

REFLEXÕES SOBRE O ESSAI DE MARC-ANTOINE LAUGIER: NATUREZA E SIMPLICIDADE NA CONCEPÇÃO DA CABANA PRIMITIVA

*REFLECTIONS ON THE ESSAI BY MARC-ANTOINE LAUGIER:
NATURE AND SIMPLICITY IN THE DESIGN OF THE PRIMITIVE HUT*

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS

RESUMO

Este artigo discute as ideias de natureza e simplicidade desenvolvidas pelo abade Marc-Antoine Laugier em seu *Essai sur l'Architecture*, publicado pela primeira vez em 1753. A reflexão parte das premissas do próprio autor e se abre para várias possibilidades interpretativas. Comparam-se suas proposições com as de seus contemporâneos, para apresentar uma visão mais ampla da época. A reflexão como método de conhecimento, que desde Santo Agostinho configura uma forma de organizar ideias e avaliar proposições, foi o método com que Laugier desenvolveu sua pesquisa teórica e é adotada neste artigo também. Com base numa bibliografia especializada, mas sem a pretensão de esgotar o tema, o texto salienta a complexidade e a variedade das fontes que sustentam o pensamento do abade. Finalmente, o artigo tem dois objetivos: apresentar as ideias de Laugier em relação ao campo cognitivo do século XVIII, em especial sobre os temas da natureza e da simplicidade, e, num viés epistemológico, retomar a reflexão como prática crítica, não necessariamente de um ponto de vista disciplinar ou técnico, mas estético, à luz da experiência histórica da Ilustração.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura Clássica. Ilustração. Reflexão Crítica. Teoria da Arquitetura. Tratados de Arquitetura.

ABSTRACT

*This paper discusses the ideas of nature and simplicity developed by abbot Marc-Antoine Laugier in his *Essai sur l'Architecture*, first published in 1753. The reflection starts from the author's premises and opens to several interpretative possibilities. His propositions are compared with those of his contemporaries to present a broader view of the period. Reflection as a method of knowledge, which since Saint Augustine is a way of organizing ideas and evaluating propositions, was the method with which Laugier developed his theoretical research and is adopted in this article as well. Based on a specialized bibliography, but without intending to exhaust the topic, the text highlights the complex and varying sources supporting the abbot's thought. Finally, the article has two objectives: to present Laugier's ideas concerning the cognitive field of the 18th century, especially on nature and simplicity, and from an epistemological perspective, to resume reflection as a critical practice, not necessarily from a disciplinary or technical viewpoint, but an aesthetic one, considering the historical experience of Enlightenment.*

KEYWORDS: Architectural Theory. Architectural Treaties. Classical Architecture. Critical Reflection. Illustration.

INTRODUÇÃO

O SÉCULO XVIII foi pródigo em mudanças no pensamento europeu e, por meio dele, no de vários outros lugares do mundo. Foi um século de importantes revoluções, destacando-se a das colônias inglesas na América do Norte (uma guerra de independência, marco para a modernidade) e a francesa (com destaque para a fase de *La Terreur*, marco do fim do *Ancien Régime*, ou ao menos do início desse fim). Foi também um século moldado pelo pensamento filosófico, que teve na Ilustração francesa (Lumières, nome criado *a posteriori*) seu modelo mais conhecido, embora o fenômeno (com diferentes características) se tenha alastrado além das fronteiras nacionais (Iluminismo, *Illuminisme*, *Aufklärung*, *Enlightenment*, *las Luces*). Foi ainda o século em que o empirismo inglês se projetou no continente europeu e nas Américas (Locke, Newton e Hume), o século da história da arte, o século da filosofia e o “século da crítica”, designação, que, segundo E. Cassirer (1993, p. 304), inclui todas as outras. Mas, no caso que nos interessa, foi o século da estética (aquela *gnoseologia inferior* apresentada por Baumgarten), não só como ramo da filosofia, mas como consolidação da preocupação com a arte como “*actitud teórica*” (FRANZINI, 2000, p. 74), para além dos problemas da beleza metafísica ou teológica. É também um século em que a *razão*, que dominara como força transformadora o XVII, influenciou o panorama do entendimento humano (ao menos no Ocidente), de Descartes (no XVII) até Kant, não só no campo das ciências, mas no da filosofia e no da religião. Uma *razão* que devemos pensar como “objetiva”, no sentido dado por Adorno e Horkheimer (1991), e que Rouanet (2005, p. 333) descreveu como uma *razão* que, embora dominante, “permitia [...] recuperar a imagem de uma natureza não-oprimida, e em certos momentos pensar projetos de libertação”. Para o pensamento arquitetônico, se “[...] em meados do século XVII, praticamente, já não é possível falar de uma teoria da arquitetura unitária” (KRUFT, 2016, p. 316), no XVIII, as teorias se multiplicam e se dividem, compartilham pontos de vista ou se combatem de forma bastante acirrada, dando um panorama muito rico e instigante para a reflexão e o debate. Nessa *era da razão* e da *sensibilidade*, um estudioso da arquitetura que, sem ser arquiteto, se destacou por sua contribuição ao pensamento arquitetônico – um *amateur*, para alguns autores (SZAMBIEN, 1993) – foi o *abbé* Marc-Antoine Laugier.

SOBRE O AUTOR

Homme de lettres mais que clérigo¹, Laugier pode ser considerado um pensador de ampla formação literária e humanista, versado em filosofia, história e música, entre outras ciências e artes do espírito, como atestam seus muitos livros. Embora anonimamente, teve a oportunidade de publicar seu primeiro estudo sobre arquitetura, o *Essai sur l'Architecture* (LAUGIER, 1753), num ambiente (temporal, geográfico, espiritual e, sobretudo, cultural) fértil e receptivo às novas ideias de simplicidade e de retorno a uma época idílica, perto do estado

natural, bastante debatidas no século XVIII e consolidadas no pensamento liberal e anti-elesiástico de Rousseau². A obra de Laugier, pelo menos o *Essai*, influenciou a maneira de entender a arquitetura (e a cidade) para além da França, na Inglaterra, na Alemanha e na Itália. Seu ensaio foi traduzido e amplamente divulgado em todos esses países, e encontram-se comentários ou se verificam influências em autores como Soufflot, Ledoux, Patte (na concepção de cidade), Wren, Chambers (apesar das pilastras), Piranesi – “quem conduz ao limite as intuições teóricas” do abade (TAFURI, 1985, p. 19) –, Memmo (através de Carlo Lodoli), Milizia (que praticamente plagiou algumas de suas ideias), Soane – que “conhecia bem os ensinamentos modernistas de Laugier” (KAUFMANN, 1974, p. 54, tradução nossa)³, sem esquecer sua projeção temporal até o século XX, com Le Corbusier – que se apoiou no pensamento do abade “ao delinear os princípios teóricos da sua *Ville radieuse*” (TAFURI, 1985, p. 15). E não podemos deixar de destacar as figuras que o questionaram, como von Goethe (que o citava para ridicularizá-lo) e Durand (um de seus críticos ferrenhos). Diante disso, é curioso que até hoje não haja traduções do *Essai* ao português⁴, mas contamos com excelentes traduções antigas e atuais ao espanhol e ao inglês; destacamos a de Martínez e Maure Rubio (LAUGIER, 1999) e a de Wolfgang e Anni Herrmann, de 1977, respectivamente, que, além das edições originais, de 1753 e 1755, podem ser consultadas hoje digitalmente.

SOBRE A OBRA

É interessante refletir sobre o *Essai* por várias razões; inicialmente, a histórica. De acordo com Corboz (1978, p. 28 *apud* RODRÍGUEZ RUIZ, 1996, p. 104, tradução nossa)⁵, “a bíblia dos arquitetos do século XVIII [...] estava nos tratados de Cordemoy e Laugier”, que abre, em 1753, com “suas teorias sobre o desenho das cidades [...] a investigação teórica da arquitetura iluminista” (TAFURI, 1985, p. 13). Talvez por esse destaque dentro do pensamento ilustrado sobre arquitetura – mas não só, pois deve-se considerá-lo também um dos textos importantes da construção do pensamento arquitetônico da própria modernidade, como já reconheceu a crítica especializada. Ainda por ser um dos poucos textos teóricos influentes, no âmbito profissional, redigidos à época por não arquitetos, o que lhe dá um sentido extradisciplinar abrangente no campo da cultura. Por razões disciplinares, porque a argumentação do abade supera a prescritiva redução do fazer arquitetônico à cópia de modelos históricos, normalmente aceitos (e indicados) pelo costume, e põe em pauta o questionamento das formas agradáveis (uma retomada das questões do *gosto*, que não se haviam resolvido no século anterior e que se estenderiam até o XX, se pensamos em autores como o historiador britânico G. Scott). Também porque, professando um “racionalismo direto” (antecessor dos funcionalismos do século XX), é considerado um precursor da “mentalidade romântica” do XIX (KAUFMANN, 1974, p. 166), isto é, um autor que compartilha as visões da razão e da sensibilidade que dominaram a época, mas, sobretudo, porque apresenta

uma aproximação com o método e o sistema como formas de definir o fazer projetivo da arquitetura, numa época em que a composição (e a submissão às ordens codificadas e a uma visão antropomórfica da arquitetura) ainda era soberana. Finalmente, porque se desenvolve no campo da reflexão crítica, embora seja uma *crítica operativa* (TAFURI, 1979). O método reflexivo vincula Laugier não só ao pensamento fenomenológico (para usar um termo da modernidade), que desde Santo Agostinho perpassa o ideário da igreja católica, mas também a Descartes, a cujo método reflexivo o do abade se aproxima: “Refleti muito sobre todos esses efeitos diferentes. Repeti minhas observações até perceber que os mesmos objetos sempre deixam em mim as mesmas impressões” (LAUGIER, 1753, p. IX, tradução nossa)⁶. Logo, o critério da verdade é a evidência dada pela reflexão, mas essas “observações” também têm um sentido crítico que, apesar de “ambíguo”, insiste na “ação” como sua dimensão operativa (TAFURI, 1979, p. 189)⁷, atendendo aos requisitos de “verificação da exatidão das normas extraídas da análise racional de uma história utilizada segundo as necessidades ditadas pelo presente; dedução de novas normas da experiência operativa [...]; e controlo da qualidade, no processo, já na ação” (TAFURI, 1979, p. 188). Essa percepção do âmbito totalizador da reflexão crítica – pois “todo o Iluminismo é essencialmente crítico” (TAFURI, 1979, p. 162) – nos deveria ajudar a questionar nosso próprio tempo, um tempo acelerado que parece ter abandonado tanto a crítica quanto a reflexão, em favor da superficialidade. Assim, observando aquela época pelo texto de Laugier, abrimos uma janela que talvez nos permita refletir sobre nossa condição atual.

NATUREZA E SIMPLICIDADE

Para uma aproximação com a visão de mundo de Marc-Antoine Laugier e do cerne do século XVIII, vale a pena esclarecer as especificidades de conceitos (disciplinares e metafísicos) que subjazem à legitimação da estrutura total de seu discurso e que poderíamos chamar de narrativa conceitual⁸. A tarefa é relativamente fácil, pois o próprio abade explica, mais de uma vez, que o fundamento de todas as coisas está na *natureza* e, sendo esse o princípio primordial (único e original), nada escapa a sua presença: “Na Arquitetura, como no resto das artes, os princípios se fundamentam na *simples natureza*, e no proceder desta estão claramente demarcadas as regras daquela” (LAUGIER, 1753, p. 10, grifo nosso, tradução nossa)⁹. Uma afirmação que poderíamos considerar inscrita, por exemplo, nas chaves interpretativas desenvolvidas pelo filósofo Ch. Batteux (*Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746) como das mais antigas apontadas pelo dramaturgo B. Le Bovier de Fontenelle (*Digression sur les anciens et les modernes*, 1688)¹⁰. Há, contudo, traços de uma origem aristotélica da noção de *natureza* na exposição do abade, não só como pré-potência, que antecede toda potência e todo ato, que funda o que sobrevirá, mas, sobretudo, no sentido do princípio “produtivo” da *dynamis* (substância), que se opõe à *morphe* (forma) entendida como imitação formal (MASIERO, 2003, p. 127).

Razão e *natureza* são sinônimos na estética clássica (SZAMBIEN, 1993), como se percebe desde V. Scamozzi¹¹, que já no início do século XVII defendia que “[...] a razão é a lei da arquitetura, que deve ser simples e estar em harmonia com a natureza” (MASIERO, 2003, p. 125, tradução nossa)¹². Embora sejam sinais do novo classicismo que se aprimora na França desde o século XVII, é interessante lembrar que Rousseau desenvolveu esse conceito do *simples* associado antes ao primigênio e primitivo.

Como outros autores da época, também Laugier adjetiva o termo “natureza”: di-la “*simple nature*” (simples natureza). O abade Batteux a chama de “*belle nature*”, “uma expressão artística, uma emoção objetiva produzida pelo trabalho conjunto do gênio e do gosto” (FRANZINI, 2000, p. 162, tradução nossa)¹³, e o padre André fala no “belo natural”, uma das categorias do “belo” desenvolvidas no *Essai sur le Beau*, de 1741 (FRANZINI, 2000, p. 114). O mesmo acontece com o termo “simplicidade”: em seu *Livre d’Architecture*, de 1745, G. Boffrand recorria ao conceito de *noble simplicité* para “[...] chamar a atenção para a degenerescência da ornamentação” (KRUF, 2016, p. 298), e, nas lições ministradas na Academia desde 1750, J-F. Blondel já havia explorado o sentimento da simplicidade como base do entendimento do proceder da arquitetura, ainda seu tema fosse o do “*grand goût de la belle simplicité*” (BLONDEL, 1772, p. LXXVIII *apud* KRUF, 2016, p. 310)¹⁴. Contudo, Szambien (1993, p. 207) lembra que, em última instância, “a simplicidade deriva do método dos geômetras”¹⁵.

Pela união dos conceitos de *razão*, *natureza* e *simplicidade*, vê-se que o pensamento de Laugier gira em torno da *mathesis universalis*, o que nos leva novamente a Descartes e, por convicção religiosa (no caso do abade), ao teólogo N. Malebranche e ao princípio da simplicidade das vias (*principe de simplicité des voies*). Em geral, desde Descartes, se considera a simplicidade um dos “atributos essenciais de todo conhecimento”¹⁶. A quinta de suas *Règles pour la direction de l’esprit* diz que “devemos reduzir gradualmente as proposições embaraçosas e obscuras às mais simples e então partir da intuição desta para chegar, no mesmo grau, ao conhecimento das outras” (DESCARTES, 1626, tradução nossa)¹⁷, o que leva à sexta, que, a bem da pesquisa científica, invoca uma relação entre verdade e simplicidade: “em cada série de objetos de onde deduzimos algumas verdades de outras verdades, é necessário reconhecer qual é a coisa mais simples e como todas as outras se afastam dela menos ou mais” (DESCARTES, 1626, tradução nossa)¹⁸. Quando se considera o tema da simplicidade naquele momento de construção do pensamento racional setecentista, razão e verdade se entrecruzam.

Mas, embora “[...] no século XVIII fosse difícil prescindir de um aparato teórico cartesiano” (FRANZINI, 2000, p. 92, tradução nossa)¹⁹, devemos lembrar que Laugier tinha formação e convicção religiosa, adquiridas na Companhia, e que provavelmente pensava também numa *natureza* primordial (mais perto de Rousseau que de Descartes, nesse caso). A simplicidade dessa *natureza* consiste na pureza original (como princípio, novamente Malebranche). Uma causa primeira, no sentido dado por Aristóteles em alguma medida, mas não totalmente, pois aí a

causa primeira é imóvel, não é potência, outra referência à substância (*dyanamis*), nem ato (*energeia*), muito menos forma (*morphe*). Ainda assim, é o motor imóvel que move o universo. A qualidade da simplicidade de que fala Laugier se relaciona com o estado primigênio de força imaculada (verdadeira, mas também pura) que essa natureza rememora. Em última instância, uma capacidade legitimadora do bem. A *simple nature* é a origem de um cosmos não corrompido. Para autores contemporâneos como Masiero (2003) e Kruft (2016), há um sentido moral, mas também uma aproximação ética nessa definição da causa primeira, que garante a possibilidade de discernir entre bem e mal. É um tema caro ao abade, que o retoma em outros escritos, como o *Reponse: aux remarque de M. Frezier*²⁰, mas também ao empirismo inglês desde Locke e Ashley-Cooper, III conde de Shaftesbury, para quem “o homem tem uma natureza moral e estética cujo órgão é o sentimento, [...] a existência de um sentido moral e estético não implica que os princípios éticos e estéticos não sejam universais ou absolutos e que devam ser educados pela razão” (PÉREZ CARREÑO, 1996, p. 32, tradução nossa)²¹.

Pelo modo de tratar o tema da causa primeira como natureza moral, em que o bem se manifesta totalmente e, pelo visto, não há pecado, parece razoável assimilar a ideia da *simple nature* à imagem do Paraíso. É uma origem digna, que permite apresentar princípios fixos, preceitos invariáveis – essências, em suma –, garantindo a existência elevada das artes e do conhecimento, que não consiste em outra coisa que não seja a “subsunção a princípios” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 81). Mas era um assunto polêmico, inclusive dentro da Academia, que tinha deixado de “ensinar os princípios fundamentais da arquitetura” (HERNÁNDEZ, 1972, p. 2 *apud* KRUFFT, 2016, p. 305)²² após a morte de Blondel, no último quartel do século anterior. A *natureza* que Laugier apresenta assume a tarefa de guiar o homem pelo caminho da verdade (outra vez Malebranche); a ideia por trás das aparências e dos objetos. Uma causa que mobiliza o ser em direção à beleza eterna; e, como se afirmava desde o Pseudo-Longino e Santo Agostinho, “[...] esse objetivo se alcança melhor usando símbolos do que por meio da representação direta da realidade” (TATARKIEWICZ, 2001, p. 304, tradução nossa)²³.

Toda arte, toda ciência tem um objeto²⁴ específico. Para atingi-lo, nem todos os caminhos são igualmente bons; há apenas um que leva diretamente à meta; e é essa rota única que devemos conhecer. Em todas as coisas, só existe uma maneira de fazer o bem. O que é a arte, senão essa maneira fundada em princípios evidentes e *aplicada* ao objeto por preceitos invariáveis? (LAUGIER, 1753, p. VII, tradução nossa, grifo nosso)²⁵.

É interessante o uso do termo *appliquée* (aplicada), que, como adjetivo, designa o campo onde se realiza uma pesquisa teórica para resolver problemas práticos; assim, poderíamos associar a ideia da *simple nature* à de *physis*, no sentido mais básico de uma natureza que é capaz de produzir, como a definida pelos filósofos pré-socráticos. A *simples natureza* não é obra dos homens, pois os antecede como conceito e, antecedendo-os, os determina, ainda que “educados pela razão” (Shaftesbury). Segundo essas premissas, o abade conclui:

[...] (1) que deve haver na Arquitetura belezas essenciais, independentemente do hábito dos sentidos ou da convenção dos homens. (2) Que a composição de uma obra de Arquitetura é, como toda obra intelectual, passível de frieza ou vivacidade, precisão ou desordem. (3) Que deve haver para essa arte, como para todas as outras, um talento que não pode ser adquirido, uma medida de gênio que a natureza dá, e que esse talento, esse gênio, não obstante, precisa ser subjugado e cativado pelas leis (LAUGIER, 1753, p. IX, tradução nossa)²⁶.

As raízes do pensamento do abade se prolongam até o mundo grego e se unem, pelo método, às de Descartes. Há um laicismo que identifica as ideias de beleza e de verdade não com a revelação, mas com o preceito. Talvez novamente o pensamento de Shaftesbury (1723, p. 142), "*For all Beauty is Truth*", mas certamente a poesia de Boileau (2015, tradução nossa): "não é belo, mas o verdadeiro"²⁷. A ideia dos essenciais, que remete ao realismo de um Santo Anselmo, por exemplo, é apresentada no sentido que lhe deu Plotino, equiparando o belo à essência transformada em função preceptiva (indicando o caminho). Plotino já enunciara algo parecido quando apontou que o belo é, na realidade, uma ideia que dá forma à obra de arte (uma via). Age, assim, como uma força que move o mundo (ato-potência-ato).

Os princípios fixos, essenciais, também estão presentes nos debates da *Querelle des Anciens et des Modernes*, que vêm do século XVII e ainda persistem no XVIII. Ainda que Laugier defenda princípios fixos, não é simples situá-lo ao lado dos *Anciens*, pois sua defesa do *gosto* (*le bon goût*) e da *sensibilidade* (num referencial mais inglês, empirista, embora sem chegar ao sentido de *taste* apontado por Hume) o situaria antes no campo dos *Modernes*. Laugier não defende que os princípios fixos estejam nas obras (em obras da Antiguidade, como os *Anciens*), mas dentro do espectador (em sua natureza), como processo que resulta da reflexão e de um entendimento consensual: "tudo o que chamei de belezas, licenças, falhas, o concluí a partir de um princípio simples, claro e admitido por todos" (LAUGIER, 1755a, p.XIV, tradução nossa)²⁸. A finalidade de seu pensamento é a ordem (o preceito, mas também o método, o caminho), que organiza o mundo e permite separar o bem do mal (a partir da verdade que se encarna na simplicidade original e evidente da natureza), dando as coordenadas corretas (método) para garantir a leigos e entendidos o discernimento (que equivale à salvação, mas também ao conhecimento – ou ao esclarecimento, *Aufklärung*).

A CABANA ANCESTRAL: A ENGENHOSA AÇÃO DO HOMEM NA NATUREZA

Em sua pesquisa sobre a terminologia da arquitetura na época clássica, Szambien (1993, p. 207, tradução nossa)²⁹ afirma: "no que respeita à natureza, a simplicidade é prefigurada no século XVII pelo princípio pitagórico da identidade da natureza em todas as coisas, adotado por F. Blondel e por Ch. Perrault" naquele século e, portanto, bastante conhecido no campo da arquitetura (e no da filosofia,

como vimos). Laugier não se detém na natureza só como princípio animista, mas como resultado do método cartesiano, que necessita de uma fundamentação verdadeira como base para a construção ordenada do mundo. “A norma e o modelo que esse conceito [de natureza] estabelece não residem imediatamente num determinado campo de objetos, mas no exercício livre e seguro das forças cognitivas” (CASSIRER, 1993, p. 310, tradução nossa)³⁰. Como afirma Tafuri (1979, p. 198), “[...] a crítica operativa [...] é uma crítica ideológica [...] substitui o rigor analítico por juízos de valor já constituídos, válidos para a ação imediata”. Não se trata de uma característica dos objetos, mas da ação humana.

Laugier parece dar continuidade ao pensamento de Plotino (2003, p. 130), que afirma que a única forma de encontrar o caminho certo é seguir o rastro da luz que emana da origem: “De fato, a beleza ilumina todas as coisas [que estão no intangível] e sacia aqueles que estão lá”. Poder-se-ia dizer que é o *lúmen* divino que nos chega do Paraíso, onde o homem constituiu pela primeira vez sua morada. E essa iluminação é revelada pela reflexão (Santo Agostinho). Certo é que no Paraíso o homem não precisava de uma construção que lhe servisse de morada – o próprio Paraíso era essa morada –, mas guarda dessa sensação uma lembrança que se desenvolve no resplendor que a simplicidade lhe propõe como reflexo daquilo que perdeu.

Consideremos o homem em sua primitiva origem sem nenhum outro recurso, nenhum outro guia senão a afinidade natural de suas necessidades. Ele precisa de um lugar para descansar. Na beira de um riacho tranquilo, ele vê um prado; seu verdor bucólico agrada-lhe os olhos, sua penugem suave o convida; ele se aproxima e, comodamente estendido sobre esse tapete esmaltado, sonha apenas em gozar em paz dos dons da natureza: não lhe falta nada, nada deseja. Mas logo o ardor do Sol, que o queima, o obriga a buscar abrigo. Ele vê uma floresta que lhe oferece o frescor das sombras, corre para se esconder em sua espessura e fica feliz. Mas mil vapores, levantados ao acaso, encontram-se e se fundem, nuvens espessas cobrem o ar, uma chuva terrível corre como uma torrente por essa deliciosa floresta. O homem mal coberto pelo abrigo de suas folhas já não sabe como se defender de uma umidade inconveniente que o penetra por todos os lados. Uma caverna aparece; ele desliza para dentro dela e, ao se encontrar ali, aplaude sua descoberta. Mas novos inconvenientes o perturbam nessa estadia. Ele se vê nas sombras, respira um ar rarefeito e sai, decidido a substituir, com sua indústria, as desatenções e a negligência da natureza. O homem quer fazer uma habitação que o proteja sem enterrá-lo. Alguns galhos caídos na floresta tornam-se os materiais adequados a seu propósito. Ele escolhe quatro dos mais fortes e os levanta perpendicularmente, num arranjo que forma um quadrado. Por cima, coloca outros quatro galhos atravessados e, sobre estes, levanta outros galhos, partindo de dois de seus lados, que se inclinam e se unem [no ponto mais alto]. Esse tipo de telhado é coberto com folhas aparadas para que nem o sol nem a chuva cheguem a penetrar nele; e aí está o homem acomodado. É verdade que o frio e o calor tornam inconveniente esse alojamento aberto por todos os lados; mas, então, ele preencherá a lacuna entre os pilares e se sentirá protegido (LAUGIER, 1753, p. 10, tradução nossa)³¹.

Laugier se aproveita da familiaridade do mito da concepção da cabana original para evitar o “trabalho do conceito” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 14). É nesse jogo de “obscuro e iluminante ao mesmo tempo” que esse fragmento, parte inicial do Capítulo Primeiro (“Principes généraux de l’Architecture”), é fundamental em sua concepção da arquitetura. Estamos certos dessa afirmação também porque, depois dessa descrição pormenorizada, o próprio abade acrescenta:

Essa é a marcha da simples natureza: é à imitação de seus processos que a arte deve seu nascimento. A pequena cabana rústica que acabo de descrever é o modelo no qual imaginamos todas as magnificências da Arquitetura; é aproximando-nos da execução da simplicidade desse primeiro modelo que evitamos os defeitos essenciais; é como alcançamos as verdadeiras perfeições [nas obras] (LAUGIER, 1753, p. 12, tradução nossa)³².

O caminho da simplicidade, do bem-fazer, do uso inteligente dos recursos foi o que o homem seguiu para erguer ele mesmo sua primeira morada, que não lhe foi oferecida pela natureza (selvagem), a qual definitivamente não lhe garante abrigo, nem proteção, nem comodidade. Há, é certo, uma utilização de materiais naturais, mas é segundo sua disposição (utilidade adequada), evidenciando um entendimento de como eles devem ser usados (e acoplados, pois importa a relação entre as partes) e favorecendo a organização do trabalho desse homem ancestral, que constrói pela primeira vez sua casa, na atemporalidade de um passado remoto. Não há na descrição do abade uma referência histórica precisa; como afirma Tafuri (1979, p. 53), “nem Cordemoy, nem Laugier, e ainda menos Lodoli, Pino ou Milizia, põem o problema da historicidade da nova arquitetura”. As referências à arquitetura grega ou à romana (Laugier cita a *Maison Carrée*, em Nîmes) são constatações do passado, mitos e lendas, não resultados de processos historicamente condicionados ou referências específicas (apesar do templo de Nîmes). A cabana não é um templo, pois a necessidade de moradia antecede a de devoção. Há uma intenção de “resgatar a esperança passada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 15), que o mito da moradia representa. Apesar de vários autores desde o século XVIII, como J-L. Viel de Saint-Maux (*Lettres sur l’Architecture des Anciens et celle des Modernes*), haverem defendido “a preeminência do origem sagrado e o uso simbólico da cabana como lugar de culto e altar de sacrifício” (RESTREPO HERNÁNDEZ, 2010, p. 35, tradução nossa)³³, pensamos que a destinação secular da cabana (habitação) não pode, nem deve, ser menosprezada naquele século, quando estava em jogo a primazia do ser humano sobre o ser divino, e era preciso refletir “o mundo das experiências humanas” (TAFURI, 1979, p.113). Laugier é um sacerdote que entende perfeitamente a primazia da simplicidade da morada do homem frente à complexidade simbólica da morada de Deus, e, como seu objetivo é chegar aos elementos primigênicos (ao *bosquejo*), a cabana é o objeto simbólico mais adequado.

O homem que o abade descreve não é qualquer homem: é o homem na sua origem, praticamente recém-expulso do Paraíso. Portanto, ainda goza de uma lembrança muito próxima de sua experiência no Jardim do Éden, mas precisa se resguardar. A cabana ancestral apresenta e representa esse valor de coisa original, que, se bem remete a Vitruvius (de modo totalmente circunstancial, só porque ele tratou do tema), inspira-se na versão de Filarete, que foi o primeiro a posicionar Adão (sem mencionar Eva) no lugar daquele homem primitivo: “Si che, se cosi fu, verisimileche Adamo fusseil primo” (FILARETE, 1972, p. 24). Um Adão que sai do Paraíso e se encontra livre, mas perdido na natureza. Curiosamente, Filarete também é o primeiro a imaginar (e desenhar) aquela morada feita de troncos e galhos (FILARETE, 1972)³⁴, um *modus operandi* similar ao que pensou Laugier, ainda que não no aspecto da forma. O objetivo do Adão de Filarete era a simples “*necessitas*” (KRUF, 2016, p. 75); já o do abade, tenta repetir o ato magnânimo da criação, aproximando-se da verdadeira perfeição da obra divina (o essencial). Como todo mito, “queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 23), não pela necessidade (*utilitas*), mas pelo entendimento do processo que se manifesta na simplicidade. Procura, é certo, uma resposta que se aproxime da sensação de aconchego do Paraíso perdido, que a natureza selvagem não lhe dá, pois a simplicidade não está nessa natureza, que não é capaz de abrigá-lo, mas no *processo natural*, isto é, *verdadeiro*, de construção de sua primeira morada. Um método que se oferece, no seu proceder evidente, como o singelo enunciado do nascimento da arte da Arquitetura, sobre a qual se deveriam debruçar os arquitetos, como “modelo”³⁵, para conceber uma arquitetura verdadeira, ainda que variada.

Assim, o modelo da *simple nature* não é a natureza como ela se apresenta ao homem (o prado descampado e quente ou a caverna fria e úmida), mas a engenhosa marcha da simplicidade (um processo) na utilização dos recursos de que o homem dispõe nessa natureza. Masiero (2003, p. 147, tradução nossa) detecta essa especificidade do procedimento frente ao modelo, mas supõe que, para Laugier “[...] a essência da arquitetura radica na sua lógica construtiva, verdadeiramente racional”³⁶ e Kruf (2016, p. 317) adota um raciocínio semelhante, de que a “[...] fundamentação em termos construtivos representa sempre o aspecto predominante”. Mas esses comentários casam melhor com a obra de um Gherardo Spini, que, seguindo a ideia de Filarete, descreveu pormenorizadamente sua construção com madeira (KRUF, 2016), ou com os desenhos de J. Goujon para a tradução do Vitruvius de Jean Martin (LAMERS-SCHÜTZE, 2003), ou ainda com os desenhos de F. Blondel para seu *Cours d'architecture* (LAMERS-SCHÜTZE, 2003)³⁷, mas não com Laugier, que não era arquiteto, mas um *amateur*. Assim, sua preocupação não se volta necessariamente aos aspectos construtivos, mas ao entendimento abstrato do processo de seleção e acomodação das partes ideais. É um procedimento reflexivo sobre o modo da ação, não sobre seu resultado (a forma, a construção: o objeto construído).

O posicionamento do abade parte do pressuposto de que a “abstração” do procedimento natural e simples “é o instrumento do esclarecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 27).

SOBRE A IMAGEM DA CABANA ANCESTRAL

No famoso frontispício, desenhado por Ch-D-J. Eisen e gravado por J. Aliamet para a segunda edição do *Essai*, de 1755, não aparece nenhum homem construindo a cabana, como era costume nas representações do tema desde Filarete, e como, curiosamente, aparece no frontispício (“defigned by Mr. Wale”) que ilustra a tradução inglesa de 1755 do *Essai* (LAUGIER, 1755b, frontispício). Não há construtor, mas sim a presença de um *putto-spiritello*, que também poderia ser a representação alegórica do “gênio”, se interpretarmos a chama que sai de sua cabeça “como emblema da essência vital, da *pathós* que incendeia o pensamento criador” (ROZESTRATEN, 2011, p. 75). Assim, é uma personagem criativa (talvez o *arquiteto verdadeiro* pelo qual anseia Laugier, aquele que virá para salvar a Arquitetura, mas que ainda não chegou). Há também uma figura feminina (que sempre se supôs que fosse uma alegoria da arquitetura, pois sustenta na mão esquerda um esquadro e um compasso), mas que, como notam autores que têm discutido esse desenho, não está nem sinalizando, nem olhando para a “cabana” e tampouco parece interagir com o *putto*. Figura misteriosa e juvenil reclinada sobre um berço de cornijas, capitéis e molduras que displicentemente as ignora e nos ignora.

Interpretada dessa forma, a gravura está mais perto de uma composição similar à das anúncias renascentistas, como indica Restrepo Hernández (2010) em sua tese, ou seja, o *evento narrado* não está nas personagens que aparecem no quadro (que não se relacionam com o observador), mas no que está por vir, no anunciado. As personagens parecem perguntar-se: como isso foi feito? Quem o fez? Onde ele está? Apontando para fora da cena, a figura feminina parece insinuar que foi alguém ou algo que não está na cena da cabana (que, recuada, fica num terceiro plano), mas fora, prestes a entrar. No primeiro plano, há restos de formas arquitetônicas clássicas que parecem ter sido descartadas – não são ruínas, como percebera Restrepo Hernández (2010), mas elementos de arquitetura.

O desenho não é do abade, mas talvez represente bastante bem suas intenções (ainda que não sua descrição da cabana), se pensarmos que sua defesa da coluna isenta (e sua despreocupação com o fechamento, as paredes) mostra que não lhe interessam nem a forma (que foi descartada, como os restos que jazem aos pés da jovem musa), nem a lógica (que evidentemente está ausente, pois não há relação factual ou narrativa entre as personagens), nem a construção (pois não há nenhum construtor presente), mas só o conceito subjacente, a ideia: os *símbolos* (TATARKIEWICZ, 2001). A organização e a sequência do sistema (que está na narração escrita) indicam um ponto de vista disciplinar: uma “*técnica de organização de materiais previamente formulados*” (TAFURI, 1985, p. 18). Trata-se

de uma apreciação mais doutrinal (a ideia novamente) que intuitiva (o *putto* displicente), ou mesmo empírica (pois não se representa o ato de construir nem há construtor, como em outras imagens da cabana primitiva). A técnica, assim como a história, tem para Laugier um valor instrumental (TAFURI, 1979), sempre submetida a ideias.

A lógica que preocupa e mobiliza o pensamento do abade é a do *design*, não a da *Gestalt*, isto é, o processo de projeto (como método de conceber que independe da questão da forma). Trata-se de caminhar pela senda correta que levará à boa arquitetura, que conversa com os elementos naturais e dos quais extrai sua melhor performance. Um procedimento que seria capaz de espremer o *lúmen* do estado original (da cabana ancestral) não como modelo material (ou construtivo) a copiar, mas como ideia geradora, como *cabeça de série* formal (Francastel) ou *como* tipo (Quatremère de Quincy), que permitiria desenvolver sucessivas obras, evitando defeitos e atingindo a perfeição. O método assim entendido é projetivo, mas também operativo, pois está relacionado com preceitos invariáveis. Note-se que a descrição não se atém às questões dominantes na concepção arquitetônica do século XVIII, relativas à composição, nem defende os princípios em voga (ordenação, proporção e conveniência ou simetria e harmonia, se pensarmos nos enunciados por Jacques-François Blondel), mas aposta numa ordenação racional (sequenciada) do pensamento projetivo que organiza os elementos básicos da arquitetura – coluna, viga (entablamento) e cobertura (frontão) – e deles, também da maneira mais simples, extrai o que poderia ser a primeira solução genérica da forma (um esboço) da morada do homem. Não a morada historicamente constituída, é certo, mas a ideia que a viabiliza (como arquitetura).

BREVE COMENTÁRIO FINAL

Aqui, tornamos a uma das críticas levantadas contra o abade: o de ser ele um *amateur*. Palavra interessante, uma vez que diz daquele que “ama”, sem se resignar ou submeter aos preceitos legais e oficiais da profissão. Voltar a uma pessoa que ama a arquitetura é enriquecedor para reavaliar nossa própria visão de mundo, a disciplinar (que fica aqui submetida à cultural, como vimos). Embora numa época de liberação (e de libertação) dialética e contraditória como foi o século XVIII, eivado de ideias e incertezas, como de motivos para questionar a religião mas ainda imerso nela (que se expressou em pensadores como Rousseau, que defendia que o homem é bom e racional), não nos deve surpreender uma figura da complexidade, erudição e firmeza de objetivos como a de Laugier. E seu pensamento conseguiu uma proeza ímpar: amalgamou as condicionantes da razão e da sensibilidade numa maneira de apresentar a arquitetura que engendrou uma nova atitude diante dela, tanto do ponto de vista operativo (sua concepção da natureza) como do conceitual (a instrumentalização metodológica da simplicidade). Sua visão otimista também é própria da época, apesar de que viria a decair perto de *La Terreur*, por razões óbvias; mesmo assim, o influxo do esclarecimento ilustrado, apoiado na razão objetiva, na sensibilidade

insurgente e na reflexão iluminadora, foi o instrumento que catapultou a ciência, a liberdade e a autodeterminação. A visão de Laugier da *natureza* extrapola o entendimento clássico de “modelo” para as artes: concebe a natureza como parceira do desenvolvimento humano, parte integrante da formação social e da construção da cultura material, não como referência do passado, mas como opção de futuro. Remetendo à simplicidade, evita o viés do domínio da técnica, que a burguesia ascendente usará para subjugar o aparato social, econômico e político do Estado, uma dominação complexa que leva inexoravelmente à repressão. Embora apoiado na aceitação de princípios fixos, Laugier encampou o conhecimento de um método liberto do formalismo pela razão e pela reflexão (e pelo gosto), aberto à imaginação e baseado num entendimento abstrato do processo de concepção arquitetônica, uma novidade que só viria a acontecer no século XX. Sem ser um revolucionário, contestou o *status quo* da academia e sintetizou as ideias mais avançadas de sua época, as clássicas (racionais) e as empíricas (sensíveis). Um pensador como esse não poderia existir hoje, mas suas ideias (em sua época), pela complexidade e riqueza de fontes, podem ser objeto de reflexão para uma época mais achatada, como é a nossa.

NOTAS

1. Era jesuíta. Quando a Companhia de Jesus foi proibida (1762), tornou-se beneditino. Foi também editor, historiador e diplomata.
2. A partir da publicação de *Dijon discours sur les sciences et les arts*. Genève: Chez Barillot&Fils, 1750.
3. No original: “*Soane conoca bien los enseñamientos modernistas de Laugier*”.
4. Mas foram publicadas partes do *Essai* nas revistas *ArchDaily* (São Paulo, 27 fev. 2014) e *arq.urb* (São Paulo, n. 13, p. 171-182, jan./jun. 2015).
5. No original: “[...] *la biblia de los arquitectos del siglo XVIII [...] estaba en los tratados de Cordemoy y de Laugier*”. CORBOZ, A. *Peinture militante et architecture révolutionnaire: a propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*. Basel, CH: Birkhäuser, 1978.
6. No original “*J’ai réfléchi long-tems fur tous ces différents effets. J’ai répété mes observations jufqu’à ce que je me fois affûré que les mêmes objets faifoient toûjours fur moi les mêmes impreffions*”. Preserva-se a grafia original nesta e em todas as citações em língua estrangeira.
7. Sobre a “ambiguidade” entre uma prática dominante e uma libertadora, ver Rouanet (2005, p.332).
8. Destacando, além de suas qualidades teóricas, as de *obra literária*, atinentes a um tempo historicamente determinado.
9. No original: “*Il en eft de l’Architecture comme de tous les autres Arts: fes principes font fondés fur la fimple nature, & dans les procédés de celle-ci fe trouvent clairement marquées les régies de celle-là*”.
10. Ver Elio Franzini (2000, p. 161), que discute o pensamento de Batteux e de Fontanelle (FRANZINI, 2000, p. 32) no sentido aqui exposto.
11. Referimo-nos a *L’Idea dell’Architettura Universale*, publicado em Veneza em 1615, considerado o último tratado do Renascimento (LAMERS-SCHÜTZTE, 2003).
12. No original: “[...] *la razón es la ley de la arquitectura que debe ser sencilla y estar en armonía con la naturaleza*”.
13. No original: “[...] *una expresión artística, una emoción objetiva producida por el trabajo conjunto del genio y del gusto*”.
14. BLONDEL, J.-F. *Cours d’Architecture: Traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens*. Paris: Chez Desaint, 1772. v. III.

15. No original: "*La simplicidad deriva del método de los geómetras*". E, para Scamozzi, a simplicidade se conseguia com formas regulares, evitando sinuosidades e arabescos, uma evidente crítica ao Barroco, como aponta Masiero (2003, p.125).
16. No original: "[...] *la simplicidad es uno de los atributos esenciales de todo conocimiento desde Descartes*".
17. No original: "*Il faut ramener graduellement les propositions embarrassées et obscures à de plus simples, et ensuite partir de l'intuition de ces dernières pour arriver, par les mêmes degrés, à la connaissance des autres*".
18. No original: "[...] *il faut, dans chaque série d'objets, où de quelques vérités nous avons déduit d'autres vérités, reconnoître quelle est la chose la plus simple, et comment toutes les autres s'en éloignent plus ou moins*".
19. No original: "[...] *en el siglo dieciocho, era difícil prescindir de un aparato teórico cartesiano [...]*".
20. Publicado como anexo à segunda edição do *Essai sur l'Architecture* (LAUGIER, 1753) e também como "*Resultat de la dispute entre le P. Laugier et M. Frézier, concernant le goût de l'architecture*", *Mercure de France*, Paris, p.143-174, em maio de 1755. Frézier já havia polemizado com Jean-Louis de Cordemoy e acusado Laugier de plagiá-lo, mas, na realidade, estava apenas reiterando sua velha disputa com o abade. O texto de Amédée Frézier que deu origem à disputa foi publicado como "*Remarques sur quelques Livres nouveaux concernant la beauté & le bon goût de l'architecture*", *Mercure de France*, Paris, p.7-59, em julho de 1754, mas assinado em Brest, em 11 de outubro de 1753.
21. No original "[...] *el hombre posee una naturaleza moral y estética, cuyo órgano es el sentimiento [...] la existencia de un sentido moral y estético no implica que los principios éticos y estéticos no sean universales y absolutos y que deban ser educados por la razón*".
22. HERNÁNDEZ, A. *Gründzüge einer Ideengeschichte der französischen Arkitekturtheorie von 1560-1800*. Basel, CH: National-Zeitung, 1972.
23. No original: "[...] *este objetivo puede alcanzarse mejor utilizando símbolos que representando directamente la realidad*".
24. O autor se refere ao objeto no sentido de uma entidade (substância) que é definida dentro de uma ciência ou de uma arte.
25. No original: "*Tout art, toute science a un objet déterminé. Pour parvenir à cet objet, toutes les routes ne fauroient être également bonnes ; il n'y en a qu'une qui mené directement au but; & c'est cette route unique qu'il faut connoître. En toutes choses, il n'y a qu'une manière de bien faire. Qu'est ce que l'art, finon cette manière établie sur des principes évidens, & appliquée à l'objet par des préceptes invariables*".
26. No original: "[...] (1) *qu'il y avoit dans l'Architecture des beautés essentielles, indépendantes de l'habitude des sens, ou de la convention des hommes. (2) Que la composition d'un morceau d'Architecture étoit comme tous les ouvrages d'esprit, susceptible de froideur & de vivacité, de justesse & de désordre. (3) Qu'il devoit y avoir pour cet art comme pour tous les autres, un talent qui ne s'acquiert point, une mesure de génie que la nature donne, & que ce talent, ce génie avoient besoin cependant d'être affermissés & captivés par des loix*".
27. No original: "*Rien n'est beau que le vrai*".
28. No original: "[...] *tout ce que j'ai appelé beautés, licences, défauts, je l'ai conclu d'un principe simple, clair & avoué de tout le monde*".
29. No original: "*Por lo que respecta a la naturaleza, la simplicidad es prefigurada en el siglo XVII por el principio pitagórico de la identidad de la naturaleza en todas las cosas, avanzado por F. Blondel y por Ch. Perrault*".
30. No original: "*La norma y el modelo que ese concepto [el de naturaleza] establece no reside, de inmediato, en un determinado campo de objetos, sino en el ejercicio libre y seguro de fuerzas cognoscitivas*".
31. No original: "*Confidérons l'homme dans sa première origine sans autre recours, sans autre guide que l'infinité naturelle de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon; sa verdure naïfante plaît à ses yeux, son tendre duvet l'invite, il vient, & mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature: rien ne lui manque, il ne désire rien. Mais bientôt l'ardeur du Soleil qui le brûle, l'oblige à chercher un abri. Il aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres; il court se cacher dans son épaisseur, & le voilà content. Cependant mille vapeurs élevées au hazard le rencontrent & se rafraîchissent, d'épais nuages couvrent les airs, une pluie*

effroyable fe précipite comme un torrent fur cette forêt déiicieufe. L'homme mal couvert à l'abri de fes feuilles, ne fçait plus comment fe défendre d'une humidité incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne fe préfente, il s'y gliffe, & se trouvant à fec, il s'applaudit de fa découverte. Mais de nouveaux défagemens le dégoûtent encore de ce féjour. Il s'y voit dans les ténèbres, il y refpire un air mal fain, il en fort réfolu de fuppléer, par fon induftrie, aux inattentions & aux négligence de la nature. L'homme veut fe faire un logement qui le couvre fans l'enfevelir. Quelques branches abbatues dans la forêt font les matériaux propres à fon deffein. Il en choifit quatre des plus fortes qu'il élevé perpendiculairement. Se qu'il difpofe en quarré. Au deffus il en met quatre autres entravers; & fur celles-ci il en élevé qui s'inclinent, & qui fe réuniffiènt en pointe de deux côtés. Cette efpece de toit eft couvert de feuilles affez ferrées pour que ni le foleil, ni la pluie ne puiffent y pénétrer; & voilà l'homme logé. Il eft vrai que le froid & le chaud lui feront fentir leur incommodité dans fa maifon ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, & fe trouvera garanti".


32. No original: "Telle efl la marche de la fimple nature: c'eft à l'imitation de fes procédés que l'art doit fa naiffance. La petite cabane ruftique que je viens de décrire, eft le modèle fur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture, c'eft en fe rapprochant dans l'exécution de la fimplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts effentiels, que l'on faffit les perfections véritables".
33. No original: "[...] la preeminencia del origen sagrado y el uso simbólico de la cabaña como lugar de culto y altar de sacrificio".
34. A imagem se encontra no volume 2 do Tratado que contém um facsímile do manuscrito original, em páginas não numeradas descritas como tav. 4 (f. 5 r.).
35. O termo "modelo" admite várias interpretações; tomamo-lo aqui primeiramente porque Laugier o usa e o entendemos em seu sentido albertino: o de "regra", apontado por Françoise Choay (2010, p. 161). Esse significado se justifica porque o abade propõe uma operação que promove "espaços indefinidamente diferentes", diversos, frente ao conceito de "modelo", que, pelo menos desde Quatremere de Quincy, tende "à duplicação".
36. No original: "[...] la esencia de la arquitectura radica en su lógica constructiva, verdaderamente racional".
37. Os desenhos do *A Treatise on Civil Architecture*, de William Chambers (LAMERS-SCHÜTZE, 2003, p. 447), são muito semelhantes aos de Blondel, ainda que seja reconhecida a influência do pensamento de Laugier nesse arquiteto inglês. Mas Chambers é arquiteto, razão pela qual deve ter preferido usar como referência as imagens de outro arquiteto, e não as de um gravador no livro de um clérigo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BOILEAU, N. Épitres, 1650 par Boileau. *Théâtre Classique*, 6 fev. 2015. Disponível em: http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition_prose.php?t=../theorie/BOILEAU_EPITRES.xml. Acesso em: 22 set. 2021.
- CASSIRER, E. *Filosofía de lallustración*. 3. ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CHOAY, F. *A regra e o modelo*: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DESCARTES, R. Règles pour la direction de l'esprit. In: COUSIN, V. (org.). *Œuvre de Descartes*. Paris: F. G. Levrault, 1626. v. 11. Disponível em: http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/rde_cousin.pdf. Acesso em: 13 jul. 2021.
- FILARETE (Antoniodi Piero Averlino). *Trattato di Architettura*. Milano, IT: Polifilo, 1972. 2 v. Disponível em: http://biblioteca.fa.ulisboa.pt/images/livros/tr_5_R_10_100.pdf. Acesso em: 13 jul. 2021.
- FRANZINI, E. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Antonio Machado, 2000. (Colección La Balsa de la Medusa, Série Léxico de Estética).
- KAUFMANN, E. *La arquitectura de la ilustración*: Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- KRUFT, H.-W. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Edusp, 2016.

- LAMERS-SCHÜTZE, P. (coord.). *Teoria da Arquitetura*. Köln: Taschen, 2003.
- LAUGIER, M.-A. *Ensayo sobre la Arquitectura*. Madrid: Akal, 1999.
- LAUGIER, M.-A. *Essai sur l'Architecture*. 2. ed. Paris: Duchesne, 1755a. Disponível em: <https://archive.org/details/surlarchitecture00laug/page/n3/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- LAUGIER, M.-A. *An essay on architecture*. London: T. Osborne & Shipton, 1755b. Disponível em: <https://archive.org/details/essayonarchitect00laugrich?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- LAUGIER, M.-A. *Essai sur l'Architecture*. Paris: Duchesne, 1753. Disponível em: <https://archive.org/details/essaisurlarchite00laug/page/262/mode/1up?q=autre+guide>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- MASIERO, R. *Estética de la arquitectura*. Madrid: Antonio Machado, 2003. 307 p. (Colección La Balsa de la Medusa, Série Léxico de Estética).
- PÉREZ CARREÑO, F. La estética empirista. In: BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v. 1. p. 30-45. (Colección La Balsa de la Medusa, 80).
- PLOTINO. Plotino, acerca da beleza inteligível (Enéada V, 8[31]). *Kriterion*, v. 44, n. 107, p. 110-135, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/qZm9M7ShydnsTfnp3rnpvhB/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- RESTREPO HERNÁNDEZ, F. *Ceci est montestament: Marc-Antoine Laugier*. 577 f. Tesis (Doctorado em Arquitectura) – Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 2010. Disponível em: <https://www.tdx.cat/handle/10803/109964?show=full>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII. In: BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. v. 1. p. 99-110. (Colección La Balsa de la Medusa, 80).
- ROUANET, S. P. *As razões do Iluminismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROZESTRATEN, A. S. Um demônio alado e o arquiteto ausente: aspectos do entendimento da concepção da arquitetura no início do século 19. *Pós*, v. 18, n. 30, p. 70-86, 2011. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v18i30p70-86>.
- SHAFTESBURY, A. A. C. E. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. 3rd. ed. London: Simon Gribelin, 1723. v. 1, A Letter concerning Enthusiasm. *Sensus Communis*; an Effay on the Freedom of Wit and Humour. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=izIVAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=for%20all%20beauty&f=false. Acesso em: 13 jul. 2021.
- SZAMBIEN, W. *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica, 1550-1800*. Madrid: Akal, 1993.
- TAFURI, M. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Presença, 1985.
- TAFURI, M. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa; São Paulo: Presença; Martins Fontes, 1979.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 6. ed., reimpr. Madrid: Tecnos, 2001.

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS

 0000-0003-3472-5598 | Universidade São Judas Tadeu | Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura e Urbanismo | São Paulo, SP, Brasil | E-mail: prof.vazquez@usjt.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

VÁZQUEZ RAMOS, F. G. Reflexões sobre o *Essai* de Marc-Antoine Laugier: natureza e simplicidade na concepção da cabana primitiva. *Oculum Ensaios*, v. 20, e235461, 2023. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v20e2023a5461>

RECEBIDO EM
6/10/2021

APROVADO EM
3/4/2023

EDITOR RESPONSÁVEL
Jonathas Magalhães e
Renata Baesso