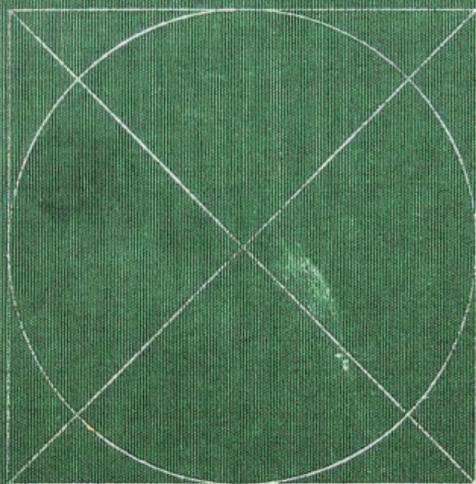


Mário Henrique Simão D'Agostino

GEOMETRIAS SIMBÓLICAS

Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica

Estudo de História da Teoria da Arquitetura e do Urbanismo



FAU - USP

1995



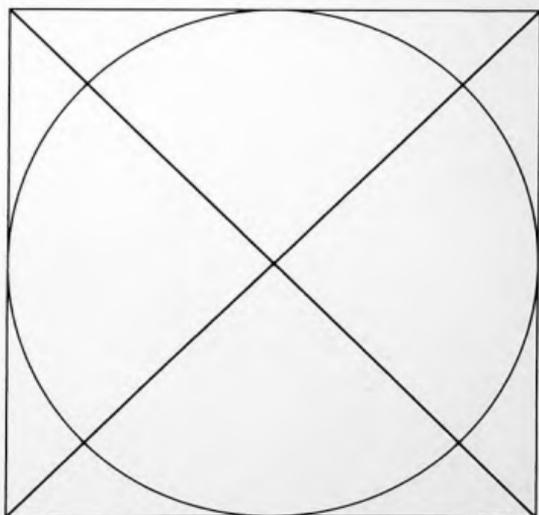
data
defer
07/08/95

Mário Henrique Simão D'Agostino

GEOMETRIAS SIMBÓLICAS

Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica

Estudo de História da Teoria da Arquitetura e do Urbanismo



Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a orientação do prof. Dr. Philip Gunn

FAU-USP
1995





720.1
D134g

T.30355
Cly
28/09/58

EM MEMÓRIA

ENCARNACIÓN GARCIA BERMUDES

SOPHIA BONÁS D'AGOSTINO

EN
KF

R José Bonfá
Fone: (011) 232-21



A G R A D E C I M E N T O

Este trabalho contou com o apoio das Instituições de fomento à pesquisa CNPq e CEAP-PUCCamp, do Curso de Arquitetura da EESC-USP e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUCCamp. Ao prof. Dr. Philip Gunn minha sincera gratidão; seu empenho e firmeza na orientação desta pesquisa, encorajando a travessia de "labirintos" aparentemente insolúveis, e compartilhando o entusiasmo das descobertas e "linhas" a trilhar, foram para mim uma permanente motivação de estudo. Participaram do exame de qualificação os professores Dr. Celso Monteiro Lamparelli, Dr. Luis Marques e Dra. Olgária Matos. Tenho procurado corresponder ao rigor e delicadeza de suas considerações sobre os temas tratados na tese. Ao prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo meu agradecimento em especial; amigo sempre solícito a leituras e revisões infundáveis, e acólito na busca de *symmetria* entre justeza e primor da escrita. Agradeço também a Ivone Salgado, professora da PUCC e companheira nos estudos do *De architectura* e suas traduções no *Quattrocento* e Classicismo Francês, obra luminar para as veredas desta tese; a Carlos Roberto Monteiro de Andrade e Cibele Saliba Risek, professores da EESC-USP e companheiros no programa de pós-graduação da FAU-USP, que sempre proporcionaram idéias valiosas para o desenvolvimento da pesquisa; aos professores Alcino Izzo, Fernanda Fernandes da Silva, Luis Antônio Jorge, Luis Cláudio Bittencourt e Marcos Tognon, todos, de diferentes formas, com importantes participações no *designio* de meus estudos. A Maita, por sua solidariedade e paciência, devo muito da perseverança em um trabalho tão prolongado. Por fim, a meus pais, Jerônimo e Rosa, que trouxeram carinho e incentivo nos momentos difíceis, meu maior agradecimento.



SUMÁRIO

<i>Resumo / Abstract</i>	9
PRÓLOGO	11
CAPÍTULO I MÉTRON. A LIRA, A FLAUTA E O COMPASSO	21
I. O TRAÇO DO ARQUITETO (A MÚSICA APOLÍNEA), 24; II. UMA EDIFICAÇÃO DE CIMENTOS FIRMES E GEOMETRIA INSÓLITA, 31; III. O VISÍVEL E O INVISÍVEL (A MÚSICA DIONISIACA), 36; IV. O COMEDIDO E O INCOMENSURÁVEL, 40	
<i>APÊNDICE. Sobre a Relação entre Música e Artes Visuais</i>	49
CAPÍTULO II SIMETRIA. AS MATEMÁTICAS DO VISÍVEL	53
I. A NOÇÃO CLÁSSICA DE SIMETRIA, 57; II. SIMETRIA, PROPORÇÃO E VISUALIDADE, 64; III. A CRÍTICA DA SIMETRIA CLÁSSICA, 68; IV. DA ORDEM CLÁSSICA AO ESPAÇO MODERNO, 75	
CAPÍTULO III AS PRIMÍCIAS DA ORDEM	81
I. ESPAÇO MÉTRICO, REGULARIDADE E <i>CUBISMO</i> . GÊNESE DO RETÍCULO, 84; II. FORMALISMO GEOMÉTRICO E «DECOMPOSIÇÃO DO ESPAÇO», 91	
CAPÍTULO IV GEOMETRIAS QUE FALAM	101
I. <i>A IMAGEM NO ESPELHO</i> , 104; II. DA FORMA PERFEITA À CONCEPÇÃO FORMAL, 109; III. ESPAÇO, CONSTRUCTO E SENSIBILIDADE, 115	
<i>APÊNDICE: Sobre a Concepção Kantiana do Espaço</i>	119
EPÍLOGO	125
BIBLIOGRAFIA	139
ÍNDICE ONOMÁSTICO	147



Resumo

GEOMETRIAS SIMBÓLICAS
Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica

Escopo: Estudo das implicações do processo de racionalização do espaço, no transcurso dos séculos XVI ao XVIII, sobre os princípios da arquitetura e do urbanismo.

Síntese: Inquirição dos princípios estéticos do espaço matemático articulada com o estudo de diferentes ordens de "estesia métrica" (simetria antiga e moderna; proporcionalidade, dimensionamento e regularidade; rigorismo perspetivo; etc.). Atendo-se particularmente à literatura artística, o trabalho historiciza preceptivas que, da Renascença às Luzes, balizam a reflexão estética sobre o espaço: *symmetria, proportio, eurhythmia, analogia*, etc.. Demarcando as significações em jogo na sintaxe espacial da forma (numerologia mística, quantificação, etc.) e seus níveis diversos de interação, a pesquisa revisa hipóteses e paradigmas consolidados na historiografia.

Abstract

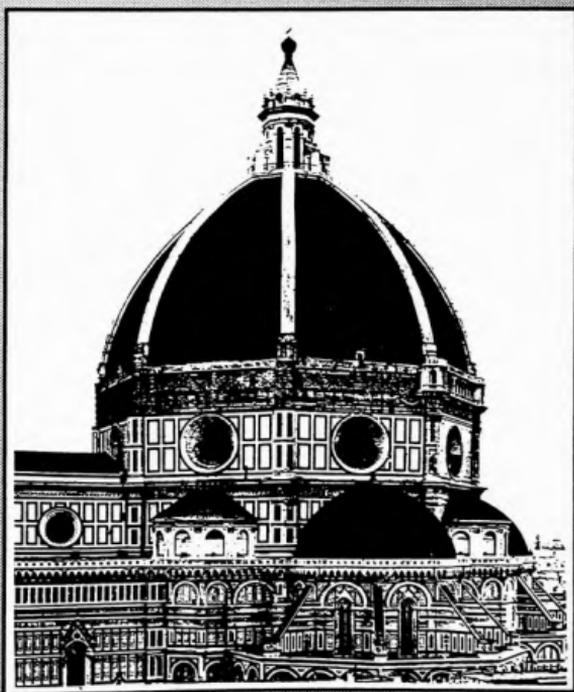
SYMBOLICAL GEOMETRIES
Space, Architecture and the Classical Tradition

Scope: Study of the concept of the rationalization of space and the implications of this rationalization process in architectural principles, in the course of a period from the sixteenth to the eighteenth century.

Summary: Enquiry into the aesthetic principles of mathematical space linked to the study of various "metric aesthesia" orders (ancient and modern symmetry, proportion, measurement and regularity, perspective rigorism; etc.). The thesis is an historical reading in the literature of art on the precepts which provides a framework for an aesthetic reflection about space from the Renaissance to the Enlightenment (*symmetria, proportio, eurhythmia, analogia*, etc.). Delimiting the actual significances present in the formal syntax of the term space (mystic numerology, quantification, etc.) and in their various interacting levels, the thesis reviews approaches, hypotheses and paradigms established by historiography.



PRÓLOGO



Página anterior: Brunelleschi, Cúpula de Santa Maria del Fiori, Florença

PRÓLOGO

O espaço é também uma noção temporal

Klee

Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica. O edifício desta triade — e a arte combinatória dos seus termos — principia aqui com um nome: Brunelleschi. A ele Alberti dedica, no Prólogo do *De Pictura*, uma das mais belas imagens legadas pelo Renascimento sobre a construção da cúpula de Santa Maria del Fiore, onde o liame entre espaço e arquitetura — «estrutura tão grande a se elevar sobre os céus» e com *ingenium* que superava o dos antigos¹ — impõe-se de forma evidente. A «ação histórica» deste arquiteto tido como *inventor* da perspectiva e *inaugurador* da arte na Renascença proporciona o signo mais claro da aura que ainda hoje envolve a concepção matemática do espaço: sob o olhar moderno, o *constructio* visual de Brunelleschi, equiparável ao *lampejo* daquele que «primeiro demonstrou as propriedades do triângulo equilátero, tenha-se chamado Tales ou tenha tido outro nome qualquer», persiste, em sua lógica matemática, «fora» da história².

O presente estudo objetiva examinar as implicações do chamado «processo de racionalização do espaço», no transcurso dos séculos XVI ao XVIII, sobre os princípios fundamentais da arquitetura. Assim, convém inicialmente determo-nos sobre três tópicos básicos para o estudo das relações entre a

¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, trad. de Antonio da Silveira Mendonça, Ed. da Unicamp, Campinas, 1989, *Prólogo*, pp. 67-69 (na passagem: «uma construção tão grande a se elevar ao céu» (p.68), seguimos: «erta sopra e cieti»); cf. ARGAN, G.C. "Il significato della cupola", in *Opere di Giulio Carlo Argan*, vol. *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli Ed., Milano, 1984, pp. 104-110. É estranho que, em seu estudo sobre Brunelleschi, Alessandro Parronchi não faça referência a esta homenagem do *Da Pintura*; nela, Alberti retoma quase literalmente as palavras de S. Paulo citadas por Parronchi — embora o historiador suprima da citação a significativa passagem «subiu acima de todos os Céus» (que relembra o «mais além do céu...» peripatético); cf. *infra* nota (4).

² Não se trata aqui de ressaltar a permanência, «anacrônica» em nossos dias, da perspectiva matemática, mas, para retomar a comparação com o Tales kantiano (C.R.P., Prefácio à Segunda Edição, XI), sua aparente *incondicionalidade*. É notório o «sentido metafísico» dos modernos estudos historiográficos sobre a invenção da perspectiva por Brunelleschi, v. *infra* cap. 1, nota (1).

concepção matemática do espaço —ou o espaço racional— e a arquitetura, com o que poderemos melhor abordar os desenvolvimentos do tema.

1. *Os problemas de representação comprometidos com a concepção do espaço.* Por exemplo, no caso da tridimensionalidade, os parâmetros naturais de localização e dimensionamento —alto e baixo, direita e esquerda, frente e trás— possuem evidente ambigüidade e, dentre todos, apenas alto e baixo não são, ao olhar comum, imediatamente intercambiáveis entre si³. Descobrir qual verdadeiramente é a destra e a sinistra do Mundo (com suas potencialidades) por muito tempo foi uma preocupação central da arquitetura.
2. *As formas de representação, que não são relativas apenas ao sentido mas também ao sentimento do espaço, podem variar significativamente a partir de uma mesma «matriz».* Uma comparação entre Antigüidade e Idade Média: no rito de fundação das cidades romanas, a eleição do solar (*inauguratio*) põe em andamento uma «delimitação» (*limitatio*) que, pelas vias (*limes*) do *cardo maximus* e *decumanus maximus*, divisa quatro «regiões» no interior da cidade —com o primeiro limite, a *regio citrata* e a *regio ultrata*, com o segundo, a *regio sinistra* e a *regio destra*—, regiões que não correspondem, como faz supor o cartesianismo moderno, a quatro áreas definidas espacialmente com o cruzamento das vias. Também a Idade Média compartilha o mesmo problema de identificar os lados *Dexter* e *Smister* do Corpo do Mundo, mas os sentimentos em jogo nesta forma de representação são de todo distintos: aqui, a *unificação «substancial» do espaço*, segundo terminologia de Erwin Panofsky, embasa a nova atitude espiritual⁴, tensionada entre o «mundo da matéria» e o «domínio do sagrado»⁵.

³ A 'direita' pode subitamente virar 'esquerda' tão logo se imponha a necessidade de um ponto de referência contrário ao estabelecido, e evidentemente 'alto' e 'baixo' —como alertava, na Grécia Clássica, o pitagórico Filolau, em sua *Bacas*— são termos igualmente «intercambiáveis». Em relação a esta questão, a Idade Média define quatro dimensões do espaço: largura, comprimento, altura e profundidade.

⁴ Remonta ao cristianismo primitivo a unificação substancial do espaço. Na *Epístola aos Efésios*, São Paulo conclama os fiéis à unidade da fé «(...) para que possais compreender com todos os santos, qual seja a largura, e o comprimento, e a altura, e a profundidade» (III, 18), aqui, todas as dimensões conduzem ao *corpo místico* onde Cristo, «aquele que desceu (...) [e] que subiu acima de todos os céus, para encher todas as coisas» (IV, 10), é a cabeça — e assim, o corpo «compacto e coligado por todas as juntas», unido e atuante «segundo a proporção de cada membro», «toma aumento dum corpo perfeito

3. A mais recorrente e também a mais genérica das questões por fim prefacia a presente pesquisa: *as formas de representação do espaço relacionam-se com arquiteturas específicas. Aqui, no entanto, convém cautela*⁶. Se as questões anteriores relacionam-se diretamente com o estudo do «processo

para se edificar em cidades» (IV, 16). Cf. PARRONCHI, Alessandro. "Brunelleschi: 'un nuovo San Paolo'", in *La 'Dolce' Prospettiva*, Aldo Martello Ed., Milano, 1964, pp. 415-428 — embora sua hipótese central seja muito controversa, o texto traz importante documentação: da exposição de Platão (*Timeu*) sobre os parâmetros de localização (alto e baixo, frente e trás, direita e esquerda) aos comentários de São Tomás de Aquino sobre a *Epistola aos Efésios* (em particular, sobre o «mistério dello spazio»), o historiador busca elementos para argumentar a respeito da influência dos escritos de São Paulo em Brunelleschi e sobre a representação do espaço no Renascimento.

⁵ Esta unificação *substancial* — e não *métrica*, como no Renascimento — explica a "recusa" da pintura medieval ao ilusionismo espacial (característico da arte antiga), desenvolvendo-se sobre uma «superfície bidimensional abstrata» hierarquicamente organizada, segundo a ordem de «santidade» das imagens, em função do tamanho e do lugar que cada uma ocupa na superfície — alto ou baixo, esquerda ou direita, «frente» ou «trás» (i.e., por *superposição de planos* e não *escorso*) —, cf. Panofsky, E. *A Perspectiva como «forma simbólica»*. Item III Na presente pesquisa, as expressões «espaço métrico» e «espaço matemático» têm por referência a *unificação sistemática do espaço* alcançada no Renascimento, a nuance semântica entre os termos limita-se, quase sempre, à consideração do espaço propriamente ou de sua racionalização do mundo empírico.

⁶ Neste ponto, a meio termo entre a segunda e a terceira questão, cabe uma interpolação. Certamente, várias formas de representação do espaço coexistem num mesmo período histórico: o mapa que um clérigo desenha, como o de St. Gall, na Idade Média, indicando a disposição de todos os estabelecimentos no interior da *clareira* e aquele, nos moldes de um «mapa do tesouro», que o camponês entrega a João e Maria para não se perderem na labirintica *selva oscura* — os quais, até então, apenas sinalizavam o percurso com pedrinhas, feito um fio de Ariadne —, revelam dois modos de percepção espacial completamente distintos. Porém, ainda aqui alguém poderia observar que, dados dois mapas do mesmo trajeto e com o mesmo esquema tipológico e referências de localização no interior da floresta, mas realizados um na Idade Média e outro no Renascimento, nada impede que revelem duas formas de *intuição* espacial — e duas *atitudes psico-emocionais* frente à natureza — radicalmente distintas, o que se evidencia, em síntese, na «singularidade» das representações de cada um, mesmo que sigam um padrão compositivo geral. O próprio Heinrich Wölfflin, na introdução de sua obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, exemplifica a capacidade de a arte «manifestar o espírito da época» através das pinturas paisagísticas de Hobbema, Huysdael e Rubens. Por fim, ressaltar as diferenças entre as diversas formas de representação do espaço em uma época ou período histórico específico pode ser tão importante quanto apreender sua «disposição espiritual unitária». Jacques Le Goff tem dedicado particular atenção às diversas «espacialidades» e «temporalidades», ou melhor, às «estruturas espaciais e temporais» em jogo numa mesma formação histórico-social; cf. LE GOFF, Jacques. "Estruturas Espaciais e Temporais (Séculos X-XIII)", in *A Civilização do Ocidente Medieval*, trad. de Manuel Ruas, Ed. Presença, Lisboa, 1983, Livro I, cap. VI, pp. 169-241.



de racionalização do espaço»⁷, o estudioso que se detiver na concepção matemática do espaço para *dela* obter os subsídios de resposta a esta última questão, certamente verá frustrado o seu propósito. Um exemplo singular: no **Discurso do Método**, Descartes enaltece, como imagens da solitária construção da *mathesis universalis*, os edifícios «projetados por um só arquiteto» e as praças regulares «traçadas à sua fantasia numa planície», cuja ordem e beleza contrapõe-se ao descompasso das cidades medievais, «a ver como se acham arrançados [os edifícios do burgo], aqui um grande, ali um pequeno, e como tornam as ruas curvas e dir-se-ia que foi mais o acaso do que a vontade de alguns homens usando a razão que assim os dispôs». Ora, esta poderosa *imago urbis* evocada pelo filósofo⁸, avivando no leitor moderno a ordem e geometria da *cidade ideal* renascentista, com frequência sugere a assimilação do «constructo espacial» da perspectiva, considerado à luz do triedro cartesiano⁹, com uma «estética da

⁷ Ou seja, tanto no sentido da transição do espaço psicofisiológico (com suas seis ou quatro dimensões, segundo Aristóteles ou S. Paulo respectivamente) para o espaço matemático quanto no do equacionamento do próprio «processo de racionalização», marcado pela transferência de interesse da «racionalidade do espaço» para as «condições empíricas de sua representação» (Leibniz, Hume, etc.).

⁸ Descartes, —que, na «segunda máxima» de sua moral provisória, orientava àquele que estivesse perdido na labiríntica floresta «não errar, voltando, ora para um lado, ora para outro, nem menos deter-se num sítio, mas caminhar sempre em *linha reta* o máximo possível» (p.42)—, seleciona belas imagens da cidade e sobretudo da arquitetura para ocupar os mais nobres lugares de seu Discurso. No início, a superioridade do projeto racional frente o ordinário descompasso do burgo medieval expandido (p.34); a seguir, acrescentam-se as razões que devem imperar na demolição do que já está construído, pois «é certo que não vemos em parte alguma lançarem-se por terra todas as casas da cidade, com o exclusivo propósito de fazê-las de outra maneira, e de tornar assim suas ruas mais belas, mas vê-se na realidade que muitos derrubam as suas para reconstruí-las, sendo mesmo algumas vezes obrigados a fazê-lo, quando elas correm o risco de cair por si próprias por seus alicerces não estarem muito firmes» (p.35); por fim, a precaução prospectiva que visa assegurar a consumação daquilo que foi deliberado pela razão: «e enfim, não basta, antes de começar a reconstruir a casa onde mora, derrubá-la, ou prover-se de materiais e arquitetos, ou adestrar-se a si mesmo na arquitetura, nem, além disso, ter traçado cuidadosamente o seu projeto, mas cumpre também ter-se provido de outra qualquer onde a gente possa alojar-se comodamente durante o tempo em que nela se trabalha» (p.41). Sem abordar o nexo que estas imagens guardam com o encadeamento metodológico para a construção da *mathesis universalis*, é muito significativo o interesse de Descartes pela arquitetura da cidade. DESCARTES, R. *Discurso do Método*, in *Descartes*, col. Os Pensadores, trad. de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, Ed. Abril, S.P., 1983; cf. MATOS, Olgária C. F. «Imagens sem Objeto» e «Geometria e Melancolia», in *O Iluminismo Visionário*, Ed. Brasiliense, S.P., 1993, pp. 73-121 e 154-173.

⁹ Evidentemente, os fundamentos da *Geometria Analítica*, estabelecidos por Descartes, mantêm relação direta com os princípios da *perspectiva matemática* renascentista. Assim, o filósofo observa: «embora seus objetos sejam diferentes, [as ciências matemáticas] não deixam de concordar todas, pelo fato de não conferirem nesses objetos senão as diversas relações ou proporções que neles se encontram, [e] pensei que valia mais examinar somente estas proporções em geral.»; *op. cit.*, p.37. Retomaremos,

regularidade» que só pôde se consolidar plenamente no transcurso da Era das Luzes.

Por intermédio destas três questões podemos esclarecer a articulação do conjunto de variáveis que estão em jogo no presente estudo. Em cada uma delas, certa ambigüidade permeia o encadeamento lógico que, vislumbrando alguma ordem de conexão, reclame uma palavra conclusiva: primeiramente, a racionalização do espaço, embora desvinculada dos parâmetros fisiológicos de localização, paradoxalmente incrementa, no Renascimento, a analogia entre a arquitetura e o corpo humano. Em seqüência, se o espaço racional só admite as dimensões do triedro (largura, altura e profundidade), dissociadas do «corpo do mundo» e estendendo-se infinitamente no *continuum*, por outro lado, arraiga a conexão entre a dimensionalidade da arquitetura e a «numerologia mística». Por fim, se a concepção matemática do espaço implica *novos* princípios formais da arquitetura, ela assim o faz somente na medida em que *renova* os princípios da Antigüidade Clássica.

Tendo em vista este mapa paradoxal, caberia falar de uma *concordia discors* entre princípios formais da arquitetura e prerrogativas do espaço racional, sugerindo, por sua vez, falsas polaridades entre componentes «retrogradas» e «progressistas» (numerologia mística *versus* quantificação, antropomorfismo *versus* forma pura, etc.). Pelo contrário, este estudo objetiva mostrar como, na gênese da nova formatividade, tais disposições —anacrônicas, ao olhar moderno— são, em verdade, de importância decisiva. (Neste sentido, se o encaminhamento adotado permite “esclarecer” a conexão entre, por exemplo, a matemática sagrada da arquitetura clássica e a matemática laica do constructo perspectico, correlatamente deve evidenciar a relevância da problemática implicada nesta conexão.) Perscrutando os princípios estéticos do espaço matemático¹⁰, no quadro dos princípios fundamentais da arquitetura, e

em lugar oportuno, o estudo sobre o significado distinto das relações de proporção na perspectiva do Renascimento —com seu «enlace entre o sensível e o inteligível».

¹⁰ A expressão «princípios estéticos do espaço matemático» não deve ser entendida aqui em sentido universalista. Se o espaço matemático é homogêneo, contínuo e indivisível, os princípios estéticos a ele relacionados variam significativamente, como veremos, segundo os diferentes períodos históricos. Pretender definir *princípios estéticos universais* só pode encontrar equivalência numa disposição espiritual que veja a própria «concepção matemática do espaço» como *a-histórica*. Recoloca-se aqui, por fim, a questão sobre os níveis de significação que gravitam em torno de um mesmo núcleo, acima referida (cf. item 2) em relação à «matriz» psicofisiológica do espaço.

atendo-se, particularmente, à literatura artística, reavemos os marcos teóricos inaugurais da praxis moderna

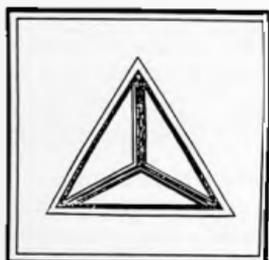
Sobre a organização geral da exposição. Os três primeiros capítulos consideram os princípios e pressupostos subjacentes às preceptivas artísticas relacionadas com o espaço matemático, o último capítulo centra atenção nos elementos de ruptura que conduziram à «atitude artística» da atualidade. O capítulo de abertura expõe a questão estética primordial implicada no espaço métrico (e ancilar à ampla teorização da *sintaxe espacial*), ou seja: sob que condições a consideração matemática das formas visuais adquire, legitimamente, «valor artístico». Ponto de convergência entre a «inovadora» fundamentação teórica do espaço perspéctico e a revivescência —melhor dizendo, «renovação»— da teoria e arte da Antiguidade Clássica, no Renascimento, o estudo da «estesia matemática» completa-se pela problematização de seu “lugar” no quadro geral da teoria da arquitetura clássica.

Os dois capítulos seguintes esquadriham a taxonomia arquitetônica relacionada com o espaço métrico. O primeiro (capítulo II) investiga sob que condições históricas o enaltecimento das formas geométricas coaduna-se com o exclusivo interesse pelos princípios de regularidade formal, ou seja, de que modo a asserção do espaço matemático como *suporte* de considerações positivas da realidade compromete-se com a “desmontagem”, que se estende até o limiar do século passado, da numerologia mística e simbólica das formas visuais (em particular, da «doutrina pitagórica da harmonia»). A partir dos paradigmas estéticos envolvidos na contraposição das noções «antiga» e «moderna» de simetria, no século XVII, examina os axiomas fundamentais em questão. O terceiro capítulo trata a «estética das formas puras», na Ilustração, ressaltando como as condições particulares que consolidaram princípios formais aceites como «imaneses» ao espaço (regularidade geométrica, trama reticular de quadrados, formas estereométricas elementares, etc.) igualmente vieram a consubstanciar os elementos de ruptura com a *sintaxe espacial* da forma e, em suma, eclipsar a semântica centrada na *racionalidade* do espaço matemático. Pelo estudo dos princípios da arquitetura, portanto, os dois capítulos põem em evidência a complexa trama de significados relacionada com a racionalização do espaço, e a insuficiência das abordagens voltadas à depuração de uma *Gestalt-Ideal* ou «estética unitária» do espaço matemático.

O último capítulo, concentrando-se na «separação entre perspectiva e geometria» (Argan) e na emergência dos princípios *paratáticos* da arquitetura, na Era das Luzes, problematiza a «polissemia geométrica» e o esvaecimento das estéticas centradas na racionalidade do espaço e nos princípios de regularidade. A partir da sistematização empreendida no Iluminismo sobre os preceitos e noções fundamentais da arquitetura (neoclássica), rediscute a associação recorrente entre a pureza geométrica da Arquitetura da Ilustração e a «sensibilidade tectônica própria à geometria elemental», que prenuncia, segundo a tese clássica de Emil Kaufmann, a atitude artística moderna. Deste modo, demarcando elementos de ruptura, o capítulo revisa os paradigmas historiográficos oficiais sobre a «transição» para a Arquitetura Moderna.

Por fim, a pesquisa ora apresentada, reavendo questões tão remotas ao olhar moderno como a estese matemática, a *grafia* das formas geométricas, a teoria da proporção harmônica, etc., tem, em muitos aspectos, compartilhado aquela necessidade de revisão que dois eminentes historiadores da Escola de Warburg externaram¹¹ frente à inconsistência ou limitação das críticas consolidadas no Iluminismo e cujos espectros ainda alentam o caráter «antiquado» que tais indagações mantêm na atualidade.

¹¹ Cf. as palavras introdutórias de Erwin Panofsky em seu estudo sobre a Teoria das Proporções Humanas na Arte, in *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria C.F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., 1976, pp. 89-90; e o estudo de Rudolf Wittkower sobre os Sistemas de Proporção na Arquitetura, in *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1979, pp. 523-539. Para uma ampla consideração dos princípios estéticos em jogo nesta revisão contemporânea, cf. WIND, Edgar: «ἄετος φόβος: Sobre la filosofía del arte de Platón», in *La elocuencia de los símbolos*, trad. de Luis Millán, Alianza Ed., Madrid, 1993.

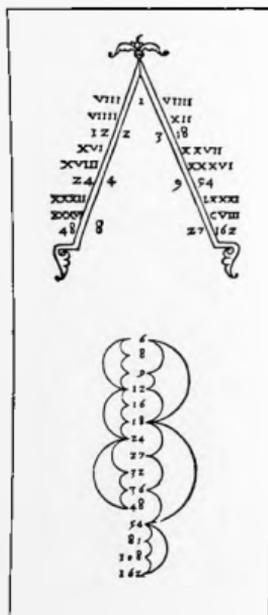


CAPÍTULO I

MÉTRON



A LIRA, A FLAUTA E O COMPASSO



Acima, proporções harmônicas definidas por Francesco Giorgi a partir da *tetractys* pitagórica (1:2:3:4) e das séries presentes no *Timeu* de Platão (1:2:4:8 e 1:3:9:27).
 Página anterior, detalhe da *Escola de Atenas* de Rafael, tábuas aos pés de Pitágoras contendo a *tetractys*, consonâncias musicais e proporções harmônicas.

MÉTRON

A LIRA, A FLAUTA E O COMPASSO

A Beleza, porém, podemos vê-la em todo seu esplendor nas suas imagens deste mundo

Platão, *Fedro*

 ói principiar pela questão da *perspectiva* aquele que se propõe o minudente exame das implicações do chamado «processo de racionalização do espaço» sobre os princípios formais da arquitetura¹. A obviedade deste começo, porém, não deve dissimular as generalizações que, com frequência, induz. Sob o atavio da terminologia técnica e com a aura dos sistemas axiomáticos e demonstrações matemáticas, vasta gama de noções se apresentam ao pesquisador moderno como propriedades elementares da perspectiva: *pirâmide visual, plano de intersecção, ponto de fuga, linha do horizonte...* jargão ao qual vêm se reunir termos como *simetria, exatidão métrica, regularidade* e outros, compartilhados pela arquitetura. Tal proêmio, contudo, não resiste à análise criteriosa.

Raras palavras, no glossário da arquitetura, sofreram historicamente transformações tão radicais quanto as relacionadas com a perspectiva; o aparato terminológico atual pouco reflete da sua semântica de origem. Foi neste terreno primeiro, entretanto, que a Renascença firmou os princípios artísticos

¹ Não é objeto desta pesquisa o estudo específico do processo de racionalização do espaço, no transcurso dos séculos XVI ao XVIII, e suas implicações filosóficas e religiosas, cf. KOYRÉ, Alexandre *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito* (1957), trad. de Donaldson M. Garschagen, Ed. Forense Universitária, R. J., 1986. Igualmente, ultrapassa nossos propósitos a consideração da «história da perspectiva», objeto de acirradas polémicas tanto em relação a uma possível «perspectiva com um ponto de fuga» já na Antiguidade Clássica, quanto pela difícil interpretação da descrição de Antonio Manetti, na *Vida de Brunelleschi*, sobre a «invenção da perspectiva» pelo referido arquiteto, exemplificada em *due tavole*, cf., em particular, PARRONCHI, Alessandro. "Le due tavole prospettiche del Brunelleschi", in *La 'Dolce' Prospettiva*, Aldo Martello Ed., Milano, 1964, pp. 226-295. Sobre a importância da perspectiva para a nova concepção de espaço, os estudos de Panošky permanecem referenciais; cf., para um quadro geral da «querrela da perspectiva» entre os historiadores, KLEIN, Robert. "Estudios sobre la Perspectiva en el Renacimiento", in *La Forma y lo Inteligible*, trad. de Inés Ortega Klein, Taurus Ed., Madrid, 1982, pp. 255-268. O estudo de Wittkower sobre "Brunelleschi e a «proporção na perspectiva»" aponta as questões centrais da relação entre perspectiva e arquitetura; in WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 541-559.

R. José Bar
Fone. (011) 231



da perspectiva matemática. Sob a *renovatio* da Antiguidade Clássica, a construção perspectica da imagem, com base em relações de proporção, orquestrou-se pela questão da unidade entre o *espaço métrico* e a essência mesma do fenômeno artístico.

No leito de uma «teoria» onde confluíam artes tão diversas como a música, a arquitetura, a poesia acompanhada pela pintura, dentre outras, o *De Architectura*, de Vitruvius, orientava todo arquiteto a reunir aos desenhos em plano (*ichnographia*) —«a régua e compasso»— e elevação (*orthographia*) um terceiro, «cenográfico» (*scaenographia*), abrangendo elevações frontal e lateral, com a «correspondência das linhas em um ponto cêntrico (*circini centrum*)»². Seus *Dez Livros* detalham a importância da matemática, dos números e medidas, para a arquitetura clássica. E aí, ao reverso da fortuna que ora recai sobre o neófito, os princípios e preceptivas da arquitetura remontam, de forma inequívoca, à sua nascente: a *matemática da música*.

Cautela, evidentemente, considerar o «regresso aos Antigos» renascentista; amplas mutações distinguem sua revivescência dos princípios artísticos clássicos do sentido que estes possuíam na Antiguidade. Porém, mais que contabilizar divergências, aqui o pesquisador é capaz de atingir os nexos da *renovatio* renascentista. Este estudo tem por objetivo investigar a unidade que a tratadística do Renascimento vislumbrou entre a *concepção matemática do espaço* e o domínio específico da *estesia matemática das formas visuais*.

I. O TRAÇO DO ARQUITETO (A MÚSICA APOLÍNEA)

O entendimento da *analogia* entre Música e Arquitetura, na qual se assenta o *De Architectura*, não se faz de imediato, e ainda menos o de nela se arraiga a reflexão antiga sobre a «matemática das formas visuais». Para a compreensão deste parentesco entre as artes, manifesto ao espírito antigo, cumpre restabelecer a concretitude própria à «grafia» (*γραφία*) clássica, na qual espaço, tempo e movimento são realidades indissociáveis no domínio da percepção formal. Dois paradigmas: um, a *curva* que a flecha risca no ar, redobrando sua grafia pela reta que o arqueiro tem em mira na pontaria do alvo; outro, a *reta*

² VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*, trad. de Morris H. Morgan, Dover Publications, New York, 1960, Livro Primeiro, cap. 3, pp. 16-17; Livro Sétimo, *Introdução*, p. 198. O autor da *Vida de Brunelleschi*, ao se referir à provável descoberta da perspectiva pelos Antigos, tinha em mente estas palavras de Vitruvius.

que trazemos no interior do corpo, pés plantados no firme chão, reto ao céu³. Neste sentido, a espacialização sugerida pela música, *fio* a se desenhar no tempo, ressoa na percepção de sua *unidade métrica* (μέτρον), na marcação rítmica (ρυθμός) do módulo (ou pé musical), unidade espaço-temporal consagrada na dança, ou melhor, no movimento compassado, sincopado, comedido, enfim, *coreográfico*⁴.

Tão gráfica quanto o rastro curvilíneo da flecha, a «aritmética» da música compartilha seu vocabulário com a arquitetura. Aqui não nos defrontamos com as operações abstratas do matemático, mas com uma numerologia constituída no tecido do sensível. Para que o módulo musical desenvolva, como «unidade de conta», seu potencial aritmético —seu ritmo—, não se deve dispersar numa repetição indefinida, mas agrupar-se em quantidades perceptíveis, viabilizando assim (e, em certo sentido, multiplicando) as matemáticas da música, aprazível jogo de módulos que, compostos, se sucedem, configurando novo agrupamento ou composição final.

Comum à música e à arquitetura, o ritmo se estabelece pela apreensão sensível da medida (*metron*), vale dizer, submete-se às condições naturais de percepção⁵. Mas não se trata aqui de avaliar o «jogo de módulos» como uma

³ Dos *kouroi* arcaicos às obras do Período Clássico persiste, sob diferentes matizes, a relação tensa entre abstração e naturalismo, entre esquematismo gráfico (ou “geometrismo”) e plasticidade, entre traço seletivo (“marcante”) e fidelidade numérica; termos que estão imbricados nesta sensibilidade por uma *graphé* «vivenciada na natureza» e que são constitutivos, por assim dizer, de seu núcleo semântico. Sobre o significado radicalmente distinto da relação entre naturalismo e abstração nas artes egípcia e grega, cf. PANOFSKY, Erwin. “História da Teoria das Proporções Humanas como reflexo da História dos Estilos”, in *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., 1976, pp. 47-148, sobretudo pp. 98, 105-08.

⁴ Na *Poética*, Aristóteles observa que os metros rítmicos variam segundo as espécies de poesia —heroica (hexâmetro), elegíaca (pentâmetro), satírica (tetrametro), etc.—; assim, o tetrametro, apropriado à dança, compõe-se, como indica o nome, de quatro metros, cada um contendo uma sílaba ou vogal longa (—) sucedida por uma breve (U), e oito pés no total:

$$-U / -U / -U / -U // -U / -U / -U / -U$$

cf., sobretudo, 1449 a 19-28 [«a natureza mesma achou o metro apropriado»] e as notas explicativas n. 25 e 83. Sobre a dança, Aristóteles comenta que, «mediante ritmos convertidos em figuras (*tón skhematizoménon rhythmón*), imita caracteres, paixões e ações»; 1447 a 26-28. ARISTÓTELES. *Poética*, ed. por Valentin Garcia Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

⁵ Na exposição de Vitruvius sobre os seis princípios fundamentais da arquitetura —i.e., *ordinatio* (τάξις), *dispositio* (διάταξις), *eurythmia* (εὐρυθμία), *symmetria* (συμμετρία), *decorum* e *economia* (οἰκονομία), *De Architectura*, Livro Primeiro, capítulo segundo—, a *eurythmia* corresponde ao «aspecto apropriado» da obra, alcançado pela «conveniência dos membros da obra em altura e largura, largura e comprimento, e em suma tudo possuindo comedimento (*symmetria*)»; p. 14. Compreende-se que, na seqüência expositiva dos seis preceitos, estava reservado propriamente à eurythmia arquitetônica assegurar a estreita relação entre a *definição métrica* (*proporcional*) e a sua *apreensão visual*. Na Grécia Clássica, esta preceptiva adquiriu uma significação muito específica e, em certo sentido, técnica,



ars combinatoria rica em possibilidades, cuja eficácia está na medida de sua apreensão sensível. O que impressiona o espírito clássico é o território seletivo em que este *métron* se afirma: como Aristóteles observa, o ritmo ou o estabelecimento do metro, a partir do qual se modula a cadência rítmica, define-se pela «capacidade de afetar de certo modo nosso caráter». Na «comoção» salta a medida, revelando-se sua potência: jogo onde agente e paciente convergem, nela, o artista se rende ao poder-presença do *métron*. Por isto, tocado pela beleza de sons a se enlaçar em compasso rítmico, o artista *padece* o sentimento da música, se faz *seu* este sentimento, reconhece, do mesmo modo, sua autonomia. Por fim, se a afecção musical suscita empolgação, tristeza ou serenidade, comede-se igualmente pela contemplação da beleza, da *harmonia* (ἁρμονία) própria às obras perfeitas⁷ —sentido de «acabamento» inerente ao *métron*.

A atenção de Aristóteles pelo sentido ético das afecções musicais, reveladora de uma atitude interessada pela expressão das emoções e pela comoção do espectador, é característica de um momento específico da arte grega. Porém, fixando olhar na contraposição entre a uniformidade da poesia arcaica —em verso hexâmetro— e a posterior diversificação dos gêneros poéticos, entre a severidade escultórica de Fídiás e a maleabilidade de Praxiteles ou a multiplicidade de «tipos» e «fórmulas de *páthos*», na iconografia dos frisos, quase perdemos de vista o mármore que lhes é comum. As palavras do filósofo, no entanto, assinalam o solo onde se disseminou primordialmente a arte clássica: a Beleza e a Medida.

relacionada ao desenvolvimento de procedimentos racionais de «retificação das deformações visuais» (empregados, p. ex., no Partenon e nas estátuas de grande magnitude, cuja visibilidade comprometia a boa proporção dos membros). Este «domínio técnico» da imagem visual não deve ser identificado com o *occhio mentale* do Renascimento; como Panofsky alertou desde *A Perspectiva como «forma simbólica»*, a eurrítmia prende-se a uma «ótica dos ângulos visuais» absolutamente estranha à *unidade espacial* da perspectiva matemática Renascentista.

⁶ Os ritmos e as harmonias têm «o poder de afetar de certo modo nosso caráter» (*Poética*, 1340 a) e se estabelecem em concordância com as emoções próprias às diferentes espécies de poesia (elegiaca, satírica, etc.). Na *Poética*, Aristóteles observa: «Sendo-nos, pois, natural o imitar, assum como a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são partes dos ritmos)»; 1448 b 20-21.

⁷ A harmonia (ἁρμονία) possui maior alcance que o ritmo. Correntemente associada à música —«o «afinamento» da voz e seus tons (na *Poética* é empregada com este sentido)—, fala-se, no entanto, de harmonia das cores para a pintura; por sua vez, é possível haver ritmo sem harmonia musical (p.ex., movimento compassado do corpo, disposição rítmica de cores, etc.), porém, compartilhando igualmente o atributo de harmônico; por fim, há ritmo sem qualquer espécie de harmonia (p.ex., repetição modulada de cores ou sons que não suscita nenhum sentimento de harmonia ou de concordância visual-melódica).

Herdeira do pensamento mítico, a potente música do número —a riscar no espaço os pontos sagrados de uma grafia percorrida em compasso coreográfico⁸— iluminou o caminho para a *teoria* do belo do Período Clássico, orientada, em aspectos gerais, pelas especulações sobre antropometria iniciadas no século V a.C.. De certo modo, a estrutura psicofísica do corpo humano se relaciona com o sentido de ordem e, neste, de ordem matemática; todavia, o que a matemática musical coloca em evidência não é a *perfectibilidade* na forma, exata simetria entre destra e sinistra, mas a *proporcionalidade* entre os membros do corpo, própria ao sentido de beleza —e ao de feiura (p.ex., quando espontaneamente dizemos que um nariz é grande e feio)— porém de difícil ciência exatamente por que, aí, nenhum membro se parametriza «metro» —i.e., forçando a pensar nas relações de medida que ele mantém com os outros membros.

E aqui luz, plena, a *philia* entre Música e Arquitetura —que, sob diversos matizes, lume até nossa era. Por uma parte, a arquitetura opera com uma grafia rítmica, compassada; por outra, ela define relações harmônicas métrico-proporcionais entre seus membros (modulados em *ordens arquitetônicas*: dórica, jônica e coríntica)⁹.

Coube ao Renascimento a restituição da «perdida teoria da arte» da Antiguidade Clássica. Cotejando as fontes antigas —em particular, Plínio, o Velho, e Vitruvius— e as obras remanescentes, e submetendo suas preceptivas a escrupuloso exame, a *renovatio* renascentista fixou diretrizes que, em certo sentido, ainda norteiam os estudos sobre a proporção harmônica¹⁰.

⁸ O rito de fundação da cidade é figurado como uma ação musical de «riscar» ou «limitar» (através do sulco de arado na terra) o espaço da cidade. No mito, Cadmo, fundador da cidade de Tebas, une-se a Harmonia, divindade olímpica; na extensão da cidade, o músico Anfion, para a construção da muralha, «movia as pedras ao som da lira e, com um pedido carinhoso, as levava aonde queria» (Horácio, *Epístula ad Pisones*, 390-400). Uma exposição abrangente sobre os ritos de inauguração e delimitação da cidade, na Grécia e Roma antiga, encontra-se no belo livro de Rykwert, J. *La Idea de Ciudad*. *Antropología de la forma en el Mundo Antiguo*, trad. de Jesus Valiente, Hermann Blume Ed., Madrid, 1985.

⁹ Na música como nas artes visuais em geral, o «módulo» sempre é obtido a partir de um membro da própria obra. Segundo Vitruvius, «a proporção é uma correspondência métrica entre uma determinada parte (*rata pars*) dos membros da obra e seu conjunto (...). De fato, não se pode falar de uma obra bem realizada se esta relação de proporção não existe»; *De Architectura*, Livro III, cap.1, p. 72. E ainda: «Uma das partes será o módulo, que se chama em grego ἐπίβολος, com o qual se obtém por cálculos a distribuição de todo o edifício»; *idem*, Livro IV, cap.3, p.94. A palavra grega *mélos* (τὸ μέλος; membro; de onde vem *melodia*) refere-se tanto a membro musical como a corporal.

¹⁰ Embora a «teoria da proporção harmônica» tenha um importante papel na estética da Idade Média, adquire aí um caráter abstrato, distanciando-se dos elementos clássicos da antropometria

Elevando a pintura à dignidade de arte liberal e afirmando sua superioridade em relação à arquitetura, Leon Battista Alberti, em seu *De Pictura*, orienta o artista a «empenhar-se [em sua obra] para que todos os membros se convenham bem» —i.é. quando «o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza»—, concluindo:

«Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. (...) Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade em reconhecê-las. (...) Uma coisa a se lembrar: para medir bem um corpo animado deve-se apanhar um dos seus membros com o qual medirão os outros. O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça.»¹¹

No Livro Terceiro da mesma obra, ressalta que todo artista deve «sempre seguir os exemplos da natureza», memorando a anedota sobre Zêuxis, que, para alcançar uma beleza «impossível de ser encontrada em um só corpo», reuniu as cinco moças mais belas, para delas retirar as partes mais apreciadas¹². Em seu outro tratado, *De Re Aedificatoria*, a mesma exigência —«[alcançar a beleza,] como nossos antepassados, através da observação da natureza»—, leva o autor a comparar o edifício a um «organismo», estabelecendo analogias entre arquitetura e corpo humano¹³. Também aqui, embora não o diga, Alberti remete-se à exposição de Vitrúvio referida na passagem do *Da Pintura*, que relaciona a *proportio* na arquitetura com a harmonia do corpo humano bem proporcionado¹⁴.

Na mesma trilha, —mas, por ironia, de forma totalmente anticlássica—, Filarete, no Livro Primeiro de seu *Trattato*, apresenta todas as medidas proporcionais da arquitetura tomando por módulo uma parte do corpo humano:

orgânica e do «maturalismo»; cf. von SIMSON, Otto. *La Catedral Gótica. Las origenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, trad. de Fernando Villaverde, Alianza Ed., Madrid, 1988, sobretudo pp. 15-77.

¹¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, trad. de Antonio da Silva Silveira, Ed. da Unucamp, 1989, Livro II, § 36, pp. 108-09; sobre pintura e arquitetura, *idem, ibidem*, § 26.

¹² *Idem*, Livro III, § 56, p. 132-33.

¹³ *De Re Aedificatoria*, ed. bilingüe, trad. ital. de Giovanni Orlandi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966, Livro Nono, cap. V, p. 810.

¹⁴ VITRÚVIO, op. cit., Livro III, cap. 1, pp. 72-75 — Vitrúvio acresce a descrição da figura do corpo humano *ad circulum* e *ad quadratum*, cf., também, Livro I, cap. 2.

a cabeça (segundo Vitruvius, a proporção entre altura e diâmetro de base da coluna deve corresponder à da altura do corpo modulado pela cabeça, mas o módulo arquitetônico sempre se define a partir de um membro da própria obra —no caso, o imoscapo). Ao descrever sua *Sforzinda*, Filarete pondera:

«Pretendendo mostrar o sistema e ordem de edificar, a alguns pareceria apropriado iniciar pelos edificios pequenos e depois continuar progressivamente até os grandes; pelo contrário, a mim tem ocorrido querer começar edificando a totalidade dos edificios que correspondem a uma cidade, com a ordem e a medida que a cada um convém e pertence.»¹⁵

Alberti já havia equiparado a arquitetura do edifício à da cidade¹⁶, contudo, não foi ele nem Filarete, e sim Francesco Di Giorgio Martini, quem sintetizou numa única fórmula sua «unidade de princípios»:

«Possuindo a cidade razão, medida e forma do corpo humano, agora circunferências e divisões as descreverei com precisão. Em primeiro lugar, é preciso saber que, estendido no chão o corpo humano, posto um fio do umbigo à extremidade e girando-o, se obterá a forma circular. É preciso considerar, ainda, como o corpo possui todas as dimensões e membros com perfeita medida e circunferências, o mesmo devendo-se observar na cidade e em outros edificios.»¹⁷

Pela *analogia* entre o corpo, o edifício e a cidade, entre micro e macrocosmo, os homens do Renascimento delegam à *Divina Proportione* um «poder de configuração» cuja universalidade ultrapassa os limites da arte clássica. Ignorando o *tópos* original da teoria da harmonia, serviram-se de uma Minerva mais gorda, segundo expressão de Alberti, e assentaram sob outras

¹⁵ FILARETE, Avertino. *Tratado de Arquitectura*, in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Volume IV, ed. de Joaquim Garriga, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1983, pp. 68-73. Sobre a cidade de *Sforzinda*, inspirada na orientação do traçado das ruas proposta por Vitruvius (a partir da “rosa dos ventos”), Claude Perrault, em sua tradução do *De Architectura*, assinala claramente os equívocos de interpretação incorridos no Renascimento a respeito das diretrizes urbanísticas fixadas no Capítulo VI do Livro Primeiro do tratado antigo.

¹⁶ *De Re Aedificatoria*, op. cit., Livro Primeiro, cap. IX, p.64 [use é verdade a sentença dos filósofos de que a cidade é uma grande casa e a casa, por sua vez, é uma pequena cidade]; cf. também, PALLADIO, A. *I Quattro Libri dell'Architettura*, ed. fac-simile, Ulrico Hoepli Ed., Milano, 1980, Livro Segundo, Cap. XII “Del sito da eleggersi per la fabriche”, p. 46 [«que a Cidade não seja outra coisa senão uma certa casa grande e a casa, pelo contrário, uma cidade pequena»].

¹⁷ DI GIORGIO MARTINI, Francesco. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, 2 vols., ed. de Corrado Maltese, Il Polifilo, Milano, 1967, p. 20

bases a reflexão sobre a *Ordo* matemática. O ponto de inflexão que conduz a atitude artística «moderna» para esta Arcádia imaginária reside na *intuição espacial* simbolizada pela perspectiva.

Detenhamo-nos sobre a atitude artística clássica. Tal como a linguagem corrente não se modela com exatidão de metria rítmica, os estudos clássicos métrico-proporcionais da beleza corporal somente rememoram a hesiódica Idade de Ouro de homens iguais quanto aos braços e pernas; nem aquela nem estes podem remediar o mundo do impreciso, *monde de l'«à-peu-près»*, conforme expressão de Alexandre Koyré¹⁸. Também a «grafia apolínea» afirma-se superior ao mundo dos mortais: se das cordas douradas do arco de Apolo partem flechas indomáveis, o talento artístico do arqueiro não se mede pela superfície irregular onde risca a curvilínea trajetória da flecha, mas pelo poder de cálculo e precisão no acerto do alvo; de forma que, ao arco e flecha divinos, conviria emparelhar a curvilínea vela e o mastro-coluna da arte náutica, instrumentos de uma grafia regular magistralmente traçada no terreno sempre imprevisível e indefinido do mar. Por isso, a súpera ordem em que se desenha a arquitetura rítmica, regular e bem proporcionada define-se, também ela, no plano de uma arte sagrada, de edificações religiosas, em acrópole sobre o plano existencial humano.

Flechas indomáveis, curvilínea vela, mastro coluna... À geometria «celestial» da música os antigos reuniram outra, «terrena», e nela reconheceram o símbolo mesmo do espaço; convém considerá-la brevemente pela forma mítica que domina sua apresentação no imaginário grego: o labirinto. Certo, no regime do mito as imagens não prefiguram conceitos; porém, tendo em vista a *teoria* do belo do Período Clássico e a posterior reflexão filosófica sobre as artes, o estudo das *grafias* respectivas a Apolo, Dédalo e Dioniso relaciona-se com os elementos aporéticos apresentados à teorização da estese métrica e da analogia entre música e artes visuais. Seguindo tais sendas, vê-se como a «metria» da arte clássica esteve condicionada por uma forma de intuição do espaço que, resistente à racionalização conceptualizadora do pensamento filosófico, impossibilitou a Antigüidade de identificar o «espaço real» com o espaço geométrico, *continuum*.

Ao talento de Apolo, exímio tocador de lira e deus arquiteto entre olímpicos, os Antigos reuniram o de Dédalo. Voltando o olhar para baixo e vendo em ação ao segundo, compreendemos melhor esta fronteira entre a

¹⁸ KOYRÉ, Alexandre. "Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision", in *Études d'Histoire de la Pensée Philosophique*, Ed. Gallimard, 1971, pp. 341-62.

arquitetura «dos deuses» e a arquitetura «dos homens». Mais, enquanto nos limitamos a contrapor o alcance ou a extensão que a *Ordo* arquitetônica possuiu na Antiguidade e no Renascimento, perdemos de vista a «problemática clássica» e a cisão implicada na *renovatio* Renascentista.

II. UMA EDIFICAÇÃO DE CIMENTOS FIRMES E GEOMETRIA INSÓLITA

No delineamento do mito de Dédalo, Marcel Detienne¹⁹ ressalta que o labirinto, arquitetura traçada a régua e compasso, e que por séculos atrai o Ocidente Europeu, «é, fundamentalmente, um espaço descentralizado que exclui o mais concreto e o mais místico. Nem edifício cujo complicado plano o converteria em lugar de ilusão (...). Tampouco viagem iniciática, catábasis e caminho para outro mundo (...). Ao pensar o labirinto com o Minotauro, os gregos têm privilegiado a figura abstrata de um espaço aporético (...) um espaço móvel»²⁰.

Embora nos dias atuais a aura da *perenidade* e o valor que ela empresta à construção venha perdendo lustro passo a passo com as conquistas tecnológicas —e com seu intérmino potencial para a demolição tanto quanto a edificação—, certamente não abandonamos o anseio por obras que perpetuem. Há muito que os elos entre *tempo* e *arquitetura* têm instigado perspicuas apreciações; eles

¹⁹ A iconografia não consiste em tema central dos trabalhos de Detienne. Entretanto, a cuidadosa revisão feita pela «escola de Vernant» (Vernant, Detienne, Lévêque, Vidal-Naquet, M. Austin e outros) sobre a questão da racionalização do espaço na Grécia Antiga orienta, em aspectos gerais, nossa abordagem da γραφικὴ clássica. No estudo sobre «Hestia e Hermes» (1963), Jean-Pierre Vernant destacava que a «representação arcaica do espaço» tinha por característica o fato de «o espaço e o movimento ainda não estarem isolados enquanto noções abstratas»; **Mito e Pensamento entre os Gregos**, Difel, S.P., p.117. Para um recente balanço crítico das hipóteses da «escola» especificamente relacionadas com a racionalização do espaço, cf. *infra* nota (42).

²⁰ DETIENNE, Marcel. «La grulla y el laberinto», in **La Escritura de Orfeo**, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Ed. Peninsula, Barcelona, 1990, pp.20-21. Detienne interpreta a «autonomia» das representações iconográficas do labirinto —«percurso sem erro em suas divagações» (p.155)— a partir da *dança da grou*, coreografia executada por pessoas em fila umas atrás das outras, que joga com a paralaxe e a espiral através de movimentos alternativos da direita para a esquerda (pp.15-16) e «que expressa a idéia do labirinto ao revés, quando já se desfaz, quando se desvanece com a morte do Minotauro» (p.20). Embora o autor não faça referência, é inevitável pensar no significado completamente distinto que a iconografia clássica passa a adquirir com seu «resgate» medieval: desenhado no piso das catedrais góticas, o *centro* do labirinto traz agora uma *Jerusalém Celestial*, que os peregrinos, ajoelhados, alcançam, tal como na dança da grou, percorrendo seu caminho curvilíneo e zigzagante.

tecem a especiosa trama em que se alça o penetrante Dédalo, genitor mítico da arte²¹.

A aparição do Minotauro, cria de Pasífae, inscreve-se em um importante contexto de simétricas inversões e espelhamentos. Mínos, esposo de Pasífae, é filho de Astérios, o Estrelado, vicário e pai nutrício de outros dois filhos, os três —Mínos, Sarpedón e Radamantis— nascidos dos amores entre Zeus e Europa, mortal raptada pelo deus amante metamorfoseado em touro. Aspirando ao reinado, após a morte de Astérios, e não reconhecido em sua divina ascendência taurina, Mínos trama conquistar o reino de Creta pedindo a Poseidon um touro enviado das profundezas do mar, a ser sacrificado pela realeza. Deste animal, que o rei não sacrifica, mantendo-o como amuleto, nascerá Minotauro. Possuída de desejos pelos movimentos enfurecidos do touro, Pasífae, dentro de uma construção feita por Dédalo com madeira recoberta de couro, une-se ao animal, metamorfoseada em bezerra. Assim, diferentemente de Zeus e Europa, defrontamo-nos aqui com a perda do limite, a degradação humana denunciada no corpo minotáurico²².

Com seu labirinto, Dédalo impõe divisas àquele cuja natureza é enodoar toda linha divisória; contém a violência e loucura de Minotauro neste palácio real símil ao mundo dado aos seus olhos e à sua natureza, nesta arquitetura que apaga, no seu interior, todo traço diferencial. Duplo jogo de enganos, interno e externo. Com contornos bem definidos, o hipnótico *tópos* do Minotauro, sua casa, o único lugar que, afeito à sua natureza híbrida, não põe em risco o limite dos outros, traz consigo esquecimento da *hybris* e do «símbolo» da realeza de Mínos.

Mantido como talismã, seu «culto», sua «ordem» é a mais trágica expressão da perda de limites, da pretensão sem termo e sem medida que configura o reinado de Mínos. Com sua geometria, o labirinto circunscreve as grafias da selvagem corrida ao abate da presa, altar sacrificial para a caçada minotáurica de sangue humano²³.

²¹ Sobre Dédalo e sua relação com Hefesto, cf. KRIS, Ernest & KURZ, Otto. "El Artista como Mago", in *La Leyenda del Artista*, trad. de Pilar Vila, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, pp. 63-84. Seguimos, em linhas gerais, a leitura de Detienne sobre o labirinto e o mito do Minotauro; cf. ainda Rykwert, J. *La adivinanza y el laberinto e Laberinto, danza y ciudad*, op. cit., cap. IV, pp. 115-202.

²² Cf. APOLODORO. *Biblioteca Mitológica*, trad. de Julia G. Moreno, Alianza Ed., Madrid, 1993, Livro III, 1,34.

²³ Ainda aqui a questão não é outra senão a preponderância do *métron*. Convém citar as palavras pronunciadas pelo coro, no *Agamémnon*, de Esquilo, em relação a outro sacrifício humano (o sacrifício de Ifigênia):

Capaz de desfazer o labirinto e a caça irreversível que nele se desenha, o segredo oferecido por Dédalo a Ariadne desvela o que é próprio do exercício da arquitetura no mundo dos mortais. Pois o dédalo apresenta a arquitetura como *máscara*, algo que, a qualquer instante, pode mudar de cara; não há labirinto que não possa ser desfeito, não há «cidade bem torreada» que não possa ser assaltada (nem mesmo os sofisticados sistemas panópticos da vida moderna). Ainda, o mito evidencia este espaço móvel, reversível, aberto no mundo desde o ardiloso reinado de Cronos «de curvo pensar», deus que tocaia e devora seus filhos; espaço móvel que se impõe como ordem irrevogável para todos os mortais «comedores de alimento».

Como argumenta Detienne, o sentido central do mito adquire forma simbólica no desfecho que cabe a Dédalo após sua fuga. Perseguido por Minos, o arquiteto é por fim descoberto através do ardiloso desafio, lançado pelo rei em toda cidade onde passava, àquele que, introduzindo um fio numa concha de caracol, chegasse à outra ponta. Kókalos, rei da Sicília, ao aceitar a prova, contando com o auxílio do hóspede que ocultava em seu palácio, sem perceber fornecia a pista (ou o fio) que levava diretamente à presa²⁴. A solução do enigma Dédalo encontra perfurando a ponta da concha e adentrando uma formiga, atada a um fio, em linha reta por entre as curvas do caracol²⁵.

Arquitetura, aliança de reta e curva... formas que simbolizam, para os gregos, domínios singulares da atividade artística: o volteio e a ação direta, sem

*A ruína é punição inexorável
da pretensão sem termo e sem medida
O dom supremo é ter comedimento (métron)
(...) a prosperidade nunca serve
aos que se sobrepõem à justiça.
Transorna-os a sinistra Tentação,
insidiosa filha do Delírio;
o mal, então, se torna irremediável;
não se disfarça mais, todos o vêem
—sinistra, inoculável evidência.*

in *Oréstia*, trad. de Mário da Gama Kury, Jorge Zahar Ed., R.J., 1990, vv. 444-456.

²⁴ APOLODORO, *Op. cit.*, Epitomes, I, 14, 15.

²⁵ Detienne relaciona as qualidades formais da concha com a ferramenta de artesanato que possui mesmo nome (*kokhilion*), descrita no comentário de Hipólito a um fragmento de Heráclito sobre o reto e o curvo —«O percurso que descreve a peça em caracol que se chama "concha" na ferramenta do pintor (*grapheion*) é uma linha reta e curva.»—, e observa: «Máquina ou aparato, a "concha" deriva seu nome de sua forma e de seu movimento, de sua *peristraphé*, e da aliança que nela se dá entre a curva e a reta»; *op. cit.*, p.19.

desvios. Ao dirigir os indômitos cavalos do carro do Sol, Apolo traz aos homens a suprema manifestação da ordem regular. Mas a reta que este deus extrai da curva encanta, sobretudo, no poder de cálculo e precisão do arqueiro, a imprevisibilidade comparece aí como perturbadora de seu talento. A arte dedálea, ao contrário, define-se pelo imprevisível, centrando-se na possibilidade da reta súbito se revelar curva e esta, reta —enfim, do labirinto... fio de Ariadne. É no domínio dos «simulacros» e «artimanhas» que ela se configura²⁶.

Pela pêtrea geometria, Dédalo trama a cadeia da «situação favorável» ou a «reversão do quadro», assegurando a persistência da manobra. Ruskin ajuizou que as Pedras da Arquitetura invocam justiça ao tempo; os gregos buscam, através delas, agarrar o tempo pelos cabelos, dispondo-o a seu favor. Jogo espácio-temporal também figurado nos entretenimentos de Palamedes, inventor da «metrética», arte da grafia dos números e das letras, Pedras da Palavra²⁷.

²⁶ Esta visão da arquitetura como *estratagem*a perpassa toda a Grécia Clássica e ainda está claramente presente no tratado *De Architectura*. De fato, não a encontramos quando Vitruvius aborda a edificação dos edifícios consagrados aos deuses, iniciando seu Livro Terceiro com uma detalhada exposição sobre «a composição e as medidas dos templos», mas quando trata da construção da cidade. Do terceiro ao sétimo capítulo do Livro Primeiro, o autor, após distinguir três gêneros de obras públicas —edificações de defesa (murallas, torres, portas, etc.), edificações religiosas e edificações destinadas a lugares de usos comuns (portos, fóruns, pórticos, banhos, teatros, etc.)—, desenvolve amplas considerações sobre a edificação cidadã. Assim, em relação ao desenho das murallas (Cap. V), Vitruvius observa que «os caminhos de acesso às portas não deverão ser retos mas dirigidos à esquerda, pois assim os agressores oferecerão, aos que estiverem na muralha, o lado direito do corpo, desprotegido do escudo»; a muralha não deve ser quadrada nem com ângulos agudos («tais ângulos favorecem mais ao inimigo que ao habitante») mas de forma circular, «de modo que o inimigo possa ser avistado de diversos pontos» (Francesco Di Giorgio Martini criticará a forma circular da muralha em razão da proximidade dos bastiões e porque «aqueles que estão de guarda e transitam na muralha, fora das torres elevadas, só têm visibilidade olhando praticamente em perpendicular»; *Trattato*, Livro V). Quanto às torres, «devem ser construídas de forma circular ou poligonal, pois as quadradas são facilmente destruídas»; onde a torre encontra a muralha, a passagem deve ser interrompida de uma extremidade à outra, porque «se os inimigos alcançarem alguma parte da muralha, os defensores estarão em condições de detê-los derrubando a ponte de madeira construída na passagem» (Cap. V). Sem nos estendermos em muitos exemplos, convém ressaltar, por fim, que o «desvio» na orientação do traçado reticular urbano, proposto por Vitruvius em oposição à forma tradicional de arruamento (em relação aos pontos cardiais) —e cuja interpretação equivocada (i.e., como traçado radiocêntrico), no Renascimento, será de inestimável importância para a História do Urbanismo até nossos dias—, também foi concebido como estratégia para «evitar que os ventos canalizem nas ruas» (Cap. VI).

²⁷ Cf. DETIENNE, M. «Una escritura inventiva: la voz de Orfeo, los juegos de Palamedes», in *op. cit.*, pp. 81-93. Sobre a «metrética», o autor observa que «as letras do alfabeto, antes da aparição do sistema chamado acrofônico, servem também para designar os números. A anotação numérica utiliza os signos do abecedário: conhecer as letras implica já saber os números»; p. 86.

²⁸ Problema levantado por G. Vlastos [«A norma geral de κρῶσις, na cosmologia e na medicina gregas era a ἰσονομία (Alcméon) ou a ἰσομοιρία (περί αἵρων 12), i.e. a relação 1:1 (...). Contrariamente a

Tal como o artefato dedáleo, o *jogo de damas* criado por Palamedes repõe o *tópos* semântico do labirinto; dos desenhos maquinados com as pedras do jogo às geometrias traçadas pelo arquiteto nenhum desnível se interpõe, ambos se riscam sobre um papel de mesma qualidade.

Os *tópoi* apolíneo e dedáleo balizam a perscrutação do espaço na Grécia Clássica. Três referências: sobre a geometria e o princípio ordenador da natureza, os estudos de matemática da música realizados pelos pitagóricos levam à contraposição entre as noções de «isonomia» (Anaximandro, Empédocles) e hierarquia —«proporção»— do cosmos²⁸. Em Platão, a «reversibilidade» e «indefinição» do mundo desvela o espaço como realidade errante, alheia à forma e indeterminável. Com a «topologia», Aristóteles tanto desvincula do estudo da geometria cósmica a correlata assertiva do caráter indiferenciado do espaço geométrico (problema levantado por Hipócrates de Quios, no séc. V, em seu *Elementos de Geometria*)²⁹ quanto refuta a realidade mesma do espaço (ou de um «vazio» independente dos corpos)³⁰. Este quadro

esta opinião generalizada, a descoberta pitagórica das fórmulas da harmonia musical introduziu uma ideia inteiramente nova, pois descrevia padrões de κρῆσις; que não se adequavam à ἰσωνομία, mas antes envolviam pares de números desiguais (e, em cada caso, pares-ímpares): 1,2, 2,3, 3,4...», *apud* Kirk, G.S. & Raven, J.E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de C.A.L. Fonseca, B.R. Barbosa e M.A. Pegado, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, pp. 237-39] e também estudado por J.-P. Vernant em *As Origens do Pensamento Grego*, trad. de Isis B. Fonseca, Difel, São Paulo, 1984. Sobre o princípio da *isonomia* e a racionalização do espaço, cf. VERNANT, J.-P. "Geometria e astronomia esférica na primeira cosmologia grega" e "Estrutura geométrica e noções políticas na Cosmologia de Anaximandro", in *Mito e Pensamento entre os Gregos*, trad. de Haiganuch Sarian, Difel-Edusp, 1973, pp. 157-86. No próximo capítulo consideraremos mais detalhadamente as investigações pitagóricas sobre a matemática da música, v. particul. nota (17).

²⁹ O argumento comparece logo no início da exposição sobre a teoria do lugar: «qualquer corpo, desde que não tenha obstáculo, tende ao lugar próprio: um para o alto, outro para o baixo, e o alto e o baixo e as outras quatro dimensões são as partes e espécies do lugar. Tais determinações, ou seja, alto e baixo e direita e esquerda, são não só relativas a nós (para nós, de fato, elas não são sempre a mesma coisa, mas mudam de posição conforme nos movemos, e por isso mesmo são a mesma coisa direita e esquerda, alto e baixo, e frente e trás), mas possuem cada uma uma particular determinação natural. De fato, o alto não é qualquer coisa mas lá onde se dirigem o fogo e o ligeiro; igualmente, o baixo não é qualquer coisa mas lá onde vão as coisas pesadas e feitas de terra; portanto, estas duas dimensões diferem não somente por posição mas ainda por potência». ARISTÓTELES, *Física*, Livro IV, 208 b 10-19, in *Opere di Aristotele*, Biblioteca Universale Laterza, Vol. III *Física, Del cielo*, trad. de Antonio Russo e Oddone Longo, Ed. Laterza, Roma, 1983.

³⁰ A teoria aristotélica do lugar é apresentada no Livro IV da *Física* (ref. particular à teoria platônica do espaço, cap. 1-6, à teoria do vazio, cap. 6-9) e sucedida pelo estudo do tempo (cap. 10-14), *op. cit.*, pp. 73-115; cf. também ROSS, David. *Aristóteles*, trad. de Diego F. Prö, Ed. Sudamericana, Argentina, 1957, pp. 126-32. Sobre os equívocos da leitura aristotélica do *Timeu*, cf. ROSS, D. *Teoria de las Ideas de Platón*, trad. de José Luis D. Arias, Ed. Cátedra, 1986, cap. "Las doctrinas no escritas" de Platón" [v. ref. (9) «*Íd.*», 209 b 11-17»], pp. 175-176, e AUBENQUE, Pierre. "Física y Ontología", in *El problema del ser en Aristóteles*, trad. de Vidal Peña, Taurus Ed., Madrid, 1987

esquemático é suficiente para se apontar o paralelismo que Alois Riegl fixa entre tais divisas teóricas e a «forma de intuição espacial» da arquitetura clássica. *organicidade* métrico-proporcional (i.e. o módulo se define em relação a um membro da obra), visibilidade da *forma corpórea* (corpo tridimensional que ocupa um lugar) e afirmação do espaço *a partir* do corpo (diferentemente da Renascença, que concebe a forma estereométrica a partir do constructo espacial); os princípios arquitetônicos revelam igual incapacidade de «plena individualização do espaço»³¹

Entretanto, para o estudo dos nexos que os Antigos estabelecem entre a reflexão sobre o espaço e a estesia artística é mister ir além. Retornando à arena minotáurica (e à dança que aí evoluem, em cercos e desvios, caça e caçador), compete reaver a analogia entre música e arquitetura por um domínio da *graphé* distinto da metria coreográfica. Confundindo os limites, na própria esfera da forma, do belo, do acabado —do *Télos*, enfim— a «potência do indefinido» manifesta o *ethos* da arte (e o «núcleo problemático» da teoria clássica). Alcançando o *incomensurável* no cerne da *medida* demarca-se o abismo a separar Antigüidade e Renascença.

III. O VISÍVEL E O INVISÍVEL (A MÚSICA DIONISIACA)

—sobre a concepção do espaço e sua relação com o estudo do tempo, pp.405-419 («Para Aristóteles) o movimento não descreve um espaço que estaria já aí, pois isso equivaleria a supor que o espaço existe antes com a infinidade de suas partes, porém o movimento é aquilo pelo qual há um espaço em geral, e pelo qual este espaço se nos revela retrospectivamente como susceptível de ser dividido», p. 410). Retomaremos *infra* as considerações de Platão sobre o espaço.

³¹ Segundo Riegl, no templo clássico a tridimensionalidade é alcançada pela colunata projetada contra a parede de fundo da cela, somente na arquitetura tardo-romana, e de forma paradigmática no Panteão, o espaço ganha efetiva individualidade («A característica própria da arquitetura tardo-romana se baseia em seu posicionamento frente ao problema do espaço. Reconhece o espaço como grandeza corpórea cúbica, e nisso se diferencia da arquitetura paleo-oriental e clássica; porém não o reconhece como grandeza infinita, sem forma, e nisso se diferencia da arquitetura moderna»); cf. RIEGL, *A Arte Tardo Romana*, trad. de Licia C. Ragghianti, Einaudi Ed., Torino, 1981. As considerações de Panofsky sobre a perspectiva mantêm os marcos estabelecidos por Riegl («[Na pintura helenística e romana] existem refrações, reflexões e sombras projetadas, mas nada que se assemelhe a uma iluminação uniforme. Como resultado, o conjunto ganha uma qualidade irreal e quase espectral, como se o espaço extracorpóreo só pudesse afirmar-se à custa dos corpos sólidos e, à maneira dos vampiros, lhes sugasse a própria substância. Numa palavra, ao espaço pressuposto e presente na pintura helenística e romana faltam as duas qualidades que caracterizam o espaço pressuposto e presente na arte "moderna" até o advento de Picasso a continuidade (e, conseqüentemente, a mensurabilidade) e a infinidade»); cf. PANOFSKY, E. *"I PRIMI LUMI"*, in *Renascimento e renascimentos na Arte Ocidental*, trad. de Fernando Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981.

Com a *máscara*, atentamos para o *manifesto* e o *oculto*. E, neste mito de exaltação à vida que se desenha com o labirinto, vemos, por fim, os olhos de Dioniso. Pondo termo à confusão minotaúrica entre o bestial e o humano, Ariadne conduz a outro extremo onde os limites se embaralham: a música dionisiaca, fusão entre o divino e o humano³². Com o «doce grito soprado da flauta» o corpo é tomado por impeto dançante, livre a «dançar a doce dança». Corpo com vida própria, música a se fazer corpo dançante... presença de Dioniso. «Irei onde estão e estarei com os coros», fala o Deus no Prólogo da *Bacas* de Eurípides³³. Dioniso se manifesta vida.

Música e Arquitetura. Onde a lira apolínea delinea sua arquitetura ritmada, comidada e regular, a flauta dionisiaca verte sua grafia desforme, serpenteante e impulsiva; potência aparentemente mais afeita a desfazer a medida do que a edificá-la. Mas não basta contrapor à «estesia métrica» as qualidades artísticas da linha curva e serpentinata, hogarthiana *the line of beauty*; este deus do transporte extático, da evasão, da corrida sobre «pedras sem teto»³⁴, mantém uma relação peculiar com a arquitetura.

No corpo vivo, na força vital do corpo, ereto, firme sobre o solo, os homens têm a potência de Dioniso, deste Dioniso *Orthós*, Reto. Aí, a arquitetura do corpo é, ela mesma, manifestação da vida. E dos deuses «o mais doce», àquele que não o reconhece, revela-se «o mais cruel para os homens»³⁵: finda a vida pela morte lacerante, pelo desmembramento do corpo —desfeita a *melodia*—, pela ruína da arquitetura —da *harmonia*. Na *Bacas*, antes do ímpio Penteu ser entregue ao massacre das Loucas, o deus prisioneiro responde ao chamado delas com um sinal revelador: balança o palácio de Penteu, deslocando o «pétreo pórtico nas colunas», e um tremor toma conta do coro, aturrido de pavor, os corpos prostrados no chão; uma manobra final consuma seus estranhos talentos de arquiteto: combinando reta e curva, astuciosamente

³² Na *Teogonia*, canta o acdo:

*Dioniso de áureos cabelos a loira Ariadne
virgem de Minos tomou por esposa florescente,
e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida.*

in HESÍODO. *Teogonia*, apes e trad. de Jaa Torrano, Roswitha Kempf Editores, S.P., 1986, vv. 947-949, p.156.

³³ EURÍPIDES. *Bacas*, trad. de Jaa Torrano, v. 63.

³⁴ *Idem*, v. 38, sobre a diferença entre os talentos de Dioniso e Apolo em relação à arquitetura, cf. breve referência em DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*, trad. de Carmem Cavalcanti, Jorge Zahar Ed., R.J., 1988, pp.77-81.

erige um fuste colossal com Penteu ao topo, entregue às Loucas para ruir com a caçada³⁶.

Como em sua música, na indissociabilidade entre arquitetura e vida, Dioniso exerce sua teofania. Vivenciando sua grafia, aprendemos a considerar a *adequação* entre a arquitetura e a vida que nela se desenvolve, entre ἄστυ (a cidade material) e πόλις (sua forma de vida); e, para além de toda torreada muralha, a reconhecer a grafia de outros «espaços vitais» próprios a outras formas de vida igualmente legítimas.

Esta divisa fecha a analogia entre música e arquitetura. Valores artísticos muito diversos enquadram-se na preceptiva arquitetônica da *adequação*, nela se enfeixam os elementos em jogo no «certame entre lira e flauta», exalçado pelos filósofos antigos como paradigma para o estudo das artes. Assim, induzidos pela racionalização empreendida na Antiguidade, retrocedemos ao mito — «solucionando-o» — uma categoria com implicações significativas. Interceptada sob a ótica «utilitária» — e *utilitas*, até a modernidade, reporta-se ao necessário e cômodo, não ao «funcional» —, a adequação entre arquitetura e vida arremete à concordância entre o *caráter* e a destinação do edifício, ao *decorum* arquitetônico³⁷. Porém, do mesmo modo que a música de Dioniso é

³⁵ *Ibidem*, v. 861.

³⁶ Cf. vv. 586-593 e vv. 1064-1074. Convém citar a passagem

*pegou do alto do céu um ramo de abeto
e trouxe trouxe trouxe ao negro chão,
curvava como arco ou convexa roda
traçada a compasso faz circunvolto curso,
assim trazia com as mãos o ramo da montanha
e dobrava-o até a terra, proeza não de mortal.
Põe Penteu sentado sobre os galhos do abeto,
deixa ir reto das mãos o ramo para cima,
sem vibrar, cuidando que não sacudisse,
e o abeto erguia-se reto para o reto céu
com meu senhor montado em suas costas.
Mas foi visto antes que visse as Loucas.*

³⁷ Aos preceitos de *ordem*, *eurritmia* e *harmonia*, Vitruvius reúne o *decoro*, ou seja, «a adequação dos elementos, baseada em uma certa autoridade; [o decoro] resulta do *statio* (i.e., dos tipos e das ordens), que os gregos chamam *θεματισμος*, do costume e da natureza.» Assim, às divindades Júpiter, Ceu, Sol e Lua são adequados «templos [do tipo] a descoberto»; à Juno, Diana e Baco, templos jônicos; «pois [esta ordem] se mostra mais apropriada ao caráter dessas divindades»; etc.; cf. VITRÚVIO, *op. cit.*, pp. 14-15. Não se trata aqui de uma «inovação teórica» feita pelos romanos; Platão, no Livro Terceiro da *República*, exclui ritmos e harmonias musicais que «não convêm aos guardiões» («as harmonias lamentosas —mixolidia e sintonolidia— e as moles —jônica e lídia—, mantendo a dórica e a

irredutível a esta valoração ética, a arquitetura assim estabelecida persiste igualmente alheia à sua arte³⁸.

Na *Poética*, Aristóteles prioriza a *ethographia* de Polignoto à *kalographia* de Zêuxis. A distinção entre beleza física —ou *estética*, no sentido usual— e beleza *ética* perverte a unidade que, na arte clássica, estes dois domínios prezavam entre si: a *kalographia* não emula a perfectibilidade estática mas o corpo vivo, sincronia de movimentos, concordância de membros³⁹; a *ethographia*, por sua vez, centra-se na fisiognomia, correspondência entre os movimentos do corpo e os movimentos da alma, conforme a fórmula de Alberti. Tal afinidade desaparece com a distinção operada pelos filósofos professores da «função pedagógica da arte». A clivagem teórica, ressaltando as diferenças entre os dois domínios, obnubila seu elemento de unidade (e o próprio núcleo da teoria da arte clássica): o aspecto «vivo» da imagem.

Somente pela inspiração (*mania*) pode o artista insuflar vida em sua arte. *Graphé* tão manifesta quanto oculta, anuncia-se em expressões como «o ar que as estátuas passam», «sentir-se observado pela imagem»... uma estesia, enfim, que se pode reunir naquela sentença de Êsquilo sobre a partida de Helena para Tróia: as estátuas da casa ficaram vazias dos olhos⁴⁰. Refratária às preceptivas

frigia, cf. 398 d,e e 399 a,b,c), e relaciona suas prescrições à «pintura, a tecelagem, a construção de casas e o fabrico dos demais objetos» (401 a). PLATÃO. *A República*, trad. de Maria H. da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

³⁸ Sobre a «valoração ética» da música e sua relação com a arquitetura, v. apêndice ao presente capítulo, *Sobre a relação entre Música e Artes Visuais*.

³⁹ A «categoria abstrata» mais apropriada para expressar esta sincronia de movimento entre os membros do corpo —com figuração canônica no *Doryphoros* de Policletos— é a *analogia* («a está para b assim como c está para d») e não a *simetria* («a = b e c = d»); retornaremos a esta questão no próximo capítulo.

⁴⁰ Não se trata aqui da *fisiognomia*. A despeito de toda «expressão» facial e cênica, dizemos que «os olhos não enganam». Sobre a inspiração artística (*thela mania*) e o aspecto «vivo» da imagem, cf. E. Kris e O. Kurz, *supra cit.*, nota (21). A «vida» da casa, como o olhar, é um espelho dos sentimentos daquele que a habita, extraordinária máscara dionisiaca que, na *Bacas* (vv. 1308-12), se consuma noutro jogo de espelhamentos perpetuado nas Pedras da Arquitetura, onde os pais se vêem nos semblantes dos filhos e no fluxo contínuo do sangue:

*Em ti a casa tinha seu olho, ó filho
de minha filha, e sustentavas o palácio,
temido pelo povo; ninguém se permitia
ultrajar este ancião, se contemplava
teu rosto, pois aplicavas a justa pena*

No jogo entre *manifesto* e *oculto*, nas várias formas da *máscara*, vivenciamos a arte de Dioniso, arte que principia com este olho «revertido para o interior», como se olhássemos pelo outro lado do

que se fiam na «estesia métrica» —p.ex., prescrições de proporcionalidade, tipologias, «fórmulas de *páthos*», etc.—, agora a arte escapa a todo receituário, vale dizer, à clara definição de procedimentos operativos. O aspecto *vivo* da imagem ou o *ar* que ela transpira não se aufere por traços fisionômicos ou rubor de pele; limiar entre visível e invisível, aqui não é plausível *poética*, no rigor do termo.

O dualismo entre o comedido e o incomensurável na arte, que se figurou para os antigos pelo certame entre lira e flauta, contrasta plenamente com os pressupostos da *renovatio* renascentista. Na Antiguidade, a reflexão filosófica sobre arte inscreve-se no marco de uma política pedagógica meticulosa; ali, o encômio da beleza matemática e do «poder de afecção emocional» do *métron* arrosta outro domínio artístico, estranho à «função moralizante da arte» e à normatização poética. Eclipsando sua face lunar e obscurecendo assim a diada artística dos antigos, o Renascimento pôde centrar foco no espaço matemático da perspectiva, ambiência de uma teoria da arte anelante pelo «princípio supremo da beleza». Na propedêutica antiga, pelo contrário, a questão ética e pedagógica que norteia a reflexão sobre a arte mantém uma relação indireta com o espaço, o qual, reverso ao *constructo* perspéctico, tanto mais interesse propicia quanto mais se revela instabilizador do «princípio de medida».

IV. O COMEDIDO E O INCOMENSURÁVEL

Nas «imagens» de Dédalo, Dioniso e Apolo, os Antigos expressaram as relações entre Música e Arquitetura. Conjecturando seu imbricamento, elas antecipam a «triade vitruviana» dos fundamentos da arquitetura —*firmitas, utilitas e venustas*—, magnificados por Alberti no pórtico de seu *De Re Aedificatoria* e traduzidos com perspicácia, nos *I Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio, por *perpetuità, commodità e bellezza*⁴¹. Não obstante, a conotação prática que o Renascimento atribui a esta triade, inscrevendo-a nos marcos de uma *tratadística* que positiva princípios artísticos, é característica de sua atitude em relação à Antiguidade. Ignorando o

rosto, e através do qual, tocando os pés no firme chão, desenhamo-nos *Orthós*, fuste de uma arquitetura cósmica, assim fazendo, porém, não sem alguma vertigem e pânico estremecedor, sem um salto sobre o Abismo.

⁴¹ PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*, op. cit., Livro Primeiro, Cap. I "Quali cose deono considerarsi, (...)", p.6. Vitruvius apresenta os três preceitos fundamentais da arquitetura no capítulo terceiro do Livro Primeiro, op. cit., pp. 16-17.

incomensurável implicado na figuração antiga do arquiteto, o Renascimento afasta-se, igualmente, das incertezas clássicas sobre a *medida* inerente à beleza.

Para os Antigos, *diáfano* e *inefável* são indissociáveis na estesia do belo. O encômio da clareza nas relações harmônicas, da perceptibilidade na ordem métrica, na coordenação entre partes e todo, contrasta com o misterioso sentido de unidade, os «divinos laços da harmonia» a se revelarem no obscuro ornato das cores, no acordo de formas e de sons. Mas as interpretações naturalistas do belo perdem vigor e a componente ideal prevalece frente o «estremecimento» que toma o enamorado à vista da pessoa amada. Esplendorosa ao olhar do amante, a beleza ofusca, aí, a «medida comum»: jogo de visível e invisível, a contemplação amorosa assemelha-se à revelação —no duplo sentido de *alétheia* e *anámneseis*, o que parece o mais particular dos sentimentos mostra-se o mais universal, ainda que «interior» —ponto de partida da reflexão sobre o belo no *Fedro*. Porém, instabilizando a «medida comum» aumentam as hesitações sobre a *conformidade* das belezas.

Na Grécia Clássica, a reflexão sobre o belo possui uma relação peculiar com o estudo do *métron*, a investigação matemática da natureza e a «concepção do espaço». Reiterando a anedota de Zêuxis, Alberti ressalta, no *Da Pintura*, que «a natureza não dá toda a beleza a uma só pessoa», sugerindo assim o sentido de *perfeição* imanente ao belo. Porém, tal como o som da flauta, empolgando, embaraça a coreografia compassada da música, também o «absoluto» da beleza é contaminado pelo «sentido interior» do amante. E como entre grande e pequeno, quente e frio, branco e preto são susceptíveis variações sem fim, cabe indagar sobre a relatividade da beleza: «o mais belo dos macacos», diz Heráclito, «é feio comparado com a espécie humana».

Aspirando ao modelo enquanto «absoluto», a reflexão sobre o belo exacerba o caráter *comparativo* do conhecimento e o problema da relação entre ser e parecer. Se tudo comporta «mais e menos», então toda determinação carece de um metro legítimo. Ora, as investigações sobre matemática da música, confiantes no valor incondicional do *métron*, também se referem a este «mundo da imprecisão»: frente à *incomensurável* diversidade das vozes, o metro musical não pode abdicar da *exatidão* das «escalas», das «harmonias» com que são classificadas e ordenadas.

Atinente a uma «região» irredutível à *mensuratio* (e ao *quantum* perspéctico), o interesse que os antigos manifestaram pelo estudo das relações métrico-proporcionais da beleza contrasta com aquele pelo qual os homens do Renascimento acreditam «regressar aos clássicos». De fato, onde era

incogitável para os antigos identificar o espaço contínuo da geometria com o «espaço real», *khôra*, espaço «móvel» e «espécie de matéria plástica» do cosmo, nas palavras de Platão, o Renascimento não vê nenhum empecilho para tal equação⁴².

Certo, a advertência feita por Platão, na *República*, a respeito do modo de proceder dos matemáticos repercute na tratadística do Renascimento e em sua fundamentação do espaço geométrico-matemático da perspectiva. «[Sobre] a geometria e suas afins», expõe o filósofo, «vemos que não fazem mais que sonhar com o que existe, e que serão incapazes de contemplá-lo em vigília enquanto, valendo-se de hipóteses, deixem-nas intactas por não poderem dar conta delas»⁴³. Assim, Alberti ressalta que os princípios matemáticos, diferentemente daqueles próprios à pintura ou arquitetura, consideram a forma «prescindindo de toda matéria»⁴⁴. Retomando a diferenciação aristotélica entre quantidade contínua e quantidade discreta, também Leonardo, no *Tratado da Pintura*, pondera: «se tu disseres que o ponto pode ser criado mediante o contato de uma superfície com a ponta de um estilete, isto não é verdade; mas diremos que tal contato é uma superfície que circunda o seu centro, e nesse

⁴² Jean-Pierre Vernant mostrou como a *âgora*, espaço central da *pólis* —onde os cidadãos se reúnem para deliberar em praça pública os assuntos comuns—, igualmente consolidou, com sua «circunferência dos semelhantes (*homoioi*)», as condições primevas para a «racionalização do espaço». Mas convém ressaltar que a Cidade imita —ou assimila— a geometria cósmica tendo em vista um espaço de relações reversíveis, um espaço móvel, que encontra na «palavra humana» e no «poder de persuasão» seu centro fixo; cf. VERNANT J.-P. "A Organização do Espaço", in *Mito e Pensamento entre os Gregos*, op. cit. [sobre a *pólis* e as noções de *isonomia* e *proporção*, cf. *As Origens do Pensamento Grego*, op. cit., pp. 65-68]. No Apêndice de 1980 ao estudo, em colaboração com P. Lévêque, sobre "Epaminondas Pitagórico. O problema táctico da direita e esquerda", Pierre Vidal-Naquet ressalta a complexidade desta «revolução mental» relacionada à «abertura da cidade a um espaço geometrizado» («Por exemplo, é assombroso que Aristóteles pode ser tanto o teórico do lugar natural como um filósofo que mostrava, contra os pitagóricos, o caráter relativo das noções de direita e esquerda»); in VIDAL-NAQUET, P. *El Cazador Negro*, trad. de Marco-Aurelio Galmarini, Ed. Península, Barcelona, 1983, pp. 104-110.

⁴³ PLATÃO. *República*, Livro Sétimo, 533 *b,c*, no Livro Sexto, o filósofo observa que os geométricos «se servem de figuras visíveis e estabelecem acerca delas os seus raciocínios, sem contudo pensarem neles, mas naquilo com que se parecem; fazem os seus raciocínios não por causa do quadrado em si ou da diagonal em si, mas daquela cuja imagem traçaram e do mesmo modo quanto às restantes figuras»; 510 *d,e*. Sobre o rigor e exatidão deste exame platônico acerca do proceder matemático, cf. ROSS, David. *Teoría de las Ideas de Platón*, op. cit., Cap. IV, p. 70.

⁴⁴ Paolo Portoghesi relaciona as observações de Alberti sobre o procedimento abstrato do matemático com o juízo negativo que este igualmente estabelece sobre a especulação abstrata em geral, ressaltando que «se trata de uma atitude que antecipa, pela vastidão de seus interesses, a obra de Leonardo»; PORTOGHESI, Paolo. "Leon Battista Alberti y su libro «De Re Aedificatoria»", in *El Angel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura*, trad. de Jorge Sainz Avia, Hermann Blume Ed., Madrid, 1985, pp. 17-66 (sobretudo pp. 26-30).

centro reside o ponto, e tal ponto não pertence à matéria dessa superfície; nem ele, nem todos os pontos do universo se potencializam em se unindo, nem, admitindo-se que pudessem se unir, comporiam uma parte qualquer de uma superfície»⁴⁵. Nestas duas referências, não obstante um mesmo argumento levar a conclusões distintas⁴⁶, ressoam os ensinamentos de Platão (em particular, os referidos na *Metafísica*⁴⁷).

Se os teóricos do Renascimento não deixam de distinguir, em consonância com os Antigos, determinações lógicas *nocionais* e determinações lógicas *objetivas* (a teorização da perspectiva prescinde da definição do ponto como possuindo *em si* uma magnitude invariável e afirma como absoluto —ou medidas verdadeiras— tão somente a relação numérica *entre* os termos)⁴⁸, eles,

⁴⁵ Leonardo conclui: «Nenhuma investigação humana pode-se considerar verdadeira ciência se não passar pelas demonstrações matemáticas. E se tu disseres que as ciências, que principiam e terminam na mente, possuem verdade, não se o concederá, mas se o negará por muitas razões. A primeira é que em tais discursos mentais não ocorre experiência, sem a qual nada dá certeza de si.»; DA VINCI, Leonardo. *Paragone*, trad. comentada de Juliana Barone, Tese de Mestrado orientada pelo prof. Dr. Luis Marques, IFCH-UNICAMP. Cf., em particular, o estudo de Eugenio Garin sobre «La cultura florentina en la época de Leonardo», onde comenta [pp. 238-39] o texto da *Theologia*, de Marsilio Ficino, sobre a «passagem da visão superficial à profunda» ou da *mente do géometra à mente geométrica*; GARIN, Eugenio. *Medioevo y Renacimiento*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus Ed., Madrid, 1986, pp. 223-43.

⁴⁶ Leonardo se refere à orientação de Alberti para que o pintor considere os entes geométricos apenas no domínio sensível, cf. *infra*, nota (57).

⁴⁷ «De que constarão os pontos? Contra esse género [i.e., o ponto], em efeito, lutava Platão, considerando que era uma noção geométrica, porém o chamava principio da linha e falava, com frequência, de linhas insecáveis. Sem dúvida, é necessário que estas tenham algum limite; por conseguinte, do mesmo conceito que procede a linha procede também o ponto.»; ARISTÓTELES. *Metafísica*, ed. por Valentin G. Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1981, Livro Primeiro, 992 a 19-24. Na *República*, Platão diz: «Se alguém lhes perguntasse [i.e., aos matemáticos]: A respeito de que números é que estais a discutir, entre os quais estão as unidades, tal como vós entendeis que existe, cada qual absolutamente igual às outras, e sem diferir em nada, nem conter qualquer parte em si? Que te parece que eles responderiam? // Acho que diriam que falavam de coisas que se situam apenas na região do entendimento, e que não é possível manusear de nenhum modo.»; PLATÃO. *República*, 526 a. Rigorosamente falando, as «idéias matemáticas» não podem ser somadas ou subtraídas, pois as unidades não contêm em si nenhuma parte. Os entes abstratos, quando pensados em relação ao espaço, abrem contradições mais profundas: o ponto, entendido como unidade espacial, é indivisível (ou seja, não contém em si nenhuma parte) e, por consequência, sem dimensão. Como pode então ser unidade espacial? Ainda, como pode a linha ser composta por dois pontos “sem dimensão”? [Em seu *Elementos de Geometria*, Euclides não ignora tais ressalvas ou restrições filosóficas; cf. LLOYD, G.E.R. “Ciencia y Matemáticas”, in *El Legado de Grecia. Una nueva valoración*, ed. por Moses Finley, Ed. Crítica, Barcelona, 1983, pp. 266-308].

⁴⁸ Alberti acresce a «opinião dos filósofos» de que, «se, por determinação dos deuses, o céu, as estrelas, o mar e os montes, e todos os animais e todos os corpos se tornassem em sua metade menores, aconteceria que nada nos pareceria de alguma forma diminuído»; ALBERTI, L.B. *Da Pintura*, *op.cit.*, § 18, p.87.

em verdade, distam em muito das considerações de Platão sobre a natureza do espaço.

O espaço, expõe Platão no *Timeu*, «é uma espécie invisível e sem forma, que recebe tudo e participa do inteligível de uma maneira muito obscura e difícil de compreender»⁴⁹. Porém, o que a razão assim estabelece a seu respeito, —se «composto» por pontos-mônadas ou «contínuo», por exemplo—, o faz sabendo que o espaço é, por natureza, reverso à forma ou à ordem do inteligível e imutável. Por isso, se na ciência do geômetra e do aritmético a dialética platônica os conduz do sonho à vigília, no caso do espaço, pelo contrário, Platão proscree à condição humana um intransponível estado de onirismo: «certamente, nós percebemos [o espaço] como em um sonho, quando afirmamos que todo ser está forçosamente em alguma parte, em um determinado lugar, que ocupa um determinado sítio ou porção de espaço, e que o que não está nem na terra nem em parte alguma do céu não é absolutamente nada. Porém, todas estas observações e outras estreitamente relacionadas com elas, que têm por objeto a natureza mesma desse ser tal como é em realidade e fora do sonho, em estado de vigília, somos incapazes, pelo fato mesmo desta espécie de estado de sonho, de distingui-las nitidamente e de dizer o que é verdadeiro»⁵⁰. Obscura e de difícil compreensão, a aparente incapacidade do pensamento conceber qualquer coisa que não no espaço ou ocupando determinada porção do mesmo tem por contrapartida a própria realidade do espaço.

Ora, duas ordens causais são consideradas, no discurso de *Timeu*, a respeito da criação do cosmos: em primeiro lugar, tudo aquilo que se impõe por ordem da inteligência —i.e., duas espécies de ser: «o Modelo, espécie inteligível e imutável», e «a cópia do Modelo, sujeita ao nascimento e visível»; em segundo, «a espécie de *causa errante* e a natureza de seu próprio movimento»⁵¹. O Renascimento será singularmente atraído pela causa inteligente, com que *Timeu* descreve a ordenação demiúrgica do cosmos consoante à proporção harmônica. Porém, é a «causa errante» que Platão, de modo inequívoco, delega ao espaço, esta «terceira espécie [de ser], obscura e difícil de captar. (...) Ela [i.e., o espaço] é o assento do devir e como que a nutriz de todo nascimento ou

⁴⁹ PLATÃO. *Timeu*, in *Obras Completas*, ed. por José A. Miguez, Aguilar Ed., Madrid, 1991, 50 d-51 b, p. 1148.

⁵⁰ *Idem*, 52 b,c, p. 1149.

⁵¹ *Idem*, *ibidem*, 47 e-48 a, pp. 1146-47.

geração.» A compreensão ou a ordem inteligível do espaço é também a da «errância» do espaço real⁵².

No *Da Pintura*, diz Alberti:

«Com efeito, o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o escuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem estar e não estar inerentes às coisas, os filósofos costumam chamá-los de acidentes e são de tal ordem que todo o seu conhecimento se processa por comparação. (...) Niso e Eurialo foram belíssimos e, se fossem comparados com Ganimedes, que foi raptado pelos deuses, talvez parecessem horríveis.(...) Por essa razão na pintura as coisas aparecem extremamente brilhantes onde existe uma boa proporção de branco com preto, semelhante ao que nas coisas vai do luminoso ao sombreado. Assim, essas coisas todas se conhecem por comparação. A comparação tem em si esta força, a de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual. (...) E como para nós o homem é a coisa mais conhecida, talvez Protágoras, ao dizer que o homem era a dimensão e a medida das coisas, entendessemos que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparadas com os acidentes dos homens.»⁵³

Esta serena distinção entre atributos «inerentes» e «acidentais» —que tão pouco compartilha das hesitações dos antigos sobre a relação entre essência e aparência⁵⁴— antecede agora a exposição da *costruzione legittima*. Deste

⁵² *Ibidem*, 48 e-49 a, p.1147; «Timeu descreve o 'fato bruto', observa Crombie, «como uma 'causa errante'. Tal como errar é viajar sem rumo nem razão, da mesma maneira não existe rumo nem razão ao que se deve ao fato bruto. Assim, se perguntamos a um carpinteiro porque entalha em uma direção e não em outra, haverá dois componentes em sua resposta. Um é que deseja produzir certo resultado, outro que a madeira tem certas propriedades. No que diz respeito ao carpinteiro, há uma razão para entalhar a favor do veio da madeira (o desejo de produzir uma superfície polida), porém, a madeira não tem nenhuma razão de ser assim: é simplesmente algo que não podemos evitar. Assim, os princípios da carpintaria dependem da interação entre o que se deseja e o que não se pode evitar, ou entre o bem e a *anankê* (necessidade). É deste modo que Timeu pretende que entendamos a contribuição da *anankê* à criação do mundo»; CROMBIE, I.M. *Análisis de las doctrinas de Platón*, trad. de Ana Torán e Julio C. Armero, Aharza Ed., Madrid, 1988, Tomo II, pp. 217-18.

⁵³ *Op. cit.*, Livro Primeiro, § 18, pp.87-88

⁵⁴ Sobre os novos valores filosófico-espirituais relacionados com a revivescência das questões clássicas do *limite e ilimitado*, da *medida e do caráter comparativo do conhecimento*, empreendida no Renascimento —em particular, pelo movimento neoplatónico—, cf. CASSIRER, Ernest. *Individuo e Cosmo nella Filosofia del Rinascimento*, trad. de Federico Federici, La Nuova Italia Ed., Firenze, 1992. O segundo capítulo da obra aborda especificamente as reflexões de Alberti, supra citadas (*Da Pintura*, § 18), no marco da filosofia de Nicolau de Cusa e de sua influência no Renascimento Italiano; cf., sobretudo, pp. 79-98.

inedito ponto de vista, porém, o Renascimento não deixará de enfrentar ambiguidades na relação entre o sentido de beleza e a apreensão da medida.

A arte clássica distingue, como se viu, a «matemática» da definição métrica e a *aisthesis* da medida euritmica, proporcional. Esta preocupação com o aspecto da obra alinha-se ao interesse pelo sentido de espacialidade próprio à arte antiga. Entretanto, a Antigüidade, embora alerta às implicações do espaço geométrico, como a relatividade das referências *alto* e *baixo*, e *esquerda* e *direita*, sempre distingue o ponto de vista *abstrato* (ou “objetivo”) matemático, o qual se volta para as *ousiai symmetriai*, as determinações inerentes à obra, do ponto de vista *fenomênico* do artista⁵⁵. Para os antigos, a arte requer um compromisso entre essência e aparência, o constrangimento do aspecto da obra à rigorosa observância das «medidas verdadeiras» equivale a ignorar a qualidade visual, euritmica, da arte.

Com a *perspectiva exata* tal diferenciação se desfaz, em seu método de construção da imagem visual, o espaço geométrico-matemático, como uma realidade que «precede» e «constitui» a forma, impõe-se plenamente no domínio da visibilidade. O Renascimento inaugura a concepção da *forma espacial*. Segundo a tese clássica de Panofsky, aqui radica uma disposição espiritual propriamente especulativa sobre o espaço métrico e, em particular, sobre sua estesia artística⁵⁶.

Alberti, nas páginas introdutórias do *Da Pintura*, ressalta que a aplicação puramente matemática do constructo perspectico não implica valor artístico; o pintor, diferentemente do «matemático», considera os entes geométricos espaciais no domínio sensível⁵⁷. Esta abordagem não tarda a enfrentar adversários: definindo com exatidão os «tamanhos aparentes» e, reversamente,

⁵⁵ Reportamo-nos aqui aos estudos de Panofsky e, em particular, sua interpretação da *skenographia* descrita em Vitruvius e em Geminus, *A perspectiva como «forma simbólica»*, nota 18. As cuidadosas críticas de John White sobre a interpretação proposta por Panofsky para a «perspectiva» referida no *De Architectura*, e as conclusões que tem chegado, em suas investigações, sobre a referência de Vitruvius a uma «perspectiva com ponto cêntrico», não alteram substancialmente, em nosso entender, as análises de Panofsky sobre o «sentimento do espaço» na Antigüidade; cf. WHITE, John. “El diseño espacial en la Antigüedad”, in *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, trad. de Esther Gómez, Alianza Ed., Madrid, 1994, pp. 243-279.

⁵⁶ O alcance e limites desta «disposição espiritual» será objeto de estudo do próximo capítulo.

⁵⁷ «Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos —para que nosso discurso seja bem claro— aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. (...) Peço, porém, ardentemente que durante toda minha dissertação considerem que escrevo como pintor. Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria.» Sua atenção à condição sensível é clara: «o ponto é um sinal que não podemos

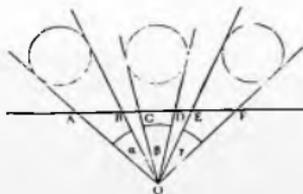
possibilitando ao espectador auferir os «tamanhos reais» e as propriedades *objetivas* do visto, a perspectiva implica, simultâneas, fruição estética e *cognitio*⁵⁸. Mas, ainda aqui, os artistas do Renascimento terão de separar a «cognição em si mesma» e a «cognição da *proporzionalità*». Neste sentido, o problema das «aberrações marginais» na construção perspetiva, apresentado por Piero della Francesca e Leonardo⁵⁹, colocará em questão tanto se a *imitatio* deve estar sob comando da *cognitio*, quanto se a apreensão das «relações proporcionais harmônicas» é de mesma natureza que a intelecção própria ao rigorismo perspetivo.

Contudo, se a *renovação* renascentista invita à problematização da «estesia matemática», este mesmo ponto de partida consiste no maior obstáculo para tal empreendimento. Pois, acima de tudo, foi a emulação das atitudes e idéias dos

dividir em partes. Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície, de modo que o olho possa vê-la. (...); *op. cit.*, Livro Primeiro, § 2, p.72

⁵⁸ Este argumento embasa a crítica de Piero della Francesca a Alberti (Guglielmo Manzi, *Tratado da Pintura*, Roma, 1817, nota 4). O *De prospectiva pingendi*, de Piero, pode ser emparelhado às especulações matemáticas de Luca Pacioli, cujo tratado *Divina Proportione*, embora interpretando a proporção áurea —como na tradição medieval— pelas «correspondências» com Deus (símbolo do Deus Uno, da Santa Trindade, da irracionalidade ou inefabilidade de Deus, de sua onipresença e da «quinta essência»), limita-se à consideração de suas propriedades matemáticas essenciais e sua presença na disposição objetiva das coisas; cf. PACIOLI, Luca. *Divina Proportione*, ed. fac-símile e trad. de G. Duchesne e M. Giraud, Librairie du Compagnonnage, 1988, cap V "Del condecente titolo del presente tractato", p.4.

⁵⁹ No *De Prospectiva Pingendi*, Piero della Francesca observa que, na perspetivação de uma seqüência de colunas alinhadas paralelamente ao plano de intersecção, as centrais parecem "mais estreitas" que as laterais, e conclui: «é assim e assim se deve fazer».



Aberrações marginais: em relação ao plano de intersecção, as colunas marginais aparecem maiores que a central; em relação aos ângulos visuais, as colunas marginais aparecem menores: $\alpha = \gamma < \beta$, porém $AB = EF > CD$.

Para Leonardo, pelo contrário, o pintor deve evitar toda sorte de «disproporzioni». Combinando estudos sobre *perspectiva artificial* e *perspectiva natural*, aprofundava substancialmente o problema da «proporção na perspectiva»; cf. DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*, ed. prep. por Angel González García, Akal Ed., Madrid, 1986, pp. 154-57; PANOFSKY, E. *Perspectiva como «forma simbólica»*, nota 8; WITTKOWER, R. "Brunelleschi y la «proporción en la perspectiva»", *op. cit.*; WHITE, John. "Paolo Uccello, Leonardo da Vinci y el desarrollo de la perspectiva sintética", *op. cit.*, pp. 207-223.

antepassados que moveu os homens do Renascimento. Maravilhados com a harmonia musical das formas e com o semblante de Apolo *Febo*, Luminoso, por vezes identificado com o próprio Sol, lançaram-se, em «vôo de pássaro», à magna visão da beleza do mundo. Porém, em suas matemáticas, a trajetória retilínea voluta «labirinto» maneirista.

Apêndice

SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES VISUAIS

Os instrumentos musicais que Platão admite na *República* são a lira e a cítara, para a cidade, e a siringe, para os campos; a flauta é recusada por ser «o instrumento que emite mais sons» (399 c,d) e porque, tal como no concurso de música entre Apolo e o sátiro Mársias, lembrado pelo filósofo (399 c), o som emitido não acolhe a voz humana. Aristóteles observa igualmente que a flauta suscita «empolgação» mas não possui «função moralizante»; de sua reflexão podemos identificar três níveis de relação entre a música e as artes visuais:

I. Diferença genérica entre a Música e as Artes Visuais

Música

A música «contém em si mesma [i.e., sem o recurso da palavra e sem representar nada fora de si] um poder de afecção emocional», por isso, «ouvindo suas distintas melodias, as pessoas são afetadas de maneiras diferentes e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas»; *Política*, 1340 b

Artes visuais/Arquitetura

A pintura onde as formas e cores não representam nada fora de si é *confusa*: «[na pintura,] se alguém empregasse confusamente as mais belas cores, não agradaria tanto como se desenhasse uma figura com branco [sobre papel escuro]»; *Poética*, 1450 a 39-40 e b 1-3

II. Diferença interna às Artes Visuais e sua relação com a Música: Beleza e Caráter

Zêuxis e Polignoto

«sem ação não pode haver tragédia, mas sem caráter, sim. Pois as tragédias da maioria dos novos autores carecem de caracteres, e em geral com muitos poetas sucede o mesmo, como também entre os pintores ocorreu a Zêuxis frente a Polignoto: Polignoto é bom pintor de caracteres (*ethógraphos*), a pintura de Zêuxis não tem nenhum caráter»; *Poética*, 1450 a 23-29

Música e Artes Visuais

«as formas e cores são meras indicações de emoções do caráter, e estas indicações são apenas sensações corpóreas simultâneas com as emoções; sua relação com a moral é diminuta, mas uma vez que há alguma os jovens devem ser instruídos para olhar não as obras de Páuson, mas as de Polignoto, ou de qualquer outro pintor ou escultor que reproduza [continua]

sentimentos de ordem moral» [e na arquitetura, portanto, as que se referem ao "caráter" do edifício (ou que primam pelo decoro)], *Política*, 1340 a

«os objetos atuantes sobre outros sentidos [que a audição] não transmitem qualquer sensação semelhante às qualidades do caráter» —constatação que Aristóteles faz com alguma reserva no caso da visão, embora «nem todos os homens são capazes de provar esta espécie de sensação» [i.e.: as tentativas de associar formas e cores a afecções emocionais (p. ex., entre vermelho e ira; amarelo e tranquilidade; etc.) são controversas]; *Política*, 1340 a

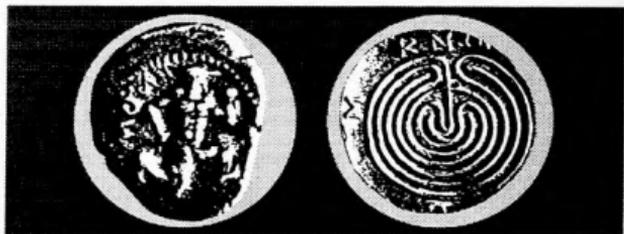
III. Diferença interna à Música e sua relação com as Artes Visuais: Harmonia e Educação

Música (citarística e aulética)

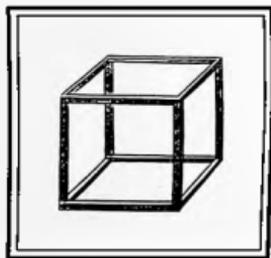
A contraposição entre Zêuxis e Polignoto emparelha-se com a diferenciação entre aulética e citarística: «a flauta não exerce influência moralizante, mas apenas excitante; deve-se usá-la, portanto, somente nas ocasiões em que a execução visa à catarse, e não à instrução. Acrescentemos que a flauta, com vistas à instrução, tem contra ela o fato de impedir o uso da fala; por isso seu uso foi acertadamente interdito por nossos antepassados aos jovens e aos homens livres, embora em épocas mais recentes esses tenham passado a utilizá-la»; *Política*, 1341 b

Artes Visuais

As artes visuais que ignoram a representação de caracteres e se atêm exclusivamente à beleza são superiores à sua correspondente na música (aulética): «a tendência para sofrer e deleitar-se com representações da realidade é estreitamente relacionada com o sentimento diante dos próprios fatos (por exemplo, se um homem se deleita na contemplação da estátua de alguém por nada mais que sua beleza, a visão real da pessoa cuja estátua contemplou deve ser-lhe igualmente agradável)»; *Política*, 1340 a



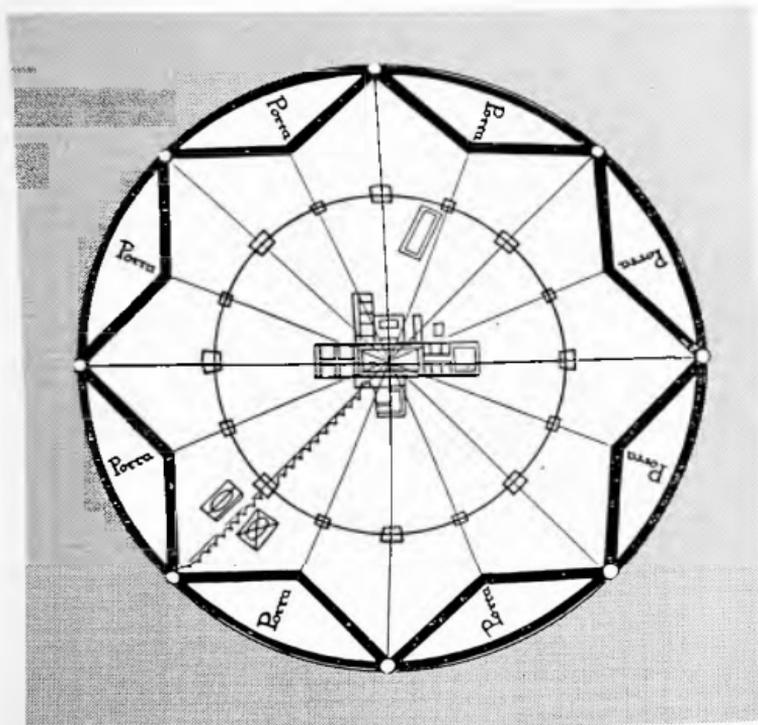
À esquerda, moeda de Knossos, século V-IV a.C.; à direita, moeda de Knossos, século II-I a.C.



C A P Í T U L O II

S I M E T R I A
AS MATEMÁTICAS DO VISÍVEL





Acima, A.A. il Filarete, *pian*a da cidade de *Sforzinda* (cod. Magliabechiano).
Página anterior, figura vitruviana do *homo ad quadratum e ad circutum*,
segundo a edição de Vitruvius de Cesarino.

SIMETRIA AS MATEMÁTICAS DO VISÍVEL

É estranho que Vitruvius nada tenha falado deste outro tipo de simetria

Claude Perrault



Com o Livro IV do *De Re Aedificatoria*, Leon Battista Alberti inaugura, no Renascimento, a reflexão sobre a arquitetura da cidade. A *tratadística*, a que deu origem, alvora o «revivescer da Antiguidade Clássica» emulado pelas artes visuais, expandindo o universo do Pensamento Humanista sobre a *Civitas Hominum*. Votada à posteridade, a aliança então estabelecida entre Teoria da Arquitetura e Urbanística implicava mais que a diligente demarcação de um campo disciplinar. A partir do Renascimento e no curso da «restituição do clássico», a reflexão sobre a cidade adquire um papel decisivo para a fundamentação da arquitetura, tendo ápice no Iluminismo.

São correntes as análises sobre a regularidade geométrica das cidades ideadas na Renascença. E, no entanto, de Alberti ouvimos as recomendações de dédalos de ruas combinados com vias amplas e retas, chegando mesmo a ensaiar o encômio das qualidades estéticas de vias que «no interior da cidade não deverão seguir em linha reta, mas correr como o leito de um rio, dando voltas, com amplas curvas, ora para um lado ora para o outro»¹. Causa perplexidade advertir o caráter *pittoresco* com que Alberti tempera estas páginas de seu tratado dedicadas à arquitetura da cidade; ele, que afirmou a íntima afinidade entre o espaço perspectico e a dimensão histórica do agir humano, desvia-se, por assim dizer, de um procedimento que será característico entre os artistas de seu tempo (e os estudiosos de hoje): pretender, na forma urbana, a mesma racionalidade presente na perspectiva, uma espacialidade onde não coubesse o aleatório, o arbitrário ou o casual. Todavia, se Alberti fixa limites à aspiração da *ratio*, sempre tão relacionada ao regresso aos clássicos, é por ser consciente das dificuldades intrínsecas ao próprio “racionalismo”.

¹ ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*, ed. bilingüe, trad. ital. de Giovanni Orlandi, Ed. Polifilo, Milano, 1966, Livro IV, p.306.

O princípio artístico que norteia o *De Re Aedificatoria* repõe, asseverando sua universalidade, o exposto no *De Pictura*, ou seja, a noção de *concinmitas*². No último tratado, porém, tal princípio comparece nos marcos de uma particular reflexão sobre a beleza. Giulio Carlo Argan apontou as implicações urbanísticas da distinção albertiana entre as belezas *inata* e *ornamental*, redirecionando os estudos pioneiros de Rudolf Wittkower sobre sua importância no arcabouço do Tratado³. Uma questão aparentemente distante das preocupações com a cidade termina delegando a ela um papel decisivo na tratadística por intermédio da Cidade, obtém-se justificativa e critério positivos para o ornato; caráter urbanístico tão bem expresso nestas palavras de Alberti:

«O posto preeminente que a ela [à beleza] lhe atribuíram nossos antepassados, homens sábios que eram, é o resultado do incrível cuidado que puseram em adornar ricamente as manifestações de todos os campos da vida pública, do direito, da vida militar e da religião, deixando entender, provavelmente, que estas atividades, sem as quais a estada civil deixa substancialmente de existir, uma vez privadas da magnificência do ornamento se reduzem a operações vazias e insulsas»⁴.

² Cf. *infra* notas (5) e (28).

³ Considerada em relação às incompatibilidades ou contradições entre o emprego decorativo-ornamental da coluna clássica (o principal elemento estruturador da métrica sintática ou da gramática clássica) e o seu emprego como elemento próprio à arquitetura mural, a distinção das belezas *inata* e *ornamental* remete-se à necessidade de fundamentação de elementos acessórios e não intrínsecos à *Ordo* arquitetônica. Neste sentido, embora Alberti, "aliando-se aos antigos", afirme o valor ornamental da coluna, em concordância com o *De Architectura* de Vitruvius, Wittkower observa que «o posto designado por Alberti à coluna se contradiz implicitamente com uma passagem onde define a mesma como "certa parte fortalecida do muro (...)" e onde expressa que "uma fileira de colunas não é, em realidade, mais do que um muro aberto e descontinuo em vários lugares". (...) Para uma mente metódica como a sua, a incompatibilidade entre a qualidade tridimensional e plástica da coluna e o caráter plano do muro devia tornar-se, cedo ou tarde, evidente»; in *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Argentina, 1968, pp. 40 e 42.

⁴ ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*, op. cit., Livro VI, cap. 2., pp. 444. Como Argan esclarece, «tem-se uma beleza intrínseca ou *inata*, aquela das estruturas, e uma beleza adjunta ou anexada, aquela dos ornamentos; mas, em todo caso, as formas são expressivas de conteúdos e estes são dados pelas instituições: *leges, militia, res divina totaque res publica*. O valor destas instituições não existe a não ser enquanto vem expressado ou revelado pelas formas arquitetônicas. Sobre estas instituições funda-se o Estado, mas o Estado, que para Vitruvius se configurava no império de Augusto, para Alberti se configura na cidade.» E mais à frente conclui: «Como representação e comunicação visível de conteúdos histórico-ideológicos, a cidade é discurso, oratória, retórica: por isso, a beleza "adjunta" do ornamento deve integrar a beleza "inata" da estrutura»; ARGAN, G.C. "Il Trattato *De Re Aedificatoria*", in *Opere di Giulio Carlo Argan. Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984, pp. 113-14.

Justificando-se pelo “valor civil” da arquitetura da cidade, a retórica urbana da «beleza aderente ou ornamental» se despoja, aparentemente, das contradições com o princípio da *concinntitas* ou «concordância (*convenienza*) das partes entre si e com o todo» (mas, como Panofsky observa, as dificuldades se expandiam «toda a vez que um arquiteto “moderno” se defrontava com uma estrutura medieval carente de acabamento, restauração ou ampliação»⁵).

De fato, as inadequações, incompatibilidades ou contradições visualizadas por Alberti na arquitetura clássica estiveram longe de suscitar uma indagação sobre a própria coerência ou arbitrariedade dos *fundamentos* (clássicos) da arquitetura. Pelo contrário, toda a tratadística do Renascimento indica confiança em sua lógica, no rigor de seus procedimentos —o que explica, em correlato, a busca fiel de regularidade geométrica nas concepções renascentistas da cidade ideal; porém, a mesma medida desta confiança consumou, ao reverso de suas intenções, a emergência das problemáticas que conduziram à «crise do classicismo».

É propósito deste estudo apreender os desafios que a espacialidade perspéctica reserva à possibilidade de complexão de uma ordem (*ordo*) na «arte edificatória». A questão de fundo que aqui se apresenta, e que perpassa tanto a obra de Alberti como todo o Renascimento, refere ao reviver da noção clássica de simetria e suas formas de vigência na tratadística.

I. A NOÇÃO CLÁSSICA DE SIMETRIA

⁵ PANOFSKY, Erwin. “A Primeira Página do ‘Libro’ de Giorgio Vasari”, in *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria Clara F. Knoese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., p. 153. O autor comenta: «já que a Renascença, ao revivificar a teoria da arte clássica, bem como a própria arte clássica, adotara aquele axioma fundamental segundo o qual a beleza é quase sinónimo daquilo que os antigos chamavam *ἀρμονία* ou *concinntitas*, toda a vez que um arquiteto “moderno” se defrontava com uma estrutura medieval carente de acabamento, restauração ou aumento, surgia um problema de princípios. O estilo gótico era indesejável; mas não menos indesejável era a violação daquilo que Alberti, o próprio fundador da teoria da arte, chamava *convenienza* ou *conformitã*» —na seqüência, Panofsky apresenta a definição de Alberti, no *De Pictura*, sobre o princípio da *concinntitas*: «Primeiro de tudo, é preciso verificar se todas as partes se harmonizam entre si; e estarão em harmonia se se corresponderem, de modo a formar uma só beleza, com respeito a tamanho, função, tipo, cor e outras qualidades similares.» (cf. ALBERTI, L.B. *Da Pintura*, trad. de Antonio da Silveira Mendonça, Ed. UNICAMP, Livro Segundo, § 36, p. 108). À luz deste ensaio de Panofsky, facilmente compreendemos que não há nada mais distante de um “tradicionalismo” ou “romantismo nostálgico” ou “acanhamento” do que a atitude de Alberti para com a *cidade real* e, em última instância, para com a *história*.

A simetria foi o mais importante princípio estético que a Antiguidade Clássica legou para o Renascimento e, certamente, o que sofreu as mais violentas mutações semânticas nestes tempos modernos. Comparecendo nas obras do passado como finalidade ou excelência artística, alenta, no Renascimento, o émulo por alçar as artes visuais ao templo das artes liberais. Neste sentido, a "genérica" qualificação da arte como imitativa ganha, no *Quattrocento*, uma formulação teórica singular relacionada, em parte, com o reproche platônico ao artista fabricante de cópias fidedignas da realidade sensível⁶, mas, sobretudo, preocupada em estabelecer claramente o parâmetro ou sentido da homologia entre a excelência aspirada na arte e a excelência consumada na natureza.

Simetria (συμμετρία; mantida no latim, *symmetria*), palavra significativa em si mesma, relaciona-se com o sentido de «concordância com a medida (μέτρον)». De fato, nossa identificação mecânica de simetria e proporção (*proportio*, no latim) é produto de considerarmos as relações métricas em termos abstratos, puramente quantitativos. Porém, *métron* tem um sentido mais abrangente e menos abstrato que o nosso. Aristóteles refere-se a ele ao falar, por exemplo, da similitude entre o bem almejado nas artes e nas ações éticas:

«tendo diante dos olhos o meio-termo, julgam suas obras por este padrão, e por isso dizemos muitas vezes que às boas obras de arte não é possível tirar nem acrescentar nada, subentendendo que o excesso e a falta destroem a excelência dessas obras, enquanto o meio-termo a preserva; e para este, como dissemos, se voltam os artistas no seu trabalho»⁷.

Esta medida que é «o meio» (τὸ μέσον) —de forma que não se pode nada acrescentar, subtrair ou alterar sem comprometer a unidade do todo— não pode ser tomada por uma determinação meramente quantitativa; à correspondência métrica dos membros (proporção) podemos acrescentar, p. ex., o ornato das cores e a consonância entre as magnitudes e o colorido⁸;

⁶ Cf. o importante estudo de PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la história de la teoría del arte*, trad. de Maria Teresa Pumarega, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, 1106 b 8-12, in Col. Os Pensadores, Ed. Abril, São Paulo, 1973 [e ainda: «a beleza parece ser certa *symmetria* dos membros (τόν μέτρον)»; *Tóp.* 116 b 21].

⁸ Neste sentido, a exposição fornecida por Vitruvius sobre a *symmetria* apresenta dois "momentos" de definição que, em uma leitura desatenta, podem ser facilmente confundidos:

enfim, ela comparece sempre como manifestação de concordância entre as partes.

Na estesia, a imediata apreensão da justa medida se dá como experiência numinosa de intuição do ser. Retomando Aristóteles, a obra na qual as partes se relacionam entre si e com o todo de forma tal que não é possível nada tirar, acrescentar ou alterar sem comprometer a unidade do todo, uma obra de tal ordem é percebida como perfeita totalidade. Esta apreensão, porém, não se media por atividade judicativa, que prudentemente pondera critérios para avaliar com segurança as relações que as partes guardam entre si e com o todo; pelo contrário, ela prescinde de deliberação, consumando-se percepção imediata. Ou melhor, a imediata abertura da consciência para a concordância e a unidade do todo se dá sob o poder-presença da harmonia (ἁρμονία).

Um campo semântico extraordinariamente rico envolve o enlaçamento entre a «apreciação da simetria» —ou busca de harmonia— e a atividade artística⁹. No quadro do pensamento filosófico, a poética clássica coloca acento ora na experiência extática da criação artística, como ascese ideal, ora na atualização das «qualidades artísticas», como aprendizagem (e habituação) imprescindível de talento. Por ironia, o foco das preocupações que motivam o pensamento grego fica obscurecido no *De Architectura, Libri decem*, de Vitruvius. A importância do tratado é singular: obra supérstite na qual a *teoria* da simetria, princípio supremo da arquitetura e das artes, articula-se com sua *história*, vale dizer, com o estudo das condições concretas que possibilitaram sua advertência

«A simetria é a concordância harmônica (*conveniens consensus*) entre toda a obra e seus membros, e a correspondência métrica das partes, tomadas separadamente na modulação, com a figura em seu todo»

in VITRUVIO. *The Ten Books on Architecture*, trad. de Morris H. Morgan, Dover Publications, New York, 1960, Livro Primeiro, cap. 2, p. 14; cf. também Livro Sexto, cap. 2, pp. 174-75.

⁹ Escapa aos nossos propósitos uma consideração mais aprofundada dos vínculos que a simetria e a harmonia guardam entre si. Como temos indicado, a raiz deste estudo encontra-se no pensamento pré-filosófico grego. Apenas por ilustração, é interessante notar que, na mitologia grega, Harmonia, divindade olímpica, une-se ao mortal Cadmo, fundador de Tebas, desta união nasce «Sêmele, filha de Cadmo, [que] unida a Zeus em amor gerou o esplêndido filho Dioniso multialgre imortal, ela mortal. Agora ambos são deuses»; in HESÍODO. *Teogonia*, apes. e trad. de Jaa Torrono, Roswitha Kempf Ed., S.P., vv. 937-943.

e deliberada emulação estética. No Livro II, a história «dos homens primitivos, dos princípios da humanidade e da origem e aperfeiçoamento da edificação» é apresentada como rigoroso encadeamento de fatos originados com o incêndio de árvores pelo roçar dos galhos numa tempestade¹⁰. Do agrupamento humano, passando pelo paulatino desenvolvimento da linguagem e chegando à construção da primeira cabana, Vitruvius segue uma exposição claramente influenciada pelo *De rerum natura*, de Lucrécio¹¹; porém, finaliza:

«progrediram gradualmente da construção às outras artes e passaram de uma vida selvagem na selva à humanidade civil. Porém, quando, ao desenvolverem suas capacidades mentais, olharam além, quando suas idéias se fizeram mais generosas pela variedade de seus ofícios, em lugar de cabanas começaram a construir casas com muros de tijolos em locais adequados, ou de pedra, com tetos de madeira e telhas, e então, graças à sua observação cuidadosa, deixaram suas idéias confusas e vagas para adotar certo raciocínio de simetria (*symmetria*).»

A estrutura teórica com que Vitruvius desenvolve seu argumento se alicerça essencialmente na exposição da lógica histórica; assim, à luz do “racionalismo historiográfico” de Lucrécio, elabora um modelo teleológico, extremamente simplificado, com termo no florescimento das artes “sob o domínio da filosofia”. Melhor dizendo, o estoicismo da exposição está em mostrar que o

¹⁰ Cf. VITRUVIO, *op. cit.*, Livro Segundo, cap. 1, pp. 38-41

¹¹ No Livro V do *Da Natureza*, Lucrécio dizia:

«Não sabiam [os homens primitivos] tratar ainda os objetos pelo fogo, nem fazer uso das peles, nem de vestir o corpo com os despojos das feras, habitavam as florestas, os cavos montes e os bosques e, forçados como estavam a evitar as chicotadas dos ventos e as chuvas, escondiam com ramagens os membros esqueléticos. (954-56)

«(...) depois que prepararam cabanas, peles e o lume, e depois que a mulher, ligando-se ao marido, (*lacuna*) entrou em matrimônio, e viram nascer a prole sua descendente, então começou o gênero humano a abrandar. O fogo tornou-lhes os corpos sensíveis ao frio e menos capazes de suportá-lo so com o abrigo do céu (...). (1011-1016)

«(...) direi que foi o raio que primeiro trouxe à Terra fogo aos mortais (...) No entanto, quando uma árvore frondosa vacila, impelida pelos ventos, e aquece caindo sobre os ramos de outra árvore, faz saltar um fogo a grande violência do atrito (...). Uma ou outra destas duas causas pode ter dado o fogo aos mortais.» (1093-1102)

in LUCRÉCIO *Da Natureza*, trad. de Agostinho da Silva, col. *Os Pensadores*, Ed. Abril, S.P., 1973. Sobre o Mito do Fogo e sua relação com as versões historiográficas de Lucrécio e Vitruvius, cf. o estudo de PANOFSKY, E. «La Historia Primitiva del Hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo», in *Estudios sobre Iconología*, trad. de Bernardo Fernández, Alianza Ed., Madrid, 1985, pp. 45-92.

aprimoramento intelectual, impulsionado pela diversificação dos ofícios, não pode ficar sob condicionamento ou dependência dos imperativos da necessidade¹². Porém, a ênfase na observação e raciocínio como meios de acesso à simetria obscurece, como já falamos, seu sentido originário¹³. Em todo caso, foi legado romano o vínculo mais direto da noção de simetria com visões paisagísticas da natureza selvagem e da natureza arcádica¹⁴.

A atenção para com o caráter direto da apreciação da beleza manteve-se viva (a despeito da interpretação «intelectualista» de Vitruvius) em toda a teoria da arte até a modernidade, alentando uma daquelas *quaestiones* que traziam consigo amplas consequências de ordem filosófica, teológica, política, etc., e cuja *disputatio* ressonava em todo o arcabouço teórico das correntes de pensamento — ou seja: o hiato entre a apreensão imediata de um todo harmônico e a compreensão das razões da harmonia¹⁵. Neste âmbito devemos

¹² Cf. RYKWERT, J. "Razon y Gracia", in *La Casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1975, pp. 129-140. A definição de arquitetura feita por Vitruvius prestigia apenas a «vertente apolínea» da concepção grega clássica; cf., *supra*, capítulo I "Métro. A lira, a flauta e o compasso".

¹³ Muito distinta é a atmosfera que envolve a descrição de Horácio:

«Orfeu, pessoa sagrada e intérprete dos deuses, incutiu nos homens da selva o horror à carnificina e aos repastos hediondos, daí fizeram que ele amansava tigres e leões bravios; também de Aníon, fundador da cidade de Tebas, dizem que movia as pedras com o som da lira e, com um pedido carinhoso, as levava aonde queria. Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano, pôr fim aos casamentos livres, dar direitos aos maldos, construir cidades, gravar leis em tabuas. Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos.»; *Ars Poética (Epistula ad Pisones)*, 390-400

De fato, a «amizade proficua» entre o pensamento (idéia) e a habilidade (ofício), com que Vitruvius anunciava o florescimento das artes, foi interpretada, no Renascimento, à luz da exposição horaciana —mas próxima ao pensamento grego— da «conspiração amistosa» entre o cálculo e o gênio:

«Aos gregos deu a Musa o gênio, (...) os meninos romanos aprenderam por meio de cálculos demorados (...)» (320-330) «(...) Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa.» (400-410)

op. cit., in *A Poética Clássica*, trad. de Jaime Bruna, Ed. Cultrix, 1990, pp. 66-67.

¹⁴ Cf. PANOFKY, E. "ET IN ARCADIA EGO: Poussin e a Tradição Elegiaca", in *O Significado nas Artes Visuais*, *op. cit.*, pp. 377-409; cf., também, do mesmo autor, o artigo sobre a História Primitiva do Homem, já citado.

¹⁵ Embora pareça inevitável, aqui, pensar na exposição de Alberti de que «para procurar os juízos sobre o mérito da beleza não devemos nos ater à mera opinião individual, mas a uma *faculdade cognitiva inata da mente*» (*op. cit.*, Livro IX, Cap. 5, p. 812, g.n.), convém notar que a distinção feita por Santo Agostinho entre a arte (*ars*) —entendida como a habilidade prática guiada pelo mesmo instinto

também ter em conta o estudo pitagórico da proporção (ἀναλογία), que não previa a «investigação matemática pura» e menos ainda a «matematização do mundo» sob a regência de cocientes musicais, mas, convém reiterar, a consideração do *métro*n em sua concretude. Aqui, porém, a *quaestio* adquire maior especificidade, com a definição de uma problemática estética que se prolonga, sem grandes alterações, até o Renascimento¹⁶ e que Robert Klein assim formula: «Como e em que medida o sensível *como tal* é a arte portadora de um número inteligível?»¹⁷.

com que um leigo «conhece o que lhe agrada» — e a ciência (*scienna*) — como verdadeiro conhecimento, que deliberadamente aplica os princípios científicos a atividade artística —, distinção que Boécio ilustrou pela metáfora da execução prática da arte como um escravo e da ciência que guia o trabalho como um governante, também se refere à “questão” supra referida; cf. o estudo detalhado de von SIMSON, Ono *La Catedral Gótica*, trad. de Fernando Villaverde, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 43 ss.

¹⁶ O problema do enlace entre o sensível e o inteligível já está presente na imediata abertura da consciência para a «concordância harmônica das partes entre si e com o todo» — cujas razões, porém, não são imediatamente possuídas — e se especifica com a intelecção da *proportio*.

¹⁷ Cf. KLEIN, Robert. “La forma y lo inteligible”. in *La Forma y lo Inteligible*. trad. de Inés Ortega Klein, Taurus Ed., Madrid, 1982, p. 141. O estudo da proporção, relacionado à matemática da música, foi, provavelmente, a mais importante das investigações pitagóricas dos números. A mais antiga atribuição desta descoberta musical a Pitágoras vem de um comentário de Porfírio sobre a *Harmonica* de Ptolomeu.

«Heráclides, em sua *Introdução à Música*, escreve o seguinte. Pitágoras, assim disse Xenócrates, descobriu que os intervalos musicais devem também sua origem necessariamente ao número, porque consistem em uma comparação de uma quantidade com outra. Investigou ainda em que circunstâncias os intervalos são concordantes ou discordantes e, em geral, a origem de toda harmonia e desarmonia.»

cit. in GUTHRIE, W.K.R. “Pitágoras y los Pitagóricos”, in *História de la Filosofía Griega*, Tomo I, Ed. Gredos, Madrid, p.215. (Para um quadro geral sobre o ‘lugar’ do pitagorismo na filosofia grega, cf. KIRK, G.S. & RAVEN, J.E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de Carlos A. L. Fonseca, Beatriz R. Barbosa e Maria A. Pegado, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.)

É fácil sabermos em que consistia tal investigação: se temos duas cordas musicais em condições idênticas e com razão 1:2, ou seja, uma mede exatamente a metade da outra, ao tocá-las, o tom da corda mais curta é uma oitava maior que o da outra. Dividindo ao meio, novamente, a corda mais curta obteremos uma oitava a mais com respeito à primeira. A relação entre as oitavas é expressa, portanto, na relação 1:2:4. Prosseguindo o estudo, se se tomar duas cordas na relação 3:4, a diferença de tom é uma quarta e na relação 2:3, uma quinta. Ora, a escala musical grega continha de três consonâncias simples, a oitava, a quinta e a quarta, e duas compostas, a dupla oitava e a oitava mais a quinta, de forma que a descoberta de Pitágoras possibilitava abarcar todo o sistema harmônico conhecido pelos gregos com as razões 1:2:3:4.

A tradição pitagórica, ampliando o que nós chamaríamos de investigação matemática da natureza, desenvolveu este estudo inicial com a teoria das proporções. Enquanto a razão se estabelece pela relação entre duas quantidades, a proporção pressupõe a igualdade das razões entre dois pares de quantidades, estabelecendo-se, portanto, pela relação entre dois termos extremos e um médio. Assim,

Sob tal indagação, os princípios artísticos clássicos vêm a ser questionados. De fato, o esmero dos arquitetos renascentistas em «verificar» as medidas do *De Architectura*, investigando ruínas e construções antigas, já prenuncia esquematização e normatização inadequadas ao «enlace entre o sensível e o inteligível», essencial à *harmonia* e ao *métron*. Com o *Tratado da Arquitetura* de Sérlío, na verdade um manual normativo, o expediente de proporcionalidade reduz-se a um fator abstrato e «dogmático» de definição das magnitudes a partir de «números divinos» (ou seja, de dimensionamento *per comparatione* e, portanto, de sintaxe linguística pela articulação métrica do léxico clássico da arquitetura); findava o elo entre *symmetria* e *proportio*! Mas o dogmatismo, sempre unilateral, nada mais é que expressão particular da série de divórcios que caracterizam o afrontamento, pela tratadística da arte, das questões emergentes no âmbito da «fundamentação do clássico»¹⁸.

na *proporção geométrica* o primeiro termo está para o segundo como o segundo está para o terceiro (1:2:4). Na *proporção aritmética*, o segundo termo excede ao primeiro na mesma quantidade que o terceiro excede o segundo (2:3:4). Por fim, a *proporção harmônica* se dá quando a distância dos dois extremos ao meio é a mesma fração de sua própria quantidade. Como nota Wittkower, a respeito desta última proporção, «consideremos 6:8:12, o meio 8 excede a 6 em $1/3$ e é excedido por 12 em $1/3$. Isto é uma inversão do caso precedente, pois 6:8:12 divide a oitava em uma quarta e uma quinta. Portanto, estes três tipos de proporções e as consonâncias musicais mantêm uma íntima relação»; WITTKOWER, R. "Sistemas de Proporción", in *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, trad. de Justo G. Heramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 529; cf. também, *infra*, nota (21).

O vínculo entre a harmonia e uma «inteligência matemática da natureza» exacerba o problema do enlace entre o sensível e o inteligível. No ensaio de Robert Klein, as indicações de Wittkower, expostas em seu *Princípios da Arquitetura na Idade do Humanismo*, sobre os impasses teóricos do Renascimento frente à constatação de incoerência entre proporções «puramente matemáticas» e suas «decodificações em termos de harmonia musical», foram retomadas e aprofundadas a partir da preocupação específica de «interrogar sistematicamente este pitagorismo sobre seu sentido estético concreto»; cf. artigo citado, item *Pitagorismo y sensibilidad*, pp. 140-146.

¹⁸ Como Robert Klein esclarece, «o maneirismo insiste muito no caráter supra-sensível da harmonia pitagórica. Como não pertence em efeito a nenhum sentido em especial, como não é nem propriamente quantitativa nem puramente qualitativa, nela podemos ver, como Escaligero, um '*affectus transvolans per omnia praedicamenta*', e deduzir daí sua impossibilidade para servir de fundamento de uma estética. A beleza, que é uma qualidade sensível, não tem nada em comum com a *symmetria*, que é relação, o olho não nota, no brilho de uma cor, a *temperatio* que é sua causa. Porém Cardam, contra quem vão dirigidas estas advertências, não havia sido menos albeio ao otimismo albertiano: o prazer estético não era para ele outra coisa que o "deleite" de conhecer a *symmetria* das coisas. O olho compreende (*intelligit*) as proporções simples; o belo sensível se chama, em Cardam, *cognitum*. O nervo do pitagorismo desaparecia, assim, uma vez que a beleza já não é mais que o racional conhecido através do sensível, como se conhece um pensamento através das palavras que o expressam. Cardam, Palladio e Escaligero admitem, portanto, conjuntamente (porém colocando nisso diferente acento), que existe uma beleza sensível pura —que enquanto tal não é encarnação do número (Escaligero)—, uma beleza puramente inteligível —que pode ou não utilizar os sentidos como veículo (Cardam)—, e, às vezes, porém quase fortuitamente, uma concordância das duas (Palladio)»; *op. cit.*, p. 144.

Centro de nossas preocupações, o problema que assim se delineia facilmente fica encoberto pelas abordagens adstritas ao estudo da perspectiva. Nem propriamente quantitativa nem puramente qualitativa, a «medida» clássica (*métron*) esteve longe de ser erradicada pelo constructo espacial perspectico. Pelo contrário, o poder desta nova espacialidade consiste em promover uma cissura no interior da simetria, dissociando como domínios o qualitativo e o quantitativo. A escisão entre *symmetria* e *proportio* marca tal processo: nela, a perspectiva subsume o expediente clássico da proporcionalidade ao puramente quantitativo; e aqui radica, quase imperceptível, uma profunda transformação — o estudo sobre o belo se revela então claramente condicionado pela estese própria à concepção matemática do espaço. Mas, *autonomizar* a potência estética do constructo espacial, perscrutando seus princípios artísticos, significa postular, de antemão, que nenhuma interferência resulta da acomodação, por assim dizer, da simetria ao sistema lógico da perspectiva. Como pretendemos mostrar, por um longo período a definição dos princípios e preceptivas da arte dificilmente pôde circunscrever-se à realidade do espaço *neutro*, *quantum* pressuposto na perspectiva. Considerando a interação, mais que o confronto, entre duas ordens de estesia matemática em jogo poderemos compreender os limites e o alcance das transformações artísticas comprometidas com a chamada «racionalização do espaço» a partir do Renascimento.

II. SIMETRIA, PROPORÇÃO E VISUALIDADE

Ao reduzir o princípio clássico da simetria a um dispositivo operacional de proporcionalidade entre elementos compositivos (ordens clássicas), o manual normativo de Sério abre caminho para a constituição de uma visibilidade *in potentia* na visada perspectica do Renascimento. As *Regole* de Vignola, na forma de léxico e gramática da construção, acentuam este processo, que Argan define como subordinação do problema arquitetônico ao urbanístico. «A unidade plástica do edifício», expõe o historiador, «passa para segundo plano frente ao interesse de constituir um repertório de formas — que poderíamos chamar de estandarizadas — que podem combinar-se de muitos modos formando um discurso contínuo, articulado, praticamente sem limites de espaço e de relações proporcionais fixas»¹⁹. A perda de limites ou continuidade espacial consigna a emergência de uma forma de visibilidade (urbana) conexa

¹⁹ ARGAN, G. C. *The Renaissance City*, trad. de Susan Edna Bassnett, George Braziller Ed., New York, 1969, p.17.

ao colapso da simetria clássica: a *horizontalidade do olhar*. De fato, ela precede o grande símbolo da conquista visual da «estética das Luzes»: a *linha do horizonte*. Quicá convenha, aqui, a detença nos significados que entram em cena com este novo domínio do visível.

Linha do horizonte... uma e outra palavras, a despeito da evidência, demandam noções não muito engrenadas aos seus equivalentes nomeados no estofado sensível: esta linha, não participe como representação abstrata do limite entre dois corpos, desloca-se para o horizonte, se afastando igualmente do *skyline*, da silhueta, da *veduta* ou mesmo do próprio horizonte vislumbrado como alvo ou como meta, para se alojar na difusa fronteira do ilimitado. Mas não se trata de elencar experiências estéticas, senão alertar para a que é constitutiva da linha do horizonte, frequentemente —e apressadamente— correlacionada àquela que, no Renascimento, afirmou a infinitude no domínio físico.

Ora, quer na teoria quer na praxis artística, a espacialidade que informa a paisagem clássica²⁰, compromissada com a perspectiva linear, geométrico-matemática, revela inadequação e desvela impossibilidade de plena valoração da visibilidade do horizonte. Rudolf Wittkower alerta sobre esta *Anschauung* particular do Renascimento²¹: o espaço sempre é definido em termos de *proporzionalità* e, por isso, só se revela —em sua infinitude e universalidade— na medida exata em que se ilumina por relações métrico-espaciais precisas. Argan, em **Brunelleschi**, acusa tal unidade entre «espaço geométrico-matemático da perspectiva» e «proporcionalidade» nos seguintes termos: *ha posto lo spazio como proporzionalità e cioè come forma*²². O mesmo *tópos* arquitetônico hospeda a paisagem clássica, mensurável, comedida,

²⁰ Sobre a teorização do paisagismo enquanto «género artístico», cf. GOMBRICH, E. "La teoria renacentista del arte y el nacimiento del paisajismo", in *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. de Remigio Gomez Diaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

²¹ No seu *Principios da Arquitetura na Idade do Humanismo*, Wittkower alertava: «A identificação renascentista dos cocientes musicais com os espaciais somente foi possível sobre a base de uma peculiar interpretação do espaço que, tanto quanto sabemos, não tem sido completamente compreendida nos tempos modernos. (...) Trata-se tão somente de uma aplicação teórica de cocientes musicais ao espaço ou entranha um modo particular de percepção espacial? Se supomos este último, isso significaria que (...) o comprimento da nave [de uma igreja] não é simplesmente a triplicação de sua largura, mas que o comprimento mesmo se acha carregado de relações definidas»; in *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, *op. cit.*, pp. 114-15; estes estudos sobre a concepção métrica e harmônica do espaço foram aprofundados no artigo "Brunelleschi y la «Proporción en la Perspectiva»", in *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, *op. cit.*, pp. 541-559.

²² ARGAN, Giulio Carlo. **Brunelleschi**, in col. *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, *op. cit.*, p. 71.

proporcional, ordenada e, portanto, em unidade, as partes guardando relação entre si e com o todo. Se o expediente de proporcionalidade constitui uma paisagem onde as relações de distância estão claramente definidas, o horizonte, longe de ser um lugar onde se experimenta desmedida ou infinitude, está presente como finição e termo, parte entre partes, concordes e harmônicas, posto bem proporcionadas.

Poder-se-ia arguir que o florescimento do *vedutismo* reserva ao espaço-forma renascentista o influxo de uma nova poética, precipuamente paisagística: o pinturesco (*pittoresco*). Diferentemente da paisagem clássica, que delinea com clareza as distâncias, enquadrando a visão pela concordância e unidade que seus elementos guardam entre si e com o todo, a pinturesca seleciona e recorta o campo de visão pelo que nele se destaca, o inusitado da *varietà* (que só pode ser apreendido "em relação a algo", ao qual se opõe como "novidade"). Imputando assim uma dialética entre a paisagem «constructiva e inteligível» e a «pictórica e imaginável», se se pudesse sintetizar nestes termos a *coincidentia oppositorum*, assediado-se-ia o movimento genético da linha do horizonte. Porém, tal dialética dissimula, do mesmo modo, o novo *pathos* paisagístico próprio à linha do horizonte: aí, a visualidade traz por marca a incapacidade de apresentação objetual, de pleno controle intelectual do objeto perceptível, a impossibilidade de vê-lo completamente e, representando-o, reproduzi-lo, enfim, a perda de todo limite ou termo de comparação, a deriva do olhar²³

²³ Em *Renascença e Barroco*, Wölfflin se resguarda de explicar esta nova visualidade pelo «tipo de evolução hegeliana na qual o contrário seria o motor» (p. 89), concentrando-se na ruptura e modernidade de seus princípios. Para o historiador, a gênese da nova formatividade radica no caso da «sensibilidade do corpo». «Donde vem esta diminuição da capacidade para sentir a forma? Abster-se de esclarecer esse fenômeno. Parece depender de diversos fatores; um dos principais poderia ser o crescente interesse pela "ambientação" na acepção moderna da expressão. Com isso o bom estilo [da Renascença] estava duplamente ameaçado. De um lado, o culto do ambiente prejudica a sutileza do sentimento que se tem do corpo, de outro lado essa procura do ambiente impede a arquitetura para uma competição desigual com a pintura, cujos processos se prestam à expressão de um ambiente. Precisamente por isso a pintura se tornou a arte especificamente moderna. Ela é a arte na qual os modernos podem exprimir-se do modo mais completo e mais imediato.» (p. 99) Com a arquitetura, porém, o gênio barroco chega, segundo Wölfflin, ao âmago da «patologia» própria à nova formatividade. Num vocabulário apropriado às Luzes (de fato, as diferenças entre o pinturesco e o sublime ficam pouco demarcadas sob o conceito de «pictórico»), o historiador ressalta: «ela [a arquitetura] possui algo absolutamente único: era capaz de dar a impressão do sublime. (...) A arquitetura barroca e principalmente aqueles espaços enormes das igrejas produzem no espírito uma espécie de embriaguez. É uma sensação global, vaga; não se pode apreender o objeto, sente-se o desejo de abandonar-se ao infinito»; WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália* (1888), trad. de Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen, Ed. Perspectiva, 1989, p. 99.

Insignia de uma forma de visão, a linha do horizonte conduz ao amplo processo em que a «concepção espacial da forma» rompe a sintaxe do *uno intero, e ben finito corpo*, instituindo o que a moderna historiografia conceitua *obra aberta*. No entanto, convém precaver-se contra dois procedimentos frequentes. Embora Wölfflin não arvore «explicar a história pela relação dos conceitos entre si no pensamento abstrato»²⁴, sua diferenciação *conceitual* das formas de visão (linear, pictórica, etc.), respectiva ao Renascimento e Barroco, induz a interpretar toda «coexistência» dos princípios particulares a cada uma (*concinmitas, varietà*, etc.) como incoerente e transitória. Ora, desde suas primeiras formulações, a teoria da perspectiva encontrou na *symmetria* um

Erwin Panofsky, em *A perspectiva como «forma simbólica»*, complica substancialmente a formula wölffliniana. Mais que *contrapor* historicamente duas formas de visão (*Bildformen*), uma «clássica» e outra «moderna», —o que fez Wölfflin, cuidando para não identificar o trabalho do conceito com os momentos do *devis* histórico—, para Panofsky, o estudo da perspectiva reclama sua *concordantia oppositorum* «Arma de duplo gume», a perspectiva «por um lado reduz os fenômenos artísticos a regras matemáticas sólidas e exatas, porém por outro as faz dependentes do homem, do indivíduo, na medida em que as regras se fundamentam nas condições psico-fisiológicas da impressão visual e na medida em que seu modo de atuar está determinado pela posição de um “ponto de vista” subjetivo eleito a vontade» (p. 51). Ora, se Panofsky “restitui o contrário” não o faz tendo em vista a *contradição* mas a *antinomia dialética* (cf. as palavras conclusivas do *Idea*), exatamente por isso, pode estender tais *antíteses da perspectiva* para toda a história da arte moderna. «Está claro que aqui só se pode tomar uma decisão a partir das grandes antíteses que costumamos designar como norma e arbítrio, individualismo e coletivismo, racionalidade e irracionalidade, e que os modernos sistemas perspetivos devem induzir a épocas, nações e indivíduos a uma tomada de posição clara e decisiva frente a elas.» (p. 52) E conclui: o expressionismo moderno evita a perspectiva devido ao «credo de objetividade» que, por seu intermédio, ainda persiste no impressionismo, «isto é, o espaço tridimensional da realidade como tal»; PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como «forma simbólica»* (1927), trad. de Virginia Careaga, Tusquets Ed., Barcelona, 1985, pp. 54-55.

Por um lado, convém indagar em que medida a definição das propriedades universais do espaço matemático, que abre o estudo de Panofsky sobre a perspectiva, efetivamente se apresenta em «estado puro», se assim podemos dizer, para o espírito dos homens do Renascimento. Tema do presente capítulo, aqui não se questiona, propriamente, a pertinência do kantismo redivivo. Ora, se o kantismo respalda a argumentação de Panofsky sobre a *persistência* do «problema da perspectiva», —na medida em que cauciona a *realidade empírica* do espaço (portanto, sua *universalidade*) pela definição de sua *idealidade transcendental* (cf. Kant, E. *Crítica da Razão Pura*, «Estética Transcendental», § 3)—, cabe questionar, por outro lado, se as divisas estabelecidas pelo iconólogo entre «racionalidade e objetivismo» e «contingência e subjetivismo» já não haviam sido descartadas pelo próprio Kant. Ou seja, a concepção kantiana do espaço se relaciona, verdadeiramente, com uma nova ordem formal no domínio das artes visuais, em tudo distinta quer da sintaxe e rigorismo perspetivos quer das suas antíteses. Wölfflin enaltecia o «inegável parentesco de nossa época com o barroco italiano», chegando a comparar, num vago alvitre nietzschiano, a música de Richard Wagner com a arquitetura de outrora; p. 101. Agora não se trata de granjear tais *permanências*, e sim indagar se as semelhanças estilísticas não estão presididas por *novos* parâmetros estéticos. Esta questão é desenvolvida no capítulo “Geometrias que falam”; cf. ainda, *infra*, nota (26).

²⁴ *Idem*, p. 89.

termo de concordância entre *proporzionalità e varietà*²⁵ contrário à dissociação póstera das visualidades «construtiva» e «pictórica». Por sua vez, sob o derrear da «forma corpórea» grassa, sub-reptício, o pressuposto de os princípios de estese do espaço concorrerem para a paulatina consolidação de uma *Gestalt* unitária, uma estética coesa e integral, crepúsculo de todo o percurso²⁶. Visão assomada nas Luzes, seu desmonte se ultima ao final deste estudo.

III. A CRÍTICA DA SIMETRIA CLÁSSICA

A historiografia compromete frequentemente o estudo da perspectiva com o de seu ocaso — i. e., Cezanne e o Cubismo —, assim estabelecendo um nexo que condiciona, de forma singular, a abordagem do Renascimento. Constrito a esta articulação temporal, tal enfoque da visualidade omite a consideração aprofundada da simetria clássica, posto lhe escapar outra compreensão da

²⁵ Alberti se refere ao princípio da *varietà* — legado pela Antiguidade Clássica (cf. a passagem da *Metafísica* na qual Aristóteles ressalta que o olho se apraz com a diversidade; 980 b 21-27) — no Livro Segundo do *De Pictura* «Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual, da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e a variedade». ALBERTI, L.B. *Da Pintura*, op.cit., § 40, p.112. A fundamentação do princípio da *varietà* a partir do princípio da simetria (*concinntias*) encontra-se no *De Re Aedificatoria*; cf. *infra* nota (43).

²⁶ Em verdade, este pressuposto se relaciona diretamente com o procedimento de diferenciação das formas de visão em seus princípios fundamentais. Professo discípulo de Wölfflin, Giedion investiga, em seu *Espaço, tempo e arquitetura*, a «nova tradição» da arquitetura moderna, que apenas tivera manifestações parciais (parede ondulada, planta flexível, etc.) antes da Era Moderna (p.20, cf. Partes I e II). Sobre a «nova concepção do espaço», ele observa «como o homem de ciência, o artista veio a reconhecer que as concepções clássicas do espaço e do volume são limitadas e unilaterais. (...) A essência do espaço, tal como é concebida hoje, está em sua multilateralidade, na multiplicidade de relações potenciais que contém. (...) [De forma que,] na arte moderna, pela primeira vez desde o Renascimento, uma nova concepção do espaço conduz a uma faculdade mais ampla em nossos modos de percebê-lo»; e conclui: «as três dimensões do Renascimento [a modernidade] tem acrescentado uma quarta, o tempo»; GIEDION, S. *Espacio, tiempo y arquitectura*, trad. de Isidro B. Boada, Ed. Dossat, Madrid, 1978, pp. 454-55 (nos termos em que desenvolve sua exposição, Giedion não ultrapassa o marco das «antíteses» próprias à perspectiva; cf. Panofsky, *supra cit*). Ora, somente quando aprendemos este novo «domínio perceptual» do espaço — e seus princípios formativos próprios — a partir do «apriorismo» do espaço matemático nele implicado, podemos compreender os equívocos em que incorre a abordagem «puramente visualista» (S. Giedion, P. Frankl, etc.); retornaremos a esta questão nos capítulos «As primeiras da ordem» (item 2. *Formalismo geométrico e «decomposição do espaço»*) e «Geometrias que falam» (item 3. *Espaço, constructo e sensibilidade*). Por outro lado, a «catalogação» dos diferentes significados do espaço (em que recai NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*, trad. de A. Margart, Hermann Blume Ed., Barcelona, 1975, e, de certa forma, também VAN DE VEN, Cornelis. *El espacio en arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981) e a «orgia» do signo-significado que toma conta da recente literatura semiológica tende a obscurecer, por força da fragmentação, o estudo das problemáticas em jogo na questão do espaço.

proportio senão a de puras relações de grandeza. Esta exclusão, no entanto, obnubila a reflexão sobre arte empreendida nas Luzes, lançando à sombra o *tópos* da teoria da arte inaugurado com a reinterpretação que Claude Perrault, em sua celebrada tradução do *De Architectura* de Vitruvius, propõe, na segunda metade do século XVII, à noção de simetria.

Tomada como constructo formal e definidora de uma espacialidade estabelecida por relações puramente métricas, a perspectiva vem a oferecer o principal argumento contra a proporção (e, reflexamente, contra a validade artística de si mesma): para o olhar matemático, cognitivo-constructivo, as relações racionais de medidas têm invariavelmente igual valor. Não é irrelevante observar que a crítica à proporção harmônica (ou aos cocientes musicais), assente na incoerência de se sustentar ter a razão preferência por uma proporção em relação a outras, não resultou historicamente no seu descarte enquanto princípio artístico; pelo contrário, o alvo estava na justificação de seu valor artístico como *positivo*. E assim o fez Perrault: a proporção harmônica, racional em si mesma, só justifica sua validade artística por um *fundamento arbitrário*²⁷. Defrontado com o *irrationale* da arte, o racionalismo inicia aqui sua longa «dialética do Iluminismo». Por fim, embora incida mais diretamente sobre a proporção, este *tópos* finda por instabilizar a própria perspectiva.

Em sua tradução de Vitruvius, Perrault reserva um lugar relevante para a exposição dos princípios *positif* e *arbitraire* da arquitetura. Propondo esclarecer uma das mais obscuras passagens do manuscrito latino²⁸, reorganiza

²⁷ «Embora as proporções conformes às regras da arquitetura agraem sem que se saiba por que, deve haver alguma razão para tanto, e a dificuldade reside unicamente em saber se esta razão é algo positivo, como são os acordes musicais, ou se está fundada no costume, (...) pois quando o costume e outras razões não positivas mudam, as obras deixam de agradar mesmo permanecendo sem variação.» Assim, desde o Renascimento, o objetivo da arquitetura foi «encontrar regras que tivessem em si verdades evidentes, regras ou razões preferíveis a todas as outras, a fim de que de uma maneira ou de outra se tivesse algo fixo, constante e determinado na arquitetura», e conclui: «as proporções são uma matéria sobre a qual não existem estudos, averiguações e descobrimentos a serem feitos, ao passo que há sim com respeito à solidez e comodidade dos edifícios.»; PERRAULT, Claude. *Sistema de los cinco órdenes de columnas* - "Prefácio", in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, vol. V, pp. 261 e 264; cf. *infra* nota (33).

²⁸ Certamente, Perrault não foi o primeiro a tentar "racionalizar" a obscura organização do capítulo segundo do Livro I do *De Architectura* de Vitruvius. Na exposição do princípio estético da *concinntas*, Alberti, —que no Livro VI do *De Re Aedificatoria* repetia quase literalmente as palavras de Aristóteles («definiremos a beleza como a harmonia (*concinntas*) entre todos os membros, na unidade de que fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se pode acrescentar ou subtrair ou alterar nada que não seja para piorá-la»; *op.cit.*, Livro VI, cap. 2, p. 446; cf., *supra*, n. 7)—, simplificava as "ambíguas" noções de ordem (*taxis*), disposição (*diáthesis*), eurrítmia (*eurythmia*), simetria (*symmetria*), decoro e distribuição (*oikonomia*), propondo três princípios básicos: «podemos dizer que três são as leis fundamentais sobre as quais se funda por inteiro o método que estamos indagando: o

o capítulo sobre as partes em que consiste a arquitetura, no Livro Primeiro, de modo a fazer com que a noção de proporção engaje posição de comando —assegurando-lhe, pelo novo encadeamento lógico, uma função reguladora, determinante dos parâmetros qualitativos da arquitetura²⁹. Aqui, ao invés de reiterar, pela respeitabilidade do texto restaurado, um lugar comum da teoria desde a Renascença, a exposição resguarda um inovador engaste à triade da proporção, decoro e distribuição. Em torno à noção de simetria, Perrault centra a distinção dos fundamentos da arquitetura, supra referidos, por seu intermédio, o ideal clássico da «conveniência» ou, na expressão corrente e imprecisa, da «adequação» resulta radicalmente transformado.

Estranho que, para o francês, Perrault permuta a palavra simetria —cuja noção, dissemos, ocupa posição decisiva em seu projeto— por proporção. Certo que, propondo equivaler as noções de simetria, proporção e eurtímia, ele apercebe, com clareza, a concretitude e abrangência implicada no expediente da «definição métrica»³⁰. A opção terminológica tem, contudo, o preciso sentido de evitar «confusão de princípios» ali onde se arraiga toda a estrutura hermenêutica proposta para as definições vitruvianas. Em verdade, ela denuncia a ineficácia estética do pressuposto clássico da conveniência ou concordância entre as partes, espedaçado por força das dissociações promovidas pela exegese: por um lado, a «conveniência razoável» raramente pode ser responsabilizada pelo sentido de beleza de uma obra³¹; por outro, o

número (*numerus*), isto que nós chamaremos delimitação ou definição métrica (*finitio*), e a colocação ou ordenação (*collocatio*). (...) A beleza é acordo e harmonia das partes em relação ao todo, segundo um número, uma delimitação e uma colocação, determinados tal e como exige a *concinntas*, isto é, a lei absoluta e suprema da natureza.»; *op. cit.*, Livro IX, cap. 5, pp. 814 e 816. A "racionalização" de Alberti era, porém, bem mais fiel ao universo espiritual de Vitruvio do que a de Perrault.

²⁹ «(...) para fazer corretamente tanto a *Ordenação* das medidas quanto a *Disposição* ou situação de todo o edifício ou de suas partes segundo sua qualidade, deve-se regular o edifício pela *Proporção*, pois ela faz com que todas as partes concordem entre si devido ao *Decoro* e à *Economia*. Vitruvio acrescentou a *Proporção*, o *Decoro* e a *Economia* à *Ordenação* e a *Distribuição*, não como partes da arquitetura, mas, como aquilo que lhes aperfeiçoa»; PERRAULT, Claude. *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, ed. fac-simile, Pierre Mardaga Ed., Liège, 1988, Livro Primeiro, Cap. II, nota 2 c,d,e - p. 10.

³⁰ «Todos os intérpretes acreditaram que a Eurtímia e a Proporção, que Vitruvio chama Simetria, eram duas coisas diferentes, pois, aparentemente, ele dá duas definições, porém, estas definições, se bem interpretadas, dizem a mesma coisa. Uma e outra, através de um discurso igualmente confuso, falam da Conveniência, da Correspondência e da Proporção das partes com o todo»; *idem*, Livro I, Cap. II, nota 8 b,c - p. 11.

³¹ Ao comentar a possibilidade de a beleza estar estabelecida sobre um fundamento positivo, Perrault observava que a «conveniência racional», relativa à utilização e ao objetivo útil e necessário pelo qual um edifício é feito —p.ex. a Solidez, a Salubridade e a Comodidade—, cumpria tal exigência de um modo muito singular: «como é verdade que nem todos são capazes de descobrir esta conveniência

esquadrinhar a simetria evidencia que, no domínio visível, ela se refere a coisas distintas, motivo por que Perrault opta pela exclusão do termo.

«Embora a palavra simetria tenha se tornado francesa, eu não pude utilizá-la aqui. *Symmetrie*, em francês, não significa o mesmo que *Symmetria*, em grego ou latim, nem o que Vitrúvio entende por *Symmetria*, ou seja, a relação de magnitude entre o todo e as partes, relação esta semelhante à de um outro todo, também em relação às suas partes, porém, de tamanho diferente: por exemplo, diz-se que duas estátuas, sendo que uma tem 8 pés de altura e a outra 8 dedos, são da mesma proporção quando a de 8 pés tem a dimensão da cabeça equivalente a um pé e aquela de 8 dedos tem a dimensão da cabeça equivalente a um dedo. Mas nós entendemos outra coisa pela palavra *symmetrie*, em francês, pois ela significa a relação que as partes direitas têm com as esquerdas, aquela que as altas têm com as baixas, e aquelas de frente com as de trás, em grandeza, em figura, em altura, em cor, em número, em situação e, geralmente, em tudo aquilo que pode tornar semelhante umas com as outras. E é bastante estranho que Vitrúvio nada tenha falado deste tipo de simetria que é responsável em grande parte pela beleza dos edifícios. Mais do que isto, a ausência desta *symmetrie* torna os edifícios totalmente disformes. Pode ser que esta mesma razão tenha levado Vitrúvio a nada falar desta espécie de simetria, como se ela fosse alguma coisa fácil de observar, de tal forma que ele não julgou que ela merecesse ser destacada das outras, pelas quais se deve ter mais refinamento. Eu acredito, entretanto, que se deva estabelecer duas espécies de simetria: uma é a relação racional entre partes proporcionadas, a *Symmetria* dos Antigos; a outra é a relação de igualdade própria à nossa *Symmetrie*, aonde se tem, ainda, duas espécies: se esta relação é semelhante e se as partes esquerdas e direitas, por exemplo, são da mesma grandeza e de situação semelhante, chama-se simplesmente *symmetrie*; mas, se ela é o contrário e oposta, chama-se *Contraste* e pertence à Pintura e Escultura e não à Arquitetura.»³²

racional, nós nos remetemos, por prevenção, antes ao julgamento e à aprovação daqueles que nós estimamos serem os esclarecidos e inteligentes nesta matéria, o que acaba imprimindo em nossa imaginação uma idéia [de beleza] que é formada apenas pela prevenção e pelo costume. Pois nós nos acostumamos, sem perceber, a opinar como belo aquilo que foi estabelecido pelos conhecedores. Este engajamento da opinião implica que nós não sabemos aprovar as coisas que não estejam conformes àquilo que estamos acostumados a achar bonito, independentemente de elas possuírem mais ou menos conveniência e razão positiva»; *idem, ibidem*, nota 13 c,d - p.12. É interessante notar que a «questão clássica» da imediata apreensão de um todo harmônico perdia, aqui, toda sua complexidade.

³² *Op. cit.*, nota 9 c,d,e - p.11 (optamos, na tradução de *simetria*, pelo emprego dos termos em latim e francês).

Esta exposição acena para a elucidação das belezas, apresentada na sequência com o comentário à categoria vitruviana do decoro. Referindo-se textualmente ao prefácio de seu *Ordenação das Cinco Espécies de Colunas*, Perrault distingue a *symmétrie* «evidente e notável», «responsável em grande parte pela *Beleza Positiva* dos edifícios», e a *symmetria* clássica, «relação racional de partes proporcionadas», prossecutora da *Beleza Arbitrária*. Consuma-se, assim, uma reviravolta nos interesses, preocupações e referências conceituais da arquitetura. A proporcionalidade, chave para a compreensão do enlace entre o sensível e o inteligível, perde sua aura, convertendo-se em “questão de gosto” isenta de razão positiva. Por sua vez, os imperativos da *symmétrie*, tomados como condição de beleza e advertidos pelo senso comum, não se advogam determinantes na formação do arquiteto³³. Por fim, o «costume» e o «gosto», periféricos para uma estética que aspirava a beleza «acima dos juízos individuais» (Alberti), despontam agora indispensáveis.

O impacto das ideias de Perrault resultou na crescente desconfiança acerca da legitimidade da identificação clássica da proporção harmônica como lei geral da natureza —vale dizer, no descrédito sobre a homologia entre as harmonias musical e visual. Mas se o Iluminismo se opõe à arbitrariedade das preceptivas, se busca assegurar-lhes valores positivos, se empreende uma crítica mordaz aos costumes, por outro lado não é menos certa a influência que recebe das ideias de Perrault: pense-se em Christopher Wren, *Abbé Laugier* e Giovanni Battista Piranesi. Ainda mais, o reconhecimento dos “estilos” egípcio, grego, etrusco, romano, chinês, etc., promovido pela arqueologia, teve de considerar a provável convencionalidade dos “códigos linguísticos”. Torrente de estremecimentos a fremir, em seus alicerces, o edifício clássico, seu epicentro radia do cisma da proporção.

As Luzes não poupam esforços para desvincular a crítica da proporção e a assertiva sobre o Fundamento Arbitrário da Beleza. A possibilidade de

³³ No prefácio da *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), Perrault dirá que «o bom gosto está embasado no conhecimento das primeiras belezas [positivas e convincentes] e da segunda [arbitrária], porém o certo é que a familiaridade com a beleza arbitrária é mais própria da formação do que se conhece como gosto, e que somente este distingue aos autênticos arquitetos dos que não são tais.»; sobre a proporção, entendida como beleza arbitrária: «Nem a imitação da natureza, nem a razão, nem o sentido comum são (...) o fundamento daquelas belezas que se percebem nas proporções, na disposição ou nas ordenações das partes de uma coluna. E não pode encontrar-se mais explicação que o costume para o prazer que se experimenta nelas», *cit. in* RYKWERT, J. “Lo positivo y lo arbitrario”, in *La casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pp. 72-73; cf. também, do mesmo autor, “Lo Absoluto y lo Arbitrario”, in *Los Primeros Modernos*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 29-52.

disjuntar as "amarras do irracionalismo" latentes no que Boullée chama «arte de fantasia e pura invenção» advogada por Perrault³⁴ decorre de um conjunto de idéias paulatinamente amadurecidas com o pinturesco. Assim, contra a *fantasia* a *imaginação*, laicizada por uma arte na qual a imagem visual aufere valor com o jogo das associações, a sugestão do oculto ou ausente, as insinuações, etc., diferentemente do «rigorismo perspéctico», no qual nada há de indefinido, arbitrário ou aleatório. Asseverando a preeminência do «gosto» sobre o «juízo», o Iluminismo abjura reportá-lo ao convencionalismo, arbitrário e adverso à «positividade» do *modus operandi* da faculdade imaginativa. Certamente, a beleza conforme à *vis imaginativa* não pode ser apreciada da mesma forma como o pensamento racional aquinhoa um conceito; por isso, nem a proporção nem a regularidade consiste em valor genuinamente artístico. Como Argan observa, «[no Iluminismo,] uma primeira e fundamental objeção à teoria classicista foi colocada com o conceito de *argúcia (wit)*, que Hobbes definiu como "velocidade de imaginação" ou como o rápido suceder-se de uma idéia à outra, aos quais, porém, deve-se acrescentar uma "direção constante" para um fim determinado»³⁵.

³⁴ Cf. BOULLÉE, Etienne-Louis "Examen de la disertación de Perrault sobre los principios constitutivos de la arquitectura", in *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, trad. de Carlos Manuel Fuentes, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.59. Na sequência Boullée examina «o que pode dar-nos certeza dos princípios da arte», observando: «Suponha, em arquitetura, uma obra na qual as proporções não estejam perfeitamente resolvidas, sem dúvida seria um grande defeito. Porém, isto não quer dizer que este defeito fere o órgão da vista até o ponto de não podermos suportar o aspecto do edifício, porque, então, este defeito influencia sobre nossa vista da mesma maneira que influi sobre nossos ouvidos um falso acorde musical. Na arquitetura, o defeito de proporção não é, de ordinário, demasiado relevante mais que aos olhos dos entendidos»; p. 61. Um dos poucos esquemas teóricos que escapavam desta opinião comum —cuja abordagem mais minuciosa estaria na obra de Edmund Burke— era o de Christopher Wren, que interpretava a proporção a partir da definição feita por Locke sobre as qualidades primárias e secundárias; cf. Rykwert, J. "Iniciados y aficionados", op. cit., pp. 129-138. Embora Boullée asseverasse que «a primeira lei, ou seja, aquela que estabelece os princípios constitutivos da arquitetura, nasce da regularidade» (pp.61-62), a noção de gosto tinha para ele uma importância capital: «A arte de fazer as coisas agradáveis provém do gosto. É um discernimento fino e delicado dos objetos que têm relação com nossos prazeres. Não basta somente apresentar-nos estes objetos, é pelo gosto que os excitamos em nós e levamos alvoroço até o fundo de nossos corações» (p.69). Como veremos, este «discernimento delicado» (*délicatesse*) relaciona-se com a concepção iluminista da «argúcia» (*wit*); cf., *infra*, nota (35).

³⁵ ARGAN, G.C. "Le idee artistiche di William Hogarth", in *Da Hogarth a Picasso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983, p.33; o autor aborda várias concepções filosóficas relacionadas com o *wit* (Hobbes, Locke, D'Avenant, Addison, Hutcheson, etc.). No importante ensaio sobre "La Pittura dell' Illuminismo in Inghilterra", Argan observa que «a linha ondulada e serpentina, que Hogarth define "the line of beauty", é, indubitavelmente, a linha do *wit*: em oposição à linha reta, que é a coligação mais direta entre duas idéias, a linha ondulada e sinuosa é a coligação mais indireta, isto é, aquela que permite encontrar, no seu desenrolar-se, e associar ao discurso o maior número de idéias. Neste

Pela exaltação do *wit* ou da *délicatesse* ou da *pensée ingénieuse*, próprios à imaginação, exaurem-se as assimilações entre arte e pensamento racional, firmadas com o rigorismo perspéctico. Mas não se afiança, com isto, o «princípio de irracionalidade da arte», prescrito aos convencionalismos do costume: as inusitadas associações entre idéias, astuciosa profusão imaginativa, têm sentido e atratividade porque atendem a uma «direção constante para um fim determinado». Todavia, embora o Iluminismo almeje uma *concordia discors* entre o «pensamento exato e unívoco» e o «pensamento engenhoso»³⁶, o *wit* vale em si mesmo —ou seja, prescinde da consideração do conteúdo moral ou da atitude ética intrínseca ao sentido da obra—, acentuando a orientação para o subjetivismo com a emergência do gosto.

Os divórcios que marcam o desenlace entre sensibilidade e inteligibilidade têm, portanto, no *Settecento*, um de seus momentos cruciais. A constituição da «nova sensibilidade» relaciona-se com a afirmação de valores estéticos que prescindam tanto da autoridade das leis objetivas quanto da retidão ou rigor cognoscitivo. Mais, a «validade em si mesma» do pensamento argucioso furta todo preceito ético da estética, acenando para um formalismo latente. Em clave empirista, Edmund Burke redige a *Indagação filosófica sobre a origem de nossas idéias acerca do Sublime e do Belo*; na Parte III, sobre a beleza, diz:

«A proporção (...) deve ser considerada como objeto do entendimento mais do que como uma causa primária atuando sobre os sentidos e a imaginação. Não achamos um objeto belo depois de dedicar-lhe muita atenção e de investigá-lo muito. A beleza não exige auxílio de nosso raciocínio; tampouco tem a ver

sentido, como uma forma de divagação apenas aparentemente gratuita, a linha ondulada e serpentina será assumida por Sterne (e certamente com referência às idéias de Hogarth) como símbolo gráfico do próprio modo, divagante mas sempre ligado à continuidade de um "fio", da narração literária. Se a linha reta, como linha da relação lógica, é sempre igual a si mesma, a linha ondulada possui infinitas possibilidades de curvatura e é, portanto, infinitamente variada, assim é a linha mesma da *varietà* como beleza», *op. cit.*, pp.11-12. Sobre o «espírito de *délicatesse*», cf. CASSIRER, E. "Problemas Fundamentales de la Estética", item *El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo*, in *Filosofía de la Ilustración*, trad. de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp.327-342 (sobretudo pp.329-332).

³⁶ Foi Robert Klein quem alertou para a importância decisiva da «teoria da imaginação» frente às dissociações que marcaram a ruptura do enlace entre a sensibilidade e a inteligibilidade; cf. "La Imagenación como Vestimenta del Alma en Marsilio Ficino y en Giordano Bruno", in *op. cit.*, pp. 60-81 (sobretudo pp.72-73). Cf. também WITKOWER, R. "Teoria Classica e Sensibilità Settecentesca", in *Palladio e il palladianesimo*, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1984.

com a vontade; a aparição da beleza causa em nós um grau de amor na mesma medida em que a aplicação de gelo ou fogo produz a idéia de calor ou frio.»³⁷

Repondo a questão clássica do caráter imediato da apreciação da beleza, fornece o último argumento contra a validade artística da proporção. Embora Burke não se refira nominalmente a Perrault, para ele, assentar no costume o gosto ou o prazer adveniente por determinadas proporções revela crasso desconhecimento das verdadeiras causas do belo³⁸. Ainda, uma análise criteriosa das relações proporcionais que, por ventura, pudessem ser tidas por apazíveis facilmente evidenciaria que o interesse pela proporção advém com a constatação da deformidade e, portanto, está condicionado pela reiteração de uma *forma comum*³⁹; e conclui: «se não estou errado, muitos prejuízos a favor da proporção têm surgido não tanto da observação de certas medidas achadas nos corpos belos, mas de uma idéia equivocada da relação que a deformidade tem com a beleza, relação esta considerada como a de opostos»⁴⁰.

O espaço métrico (por extensão, contínuo e homogêneo), porque desligado da simbologia dos números harmônicos e das relações de proporcionalidade, reduz-se, enfim, a um "elemento neutro", isento de prerrogativas de gosto; a *symmétrie*, só então, abre uma verdadeira indagação sobre a *regularidade das formas visuais*. À Era das Luzes caberá inquirir se e em que medida tal espacialidade pressuposta pela «razão positiva» pode, legitimamente, consumir valores artísticos.

IV. DA ORDEM CLÁSSICA AO ESPAÇO MODERNO

Cônsua dos limites intrínsecos ao campo da investigação científica, a indagação empirista de Burke não se dispõe a «alcançar a causa última» da beleza e da sublimidade, nem mesmo a explicar «porque certas afecções do corpo produzem similar emoção da mente», posto toda perquirição das causas

³⁷ BURKE, Edmund. *Indagação filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)*, trad. de Menche Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p.68.

³⁸ «Efetivamente, a beleza está longe de pertencer à idéia de costume, porque, em realidade, o que nos afeta é extremamente raro e desacostumado. (...) É próprio das coisas que nos atraem por costume que nos afetem muito pouco enquanto as possuímos, porém fortemente quando estão ausentes. (...) O costume e o hábito estão longe de ser, meramente como tais, as causas do prazer [próprio à apreciação da beleza], pois o efeito de um uso constante é fazer com que todas as coisas, quaisquer que sejam, deixem de afetar-nos por completo»; *op. cit.*, p. 76.

³⁹ *Idem*, p.73.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p.75.

eficientes estar condicionada por uma exterioridade inviolável pelo conhecimento humano⁴¹. Talvez a relevância de seu estudo esteja em internalizar à arte problemas da investigação científica e do conhecimento humano que aparentemente lhe eram exteriores. E, se de fato não há congruência entre imaginação artística e pensamento exato e unívoco, o cientificismo de Burke não implica desvio; pelo contrário, propõe uma "relação de complementaridade" entre os termos.

Cabe, aqui, uma interposição. Que espaço se constitui com o colapso da simetria clássica? Certamente, o *wit* estabelece uma espacialidade diversa da *ratio* do constructo perspéctico, da *connexio* do pensamento racional e científico. A argúcia e a variedade, conjugadas ao imprevisível das associações, definem uma espacialidade que se postula «paisagem», enlaçamento de *imagens*, sempre variado, a marear com «direção constante». Tal espacialidade, que tem na linha ondulata e serpentina, *the line of beauty*, sua forma simbólica, abre outra e maior cisão no âmbito da visualidade (passagem da *hipotaxe* à *parataxe*): a estética do pinturesco, valorizando o inusitado e o tocante, "recorta", "enquadra", "seleciona" o campo de visão pelo que nele se destaca; anula-se assim o princípio de subordinação da ordem clássica, i.e., a disposição visual «gradativa», a partir de pontos de vista privilegiados —hierarquia das *situações*—, articulada com a hierarquia das *localidades* e respectivas edificações. Está em questão, portanto, uma nova forma de intuição do espaço na arquitetura e, particularmente, no urbanismo.

Esta espacialidade foi lentamente constituída, no século XVIII, pelo expediente da *varietà*, com o qual o pinturesco adentrou à cidade. Laugier, nas **Observações sobre Arquitetura**, diz: «Qualquer um que saiba bem desenhar um parque traçará sem problemas o plano conforme o qual a Cidade deve ser construída relativamente à sua extensão e sua situação. São necessárias praças, cruzamentos, ruas. É necessário a regularidade e o bizarro, as relações e as oposições, acidentes que variam o quadro, uma grande ordem nos detalhes, confusão, estrépito, tumulto no todo»⁴². Remetida para o domínio cidadão, a *varietà* aguça a sensibilidade para a "confusão", a contrastar com a hierarquia clássica entre edificações e localidades. Este todo, fugaz à ordem (clássica), celebra, *selva oscura*, o prazeroso da desmedida, do que escapa ao controle, do que refrata comparações (aqui a raiz do olhar sublime). Mais: a *varietà*,

⁴¹ *Idem, ibidem*, Parte IV, p. 95.

⁴² Sobre a concepção urbanística de Laugier e sua relação com a estética do pinturesco e o pensamento fisiocrático, cf. TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*, trad. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira, Ed. Presença, Lisboa, 1985, pp. 12-18.

exigência interna à ordem arquitetônica no Renascimento⁴³, aparece agora como categoria crucial frente aos impasses do classicismo, solucionando-os por uma sorte de compromisso entre o *absoluto* e o *arbitrário*, o *racional* e o *irracional*, o *regular* e o *irregular*.

Assinala-se aqui o ponto arquimédico: o estudo da crítica da simetria clássica conduz à refutação da hipótese de uma *Gestalt* intrínseca à concepção matemática do espaço. Assim, se a Ilustração se desvencilha do princípio clássico de proporcionalidade, não “mantém”, em contrapartida, os princípios do espaço racional (regularidade, geometrismo, estereometria, etc.); aqui não se trata da manutenção mas da gênese de uma nova atitude. Dividindo os diferendos entre simetria antiga (*symmetria*) e moderna (*symmétrie*), proporção harmônica (*proportio*) e *beauté positive* da ordem regular, *constructo* lógico e *varietà* imaginativa, pensamento exato e *pensée ingénieuse*, as Luzes descortinam a Estética. Percrutando tais disjunções, esta disciplina *autonomiza* os distintos domínios de estesia (cognitivo — *cognitio distincta*, *cognitio confusa*, imaginativo — *ingenium*, *delicatesse*, prerrogativas de costume e moda — *principe arbitraire*, «sensismo»; etc.), embora precavendo uma unidade superior. Tidos “à parte”, só então os princípios formais do espaço são sistematicamente investigados em sua artcidade. Por isso, não basta enunciar que muitos princípios reportados ao constructo espacial perspéctico em verdade somente se enquadram nas balizas estéticas do Iluminismo. A gênese de uma «atitude artística» deve ser enfocada. De seu reconhecimento, no marco das polaridades estatuidas nas Luzes, é caudatária nossa compreensão sobre o alcance de princípios formais ainda hoje aceitos como universais, imaneses ao espaço⁴⁴.

Uma última consideração. A “horizontalidade” que desfia o olhar sublime evolva a hierarquia do visível; a “indiferença” com que desfila de um ponto a outro esvai toda comparação e medida; arremetido ao horizonte, por fim, alveja

⁴³ É importante observar que o expediente da variedade era intrínseco à estética clássica. No *De Re Aedificatoria*, Alberti dizia: «É evidente que, entre os corpos belos, nem todos são feitos para que não tenham nenhuma diferença entre si; pelo contrário, nós advertimos que esta é uma característica intrínseca, quase compreendida como o âmago da própria beleza, e é nisto, propriamente, em que se diferenciam; de forma que, na mesma medida em que são diversíssimos entre si, afirmamos que são, igualmente, belos e graciosos.», *op. cit.*, pp. 810-812. Assim, a diversidade era admitida como uma exigência da beleza e seria assumida, no Renascimento, como “possibilidade intrínseca à ordem clássica”.

⁴⁴ Nos próximos capítulos abordaremos a *concordia discors* da Estética das Luzes (aqui mapeada pelas parênteses do absoluto e arbitrário, racional e irracional, regular e irregular) e suas implicações para o estudo dos princípios formais relacionados com o espaço.

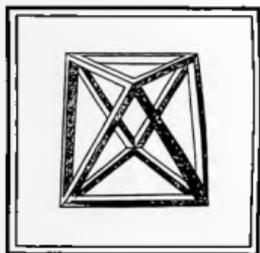
o símbolo de sua própria condição: deslumbre da insuperável opacidade do visível. Para a análise formalista, trata-se de uma conquista visual e espiritual. Todavia, adstrita a questões formais, a análise corre o risco de se restringir à contraposição entre o sublime e o pinturesco. E aqui retornamos a Burke. Dissemos, acima, ser a espacialidade definida pelo *wit* precipuamente *imagética*. Coube à teoria artística inglesa perceber as implicações filosóficas próprias a esta forma de intuição do espaço. É errôneo afirmar que Burke almeja a preeminência do sublime ou o menoscabo do *wit*, ao contrário, postula uma complementaridade entre rigorismo e imaginação artística da qual Hogarth, reinterpretando a noção de *varietà* tal como tinha se desenvolvido na Itália e França, já havia forjado a chave interpretativa.

A afirmação do valor e importância desta espacialidade imagética relaciona-se com a consciência dos limites e aporias interpostos ao conhecimento objetivo da natureza. Com ela, afigura-se ao pensamento desejoso de «objetividade» um plano concreto. Pois o espaço em questão é, segundo expressão de Argan, aquele no qual «a objetividade diz respeito a uma qualidade do sujeito», é o espaço da persuasão sobre a «objetividade da própria subjetividade»⁴⁵. Este, provavelmente, o significado primaz subjacente à reflexão sobre os princípios de regularidade e purismo geométrico da Estética das Luzes.

⁴⁵ «É discutível se e em que medida o homem pode conhecer objetivamente a natureza; porém, em relação ao próximo é necessário ser objetivo, isto é, ser justo. Mas, agora, é claro que a objetividade é uma qualidade do sujeito e não a essência do objeto. Não se pode naturalmente saber se a imagem que tenho de uma coisa corresponde exatamente ao que ela é em si mesma, do mesmo modo que não se pode saber se o "conceito" que formamos de uma pessoa, vale dizer, nosso juízo, corresponde exatamente àquilo que aquela pessoa é. Tanto a imagem da coisa como o "conceito" da pessoa são fatos puramente subjetivos: todavia, qualquer um deve poder acreditar que aquela imagem e aquele conceito correspondem à realidade. Qualquer um, em outras palavras, deve ser persuadido da objetividade da própria subjetividade, ou então, abandona-se ao arbitrio, se é que não se abandona verdadeiramente a mentira. A idéia da objetividade do subjetivo é a idéia fundante de todo o pensamento estético do Iluminismo: e é aquela sob a qual se funda a concepção nova, moderna, do espaço figurativo.» ARGAN, G.C. "Lo spazio 'oggettivo' nella pittura inglese del Settecento: Hogarth", in *Da Hogarth a Picasso*, op. cit., p.43.



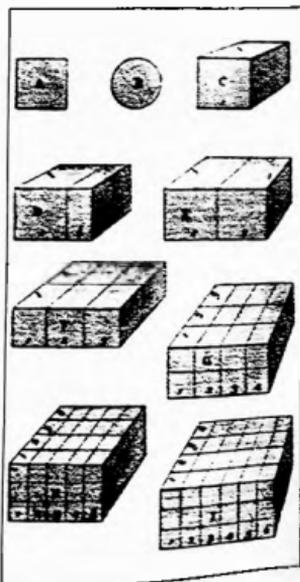
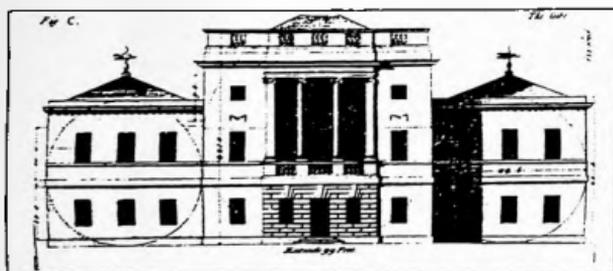
G. B. Piranesi, *Carceri d'invenzione*, Lámina II (ed. revisada de 1761)



CAPÍTULO III



AS PRIMÍCIAS DA
ORDEM



À esquerda, (acima) Robert Morris, Casa composta por três cubos; (abaixo) William Kent, Horse Guards. À direita, Robert Morris, Combinação de Cubos.
 Página anterior, Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, ilustração na qual a Arquitetura mostra a cabana primitiva.

AS PRIMÍCIAS DA ORDEM

A forma é pura, como a que descreve o sol em seu percurso

Ledoux

 os olhos do *philosophe* da arquitetura, a Cidade —Paris— requer «a beleza essencial de um parque, a multitude de caminhos, de vias amplas e retas, ainda mais, (...) a ordem e o inusitado (*bizarrerie*), a simetria e a variedade.»¹ Por intermédio destes quatro termos finais e suas duas parênteses, o abade Laugier ensaiou uma das mais arrojadas sínteses entre as muitas atitudes e princípios artísticos da Arquitetura da Ilustração, síntese esta cujas paradoxais implicações ainda hoje vivenciamos.

Em 1933, Emil Kaufmann publicou o clássico *De Ledoux a Le Corbusier*, argumentando sobre o legado da Ilustração para a modernidade. Todavia, uma sorte de murmúrio perturba este diálogo que a arquitetura moderna manteve com as Luzes: sua defesa da *arquitetura autônoma*, assente na fenomenologia e voltada às questões da percepção, encobre, por assim dizer, um significativo território da *architecture parlante*. Por isso, a estrondosa resposta dada pela contemporaneidade a diretrizes estéticas modernas —revivendo preocupações tipológicas, contextualistas (*genius loci*, referências a signos locais...), etc.— pôde ver-se igualmente atraída pela Ilustração —e não por acaso seu interesse pelas questões de representação e linguagem sugere uma nova orientação estética, influenciada pela lingüística. Mas não falamos aqui de *revival*, em nenhum dos casos. A mesma unidade tensa entre domínios aparentemente antagônicos ainda se faz presente.

Dois, dentre os quatro termos empregados por Laugier, consideraremos, neste trabalho, em maiores detalhes. A tal dissociação, o leitor legitimamente poderia rebater os juízos acima apresentados. Entretanto, mais do que negligenciar tudo o que está em jogo na “síntese” a que nos referimos, procuramos apreender sua possibilidade sob um singular ponto de vista: o da genealogia das idéias. Ordem e Simetria, princípios fundamentais do classicismo, promoveram, no *Settecento*, uma transformação radical nos

¹ LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur L'Architecture*, edição fac-simile, Pierre Mardaga Ed., Liège, 1979, Cap. 5, Artigo 2, p. 222.

procedimentos compositivos clássicos e, em última instância, na experiência das formas visuais. Para compreendermos a revolução em curso, devemos examinar — e trata-se de algo realmente muito significativo — a profunda mutação de sentido que estas noções sofreram no âmbito da própria «fundamentação do Clássico» revista pelo Iluminismo.

I. ESPAÇO MÉTRICO, REGULARIDADE E CUBISMO: GÊNESE DO RETÍCULO

Coube à crítica do princípio clássico da *proporzionalità* consumir uma nova disposição artística, para a qual o espaço métrico reduzir-se-ia a um elemento neutro, suporte de considerações quantitativas da realidade visível. Porém, as implicações estéticas que esta espacialidade acarretava se fizeram sentir muito antes de ela ter cobrado forma acabada. Por mais paradoxal que possa parecer, foi no âmbito das próprias investigações sobre proporção harmônica que este espaço métrico “neutro” tomou corpo. Ao delegar à proporção o lugar que Perrault havia reservado às Belezas Positivas, Christopher Wren universalizou o estudo geométrico-matemático de sintaxe linguística², tornando-o aplicável à arquitetura gótica e às «ordens arquitetônicas não só dos romanos e gregos, mas dos fenícios, hebreus e assírios». Este método, em certa medida, já renunciava os desdobramentos futuros, embora se mantivesse demasiado preso aos procedimentos da estética clássica. Não causa estranhamento, portanto — e ainda menos se rememorarmos aqui o fio que conduz à *Stonehenge* de Inigo Jones —, vir da Inglaterra o salto para as disposições estéticas radicalmente novas relacionadas ao espaço métrico.

No seu *Arquitetura na Era da Razão*, Kaufmann comenta com palavras enfáticas a consolidação do «cubismo»³ como um procedimento compositivo revolucionário na Ilustração. Identificando seus precursores e centrando a atenção na *Horse Guards* de Willian Kent, conclui: «Os arquitetos progressistas da Inglaterra e os ainda mais violentos, embora muito posteriores, da França

² Nos opúsculos ao final de *Parentalia* lê-se: «Existem duas causas de Beleza, a natural e a Consuetudinária. A natural vem da Geometria, consistente em Uniformidade (isto é, Igualdade) e Proporção. A Beleza Consuetudinária é engendrada pelo Uso de nossos Sentidos ante aqueles objetos que nos são habitualmente gratos por outras causas, tal como a Familiaridade ou a particular inclinação alimenta o Amor a Coisas não amáveis em si mesmas: Aqui reside a grande ocasião dos Erros: porem, sempre a Prova veraz é natural ou Beleza Geométrica»; cit. in RYKWERT, Joseph. *Los Primeros Modernos*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.137

³ «Cubismo», na terminologia de Kaufmann, refere-se ao emprego da forma geométrica do cubo como unidade compositiva.

lutaram pelo domínio do espaço mediante o cubismo.»⁴ Assim, os tímidos resultados a que chega a Horse Guards não impedem de sinalizar, para o historiador, uma mudança mais profunda. Comprometida com um classicismo rigoroso, esta transformação comparecerá em todo seu vigor na obra teórica de Robert Morris.

Frente às limitações características do classicismo de Wren, embora tributária de todo seu arcabouço teórico, a obra de Robert Morris dará novo sentido para as "experimentações" compositivas em curso. Morris elabora um método de estudo das qualidades da arquitetura tendo em vista a compreensão dos princípios compositivos reguladores através da combinação de cubos, horizontal e verticalmente. O conceito de cubo como unidade-célula do conjunto tem para Morris, como observa Kaufmann, a força de evidenciar «a idéia compositiva que se esconde atrás das fachadas convencionais»⁵; caráter *mental* que adquire um particular interesse para os nossos estudos.

Diferentemente do *occhio mentale* da estética clássica, voltado para uma regularidade *objetiva*, deslocamo-nos agora lentamente para uma valoração da regularidade geométrica como *condição* de entendimento, vale dizer, *subjetivada*. Se a perspectiva pressupunha um «modo correto de ver» e remetia-se para uma ordem regular no domínio do espaço empírico, a estética que aqui se anuncia considera a regularidade como *possibilidade* da visão. Por sua vez, insinua-se uma nova formatividade cujo desafio será exatamente assegurar a «idéia compositiva» no domínio do espaço fenomênico; *Gestaltung* que enfrentará diretamente, e pela primeira vez, o problema da *estética da forma pura*.⁶ Este projeto, porém, esteve longe de ser levado, por Morris, às suas últimas conseqüências.⁷

⁴ KAUFMANN, Emil. *La Arquitectura de la Ilustración*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1974, p.21.

⁵ *Op. cit.*, p. 25.

⁶ A mudança de perspectiva em relação à regularidade originou-se na própria obra teórica de Christopher Wren, que reinterpretou a distinção peraristiana dos dois princípios fundamentais da arquitetura à luz do método empírico de Locke, deslocando, assim, para a esfera do sujeito a atenção dirigida às belezas positivas: «as figuras geométricas são naturalmente mais belas que quaisquer outras irregulares; nisto consentem todos, como ante a uma lei da Natureza». Mas a emergência de uma «estética das formas puras» colocou-se, aí, apenas como possibilidade, e o mesmo com Robert Morris. Como expõe Hugh Honour, «para estes homens, a geometria era um meio, não um fim em si mesma», o que exemplifica contrapondo a lâmina dos sólidos geométricos adornando um jardim, apresentada por Joshua Kirby no seu manual sobre perspectiva, publicado em 1745, «para sugerir que o desenhista que houvesse dominado a representação de formas puras poderia avançar para as mais complicadas e irregulares», ao Altar da Boa Fortuna desenhado por Goethe em 1777 para seu jardim de Weimar, no qual uma esfera sobre um cubo «têm sido despojados de todas suas aderências alegóricas Renascentistas e Barrocas para reluzirem como formas puras, como essências Platônicas situadas muito

Nas Luzes, a expressão mais acabada do novo *tópos* da regularidade provavelmente encontra-se no *Arquitetura: Ensaio sobre a Arte* de Étienne-Louis Boullée.

«Tive que reconhecer que somente a regularidade poderia dar às pessoas idéias nitidas acerca da figura dos corpos e determinar sua denominação (...). Composta por uma multitude de faces, todas diferentes, a figura dos corpos irregulares (...) escapa a nosso entendimento.»⁴

Mas para que o cubismo —ou, numa expressão mais usual, o *retículo*— ganhasse autonomia e condicionasse uma autêntica investigação estética sobre suas possibilidades formais (Durand), interpunha-se um outro percurso, que conduzia da sintaxe ao léxico. De fato, era para as questões de linguística, para as «formas de expressão» ou para os «costumes» que se voltavam as atenções. O neo-estoicismo Ilustrado orientava-se, sobretudo, para esta divisa entre a naturalidade e a artificialidade: daí advinha um interesse crescente pela exposição de Vitruvius sobre a cabana primitiva, e aí far-se-ia imperativo que o *esprit géométrique* sancionasse sua «arquitetura de formas puras».

Em um estudo hoje clássico, Rykwert comparou o formalismo geométrico de Boullée ao de William Chambers, possivelmente seu conhecido, para ressaltar a preeminência adquirida pelos problemas epistemológicos na interpretação do mito da primeira cabana. Que a cabana primitiva foi de figura cônica, —expõe Chambers—, é uma conjectura razoável, pois, das formas sólidas, esta é a mais simples e fácil de construir. Sempre que encontraram madeira, provavelmente construíram da maneira descrita, porém, tão logo os habitantes descobrissem os inconvenientes dos lados inclinados e a necessidade de um espaço vertical dentro do cone, substituíram-no por um cubo. Supõe-se

apropriadamente em uma paisagem natural idealizada» [pp.127-30]. Segundo o historiador, esta transformação alcançará plenitude na arquitetura de Ledoux [p.130]; in HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*, Penguin Books, England, 1968.

⁴ «Morris queria que o cubo fosse a característica definidora do edifício, mas não pretendeu convertê-lo em uma realidade sem distorções» [p.28]. Kaufmann comenta a transformação radical que este procedimento opera nos esquemas compositivos: «Em lugar de um esquema finito —o *uno intero*, e *ben finito corpo* de Palladio— [Robert Morris] aceita uma composição *ad infinitum* que equivale a desdenhar a sacrossanta hierarquia barroca»; p.25. Sobre esta assertiva de um caráter "proto-modernista" da Arquitetura da Ilustração, v. à frente nossas considerações finais.

⁵ BOULÉE, E.-L. *Arquitetura. Ensaio sobre el arte*, trad. de Carlos Manuel Fuentes, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p.56.

que procederam dessa maneira⁹. «É notável a ênfase sobre a forma geométrica da cabana», concluía Rykwert —tecendo, em seguida, um rápido comentário ao cubismo de Morris.

Ocupando, na ordem de interesses, o lugar anteriormente reservado ao princípio da *proporcionalità*, este *tópos* radicalmente novo da regularidade cobrava vigor, portanto, em um domínio hoje inóspito. As interpretações que Chambers e Boullée deram sobre o mito da cabana primitiva, voltadas à *concepção* da forma regular (e à estética das formas geométricas), consumavam uma mudança de atitude que trazia consigo uma longa história.

Remonta à distinção de Perrault entre os fundamentos positivo e arbitrário da arquitetura o incremento de interesse pela exposição de Vitruvius sobre a história dos homens primitivos e a origem da arquitetura¹⁰. Ao propalado convencionalismo das cinco ordens arquitetônicas, os teóricos recorriam, com afincos, à autoridade do tratado antigo, procurando informações sobre a história (e o porquê) de cada ornamento e proporção —e, na maioria das vezes, buscando uma contraprova, se possível.

Entretanto, a questão da regularidade, tal como aqui se apresenta, pode ser facilmente identificada com a definição de *symmetrie* moderna proposta por

⁹ Cit. in RYKWERT, Joseph *La Casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 88.

¹⁰ Ao capítulo primeiro do Livro Segundo do *De Architectura* acrescentam-se também os primeiros capítulos do Livro Quarto. No Renascimento, a narração de Vitruvius adquire um significado distinto. Na *Carta a Leão X*, lê-se: «A arquitetura [da *maniera tedesca*, ou seja, gótica] teve alguma razão [de ser], já que nasceu das árvores ainda sem cortar, cujos ramos, dobrados e atados conjuntamente, formaram seus arcos pontiagudos. E embora não se deva depreciar totalmente esta origem, conduz, sem dúvida, a [uma arquitetura] débil, porque resistiriam muito mais as cabanas feitas de travamentos encadeados, dispostos a partir de colunas com suas arquivoltas e coberturas —como descreve Vitruvius na origem da obra dórica—, que os arcos pontiagudos, os quais têm dois centros. (...) [A arquitetura gótica] carece de graça à nossa vista, pois a visão se compraz na perfeição do círculo: e vê-se que a natureza quase não busca outra forma. Porém, não é necessário falar da arquitetura romana para compará-la com a bárbara, a diferença é patentíssima; nem tampouco para descrever suas ordens, já que sobre isso muito e excelente foi o escrito por Vitruvius»; in RAFAEL & CASTIGLIONE, Baldassare *Carta a León X* (1519), in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. IV, pp. 220-229 - especificamente, pp. 228-229. Arguindo sobre a fundamentação teórica da tratadística da arquitetura do Renascimento através de uma *geschichtskonstruktion*, Panofsky comenta: «Substituindo o homem primitivo pelos bárbaros invasores e "as vigas de madeiras entrelaçadas com ramos" por "árvores vivas, com ramos dobrados e reunidos no topo", o autor ou autores da Carta a Leão X forneciam uma explicação plausível da mais controversa e mais extraordinária característica do estilo gótico que é o arco ogival, por eles considerado inferior ao arco semicircular»; in *Renascimento e renascimentos na Arte Ocidental*, trad. de Fernando Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981, p. 47.

Perrault¹¹; isto obscurece a enérgica reação do Iluminismo ao princípio perraultiano da *Autorité* das ordens arquitetônicas. Neste termo de relação se condensavam os elementos da ruptura.

De fato, o regresso às fontes orientou de modo singular a polêmica sobre os princípios da arquitetura. Vitruvius informava que os gregos, «havendo descoberto que o pé era a sexta parte do corpo, transferiram esta relação à coluna dórica, dando-lhe a altura de seis diâmetros de base, incluindo o capitel»; entretanto, «os arquitetos que lhes seguiram, havendo feito progressos em elegância e refinamento de gosto, e guiando-se pelo encanto das proporções mais finas, estatuiram como altura para a coluna dórica sete vezes seu diâmetro, e para a jônica (...) nove diâmetros.»¹² Esta exposição veio a adquirir um papel importante na argumentação da prioridade ou não da arquitetura romana sobre a grega (p.ex., presente em Winckelmann e Piranesi, entre outros); por sua vez, colocava em destaque o princípio da mimesis antropomórfica, da proporcionalidade. Também em relação às descobertas arqueológicas — que aumentaram ainda mais o calor das polêmicas —, adquiriu importância a descrição de Vitruvius sobre a ornamentação e o emprego da pedra na arquitetura grega: «Imitando a reunião das várias peças de madeira, com as quais os carpinteiros constroem as casas, os arquitetos têm inventado a disposição de todas as partes que compõem os grandes edifícios de pedra e mármore»¹³. As filiações buscadas entre as arquiteturas egípcia, etrusca e romana (claramente comprometidas com as reflexões de Lodoli) acenavam, diferentemente do exposto em Vitruvius, para o emprego do material em função de suas qualidades — «funcionalidade» que também se impunha, obviamente, pela coerência entre o ornamento e o material.

Mas as disputas em torno a estas questões, e outras similares, perdem intensidade quando comparadas às sofisticadas reflexões sobre a descrição vitruviana da história primitiva dos homens. Com o *Essai* de Laugier, a cabana primitiva adquiriu autoridade exclusiva, conforme a expressão empregada por Rykwert em *A Casa de Adão no Paraíso*.

¹¹ Sobre a definição de *Symétrisme* moderna, em Perrault, contraposta à *Symmetria* dos Antigos, v. *supra* Segundo Capítulo, pp. 68-72.

¹² VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*, trad. Morris Hicky Morgan, Dover Publications, New York, 1914, Livro IV, cap. 1, pp. 103-04.

¹³ *Idem*, Livro IV, cap. 2, pp. 107.

A importância dada à cabana primitiva, nas teorizações de arquitetura empreendidas na Ilustração, não estava propriamente no fato de ser a primeira na ordem temporal. Para Laugier, a cabana primitiva cobrava autoridade pelo fato de, nela, o homem encontrar-se absolutamente livre de condicionamentos exteriores ao da necessidade primária que o havia impelido à construção; nela, o homem era guiado «apenas pelo instinto natural de suas necessidades» (Laugier). Este comportamento natural, «instintivo», subtraía da construção todas as possíveis arbitrariedades ou convencionalismos de gosto.¹⁴

Se devêssemos definir em uma palavra o ideal que aqui se estabelecia, talvez o mais correto fosse dizer, *objetividade*, posse de critérios valorativos que tocam *necessariamente* a realidade das coisas porque dão acesso às condições *indispensáveis* de sua própria realidade. Usar a razão para apreender o que era *absolutamente necessário* (e isto vale também para o domínio da subjetividade) revelou-se a principal arma contra a arbitrariedade dos elementos da arquitetura.

Portanto, esta leitura se desviava do significado que a questão da simetria tinha na narração vitruviana¹⁵. O valor da natureza, mais do que remeter à *ordo* divina (e ao pressuposto da homologia entre as leis da natureza e as da beleza), resultava, por assim dizer, *subjetivado* pelo domínio comportamental. E aqui retornamos ao nosso objeto de estudo. Temos visto como este deslocamento de interesse para o sujeito¹⁶ veio a corroborar uma «subjetivação

¹⁴ LAUGIER, M.-A. *Essai sur L'Architecture*, op. cit., capítulo primeiro, pp. 8-12. Sobre as diferenças entre as abordagens teóricas de Laugier e Rousseau, cf. RYKWERT, J. *La Casa de Adán en el Paraíso*, op. cit., pp. 51-59.

¹⁵ Sobre o significado da *Symmetria* na exposição de Vitruvius, novamente remetemos o leitor às nossas considerações no capítulo "SYMMETRIA. As matemáticas do visível", especific. pp. 58-61.

¹⁶ Certamente, o fortalecimento da orientação para o sujeito trouxe consigo profundas implicações e redirecionamentos neste ideal de objetividade. No *A Norma do Gosto*, David Hume dirá: «A diferença, dizem, entre o juízo e o sentimento é muito grande. Todo sentimento é correto, porque o sentimento não tem referência a nada fora de si (...). Um milhar de sentimentos diferentes, motivados pelo mesmo objeto, serão todos eles corretos, porque nenhum dos sentimentos representa o que realmente há no objeto. Somente assinala certa conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades da mente.»(p.27) A partir desta concepção, Hume argüirá sobre a «norma do gosto», a existência de «princípios gerais de aprovação ou censura»(p.32). Uma meticolosa ponderação conduz ao arrazoado de que «em realidade, a dificuldade de encontrar a norma do gosto (...) não é tão grande como parece. Ainda que em nível teórico possamos admitir de bom grado a existência de um critério determinado na ciência e negá-lo com respeito ao sentimento, na prática vê-se que é muito mais difícil resolver a questão no primeiro caso que no segundo. Durante uma época predominam certas teorias filosóficas abstratas e certos sistemas de teologia profunda. No período subsequente, têm sido universalmente desacreditados, advertindo-se seu caráter absurdo, e outras teorias passam a ocupar o seu lugar para dar a vez, novamente, a outras que vêm substituí-las; e a experiência mostra que *nada está mais sujeito às revoluções do acaso e da novidade que estas supostas decisões da ciência*. Não

da regularidade» e, conseqüentemente, uma «estética das formas puras». *Naturalizando* a apreensão da regularidade, Boullée inaugurou uma investigação formal de maior amplitude, desviando a preocupação anteriormente dada à cabana primitiva¹⁷.

É difícil não pensarmos em Kant —e, por conseguinte, no espaço enquanto forma *a priori* da intuição— quando temos em vista tais transformações: por um lado, a “neutralidade” que o espaço métrico da Renascença passou a adquirir na Ilustração —despojando-se, como vimos, do simbolismo dos números harmônicos e das relações de proporcionalidade—; por outro, a subjetivação supra referida. Uma disposição espiritual de tal ordem, direcionada a liberar a arte dos artificialismos e arbitrariedades, a conquistar algo de absoluto, orienta-nos para as reflexões filosóficas kantianas¹⁸. Todavia, há que se ter cautela nesta aproximação. Ao insistirmos no formalismo geométrico da arquitetura da Ilustração, procuramos marcar sua natureza profundamente distinta daquela ordenação espacial geométrico-matemática própria à perspectiva. E assim como não podemos concluir que, pelo fato de o espaço newtoniano permanecer —ou, ainda mais, assumir um papel capital— no sistema filosófico kantiano, trata-se aí de uma mesma concepção do espaço, também em relação à arquitetura convém apreender as especificidades da «questão da regularidade» tal como se colocou.

ocorre o mesmo com as belezas...» (pp. 44-45, grifos nossos). Reencontramos, portanto, no centro destas reflexões um eco dos problemas levantados no *Investigação sobre o conhecimento humano* (convém rememorar: «Que o sol não sairá amanhã não é uma proposição menos inteligível nem implica maior contradição que a afirmação *sairá amanhã*», *Investigación sobre el conocimiento humano*, Alianza Ed., 1984, Seção 4, p.48); in HUME, David. *La Norma del Gusto y otros Ensayos*, trad. de Maria Teresa Beguiristáin, Ed. Peninsula, Barcelona, 1989. Sobre o papel revolucionário do empirismo inglês (Locke, Berkeley e, sobretudo, Hume) cf. WITTKOWER, R. “Teoria Classica e sensibilitá settecentesca”, in *Palladio e Palladianesimo*, op.cit., pp.310-312.

¹⁷ Rykwert assim resume o *Arquitetura: Ensaio sobre a Arte*. «L.-E. Boullée (...) escreveu seu *Essai* em 1780. Ao principio rechaçava a afirmação de Perrault sobre a arbitrariedade do gosto e também a analogia de Blondel com a música. E buscava fundamentar sua teoria na ‘natureza’, com o que parece significar uma compreensão *a priori* dos corpos regulares.»; in *Los Primeros Modernos*, op. cit., p. 483.

¹⁸ Aqui valem as observações feitas por Hubert Damisch no Prólogo do *De Ledoux a Le Corbusier*. «Se devemos pensar em Ledoux com Rousseau, se não com Kant, é na medida em que esta outra aproximação permite compreender quanto o rechaço das regras transmitidas pela tradição podia, nele, ir a par com a afirmação de uma legalidade imperativa, incondicionada.»; DAMISCH, Hubert. *Ledoux con Kant*, in KAUFMANN, E. *De Ledoux a Le Corbusier*, trad. de Reinald Bernet, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.14 (cf., na seqüência, o estudo sobre o papel do *retículo* nos *Précis d'architecture* de Durand e na arquitetura moderna, pp.14-16).

II. FORMALISMO GEOMÉTRICO E «DECOMPOSIÇÃO DO ESPAÇO»

Em 1753, William Chambers publica sua obra *Designs of Chinese Buildings, Furnitur, Machines and Utensiles*, comparando a «pureza formal» da arquitetura chinesa com a arquitetura clássica¹⁹. Com isto, e como ele mesmo dizia, não almejava equiparar a arquitetura chinesa à antiga, o que significaria dar legitimidade máxima a um «estilo» então em moda²⁰; pelo contrário, o interesse de Chambers estava em evidenciar o valor subjetivo e o caráter universal ou, por assim dizer, “apriorístico” da regularidade. Sua ênfase no formalismo geométrico encontrou, no transcurso da segunda metade do século, um aliado de importância decisiva.

De fato, para a maturidade da estética então prenunciada conviria a expressa afirmação da preeminência das condicionantes cognitivas na definição dos valores artísticos. Nesta direção se orientaram as reflexões de Winckelmann sobre a arte grega. Na *História da Arte na Antiguidade*, o historiador expunha, com uma escrita demasiado apaixonada para a ambiência estoica da narrativa, as razões que se coadunavam aos princípios artísticos clássicos. Assim, da prossecução da *harmonia* emergiam os ideais de «simplicidade e tranquilidade»: unidade harmônica responsável, segundo o autor, pela «indefinição» das obras de arte clássicas —posto que, nelas, a unidade e concordância entre as partes não permite que nenhuma se destaque em relação às demais— e à qual dedicava estas palavras:

«A harmonia que cativa nosso espírito não se compõe de uma multitude de facetas que desfilam à vista, mas de amplos e singelos traços. (...) a magnificência de uma casa será tanto maior quanto mais simples forem suas

¹⁹ «Existe um notável paralelismo entre ela [arquitetura chinesa] e a arquitetura dos antigos, sem que, por sua vez, exista a menor probabilidade de que uma tenha copiado algo da outra. Em ambas (...) a composição formal tende à figura piramidal. Em ambas, também, as colunas se empregam como suportes, diminuem na parte superior e têm bases (...).»; CHAMBERS, William. *Dibujos sobre la arquitectura, muebles, máquinas y utensilios chinos* (1753); in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. V, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 427.

²⁰ Sobre o teor das palavras com que Chambers se dirigiu ao eclétismo em voga, cf. PEVSNER, N. & LANG, S. “El Resurgir del Dórico” [título orig.: *Apollo or Barboon*], in PEVSNER, Nikolaus. *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*, trad. de Esteve Rimbau i Sauri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 158-177 (sobretudo pp. 169-170); cf. também CHAMBERS, W. *op. cit.*, p.426 e 428.

linhas. Da unidade surge outra qualidade da alta beleza: a indefinição da mesma.»²¹

Tomando a expressão da beleza como a «forma alegórica» da figuração do divino²², Winckelmann enaltecia uma arte que primava pela pureza formal e pelo valor intelectual da forma²³. Por fim, comprometendo o ideal de harmonia com as prerrogativas éticas, sua “máxima” da *nobre simplicidade e serena grandeza* visava a um ideal de vida e a um projeto de organização política²⁴. Na arquitetura, os escritos de Milizia divulgaram (e, em certo sentido, vulgarizaram) essas idéias, estabelecendo as condições para a associação do «rigorismo» à percepção clara da forma, com o que se ampliou substancialmente a abordagem laugieriana da «cabana rústica».

Exigência de clareza na percepção da forma e preeminência fenomenológica das formas «puras» não devem ser assimiladas a expedientes de vanguarda da «arte abstrata». Nada há, aqui, que autorize a pensar a forma *pura* independentemente de referências semânticas ou figurativas —sob uma perspectiva, portanto, essencialmente «construtiva». Ressaltando os estreitos vínculos que estes princípios mantêm com a lexicologia, somos induzidos a

²¹ Interessante notar que, antes de responder a um princípio ético, o ideal de simplicidade e tranquilidade aparece como uma exigência do próprio ideal de Harmonia (ou, poderíamos dizer, da *Symmetria*). Winckelmann conclui: «Segundo este conceito, a beleza deve assemelhar-se à mais límpida água de um manancial, que mais sã se considerará quanto menos sabor tiver, já que isto demonstra sua pureza»; in WINCKELMANN, J.J. *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), trad. de Herminia Dauer, Ed. Iberia, Barcelona, 1984, Livro IV, cap. 4, p. 119 [cf., *supra*, a citação de Boullée, nota 8].

²² Este é o sentido da citada passagem sobre a juventude ideal masculina de Apolo (cf., *op. cit.*, p. 124). Temos aqui uma referência neoplatônica sobre a importância da *imaginação* como forma de cognição.

²³ Não devemos restringir o enaltecimento do «valor intelectual da forma» às referências feitas até aqui (vale dizer, onde o mínimo de linhas expressa o máximo de sentido). As palavras de Winckelmann são precisas: «A cor contribui para a beleza, mas não é em si a beleza, apenas a realça. Dado que a cor branca é a que mais raios de luz devolve, ou seja, a que mais aparece, veremos que um corpo resulta mais belo quanto mais branco. (...) Um negro poderá ser belo se seus traços da face o são. (...) Tampouco nas antigas cabeças metálicas ou de basalto negro ou esverdeado nos molesta a cor. (...) Tudo isto nos demonstra que também dentro de uma apresentação desacostumada e em uma cor pouco grata pode encontrar-se a beleza, e que esta nada tem a ver com a condescendência»; in *op. cit.*, p. 117.

²⁴ Cf. Livro V, cap. 3, pp. 171-75; Winckelmann emparelha a Venus Celeste, nascida de Harmonia, e a Venus Terrena, sua companheira e filha do Tempo, —vale dizer, as deidades luminares da Tradição Neoplatônica—, às Graças Celeste e Terrena.

duvidar das equiparações, frequentes na mais recente historiografia da arte sobre a Ilustração, entre purismo e abstracionismo formal. Questão não de pouca valia, quando indagamos *qual sentido* precisamente possui o espaço fenomênico das formas regulares aqui constituído.

Obviamente, uma resposta satisfatória a esta indagação deve ter em conta, por uma parte, os princípios artísticos asseverados na própria Ilustração, sob o singular patrocínio da crítica à arte Barroca. Neste sentido, vimos como a valoração artística da regularidade dividiu-se pela expressa reação à arte «composta por uma multitude de caras, todas diferentes» (Boullée). Mas o estudo dos princípios compositivo-espaciais da arquitetura não se atém exclusivamente a tais diretrizes, procurando se liberar das perspectivas e limitações históricas, de modo que possa apreender a estrutura e a totalidade das implicações presentes (ou latentes) na nova concepção espacial. Argan alertou sobre a importância do ocaso do princípio clássico da *proporzionalità* para a consubstanciação de um domínio formal (e visual) radicalmente novo —contrapondo aos valores numérico-proporcionais da *Ordo* clássica o *cuo* como unidade espacial modular reprodutível *ad infinitum*; e ao *módulo* regulador do organismo harmônico, o *standard* como princípio construtivo racionalizador²⁵. Mas foram, sobretudo, os estudos de Kaufmann que trataram, de forma sistemática, das transformações ou da metamorfose em curso. Prossequindo os estudos pioneiros de Giedion²⁶, Kaufmann arguiu como princípio fundante da arquitetura na Idade da Razão a desintegração da unidade hierárquica barroca, vendo em Piranesi a figura emblemática do ápice deste processo. «[Nas *Carceri*] Os elementos se contrapõem uns aos outros; cada um é uma ameaça para todos os demais. Aquilo é um *pandemónium* de forças hostis; reinam a desordem e o estrépito. Deste modo se visualizam os objetos e se decompõe ao mesmo tempo o espaço. O conceito de espaço integral e

²⁵ Cf. ARGAN, G.C. *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milão, 1977.

²⁶ Teyssot tem ressaltado a influência dos estudos de Sigfried Giedion na obra de Kaufmann, particularmente os desenvolvidos em um de seus primeiros trabalhos, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, onde analisa o significado do espaço no *classicismo tardobarroco* e no *classicismo romântico* [«o classicismo romântico se manifesta da maneira mais pura onde pode expressar-se livremente de modo plástico e constituir não espaço, mas volume.» (cap.II); «não existe já nas plantas românticas o ritmo cerrado dos espaços barrocos, mas aparece algo moderado: cada uma das partes se converte em uma individualidade independente alinhada com as outras, e pode-se alterar sua ordem sem produzir mudanças decisivas»(cap.III) —cit. por Teyssot]; cf. TEYSSOT, Georges. "Ilustración y Arquitectura. Intento de Historiografía", in AA.VV. *Arte, Arquitectura y Estética en el Siglo XVIII*, Ed. Akal, Barcelona, 1987, pp.111-14.

unificado tem desaparecido juntamente com os elementos tradicionais.»²⁷ Nesta última frase radica, para o historiador, a profunda diferença da moderna «síntese compositiva» da forma.

Sabemos que, desde o Maneirismo, o papel determinante que o espaço unificado, geométrico-matemático, havia adquirido no Renascimento cedeu posto para uma poética de “espaços ilusórios”, de jogos de anamorfose, etc.; poética cujo valor imagético dialogava, por um lado, com a concepção da relatividade do espaço e, por outro, com uma arte voltada aos efeitos psicológicos e ao “valor subjetivo” dos princípios artísticos²⁸. Ora, é muito significativo ter sido neste domínio da subjetividade que a questão da regularidade cobrou vigor na Ilustração —quase um paradoxo, se lembrarmos, de relance, as palavras de Boullée supra citadas. A complexidade deste processo escapa, ainda, a muitos historiadores.

Detenhamo-nos brevemente em Piranesi. Vários estudos de iconografia têm ressaltado a *imagem mundi* secretada nas *Carceri*. A decifração do significado das inscrições em latim presentes nas Lâminas II e XVI, como apareceram na segunda edição, desvela uma simbólica na qual se opõem «as virtudes cívicas, a equidade e a intransigência no cumprimento das leis» (Calvesi) dos romanos primitivos, e a Roma da «corrupção helenística», das crueldades do imperador Nero. À Roma Republicana, onde o cumprimento da lei se divisa pelo Direito de Liberdade, Piranesi contrapõe o legalismo tirânico da Roma Imperial, instauradora de um mundo onde a *lex* converteu-se em puro instrumento de controle e dominação. Estes estudos adquirem importância maior quando

²⁷ KAUFMANN, Emil. *La Arquitectura de la Ilustración*, op. cit., p.126. Contrapondo-se a Kaufmann, Tafuri não vê as *Carceri* de Piranesi como o prelúdio do racionalismo moderno, mas o prenúncio de seu destino: «A destruição do próprio conceito de espaço realiza-se nos *Carceri*, funde-se com a alusão simbólica à condição nova que se perfila no horizonte da sociedade que está a realizar um salto radical (...). O espaço do constrangimento —o carcere— é, nas gravuras piranesianas, um espaço infinito. O que é destruído é o “centro” desse espaço: isto é, ao arruinar dos antigos valores da ordem antiga corresponde a “totalidade” da desordem. A *raison*, que produz aquela destruição, sentida de resto como fatal pelo gravador setecentista, traduz-se em irracionalidade. Mas os *Carceri*, precisamente porque infinitos, coincidem com o espaço da existência humana. As cenas herméticas desenhadas por Piranesi, nas malhas das suas composições “impossíveis”, mostram-no com uma clareza extrema. O que significa que nos *Carceri* só poderemos ver a nova condição existencial da coletividade, libertada e amaldiçoada, simultaneamente, pela sua própria razão.», in TAFURI, M. *Projecto e Utopia*, trad. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira, Ed. Presença, Lisboa, 1985, p.22.

²⁸ A este respeito, cf. PANOFSKY, Erwin. “El Manierismo”, in *Idea*, op. cit., pp. 67-92; KLEIN, Robert. “Estudios sobre la Perspectiva en el Renacimiento”, sobretudo itens II e III. ‘*Perspectiva bifocal, visión binocular y método del punto de distancia*’ e ‘*La perspectiva curvilinea y la anamorfosis*’, in *La Forma y lo Inteligible*, op. cit., pp. 255-268.

considerados pelo paralelismo, freqüente nos escritos de Piranesi, entre o declínio da grandeza de Roma e a condição moderna.

No *Parere sull'Architettura*, o diálogo entre Protopiro e Didascalo repõe e atualiza a polêmica exposição de Vitruvius sobre a relação entre a arquitetura grega e a romana: «[Protopiro:] Não digo que se devam utilizar somente as primeiras normas; não reprovos o desejo dos sucessores daqueles primeiros arquitetos de mostrar-nos novidades; reprovos a qualidade dessas novidades (...). [Didascalo:] (...) Reprovais o mesmo espirito que vislumbrou o que elogiás, e que, ao advertir que com isto não havia satisfeito ao mundo, se viu e se vê obrigado a variar nesse aspecto e nesse modo que lhes desagradava.»²⁹ A *varietà* entendida pelos antigos arquitetos romanos (em reação à fixidez normativa da arquitetura grega) emparelha-se, aqui, com a defesa moderna «da liberdade de que cada um varie a seu bel-prazer os ornamentos»³⁰ —defesa que, contrapondo-se ao axioma de Montesquieu: «um edifício carregado de ornamentos é um enigma para os olhos, como um poema confuso o é para a mente», antecipava as reflexões de Lessing sobre a diferença entre os meios e os objetos próprios à poesia e às artes visuais³¹.

O vigor com que Piranesi encaminha a refutação dos argumentos levantados pelos rigoristas sobre a coerência e a absoluta justificação dos elementos da arquitetura —culminando em... *Edifícios sem muros, sem colunas, sem pilares, sem frisos, sem cornijas, sem abóbadas, sem tetos: tudo liso, liso, um campo vazio*— traz como marca o fato de ser a própria razão quem põe abaixo o sonho holístico do racionalismo arquitetônico: «[o rigorista] somente poderá conceber um edifício sem irregularidades quando quatro paus retos com uma cobertura sobreposta, que é todo o protótipo da arquitetura, (...) puderem subsistir inteiros e unidos»³². Este inexorável expediente de «irregularidade» que perturba a lexicologia não conduz, porém, à irracionalidade absoluta³³. E

²⁹ PIRANESI, Giambattista. *Opiniones sobre la arquitectura* [tit. orig.: *Parere sull'Architettura*], in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. VII, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 32.

³⁰ *Idem*, p. 34.

³¹ *Idem, ibidem*, cf. pp. 34 ss.

³² *Idem, ibidem*, pp. 31-32.

³³ Rykwerf argumenta que a defesa da «liberdade de ornamentação» não é contraditória à passagem do *Della Magnificenza ed architettura de' romani* (1761) onde Piranesi expunha que a *varietà*, como um «acompanhamento ornamental» (e antídoto à monotonia), jamais poderia violar «isto que é próprio à figura principal». Wittkower contrapôs a postura ali apresentada sobre a relação entre a «figura principal» e o «acompanhamento ornamental» à desenvolvida nos *Parere* (cf. WITTKOWER, R. «La Doctrina Arquitectónica de Piranesi», in *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, op.

dai a dificuldade para ler as *Carceri* de Piranesi à luz da crítica do espaço consolidada na Ilustração³⁴.

cit., p. 242) Por sua vez, Emil Kaufmann interpretou esta passagem do *Magnificenza* como «alticimento, até o último momento, da ordem hierárquica do Barroco» (cf. *La Arquitectura de la Distracción*, op. cit., p. 128). Rykwert propõe uma interpretação distinta para o princípio piranesiano da *varietà*, no seu entender unicamente condicionado —porém, nem por isso menos livre— pelo expediente funcional de que «o ornamento nunca deve cobrir ou ocultar a estrutura do edifício, somente marcá-la» (cf. *Los Primeros Modernos*, op. cit., p. 287); posicionamento que se alinha às recomendações estabelecidas por Lodoli ou ao tipo de ornamentação então praticada na villa Albani —sem excluir, com isto, o sentido radicalmente novo que Piranesi lhe atribuiu. Referindo-se ao significado das seis lâminas que terminam as *Osservazioni* e fazem abertura aos *Parere*, o autor observa: «a imaginária das últimas lâminas é muito mais complexa e enigmática que a "roccó" das primeiras. Piranesi queria para os edifícios futuros um ornamento misterioso e desconcertante»; p. 287. Sobre o caráter precursor da estética do sublime na arte de Piranesi, cf. WITTKOWER, R. "Piranesi y la Egiptomania", op. cit., p. 257.

³⁴ Em relação a esta crítica do espaço geométrico-matemático, Diderot oferece significativas imagens. Em *Da interpretação da Natureza* lemos: «Estamos quase chegando ao momento de uma grande revolução nas ciências. Pela tendência que os espíritos me parecem ter para a moral, para as belas-letas, para a história da natureza e para a física experimental, eu quase ousaria assegurar que antes de cem anos não constarão três grandes géometras da Europa. Esta ciência acabara sem mais ninguém (...). Suas obras subsistirão nos séculos por vir como as pirâmides do Egito, cujas massas carregadas de hieróglifos despertam em nós uma idéia assustadora da potência e dos recursos dos homens que as elevaram». Essas palavras ecoam n' *O Sonho de Mangogul*: «Comecei a adormecer e dar asas à minha imaginação quando vi um animal singular posar ao meu lado. Ele tinha a cabeça de uma águia, os pés de um grifo, o corpo de um cavalo e a cauda de um leão. Agarrei-o, apesar do seu curvilinear e, prendendo-me à sua crina, sentei-me rapidamente sobre seu dorso. (...) Nosso percurso já era longo quando percebi, no vazio do espaço, um edifício suspenso como que por encanto. De modo algum eu diria que ele pecava pelos fundamentos, pois não estava sobre nenhum. Suas colunas, que não chegavam a ter meio pé de diâmetro, perdiam-se de vista, e sustentavam abóbadas que só se distinguam a favor da luz, pela qual eram simetricamente atravessadas. Minha montaria parou na entrada desse edifício (...) encorajado pela multidão que aí morava e pela notável segurança que reinava em todas as faces, desço (...). Eram velhos, inchados e franzinos, sem robustez nem força, e quase todos eram disformes. Um tinha a cabeça demasiadamente pequena, o outro, braços excessivamente curtos. Esse pecava pelo tronco, àquele faltavam as pernas. A maior parte não tinha pés e só andava de muletas. (...) Estavam quase nus, pois suas vestes consistiam num trapinho de tecido...», in DIDEROT, *Da Interpretação da Natureza e outros escritos*, trad. de Magnólia Costa Santos, Iluminuras Ed., 1989, pp. 32 e 163-64, respectivamente. Diderot não se opunha ao recurso das matemáticas, mas a uma ciência que desumanizava o mundo, perdendo de vista sua finalidade ou destinação, uma ciência que desconsiderava o "ser vivo" (Nas palavras de dois eminentes cientistas da atualidade, «Diderot via nesse estudo do ser vivo o futuro das ciências racionais e experimentais, cujo desenvolvimento apenas começava»; PRIGOGINI, I. & STENGERS, I. *A Nova Aliança*, Ed. UnB, Brasília, 1991, p.66). Quanto à relação entre as *Carceri* e a reflexão teórico-filosófica do espaço no Iluminismo, há controvérsias entre os historiadores. Tafuri vê na obra de Piranesi «uma crítica sistemática do conceito de lugar, realizada com os instrumentos da comunicação visual» (p.34), e conclui: «a crítica do conceito de espaço ou, melhor dizendo, do valor de definição atribuído ao espaço, levada a cabo por Hume ou por Hobbes, agora fica ancorada na experiência do "espaço construído" por excelência, na arquitetura»; TAFURI, M. "El Arquitecto Loco", in *La Esfera y el Laberinto*, op. cit., p.36 (não consultamos a *Introdução* de Calvesi).

Convém, portanto, retomar a indagação diretriz dos nossos estudos, ressaltando o que até então permanecera como subtexto. Substancialmente, o novo *tópos* da regularidade forjou as condições para uma valoração artística onde o sentido de ordem veio a se distanciar do componente clássico da ordenação espacial, perspéctica³⁵. Talvez devêssemos afirmar que a propalada «decomposição do espaço», impondo-se no domínio da artes visuais —ou da estética—, imprescindiu do espaço como «forma a priori da intuição». Ou melhor, que a nova ordem geométrica, ao receber dele seu *locus standi*, desobrigou-se, por sua vez, daquele «contatto con lo spazio» que um historiador definiu como a experiência estética fundamental da arte do Renascimento³⁶. Nesta ótica, de natureza essencialmente formalista, caberia

Vislumbrar a engrenagem cósmica pela absurdidade e silêncio que assistem à razão não foi apanágio exclusivo do Iluminismo. Desde Descartes, o “lado oculto” da razão assombra a humanidade. Ao projeto de um saber universal e certo, o filósofo antevia seu preço: a vanidade do ser ou, nas palavras de Ferdinand Alquié, o despojamento da Natureza de todo ser próprio. Mas se aqui o espaço, como o Outro do vazio interior, já se erige como Labirinto, ele não comporta, porém, o sentimento da “aleatoriedade” do mecanismo cósmico denunciada por Hume. Por sua vez, o elemento de tortura próprio às *Carceri*, de Piranesi, confere ao seu espaço uma atmosfera algo similar à do pesadelo. Qualquer que tenha sido o verdadeiro sentido desta imagem do espaço infinito, parece certo que seu significado corresponde ao que a história se encarregou de preservar na forma da lenda. Margerite Yourcenar comenta: «Há que pôr-se de acordo sobre o que significa a palavra delírio. De supor autêntica sua lendária malária de 1742, a febre não lhe abriu a Piranesi as portas de um mundo de confusão mental, senão as de um reino interior perigosamente mais amplo e complexo do até então vivido pelo jovem gravador, ainda que composto, em suma, de materiais idênticos»; in YOURCENAR, Margerite. *El Negro Cerebro de Piranesi*, in *Rev. El Peseante* (n.5), Ed. Siruela, Madrid, 1987, p.99. Difícil não experimentarmos com as *Carceri* o assédio a recônditas regiões, onde compartilhamos uma espacialidade estranha, difusamente atravessada por inesperadas tensionalidades, onde o silêncio das pedras como que sussurra um enigma inaudível e fatal, onde tudo é misterioso e todo mistério a ser decifrado, uma porta de regresso à vida, de decifração da própria existência. O universo onírico de Piranesi é, com certeza, seu universo. Um universo que é, igualmente, universal.

³⁵ Trata-se aqui da emergência de uma nova concepção espacial que se distancia tanto da *res extensa* latente na perspectiva do Renascimento quanto do próprio espaço infinito (ao qual poderíamos reportar aquele processo conceitual que Wölfflin esquematizou como «passagem da *forma fechada* para a *forma aberta*»). Sobre a revolução nos procedimentos compositivos clássicos —em particular, quanto à representação perspéctica— e a importância da poética do sublime, relacionada à *Weltanschauung* moderna, cf. as análises de Hugh Honour in *El Romanticismo*, trad. de Remigio G. Diaz, Alianza Ed., Madrid, 1986.

³⁶ Exatamente a isto se remete a «prevalência do volume» em detrimento da «experiência do espaço», observada por Giedion a respeito da arquitetura da Ilustração. Todo o novo universo de possibilidades “compositivas” que aqui se abre imprescindo, certamente, do porto seguro que o “espaço kantiano” reservara à geometria [«Geometria é uma ciência que determina sinteticamente e mesmo assum a priori as propriedades do espaço. (...)»]; *Crítica da Razão Pura*, pp. 41-2; v. nosso próximo capítulo]. Sobre a experiência perspéctica do «contatto con lo spazio», cf. PARRONCHI, Alessandro.

perguntar, porém, se fazem ainda algum sentido aqueles termos opostos que inauguraram a reflexão estética da Ilustração; de fato, este novo sentido de ordem, alcançado *através* de formas regulares, já não traz necessariamente implícito uma regularidade unitária da "composição". Todavia, ainda aqui a Ilustração não deixará de enaltecer a *symmétrie* das formas regulares e a *bizarrerie* da composição. E nada mais paradoxal, embora quase inevitável em uma análise puramente formal, do que suprimir o primeiro termo "sob os auspícios da nova ordem".

Por ironia, a *symmétrie* moderna, tão cara a Perrault, ocupou lugar central no revide da Ilustração aos seus influentes juízos sobre os fundamentos da arquitetura. Assim, onde Perrault afirmava a incomunicabilidade entre, por um lado, o princípio racional da *conveniência* que o edifício deveria ter com sua utilização e seu objetivo útil e necessário, e, por outro, o princípio responsável pela beleza positiva da edificação (a simetria moderna), a Ilustração contraditou uma nova ordem de concordância. Não, certamente, o alvorecer da *Sachlichkeit* do racionalismo moderno, que equacionou as relações entre técnica e estética com um nível de comprometimento mais sutil entre forma e função. Porém, um acordo que via na «forma regular» o fundamento positivo e a mais reluzente expressão figurativa do *éros* da Razão:

«(...) a proporção e a harmonia dos corpos se estabelecem por meio da natureza, e, pela analogia que têm com nossa organização social, as propriedades que se deduzem dos corpos têm poder sobre nossos sentidos. A simetria agrada —nos diz o grande Montesquieu— *porque apresenta a evidência e porque a alma, que busca incessantemente conhecer, abraça e se aquinhoa sem esforço de todos os seus objetos*. Eu acrescento que nos agrada porque é a imagem da ordem e da perfeição.»³⁷

Montesquieu já havia ressaltado que o prazer estético exercido pela simetria não se limitava àquele decorrente do puro ato de cognição de sua *ratio* (como afirmara Perrault, vendo-se por isso obrigado a rebaixar seu valor, sob risco de afirmar o belo artístico como próprio a toda atividade cognitiva). Um tal prazer acolhia, verdadeiramente, o reconhecimento de seu *valor simbólico*, no qual «a simetria *apresenta a evidência*». Porém, Boullée precisava: símbolo do racional mas, sobretudo, símbolo da *Ordem Racional*.

³⁶ "Le Due Tavole Prospettiche del Brunelleschi", in *La 'Dolce' Prospettiva*, Aldo Martello Editore, Milano, 1964, p. 289.

³⁷ BOULLÉE, E.-L. *op. cit.*, p. 58.

Se a regularidade é a «primeira lei, ou seja, aquela que estabelece os princípios constitutivos da arquitetura», entretanto, o verdadeiro valor artístico dos corpos regulares deve-se a que «sua regularidade e simetria são a imagem da ordem»³⁸. A simetria readquire importância central para Boullée, —importância então rebaixada pela «Beleza Arbitrária» perraultiana—, exatamente por saltar de seu lugar de direito (i.e., fundamento positivo) revelando-se obra de *délicatesse*, «imagem poética»; não um princípio racional de beleza que apenas “se avizinha” àquele princípio da concordância, mas a expressão poética do princípio racional, que se impõe, um e mesmo, a todos os domínios da atividade humana. E acima de tudo, como o sol platônico na Cidade das Luzes, ela é a imagem da Ordem Social.

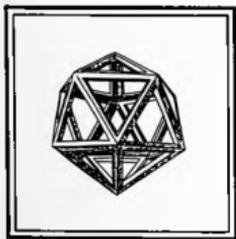
Esta a razão porque, no *Essai*, Boullée solicitará, já sem nenhuma referência à *συμμετρία* dos Antigos, que se distingam novamente duas noções. A primeira deve ser corretamente chamada de *uniformidade*, embora «o homem vulgar com frequência a confunda com a simetria», e é a «imagem da similitude». A verdadeira *simetria*, porém, não se identifica com ela, cuja «imagem estéril e pouco interessante» deve-se ao fato de estar «despida de tudo o que serve para reanimar nossa alma, ou seja, a *variedade*». O *tópos* laugieriano fica assim sutilmente alterado; a simetria abraça a uniformidade e a variedade e se impõe como o único e verdadeiro ideal, nada podendo admitir que comprometa a *imagem de ordem*. Boullée conclui: «a simetria, ao sempre nos oferecer somente objetos agradáveis e ao acrescentar sua ordem ao prazer que estes nos causam, impõe que sua analogia, sua variedade e sua harmonia devam ser necessariamente supostas como deduzidas da imagem de ordem e, ainda, que o domínio da simetria deva comportar tudo o que compraz a nossos sentidos»³⁹.

Como Imagem de Ordem, a simetria é o princípio capital da política arquitetônica e imagética da Cidade Racional⁴⁰. Talvez aí resida também a razão dos regimes totalitários manifestarem, em nossos tempos, um profundo interesse e admiração pela Arquitetura e Urbanística Neoclássica.

³⁸ *Idem*, p. 57.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 146.

⁴⁰ Nas *Considerações sobre a importância e utilidade da arquitetura, seguidas de intenções voltadas ao progresso das Belas Artes*, lemos: «O plano do universo formado pelo Criador é a imagem da ordem e da perfeição. Se todos os homens se tornassem suficientemente sábios para formar entre si uma só e única família, estaríamos tentados a acreditar que a divindade, para dar lugar ao assentamento dos homens sobre a terra, tem lhes dado a arquitetura, cujos princípios constitutivos estão fundados na simetria, que por sua vez é a imagem da ordem e da perfeição.»; *ibidem*, p.33.

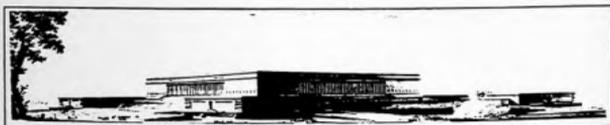


C A P Í T U L O I V



GEOMETRIAS
QUE
FALAM





Acima, Boullée, Palácio da Justiça. Página anterior: Boullée, Cenotáfio de Newton

GEOMETRIAS QUE FALAM

Este tipo precioso será sempre uma espécie de espelho encantado
Quatremère de Quincy

Múltiplos traços delineiam a *patologia* —ou *fisiognomia*— da cidade moderna; porém, seu insípido formalismo geométrico, cujo repúdio remonta ao Século das Luzes, ainda persiste, incólume, a suster certo assombro quanto à natureza e os limites da estese das geometrias. Desligando-se do «sacro temor» pelas formas geométricas, a Ilustração se dispôs ao judicioso estudo sobre a regularidade e os princípios matemáticos da arquitetura. Propomo-nos aqui tratar dos domínios semânticos e das preceptivas artísticas da geometria tal como se estabeleceram à luz da dessacralização das formas visuais e sob o eclipse dos símbolos.

É estranha a economia dos sentimentos envolvidos na *aisthesis* da geometria elemental. Por ser diáfana ordem de relações, doce repouso, faz hospedagem à razão. No entanto, enigmática máscara, algo de inefável persiste em suas linhas e ângulos, na cumplicidade do seu silêncio. Mas o filósofo esclarecido não hesita em desvendar o mistério: esta admiração, este encantamento nada mais são que o reflexo do rosto de Narciso, a tácita idolatria, pela Razão, das formas regulares, visto serem a *vidência do evidente*. E, por certo, para a Cidade da Razão, nós, modernos, somos propensos a eleger como solar a geometria; entretanto, aqueles que a tiveram nas primícias e compartilharam a emoção de vê-la viável, sempre souberam não lhe bastar régua e compasso.

Simetria, regularidade, proporcionalidade... o exame metucioso dos fundamentos positivos da arquitetura encerra uma desconfiança crescente a respeito de sua pedra inaugural: a Cabana Primitiva. Súmula dos princípios fundamentais da arquitetura, esta construção comparece, primeva e modelar, como frontispício de toda a teoria Neoclássica. Seu equacionamento decisivo, porém, não partiu do acervo crítico dos adversários, mas de um aliado, William Chambers. Precavido quanto aos excessos do "primitivismo", —a ponto de denunciar, em uma célebre conferência, as heresias léxicas da «deformidade

ática» (colunas sem base, «rechonchudas», etc.), conclamando os arquitetos a «escolher entre o Babuino e Apolo»—, Chambers condescenderá com aqueles que, reportando-se a uma longa tradição, faziam notar a forma originalmente cônica da primeira construção: «dentre as formas sólidas», observava, «esta é a mais simples e fácil de construir», contemplando, entretanto, o valor paradigmático da cabana com forma cúbica. Ora, as reflexões centradas no geometrismo formal colaboram, de modo decisivo, para a desmistificação da pureza da cabana primitiva: todo interesse pela forma pura esbarra, em última instância, na arbitrariedade de se imaginar a cabana enquanto *forma absoluta*¹. E se a Ilustração, dissuadindo-se quanto à realidade desta imagem falaz —e de seu «vocabulário de direito»—, redobrará o interesse pelas questões de linguagem, ainda mais o fará pelo valor das geometrias.

Diligente com as imagens, a *Aufklärung* principia um estudo sistemático a respeito dos vínculos que, nos diferentes períodos históricos, as formas mantêm com idéias e sentimentos. Seu empenho em dissipar os espectros da imaginação, os fantasmas ou idéias forjadas pela *phantasia* —réplica «em negativo» do poder do vidente (*augur*) na cidade antiga— apresenta o novo Rito de *Inauguratio* da Cidade das Luzes. Todavia, perscrutando as fissuras e fragilidades do edifício teórico da arquitetura, a Ilustração meandra catóptricos dédalos, intrincada sucessão de miragens, como que a assediar uma cidadela de quimeras.

I. A IMAGEM NO ESPELHO

Em seu *Dicionário Histórico de Arquitetura*, Quatremère de Quincy retoma a abordagem laugieriana da cabana primitiva, revertendo-lhe o mesmo «*principe d'Autorité*» perraultiano ao qual ela se contrapôs. Na voz *Tipo*, o estudo do «germe preexistente» que «dá nascimento à arte do fabricar regularmente» exige resposta a «duas espécies de adversários»: em primeiro lugar, àqueles —i.e., Claude Perrault— que refutam qualquer modelo natural, pois a arquitetura «não pode ser nem fornecer a imagem de alguma das criações da natureza física e moral», com o que «pretendem que, nesta arte, tudo seja e deva ser submetido ao capricho e ao acaso»; em segundo, àqueles que «não

¹ Na Ilustração, a cabana primitiva possui importância decisiva para as especificações léxicas da arquitetura clássica —fuste, capitel, entablamento, frontão, etc.—; cf., *supra*, o capítulo «As Primícias da Ordem», com informações mais detalhadas sobre os pressupostos teóricos desta releitura iluminista da exposição de Vitruvius a respeito da origem da arquitetura.

podem compreender, no campo da imitação, senão aquilo que é positivo», obrigando a arquitetura a cumprir rigorosamente as conveniências léxicas e sintáticas: «segundo eles, a coluna deveria continuar a parecer árvore; os capitéis, ramos de árvore. Dever-se-ia suprimir o tímpano do frontão. (...) Nenhuma convenção deveria ser admitida entre a construção em madeira e a sua transmutação em pedra.»²

Para Quatremère, é inútil a teoria da arquitetura esquadriñar todos os gêneros de construção ou toda a variedade de cabanas ou habitações primitivas que os povos da terra realizam «segundo uma multitude de causas locais». A pretensa naturalidade da cabana primitiva não é legítima ou, quando muito, não proporciona nenhum modelo para a teoria.³ Entretanto, ao contrário das concepções que concorrem para «desnaturalizar toda a arquitetura», como em Perrault e Laugier, deve-se preservar a arquitetura como arte imitativa, ainda que prescindida de modelo natural.

A crítica de Quatremère à naturalidade da cabana primitiva coaduna-se à da teoria naturalista da proporção harmônica —e, por consequência, da homologia entre as ordens arquitetônicas e as proporções do corpo humano. Na voz *Proporção*, nada persiste da teoria clássica dos números harmônicos. Com certeza, seria demasiado supor que Quatremère subestimasse as críticas então levantadas ao expediente de proporcionalidade. Para aqueles que rechaçavam o princípio da proporção por «não estar submetido ao rigor de uma exatidão matemática», ele aparentemente retomava a diferença em *dimensionamento* e *proporcionalidade*, à última cabendo «uma espécie de liame recíproco e imutável das partes principais, das partes subordinadas e das mínimas partes entre si»⁴. Porém, ao se referir à natureza, «que não admite nas suas obras a uniformidade geométrica», induzia a pensar naqueles *tipos* que espontaneamente adquirimos e que nos possibilitam, a partir de «qualquer membro, como na natureza, conhecer a medida exata do corpo». Como Burke

² QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dizionario Storico di Architettura*, trad. do próprio autor (Mantova 1842-44), curadoria de Georges Teyssot & Valeria Farianti, Marsilio Editori S.P.A., Venezia, 1985, pp. 274-75. Sobre o valor desta obra "tardia" para o estudo da Arquitetura da Ilustração, cf. ARGAN, G.C. "Studi sul Neoclassico", in *Opere di Giulio Carlo Argan - Da Hogarth a Picasso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983, sobretudo pp. 168-170.

³ Idem, voz *Cabana*, pp. 146-47; cf. TEYSSOT, Georges. "Mimesis dell'Architettura", *op. cit.*, pp. 13-19.

⁴ Idem, voz *Proporção*, pp. 241-42, Boullée refutava a homologia entre harmonia musical e visual em razão exatamente da *variabilidade* das proporções no caso da arquitetura; cf., *supra*, o capítulo "SIMMETRIA. As Matemáticas do Visível", nota (34).

já havia observado, o sentido de proporção reporta-se a *tipo* e não a *modelo*⁵. Por fim, despidendo-se de todo paramento cosmológico, o expediente clássico da *proporcionalità* apresenta-se aqui exclusivamente como pré-requisito para a *cognição e representação integral* da forma arquitetônica; este é, para Quatremère, seu legítimo valor artístico⁶.

Ora, a «assimilação» com a proporcionalidade, «que os cálculos da carpintaria já haviam preparado», faz do modelo em madeira, mimetizado em pedra, ideal para a prossecução da *imagem da Cabana*. Somente nesta via de «transposição» cumpre-se verdadeiramente o «liame imutável» necessário às relações de proporção. E se este ponto de partida remete a uma aparente «questão de cálculo», entretanto, aqui assinala-se o divisor de águas da nova abordagem. A arquitetura egípcia, por princípio, constitui, com sua cantaria, superfícies (arquitetura mural), não individualizando «componentes construtivos»; também a arquitetura gótica, «inumerável profusão de detalhes», não permite um «sistema de proporção»; daí porque, para Quatremère, «somos induzidos a reconhecer que uma tal correspondência e uma tal associação ocorreram na Grécia, e resultaram da primitiva construção em madeira»⁷. Se não podemos falar em modelo natural, *por analogia* podemos eleger a construção em madeira. Por ser primitiva, a cabana não se arroga natural; pelo contrário, sendo *a mais apta* a imitar a natureza, apresenta-se nas primícias da arquitetura. Mas, onde Laugier viu *modelo* Quatremère vê *tipo*.

Não há, a rigor, um tipo exclusivo de cabana. O tipo *cabana* comparece como princípio de inteligibilidade da forma sempre que se possa reconhecer, em

⁵ Em seu *Enquiry*, Burke notava que «não há nenhuma espécie [animal] tão rigidamente limitada a certas proporções a ponto de impedir uma variação considerável entre os indivíduos; (...) a beleza está relacionada a todas as proporções que cada classe pode admitir desde que não abandone sua forma comum [ou forma típica, na linguagem de Quatremère]». Para Burke, porém, a ideia de beleza associada à proporção nasce, em verdade, com a constatação da *deformidade* em relação à forma comum, ou melhor, com o equívoco de considerá-la «oposta à beleza». Sua crítica, direcionada à Divina Proporção, à *ordo* clássica, não destitui a reabilitação do princípio de proporcionalidade feita por Quatremère. Cf. BURKE, Edmund. *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, trad. de Menene Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p. 73, grifos nossos.

⁶ Sobre o valor da proporcionalidade como *condição de representação*, Quatremère comenta: «Claro está que todas as criações da natureza têm suas dimensões, mas nem todas têm proporção. Uma quantidade de plantas mostram a inconveniência de medidas inumeráveis e evidentes que seria impossível determinar com precisão, por exemplo, a medida recíproca entre os ramos de uma árvore e a árvore mesma»; *ibidem*, p.241. Sobre as «associações» que a proporção viabiliza, ele alerta para o aspecto «exagerado» das analogias que Vitruvius estabelece entre as ordens arquitetônicas e os corpos do homem e da mulher, *idem*, p.245.

⁷ *Ibidem*, pp. 243-44

construções mais elaboradas, seu «germe» ou «esboço primitivo». Para a Arquitetura, entretanto, apenas a construção em madeira fornece um germe «fecundo de combinações, correspondências, associações». Em seu *Essai*, Boullée ressaltava que «nossos primeiros pais somente construíram suas cabanas depois de conceber sua imagem. (...) A arte de construir é, pois, secundária, convindo defini-la como a parte científica da arquitetura»⁸. Para Quatremère, igualmente, a origem da arquitetura não está na primitiva construção em madeira; porém, somente nela se apresentam as condições necessárias para a constituição daquele *propósito* ou *intenção* que Boullée define como Poesia da Arquitetura, «arte de produzir imagens». Mas, convém ressaltar, trata-se aqui da identificação de um *tipo* e não um *modelo*. Diferentemente do rigorismo imposto pela observância ao modelo, o tipo é «vago»; seu princípio de inteligibilidade formal requer apenas uma «referência», um «reportar-se a...». Valorado pelas associações que propicia, o tipo da construção em madeira dispensa cópia fidedigna.

«Cabana simbólica», nela a arquitetura reflete — e trata-se apenas de um reflexo — sua natureza. Como se lê no *Dicionário*, a cabana em madeira é «uma espécie de *cânone* a um tempo fictício e real, ao qual sempre é possível referir-se, para verificar a razão mais ou menos necessária ou provável [dos elementos da arquitetura], todas as modificações introduzidas em relação seja às formas já adotadas, seja aos novos usos aos quais a mesma poderia ser destinada»⁹. Assim, ampliando a diferenciação estabelecida por Boullée, para Quatremère o nascimento da arquitetura está neste seu ato de *expressar a si mesma*: «este tipo precioso [i.é., a cabana construída em madeira] será sempre [para a arquitetura] algo como um espelho encantado»¹⁰.

Delineia-se, com a tipologia, um estudo sistemático da forma. Cônsua da versatilidade semântica das formas, a tipologia recusa toda aspiração a estabelecer modelos. Primeiro, reconhece que, da *idéia compositiva* — aquela na qual uma determinada forma se prende a um conteúdo eidético — à *obra acabada*, não há desenvolvimento direto ou solução unitária, modelar¹¹. Por sua vez, um mesmo tipo pode historicamente responder, com grande

⁸ BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, trad. de Carlos Manuel Fuentes, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1985, pp. 41-2.

⁹ Voz *Cabana*, p. 148. Cf. ARGAN, G.C. «Sul concetto di tipologia architettonica», in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1977, pp. 76-ss.

¹⁰ *Ibidem*, p. 148.

¹¹ Como observa Quatremère, «[o tipo] é uma espécie de núcleo em torno ao qual são aglomerados e coordenados, em seguida, os desenvolvimentos e as variações de forma»; voz *Tipo*, p. 274.

"ambigüidade", a variados usos (simbólico-funcionais), levando a supor que seus distintos significados decorrem de puras convenções formais. Todavia, faz-se imperativo, aqui, visar a um *sentido de relação*, uma *possibilidade* de associação dada por um «núcleo» em torno ao qual gravitam os significados históricos. É, portanto, a *lógica* desta associação que a abordagem tipológica persegue; somente ela pode embasar a racionalização do universo formal da arquitetura através de uma teoria crítica anelante por «formas perfeitas». E neste ponto, a polissemia geométrica evidenciará os designios da tipologia.

Fascina a ilustração inteirar-se das razões da «forma perfeita». Em Boullée, as formas significam por si mesmas, engendrando *imagens* pelo caminho que vai «da espécie ao gênero». Como sol, a esfera; pois «contém todas as propriedades dos corpos regulares»: simetria exata —«nenhum efeito ótico pode jamais alterar a magnífica beleza de sua forma», unidade entre simetria e variedade máxima —«somente um dos pontos [da superfície] se oferece perpendicularmente aos nossos olhos»; visão da maior superfície possível —«circunstância que faz majestoso o corpo esférico [i.e., em imagem da magnificência]»; a forma mais simples —«sua superfície não tem interrupção alguma»; por fim, «sua figura é delimitada pelo mais agradável dos contornos»¹². A esfera é *imagem da Perfeição*, à sua excelência reúnem-se, dentre outras, a simetria, *imagem da Ordem*, e, como dirá Ledoux, o cubo, *imagem da Imutabilidade*. Na maior parte dos casos, porém, os corpos sugerem *imagens* distintas, evidentemente, das respectivas aos seus atributos —p. ex., o cubo, *imagem da Justiça*. E se as propriedades dos corpos, como seu núcleo semântico, permitem variadas associações e analogias, o artista ilustrado, frente à caleidoscópica atratividade das *imagens* possíveis, deve se concentrar na «qualidade do espelho». O encantamento da «forma perfeita» não nasce com sua disseminação em *imagens* inumeráveis, mas pela univocidade com que sua polissemia converge para a máxima espelhação de uma mesma *imagem*.

Quando Boullée inicia seu ensaio observando que «as belezas da arte não são passíveis de demonstração como as verdades matemáticas»¹³, pretende ressaltar aquela *delicatêsse* necessária à «arte de produzir *imagens*». Como ele, também Quatremère reporta-se ao «gênio» para esclarecer o *modus operandi* da faculdade imaginativa. Reverso à ordem de encadeamento própria ao

¹² *Op. cit.*, pp. 57-8; cf. RYKWERT, Joseph. "A nefasta influência dos arquitetos neoclássicos Boullée e Durand sobre a arquitetura moderna", in Rev. Gávca, n°1, PUC-R.J., 1986, pp. 83-86.

¹³ *Idem*, p. 42.

pensamento matemático, o tipo abjura o princípio *dedutivo*, evidenciando a *imprevisibilidade* de sua lógica associativa. Mas, para que as «correspondências» e «analogias» próprias à imagética *Poesia da Arquitetura* não se desviem por caprichos e efemeridades, faz-se necessário que a faculdade imaginativa seja «moderada pelo juízo»¹⁴. Para Quatremère, tipologia e talento criativo andam —ou deveriam andar— de mãos dadas. Não obstante, com seu método analítico e juízo crítico, a tipologia jamais define uma estratégia artística para a aquisição da «forma perfeita»; seu procedimento interpretativo não exerce domínio sobre a *dynamis* imaginativa —ou o “processo criativo”—, nisto se assemelhando ao trabalho do cientista, que, diz Hume, investiga a natureza sem ter acesso ao seu «interior».

II DA FORMA PERFEITA À CONCEPÇÃO FORMAL

Por um longo período, a historiografia moderna manteve silêncio a respeito das questões de tipologia na Ilustração. Como paradigma, a obra de Kaufmann ressalta, em antítese à *ordinatio* clássica assente nos princípios (sintáticos) de «*integração, graduação e articulação* dos elementos formais», a decomposição do espaço unitário-perspéctico, operada pelos novos princípios (paratáticos) de «*contraposição, justaposição e interpenetração* de volumes»¹⁵. Por sua vez, «geometria elemental», «sensibilidade tectónica» (ou construtiva) e «forma objetiva» («*sachliche Form*»), —expedientes de defesa da «arquitetura autónoma»—, estabelecem o *tópos* da nova formatividade (*Gestaltung*)¹⁶. Este quadro conceitual, porém, começa a desestabilizar-se tão logo a parataxe das

¹⁴ Quatremère considera a *imaginação* sob dois pontos de vista: como «uma espécie de repertório, (...) e neste sentido participa da propriedade da memória, ou como uma espécie de laboratório, onde as impressões recebidas, vale dizer, as suas imagens, reunindo-se, se combinam de modo diverso, chegando a produzir novos entes, novas associações de objetos, de sentimentos, de impressões, e sob este ponto de vista a imaginação participa da potência disto que se chama *gênio*. (...) E é sobretudo na arquitetura que o gênio, ajudado pela *imaginação*, necessita outrossim que esta seja moderada pelo juízo.»; voz *Imaginação*, pp. 219-220.

¹⁵ Cf. KAUFMANN, Emil. *La Arquitectura de la Ilustración*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1974; particularmente, capítulo I - «Barroco y Palladianismo inglés», pp. 3-15 (sobretudo pp. 11-12), e capítulo VI - «El final de la «regularidade escolástica»», pp. 64-73.

¹⁶ KAUFMANN, E. «La autonomía arquitectónica», in *De Ledoux a Le Corbusier - Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, trad. de Reinald Bernet, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1985, pp. 69-95.

formas visuais, que ora se afirma, se revela igualmente condicionada pelas poéticas do tipo.¹⁷

Reportando-se ao argumento kaufmanniano da *Gestalt-Ideal* da Arquitetura da Ilustração, o historiador Giulio Carlo Argan observa que «a grande revolução da arquitetura, na segunda metade do *Settecento*, consiste na passagem da geometria do espaço para a geometria do objeto»¹⁸. Porém, a ruptura com o espaço unitário-perspéctico da arquitetura clássica, coesa com a gênese do novo princípio de *independência das partes* ou *autonomia das formas*, prescinde, segundo o historiador, daquela “disposição artística” (*Kunstwollen*) que prima pela geometria elemental em razão de suas formas possuírem *valor em si*, como professado pela historiografia de matriz pur-visualista. Sob a égide do tipo, a forma geométrica recebe um «conteúdo conceitual» através de um «processo crítico-redutivo», de modo que, conclui Argan, não se trata de desvio a mesma forma comparecer em obras com significados conceituais distintos¹⁹.

Nada autoriza identificar a ordem racional da forma perfeita com a ordem própria do “ser”; a racionalidade do tipo não pressupõe a *destinação* da forma para receber um conteúdo conceitual como próprio. E se há, verdadeiramente, um fundamento positivo da arte, este não radica em valores intrínsecos da forma, como confiou a positividade perspéctica.

O tipo subverte a lógica e a espacialidade da perspectiva. Nesta, a ordem racional do espaço é *construtiva*, um princípio integral de configuração,

¹⁷ Basta cotejar aqui a tríade kaufmanniana da “*contraposição, justaposição e interpenetração* de blocos prismáticos” com a significativa exposição que Argan recolhe do *Essai* de Boullée: «Tenho pensado que, para introduzir nesta obra [Palácio da Justiça] a Poesia da Arquitetura, seja conveniente dispor, sob o palácio, o acesso às prisões. Parece-me que, apresentando o augusto edifício construído sobre o antro tenebroso do crime, posso não apenas trazer à luz a nobreza da arquitetura pelas oposições que disso resultam, mas ainda apresentar, de forma metafórica, o quadro imponente do Vício oprimido pelo peso da Justiça.»; BOULLÉE, E.-L., *op. cit.*, p. 102. Ressaltando a relação que as “poéticas do tipo” mantêm com o “princípio paratático”, na Arquitetura da Ilustração, Argan observa: «a forma arquitetónica não se insere no espaço mediante um sistema de planos-seções que o organizam e o constroem [Renascimento], põe-se no espaço natural como um elemento antitético, como um objeto dotado de um significado próprio. Esta substância conceitual está fechada na volumetria geométrica do objeto arquitetónico como um líquido que toma a forma de um vaso, sob o plano da técnica projectual. Boullée e Ledoux são os primeiros a conceber a forma volumetricamente, ao invés de por planos coordenados. Este conteúdo ideal não é outro senão aquilo que Boullée chama a *Poesia da arquitetura*.»; ARGAN, G.C. “Architettura ed «Enciclopedia»”, in *Opere di Giulio Carlo Argan - Da Hogarth a Picasso*, *op. cit.*, pp.181-82.

¹⁸ ARGAN, G.C. “Studi sul Neoclassico”, *op. cit.*, p.165.

¹⁹ *Ibidem*, p. 164; cf. também as observações de Rafael Monco no Prólogo à edição espanhola do *Arquitetura na Idade da Razão*, *op. cit.*, p. XXIII.

diferentemente da *dispositio* clássica (a disposição espacial dos "motivos")²⁰. Por sua vez, os princípios geométrico-matemáticos da construção perspectivada devem responder a dois expedientes estéticos fundamentais: *afirmar sua inteligibilidade* como domínio da *visibilidade* e constituir, com isto, um princípio lógico e visual de unidade e concordância da composição. Frente a esta sintaxe construtiva, o tipo, autonomizando as formas, semeia fragmentação e decomposição. Evidentemente, trata-se aqui de uma taxonomia distinta (paratática), da qual Kaufmann identificou os princípios fundamentais. Mas as implicações que a abordagem tipológica traz ao estudo formalista são significativas, invertendo radicalmente a hipótese da «fortalecente sensibilidade tectônica própria à geometria elemental»²¹, e evidenciando, no centro das novas conquistas formais, uma estética fundada na imagem, *imaginatio*²².

Derrui, por fim, o cosmos — ordem, beleza — da estética clássica, assente no princípio da *ἀναλογία*. Na tradição inaugural dos pitagóricos, a analogia desvela uma conexão intrínseca entre *matemática* e *natureza*: tal como na matemática, onde a *analogia* (proporção) constitui uma ordem necessária entre os termos (p. ex., dados três números, se o primeiro está para o segundo assim como o terceiro está para um quarto, pode-se determinar com exatidão este termo final), assim, na natureza, seu modo de associação, à primeira vista metafórico, evidencia o mesmo princípio de necessidade. O século XVIII, ao

²⁰ No segundo capítulo do Livro Primeiro de *De Architectura*, Vitruvius observa que a *ordinatio*, alcançada pela medida conveniente [proporcional] de cada um dos membros da obra [a ser realizada], completa-se pela *dispositio*, ou disposição adequada de todas as partes, de forma que resultem num efeito elegante da composição; in VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*, trad. de Morris H. Morgan, Dover Publications, N.Y., 1960, Livro I, pp. 13-16. Estes dois preceitos vitruvianos de ordenação não visam a um princípio "construtivo" da forma, mas um expediente artístico voltado à prossecução da *ordo*, da *concordância* (*symmetria*) da forma, alcançada como uma "lei suprema da natureza".

²¹ Cf. KAUFMANN, E. De *Ledoux* a *Le Corbusier*, op. cit., p. 73.

²² Cabe relacionar esta *Anschauung* à pintura — p. ex., pela perda do sentido de espaço, com o recurso à silhueta, ou quando este sentido se dá por *imaginação* mais que por *intelecção* das relações de distância, como nos panoramas sublimas. Aqui, o sentido de espaço não antecede mas "nasce" com a cena. Também é significativa a espécie de "congelamento" das figuras — sempre se reportando a formas típicas —, como se "valessem por si"; sua disposição em um espaço figurativo subdividido em partes "autônomas" e "contrapostas" induz-nos a pensar no mesmo princípio paratático da formatividade arquitetônica. Por fim, é importante ressaltar, neste ponto, a "afinidade" que a arte Neoclássica do Iluminismo mantém com a «vocação tipológica» da Arte Clássica; cf., em particular, o estudo de PANOFSKY, Erwin. "Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica", in *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria C.F. Kneese e J. Guisburg, Ed. Perspectiva, S.P., 1976, pp. 347-367 —segundo os estudos de Aby Warburg, Panofsky aborda o «*typensprögende Kraft* ("poder de cunhar tipos") da arte clássica» no marco das tradições clássicas a partir do Renascimento Italiano.

contrário, enaltecera a analogia exatamente pela *potência metafórica*, cujo valor reside em seu caráter aproximativo e conjectural. Neste ponto, a Ilustração, afirmando a ordem lógica que «conecta» uma forma a um conteúdo conceitual, rompe radicalmente com os dois pilares da estética clássica: a geometria espacial e o valor *simbólico* da forma geométrica. Como observa Argan, o ponto de partida do racionalismo tipológico é a «separação entre geometria e perspectiva»; no ponto de chegada, todo o diligente trabalho com que a Ilustração se dispõe a estabelecer a «forma perfeita» abdica conscientemente dos *symbola*²³.

Ao se distanciar da indagação clássica sobre a teleologia simbólica das formas —ou o liame inquebrantável entre forma e expressão de sentido—, a Ilustração não se pôde esquivar de responder a novos e decisivos problemas. Distinguindo o pensamento lógico-discursivo e a *pensée ingénieuse*, a reflexão filosófica sobre a faculdade imaginativa cedo dissociou o que é qualidade poética e o que é conteúdo ético na obra de arte: a fruição artística está circunscrita ao *modus operandi* da imaginação, a suas intrigantes astúcias e sutilezas. Enfatiza-se, com isto, a «orientação para o sujeito» impressa à teoria da arte, não tardando em despertá-la para a vigília de ser a beleza atributo da forma, não do conteúdo, do meio de expressão, não do objeto²⁴.

Convicto da prioridade da percepção sensorial na formação das idéias, o Iluminismo impõe limites precisos à inquirição acerca da «idéia legítima», não apenas fundada na experiência como dotada de objetividade, de realidade absoluta e não relativa. Todavia, faca de duplo gume, este mesmo «sensismo» serve de antídoto à licenciosidade aparente da imaginação. Toda a Parte Terceira do *Enquiry* de Burke destina-se a expor, baseando-se nos dados dos sentidos, as qualidades que ensejam a idéia do belo «e que se acham, como nenhuma outra, menos expostas a ser alteradas por capricho ou confundidas por

²³ Sobre a larga tradição ocidental que revivesce a antiga concepção da forma como *símbolo* (σύμβολο), cf. o estudo de Wittkower "A Igreja de Planta Central e o Renascimento", in *La Arquitectura en la edad del humanismo*, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1968, pp. 9-38.

²⁴ No ensaio *Sobre a Tragedia*, Hume, ampliando substancialmente o universo do *sentiment* artístico, propõe-se a explicar o «prazer inexplicável que os espectadores de uma tragédia obtêm da pena, do terror, da ansiedade e outras paixões que em si mesmas são desagradáveis e inquietantes»; HUME, David. "Sobre la Tragedia", in *La Norma del Gusto y otros ensaios*, trad. de Maria Teresa Beguiristain, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 66. Sobre relação que as "poéticas da imaginação" mantêm com a crise da estética clássica, cf., *supra*, capítulo "SYMMETRIA. As Matemáticas do Visível", pp. 73-75; sobre a "orientação para o subjetivismo", cf. CASSIRER, E. "Problemas Fundamentales de la Estética", in *Filosofía de la Ilustración*, trad. de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, sobretudo pp. 320-333.

uma diversidade de gostos»²⁵. Com isto, Burke desvencilha-se da suspeição de deixar a faculdade imaginativa à mercê de costumes e gostos de época.

O «sensismo» designa uma direção particular às reflexões sobre a imaginação artística. O anseio de controlar a experiência que *da origem* às nossas ideias norteia plenamente o ideal artístico de suscitar ideias e sentimentos *através da própria forma*, dispensando alegorias ou convenções formais. No exórdio de seu *Ensaio*, Boullée destaca que compete ao arquiteto «dominar a natureza» a fim de «produzir o efeito de suas imagens e controlar nossos sentimentos»²⁶. Esta consideração sobre o potencial icástico da própria forma emparelha-se a outra, de viés historiográfico, sobre a origem das artes. Redefinindo os «modelos evolucionistas» da historiografia clássica —Plínio, o Velho, e Vitruvius—, Winckelmann, em sua *História da Arte na Antiguidade*, relaciona o florescimento das artes a «estados distintos do conhecimento», individualizados em função do aprimoramento técnico e da variedade dos materiais empregados nas artes. Através do estudo das «condições de figuração» requeridas no desenvolvimento das distintas etapas das artes, o historiador traça um quadro diacrônico onde escultura, pintura e arquitetura se sucedem como condições a um tempo perceptivas e históricas²⁷.

²⁵ BURKE, Edmund. *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras Ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, op. cit., p. 88, as qualidades estudadas são: pequenez; lisura; variação gradual; delicadeza de perfil; cores claras, brilhantes e variadas. Através desta investigação, Burke contrapõe-se às explicações sobre a causa da beleza das formas regulares com base na «ordem racional em si»: por «causar uma diferença muito material na afecção produzida», explica o autor, «[a forma regular] está estreitamente aliada ao belo, diferindo deste somente nesta regularidade»; p. 90, grifos nossos. Recorrendo à distinção entre a *faculdade do entendimento* e a *causa da beleza* —[a segunda, com poderes e propriedades] que, envolvendo os sentidos e a imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja preparado para unir-se a eles ou opor-se-lhes»; p. 79—, esta «associação» das formas regulares com a beleza, possível em consequência da «ação material» sobre os sentidos, contrapõe-se tanto à «beleza positiva» peraltiana quanto à «beleza natural» (Chambers, Boullée, etc.) das formas regulares. Segundo Burke, para o estudo da beleza das formas regulares, relacionado ao da «prioridade» que as mesmas possuem no campo da percepção, deve-se demarcar claramente a distância que a forma bela mantém da forma racional enquanto tal.

²⁶ BOULLÉE, E.-L. *Op. cit.*, p. 30.

²⁷ Winckelmann concluiu o Capítulo Primeiro do importante Livro Quarto de sua *História da Arte na Antiguidade* com as seguintes palavras: «A Escultura e a Pintura Grega alcançaram uma certa perfeição antes que a Arquitetura, já que esta encerra mais idealismo, no sentido de que nada real pôde imitar nem se apoiar em regras e leis gerais. As duas primeiras artes começaram pela imitação e acharam no homem todas as bases necessárias, enquanto que a arquitetura teve que buscar suas regras por meio de conclusões que foram-nas afirmando. A escultura procedeu e apoiou a pintura como a uma irmã menor. (...)»; WINCKELMANN, J.J. «Causas de la Superioridad del Arte Griego, con especial consideración de la influencia del Clima y del Ambiente», in *História del Arte en la Antigüedad*, Ed. Iberia, Barcelona, 1984, Livro IV, pp. 111-12.

Consideração da experiência estética própria à “forma em si” e às “formas de figuração” respectivas a cada uma das artes, estas duas vertentes abrem caminho, embora ainda não o adentrem, para uma compreensão radicalmente nova do *valor da forma*. Com Lessing, no *Laocoonte*²⁸, desfaz-se a “armadilha clássica” instalada no centro das preocupações e precauções quanto à mutabilidade, à temporalidade do valor das formas. A atenção à história e à beleza coaduna-se aqui ao questionamento decisivo da concordância (*harmonia*) entre as artes²⁹.

Se Laocoonte grita ou reprime o grito trata-se de uma questão que permite a Lessing tanto desacreditar o ideal ético e estético da «nobre simplicidade e serena grandeza» com que Winckelmann explicava o sentido do grupo escultórico, quanto precisar as naturezas específicas dos modos de imitação da escultura, pintura e poesia³⁰. Pela busca de “objetividade” na investigação sobre a beleza, Lessing exacerba a natureza relativa do Belo³¹, consoante às formas próprias a cada uma das artes.

²⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. *LAOCOONTE o Sobre los límites de la Pintura y la Poesía*, trad. de Eustaquio Barjau, Ed. Tecnos, Madrid, 1990.

²⁹ Convém cautela com a asseveração de uma «desmontagem do clássico» a partir da «autonomização das esferas artísticas». Edgard Wind tem ressaltado os limites desta disposição espiritual que marca a reflexão estética na modernidade, cf. WIND, Edgard. «Θεοῦ φοβος, Sobre la filosofía del arte de Platón», in *La elocuencia de los símbolos*, trad. de Luis Millán, Alinza Ed., Madrid, 1993, pp. 41-62 (específ. sobre Lessing, pp. 50-54); este mesmo autor também observa a importância de Lessing para a crítica das estéticas «puro-visibilistas» e a revalorização do símbolo, nos marcos da «história cultural»; cf., em particular, “El concepto de *Kulturwissenschaft* em Warburg y su importancia para la estética”, *idem.*, pp. 63-80 (referência específica ao cap. III do *Laocoonte*, p. 72).

³⁰ Após dissolver a tinteira estoica empregada por Winckelmann em sua explicação do “grito reprimido”, Lessing, argumentando sobre a perfeita compatibilidade, para o pensamento grego, da grandeza de ânimo ser acompanhada pela expressão de dor, ponderava: «não foi para dar expressão a esta qualidade [grandeza de ânimo] que o artista se absteve de fazer gritar à sua figura de mármore, deve haver outra razão para afastar-se aqui de seu competidor, o poeta, que, de uma forma totalmente delirada, expressa a dor por meio de gritos»; *op. cit.*, cap. I, p. 12. Com isto, o autor dava andamento, no *Laocoonte*, a uma abrangente exposição sobre os distintos modos de imitação e suas respectivas formas de beleza; cf. *infra*, nota 31.

³¹ Este é o núcleo da argumentação que Lessing põe em andamento, sobretudo a partir do cap. VIII, com a crítica ao *Polymetis*, or *enquiry concerning the agreement between the works of the roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another*, de Spence, e, a partir do cap. XI, ao *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume, de corde Caylus*. [«Que a poesia seja uma arte mais ampla, que disponha de belezas que a pintura não é capaz de alcançar, que muito frequentemente tem motivos para preferir belezas não pictóricas a belezas pictóricas: em tudo isto não parece que Spence tenha pensado (ao afirmar semelhanças entre poesia e pintura).», *idem*, Cap. VIII, p. 71.] Rompendo definitivamente com a analogia e afinidade entre a pintura e a poesia, —estabelecida pela teoria renascentista da arte a partir da expressão de Horácio *Ut pictura poesis*—, Lessing elaborava um

Assim, se a estese de todos os fenômenos ocorre em condições particulares do espaço e do tempo, Lessing ressalta que os meios de expressão artísticos diferenciam-se, porém, pela preponderância de uma ou outra destas formas. A poesia refere a uma ação visível «dotada de um caráter progressivo», suas distintas partes ocorrendo «no curso do tempo»; a pintura, a uma ação visível «estática», suas distintas partes «situadas no espaço»³². Ora, quando Boullée ressalta a diferença entre arquitetura e poesia, não atribui a seus meios de figuração um poder *enformador* da beleza. É certo que, para ele, ambas são produtoras de imagens, mas o que distancia o poeta do arquiteto está em que aquele domina a natureza através de palavras, na imaginação do leitor, enquanto este o faz de fato³³; um e outro, porém, deve *subsumir seu «material»* —palavras, pedras— à experiência do belo. Para Lessing, pelo contrário, o meio de expressão *impõe* uma condição de experiência. Efetivamente, o *Laocoon* augura o que nós modernos chamamos de *concepção formal*.

Diferenciadas pela forma pintura e poesia, compete examinar qual concepção formal *específica* corresponde à arquitetura, tão estreitamente unida, desde a Renascença, às mesmas artes. Ponto de partida de nossos estudos, tal empresa reconduz-nos ao *Dicionário* de Quatremère.

III. ESPAÇO, CONSTRUCTO E SENSIBILIDADE

Ao romper a atribuída unidade horaciana entre poesia e pintura, bem como suas correlatas assimilações entre escultura, pintura e arquitetura, a Ilustração desestabiliza, inexoravelmente, os pressupostos da sintaxe formal clássica. Albores da «arquitetura autônoma», um poderá arguir. Porém, asseverar tal concepção formal específica, desobrigando-a dos «empréstimos» feitos à música, retórica e outras artes cujos princípios assentam as preceptivas clássicas gerais, facilmente induz a anacronismos e deslizamentos de valor. Neste sentido, a preconizada *Gestalt-Ideal* da arquitetura moderna «em germe» nas Luzes, emblematicamente ilustrada por Kaufmann pelo «de Ledoux a Le Corbusier», pressupõe uma ordem de conexões que obscurece, de modo comprometedor, a importância então conferida à abordagem tipológica. E se foi com a tipologia que a Arquitetura da Ilustração enfrentou os desafios de

estudo metucioso, central na argumentação do *Laocoon*, sobre os meios próprios a cada uma das artes (cf. cap. X).

³² *Ibidem*, Cap. XV, p.105

³³ *Op.cit.*, p.30.

uma estética «própria», convém ter presente os pressupostos que consubstanciam esta macroperiodização aventada por Kaufmann.

Defesa de formas geométricas elementares contra «formas miméticas»; asserção do cubo como «princípio compositivo»; conquista formal da trama modular aberta; geometrismo e «forma objetiva» (*sachlicht Form*)... eliminando toda polissemia geométrica, tais procedimentos caucionam a propalada «sensibilidade tectónica» e «purista» da Arquitetura da Ilustração. Entretanto, longe de restabelecer o princípio *construtivo* da espacialidade perspéctica, esta abordagem puro-visibilista faz sobressair a «decomposição do espaço unitário» consumada com a nova formatividade. Na estranha aliança entre *sensibilidade tectónica* e *decomposição do espaço* Kaufmann identifica-o cerne da taxonomia própria à «arquitetura autônoma»: assim, se o primeiro termo remete a formas geométricas elementares e a preceptivas estéticas do *continuum* (ou «composição *ad infinitum*»), igualmente evidencia sua contraposição ao constructo espacial; por sua vez, a decomposição do espaço não resulta em «labirinto» formal —onde a visibilidade é incapaz de dominar integralmente o objeto—, mas em uma nova percepção de ordem.

De fato, para o estudo dos princípios fundamentais da Arquitetura da Ilustração, a escola formalista (Giedion, Kaufmann e seus sequazes) estabelece como elemento central não a componente «construtiva» do espaço mas o «domínio de sensibilidade» que lhe convém. E aqui, se as qualidades de dureza, impenetrabilidade, cor, etc., pertencentes à sensação, contrapõem-se à transparência, estereometria, interpenetrabilidade dos volumes, etc., próprias à intuição espacial, é pelo jogo entre estes dois domínios, distintos porém indissociáveis na intuição empírica, que se constitui efetivamente o *sentido da forma*. Distanciando-se da ordem racional unitária do espaço, a «problemática» assim definida encontra nos princípios paratáticos de «justaposição, contraposição e interpenetração de blocos prismáticos» seu solo autêntico.

Ora, a unidade tensa entre *ordem* e *variedade*, entre *rigorismo* e *pensée ingénieuse*, entre *symmétrie* e *bizarrierie*, que perpassa, como temos estudado, toda a reflexão estética das Luzes, esvaece nesta abordagem centrada exclusivamente no «visibilismo» próprio à arquitetura autônoma. E se a «espacialidade» em que cobra realidade o domínio formal exaltado pela historiografia formalista referenda-se, de fato, por uma conquista teórico-filosófica do Iluminismo³⁴, não se deve menosprezar a profunda diferença entre

³⁴ V., *infra*, em apêndice único do presente capítulo, considerações sumárias sobre a reflexão kantiana do espaço, pp. 119-123.

as atitudes ou disposições espirituais respectivas a cada um dos dois «sistemas de valor» que aqui estão em jogo. Por ironia, com a freqüente indiferenciação destes valores que orbitam, por assim dizer, em torno de um mesmo núcleo (qual seja, o princípio paratático da arquitetura), testemunhamos algo similar à ambigüidade semântica do tipo.

Dupla face de Jano da Arquitetura das Luzes, os dois sistemas de valor em jogo podem evidenciar plenamente a proximidade e distância que guardam entre si, quando considerados em suas interfaces com o kantismo. Regularidade geométrica como «condição de entendimento»; figuras geométricas como formas «puras», «não convencionais»³⁵... um conjunto significativo das preceptivas artísticas do Iluminismo invitam verossímeis aproximações com a reflexão kantiana do espaço. Entretanto, há uma diferença de substância remeter-se a Kant tendo em vista o «apriorismo» das formas geométricas enaltecido pela arquitetura da Ilustração, ou, por sua vez, reconhecendo aí a «sensibilidade» da arquitetura autônoma, com sua diferenciação dos domínios *a priori* e *empírico* no campo da representação³⁶. *Recto-verso*: se por uma face a tipologia nos impede de olhar o passado na senda da *longue-durée* —que se estende, pelo menos, de Ledoux a Le Corbusier— aventada pela historiografia formalista, pela face reversa permite vislumbrar com maior clareza o futuro.

Propensos a prognosticar o silêncio das imagens nos tempos modernos, não podemos deixar inadvertida a imagem silenciosa que aqui toma residência. A amplitude que o princípio da regularidade adquiriu na Arquitetura da Ilustração —reunindo, sob seu «fundamento positivo», os expedientes da beleza própria à ordem racional, da funcionalidade utilitária e, sobretudo, imagética de suas formas, etc.— sempre teve em vista o valor artístico que lhe era próprio. Exatamente por isso, jamais pôde consolidar aquela atitude, tipicamente moderna, que prima não tanto pela regularidade *em si* mas por seu “efeito espacial”; ou seja, que apreende, de algum modo, a distância que existe entre a consumação da primeira e o logro do segundo. E é também compreensível que, sob esta nova atitude, a regularidade deixasse de se apresentar como um “ideal” ou um “objetivo”, para ser admitida como o ponto de partida *natural* da arquitetura. Quanto às conseqüências deste “pequeno equívoco” —a erigir, com sua *naturalização*, o «feudo da régua e do compasso», segundo as

³⁵ Sobre os valores em questão na *imago* neoclássica das formas geométricas, cf., *supra*, capítulo “As Primícias da Ordem”, especif. pp. 97-99.

³⁶ Cf., *infra*, pp. 121-23.

palavras de um arquiteto e teórico da Viena do século passado—, deixemos que a geometria das nossas cidades fale por si.

APÊNDICE

SOBRE A CONCEPÇÃO KANTIANA DO ESPAÇO

Dentre as muitas questões a que se reportam as reflexões de Kant, interessa-nos uma em particular. Desde Leibniz, impôs-se ou exigiu-se da concepção do espaço uma vinculação mais estreita com o domínio concreto da experiência. As polêmicas entre cartesianos e newtonianos quanto à infinitude ou indefinição do espaço e sua identidade ou não com a matéria, polêmicas por assim dizer exógenas à teorização —ou seja, suscitadas por questões de natureza teológica ou ontológica, mais do que por imposições da concepção matemática—, tornaram-se, com este filósofo, endógenas³⁷.

³⁷ Nas correspondências com Clarke, as palavras de Leibniz fazem-nos lembrar alguns diálogos do *Sobre o infinito, o universo e os mundos* de Giordano Bruno: «[Clarke diz que] segundo os princípios matemáticos, ou seja, de acordo com a filosofia de Newton (...), a matéria é a parte menos considerável do universo. É que ele admite, além da matéria, um espaço vazio, e que, a seu ver, a matéria não ocupa senão uma parte muito pequena do espaço. Mas Demócrito e Epicuro sustentaram a mesma coisa, diferindo de Newton apenas no mais e menos, ou seja, que haveria talvez, conforme eles, mais matéria no mundo do que na opinião de Newton. No que, creio, seriam preferíveis, porque, quanto mais matéria existir, mais Deus terá ocasião de exercer sua sabedoria e seu poder, razão pela qual, entre outras, não admito absolutamente vácuo»; LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. & CLARKE. *Correspondência com Clarke, in Newton e Leibniz*, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1983, *Segunda Carta de Leibniz*, § 2, p.172, grifos nossos. As divergências de Leibniz com Newton têm como imperativo o princípio da razão suficiente, que ensaiara uma aparição preambular na obra de Giordano Bruno. Este mesmo princípio colocava em operação uma ruptura ainda mais radical com o pensador inglês, assistindo ao mundo com seu *Dieu Fainéant*⁸. Mas o sentido da exposição de Leibniz, a despeito das semelhanças, dista em muito das conclusões visadas por Bruno. Nada mais contrário ao pensamento de Leibniz que recorrer ao princípio da razão suficiente para justificar, como fizera Bruno, o espaço infinito (cf. BRUNO, G. *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*, in Giordano Bruno, col. Os Pensadores, Ed. Abril, S.P., 1973, p. 25). Esta será, como veremos, a argumentação central contra Clarke.

⁸ A polémica cosmogônica e teológica sobre o "Deus ocioso" é estudada por KOYRÉ, A. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, trad. de Donaldson M. Garschagen, Ed. Forense-Universitária, R.J., 1986. Na *Primeira Carta de Leibniz* vemos: «Newton e seus asseclas têm ainda uma divertidíssima opinião sobre a obra de Deus. Conforme eles, Deus de vez em quando precisa dar corda em seu relógio, porque senão ele deixaria de andar. O cientista não teve visão suficiente para imaginar um movimento perpétuo. Essa máquina de Deus é até tão imperfeita, segundo eles, que o Criador se vê obrigado de quando em quando a desengraxá-la por um concurso extraordinário, e mesmo arranjá-la, como um relojoeiro faz com sua obra, o qual será tanto pior oficial quanto mais vezes se vir obrigado a retocar e corrigir seu trabalho. Na minha opinião, a mesma força e vigor subsiste sempre, passando sómente de matéria em matéria, conforme as leis da natureza e a bela ordem preestabelecida.», *op. cit.*, § 3, p.169.

De acordo com Leibniz, o *espaço real absoluto* nada mais é do que um *ídolo*, entendido aqui «não no sentido teológico, mas filosófico, como o Chanceler Bacon dizia outrora que existem *ídolos da tribo e ídolos da caverna* (*idola tribus, idola specus*)»³⁸. O espaço indica a possibilidade de uma ordem de coexistência, atribuir ao espaço uma realidade absoluta é ignorar por completo a experiência efetiva que tem possibilitado sua imaginação —ou melhor, é dar uma realidade absoluta a algo que é só uma imagem (portanto, criação de *ídola*).

«Quanto a mim, deixei assentado mais de uma vez que, a meu ver, o espaço é algo puramente relativo, como o tempo; a saber, na ordem das coexistências, como o tempo na ordem das sucessões. De fato, o espaço assinala em termos de possibilidade uma ordem das coisas que existem ao mesmo tempo, enquanto existem junto, sem entrar em seu modo de existir. E quando se vêem muitas coisas junto, percebe-se essa ordem das coisas entre si»³⁹.

Esta argumentação —peripatética, porém com um aroma platônico— dirige-se tanto àqueles que afirmam um espaço (ou um vácuo) independente das coisas nele coexistentes, quanto aos que defendem a sua infinidade. Tal como os primeiros, os segundos são igualmente dominados pelos espectros da imaginação. E se Aristóteles já havia dito que «mais além do Céu não existe nem lugar, nem vazio, nem tempo», a exposição de Leibniz traz, certamente, novas implicações. Imaginar um espaço fora do mundo não é algo muito distinto que supor um espaço vazio independente⁴⁰. Imbricadas, estas fantasias são facilmente desfeitas com a demonstração de que as idéias de lugar e de espaço advêm apenas através da consideração das relações de situação entre coisas coexistentes e das regras de suas transformações, sem precisar imaginar «nenhuma realidade absoluta fora das coisas cuja situação se considera»⁴¹. Por fim, Leibniz se refere explicitamente aos que forjam tais noções: são «os simples matemáticos, que só se ocupam com coisas imaginárias»⁴².

³⁸ *Op. cit.*, *Terceira carta de Leibniz*, § 2, p.176

³⁹ *Terceira carta de Leibniz*, § 4, p.177. Cf. também, *Quarta carta de Leibniz*, §14 - «Trata-se de *ídola tribus* (ídolos da tribo), puríssimas quimeras e superficiais imaginações. Tudo isso somente se funda na suposição de que o espaço imaginário é real»: p.183

⁴⁰ *Quarta Carta de Leibniz*, § 7, p.183.

⁴¹ *Quinta Carta de Leibniz, Sobre os §§ 8 e 9 da Quarta réplica de Clarke*, § 47, p. 201.

⁴² *Idem, Sobre os §§ 5 e 6 da Quarta réplica*, § 29, p. 198. Servindo-se do problema da proporção na música — que é muito significativo—, Leibniz exemplifica o artifício básico que o «matemático puro» põe em jogo na afirmação da infinidade do espaço: «Darei mais um exemplo do

Devemos considerar mais atentamente o que está em jogo neste salto que vai do *espaço relativo*, tomado na ordem de coexistência das coisas, ao *espaço absoluto*, imaginado independentemente das coisas e pelo somatório dos lugares que comparecem como o "mais além" de toda relação efetiva. Gérard Lebrun esclarece: «a própria idéia de contínuo é contraditória. Como determinar o contínuo? Seria absurdo, pois chamamos *continuidade* a propriedade das grandezas de não ter nenhuma parte que seja a menor possível. Por um *número infinito*? Desta vez é a própria noção que é absurda, como Leibniz provou diversas vezes: *não há número infinito existente em ato como o total acabado de todas as unidades, como o último termo da série natural dos números*. Assim, não sendo exprimível o contínuo nem por um número finito nem por um número infinito, bem se vê que se trata meramente de uma noção bastarda e contraditória. A idéia de contínuo desmorona e, com ela, a validade da geometria euclidiana como saber universal e necessário.»⁴³

Na Parte Primeira da *Crítica da Razão Pura*, Kant retoma os argumentos de Leibniz à luz de uma abordagem radicalmente distinta: a «Estética Transcendental». Ao refutar a infinitude como hipótese infundada de uma composição *ad aeternum* das partes do espaço —falsa, sob pena de afirmar uma magnitude infinita dada—, Leibniz acaba recaindo, pondera o filósofo,

costume que o espírito tem de imaginar, por ocasião dos acidentes que estão nos sujeitos, uma coisa que lhes corresponde fora dos sujeitos. A razão ou proporção entre duas linhas, L e M, pode ser concebida de três modos: como razão do maior L ao menor M; como razão do menor M ao maior L; e enfim como algo que abstrai dos dois, isto é, como a razão entre L e M, sem considerar qual é o anterior ou o posterior, o sujeito ou o objeto», mais à frente conclui: «devemos dizer que essa relação, nesse terceiro caso, está fora dos sujeitos, mas que, não se tratando nem de substância nem de acidente, será, por força, uma coisa puramente ideal, cuja consideração não deixa de ser útil» [*Quinta carta de Leibniz, Sobre o § 9 da Quarta réplica de Clarke*, § 47, p.202]. Poderíamos acrescentar que este "não perder de vista a relação" torna impossível —embora, de certo modo, ajude a explicá-la— a teoria dos números harmônicos (que "abstrai" o acidente do sujeito, dando-lhe uma realidade "substancial", um valor absoluto). Em relação ao problema da proporção na música, exatamente neste sentido orientaram-se as investigações a partir do Maneirismo; cf. KLEIN, Robert. "La forma y lo inteligible", in *La Forma y lo*

⁴³ LEBRUN, Gérard. "O papel do espaço na elaboração do pensamento kantiano", in *Sobre Kant*, trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho, Ed. Iluminuras - Edusp, São Paulo, 1993, p.28 - grifos nossos. Eis aqui o que sempre esteve sub-replicito à perspectiva: ao *simbolizar* a infinitude, sua confiança de que o símbolo (i.e., o "ponto de fuga") expressava uma e mesma atitude frente à realidade. A isto Leibniz objeta a impossibilidade de uma «magnitude infinita dada». Neste ponto presenciamos uma reviravolta em relação às disposições e valores implícitos na perspectiva: de um domínio físico solidamente fundado, deslocamo-nos para um campo de experiência "subjetiva" —ou melhor, cujo sentido reside propriamente no sujeito. Da cartesiana "indefinição" do espaço, imposta por precauções ontológicas, passamos para uma realidade "imaginária", imposta, agora, por fetichismo ou "criação de idola".

naquela outra hipótese, igualmente inadmissível, de um espaço *composto*. Ora, o espaço é essencialmente *uno*, por consequência, suas partes não o constituem «mas só podem ser pensadas nele»⁴⁴. Com isto, Kant apresenta o princípio essencial de sua reflexão: *no tocante ao espaço, uma intuição a priori (não empírica) subjaz a todos os conceitos do mesmo*.

Esta exposição, portanto, longe de ignorar as objeções de Leibniz, vislumbrava uma razão mais profunda para as aparentes contradições da “representação” do espaço. Para Kant, a importância dos estudos leibnizianos não estava na assertiva do caráter “imaginário” do conceito de espaço infinito, desvendado a partir do que se obtém da experiência, mas exatamente naquilo que havia “escapado” ao filósofo, ou seja, a indagação sobre a *possibilidade* de uma tal representação.

Recusando-se a conceber o infinito como *multitude* obtida pelo somatório de suas partes componentes, Kant não invalida, de imediato, a noção mesma de *totalidade* infinita. Nesta assimilação entre *multitude* e *totalidade*, Gérard Lebrun localiza o centro da crítica kantiana; assim, todo o absurdo da representação do espaço como «*multitude maxima*» desaparece «se se entende por infinito atual um conjunto não mensurável, uma quantidade “que, quando reportada a uma unidade de medida, é maior que todo número.” Ou então: “aquilo cuja relação à unidade é inexprimível por um número.”»⁴⁵.

«O espaço», versa a *Crítica*, «é representado como uma magnitude infinita *dada*. Ora, é verdade que se precisa pensar cada conceito como uma representação contida num número infinito de representações possíveis (como sua característica comum), portanto contendo *sob si* tais representações; mas nenhum conceito como tal pode ser pensado como se contivesse *em si* um número infinito de representações. Não obstante, o espaço é pensado desse modo (pois todas as partes do espaço são simultâneas ao infinito). A representação originária do espaço é, portanto, *intuição a priori* e não *conceito*»⁴⁶.

Não é possível compreender a representação do espaço como *conceito* abstraído da *realidade empírica*. A representação originária do espaço é

⁴⁴ «Essas partes não podem tampouco preceder o espaço uno, que tudo compreende, como se fossem suas partes componentes (a partir das quais seria possível sua composição), mas só ser pensadas *nele*.»; in KANT, E. *Crítica da Razão Pura*, trad. de Valério Rohden & Udo Baldrar Moosburger, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1979, Estética Transcendental, § 2. *Exposição metafísica do conceito de espaço*, item 3, p. 41.

⁴⁵ *Idem*, p. 29.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, § 2., item 4, p. 41.

intuição a priori; afirmativa cuja abrangência Kant trata de explicitar logo no início da exposição metafísica do conceito enquanto dado a priori.

Revertendo o estudo sobre os limites que a experiência impõe à concepção do espaço, Kant detém-se em sua “condição primeira”: a representação do espaço subjaz em todas as intuições externas. Ora, o ardid das abordagens empíricas está em pressuporem o espaço como uma determinação tomada do fenômeno. Também aqui devemos admitir que se trata de uma *representação a priori*. «Jamais é possível fazer-se uma representação de que não há espaço algum, embora se possa muito bem pensar que não se encontre objeto algum nele. Ele é, portanto, considerado a condição de possibilidade dos fenômenos e não uma determinação dependente destes»⁴⁷.

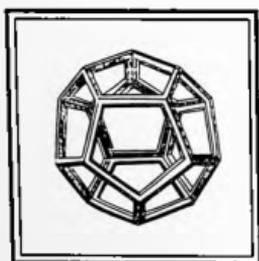
Se, desaparecidos todos os objetos nele presentes, o espaço persiste irrevogável, não se deve, porém, tomá-lo como algo *objetivo*. Sua representação, dada por intuição a priori, não diz respeito, a rigor, a nenhuma *realidade empírica* —i.e., não é conceito. Como a *forma* pela qual se oferecem todos os fenômenos externos, o espaço é a «condição subjetiva da sensibilidade»⁴⁸.

Por fim, através deste estudo, Kant fundamenta a distinção feita na abertura da Estética Transcendental: «Quando separo da representação de um corpo aquilo que o entendimento pensa a respeito, tal como substância, força, divisibilidade, etc., bem como aquilo que pertence à sensação, tal como impenetrabilidade, dureza, cor, etc., para mim ainda resta algo dessa intuição empírica, a saber, extensão e figura.»⁴⁹ Ao primeiro dos «dois troncos do conhecimento humano» —quais sejam, a *sensibilidade* e o *entendimento*— faz-se necessária, portanto, uma nova subdivisão de domínios: um, referente às representações que, na intuição empírica, pertencem à sensação (como impenetrabilidade, dureza, cor, etc.); outro, às representações *puras* (como extensão e figura).

⁴⁷ *Ibidem*, § 2., item 1, p.41

⁴⁸ *Ibidem*, § 3., *Conclusão (b)*, p.42. E ainda: «Nossas exposições ensinam, portanto, a *realidade* (isto é, a validade objetiva) do espaço no tocante a tudo o que pode nos ocorrer externamente como objeto, mas ao mesmo tempo a *idealidade* do espaço no tocante às coisas quando ponderadas em si mesmas pela razão, isto é, sem levar em conta a natureza da nossa sensibilidade. Logo, afirmamos a *realidade empírica* do espaço (com vistas a toda possível experiência externa) e não obstante sua *idealidade transcendental*, isto é, que ele nada é tão logo deixemos de lado a condição da possibilidade de toda a experiência e o admitamos como algo subjacente às coisas em si mesmas», p. 43.

⁴⁹ *Ibidem*, §1, p. 33.



EPILOGO



Página anterior. Blake, William, *O Ancião dos Dias*, «O Grande Arquiteto» como Urizen, personagem inventada por Blake, em sua crítica ao simplismo e superficialismo da razão, como personificação do espírito de medição e quantificação.

EPÍLOGO

Do madeiro tão torto de que é feito o homem nada de totalmente reto pode ser tallhado

Kant

 grande parte da reflexão estética sobre o espaço (*Raumästhetik*) realizada na primeira metade deste século se baliza por parâmetros já antecipados por Goethe, no final do século XVIII, em suas considerações sobre Palladio. «Ao dançar», dizia ele, «quando movemos o corpo de acordo com certas regras sentimos uma sensação prazerosa e deveria ser possível produzir sensação similar conduzindo uma pessoa com os olhos vendados através de uma casa bem construída. Aqui entra em jogo a difícil e complexa doutrina da proporção, capaz de fazer com que o edifício e suas distintas partes possuam caráter»¹ Referindo-se à experiência psico-fisiológica direta, Goethe reitera o princípio clássico da proporção e, sobretudo, mostra serem insuficientes para a compreensão da «estesia» da forma regular os estudos atrelados à «visibilidade» da ordem lógica. Esta marcação entre *aisthesis* da forma regular e *cognitio* da ordem lógica, entre *regularidade* e *legalidade*, persiste em obras como as de Lipps, Schmarsow e Wölfflin, dentre outros.

Em seu *Ensaio*, Boullée ressalta que a forma regular apraz não tanto pela compreensão de sua legalidade mas por espelhar o racional, refletir a reflexão: «sua regularidade e simetria são a imagem da ordem». Goethe, expandindo a distinção em termos genuinamente clássicos, estabelece tal distância entre *cognitio* e *aisthesis* cujas implicações somente em nosso tempo se farão de todo notáveis². Sobre as dissensões a este respeito entre os teóricos, fixemo-nos em

¹ GOETHE, J.W. *Palladio*, in *Fuentes e Documentos para la Historia del Arte*, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1982, Vol VII, p. 88.

² Embora Lipps observe que «os produtos de regularidade geométrica são objeto de deleite porque apreendê-los como um todo é natural à alma ou porque correspondem em alta medida a algum traço de nossa natureza ou da essência de nossa alma», foi Schmarsow quem, em seus estudos sobre ritmica arquitetônica, desenvolveu amplamente as diretrizes de investigação estabelecidas por Goethe; cf. PEVSNER, N. «Goethe y la arquitectura», in *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, trad. de Esteve Rimbau i Sauri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, particul. nota (22) na qual destaca a relação com a obra de Schmarsow.

duas referências. Alois Riegl, em *Problemas de Estilo*, observa que as «leis matemáticas de simetria e ritmo», invariáveis em toda a esfera terrestre³ e seminais da forma artística, não devem ser consideradas pela abstrata legalidade, mas por seu *naturalismo*: «Ainda que as figuras do estilo artístico não traduzem, aparentemente, nenhuma entidade real», observa, «este não se situa por isso fora da natureza. Estas mesmas leis de simetria e ritmo são as que a natureza utiliza na formação de seus seres (homem, animal, planta, cristal) e não se necessita um exame mais profundo para compreender que as formas fundamentais planimétricas estão latentes nos seres naturais»; e conclui: «o *estilo geométrico*, rigorosamente fiel às leis supremas da simetria e do ritmo, é, desde o ponto de vista da legalidade, o mais perfeito, porém, em nossa estimação, também o mais inferior.»⁴ Deste modo, Riegl fixa eixo para a «naturalização» e «vivação» das formas geometrizadas alcançada na arte arcaica (e, em particular, para aquela «criação helênica» que ocupa posto central na argumentação de sua obra: o *pámpano*⁵).

Em *Abstração e Empatia*, Wilhelm Worringer retoma a diferenciação entre regularidade e legalidade com o propósito de afirmar dois eixos para a estesia: a *beleza do orgânico* —à qual se reúnem os valores de naturalismo e vitalidade próprios da «projeção do sentimento» (*empfindung*)— e a *beleza do inorgânico e negador da vida* —peculiar à abstração⁶. Porém, longe de equiparar a legalidade abstrata à atividade cognitiva ou à «depuração de leis geométricas da matéria inanimada», Worringer é contundente na asserção de que «não se trata de uma satisfação do entendimento» mas de «criação de puro instinto». Sobre o *estilo geométrico*, objeta contra Riegl que «o eixo de abstração forjou esta forma [artística] de acordo com uma necessidade elemental, sem intervenção do intelecto. Devido precisamente a que todavia o intelecto não havia debilitado o instinto, a predisposição —já existente na célula germinal— à legalidade podia

³ RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), trad. de Federico M. Saller, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1980, p.4.

⁴ *Idem*, p.10.

⁵ Na evolução da ornamentação, «os gregos conferem aos motivos parciais o caráter de beleza formal e completa, e criam —este seu especial mérito— o modo mais agradável de conexão entre os distintos motivos, a *line of beauty*, o *pámpano* movido em harmonioso ritmo»; *ibidem*, p.36 (cf. ainda, pp.80 e 85).

⁶ WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza* (1908), trad. de Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires, 1966, pp. 18-19. Para a tradução de *empfindung* optou-se por «empatia», termo menos comprometedor que «natureza» ou «simpatia simbólica».

encontrar a expressão abstrata para tal necessidade.»⁷ *Predisposição à legalidade, apriorismo das formas puras...* a arte abstrata não se constitui pela *cognitio* da realidade exterior, sequer supõe a intervenção do intelecto. É a necessidade elemental de libertação do caos aparente do mundo exterior, «rutilante véu de Maya», que, pelo instinto, leva o primitivo à legalidade das formas puras.

Com isto, Worringer enfoca vasto conjunto de manifestações artísticas nas quais o expediente das formas puras não se coaduna ao «*buono occhio mentale*». A singularidade de sua exposição reside, entretanto, no compromisso que mantém com o moderno⁸. Assim como Vitruvius foi ao encontro do homem primitivo, construtor primigênio armado com observação e raciocínio, também a modernidade, desterrando-o, segue em busca do seu, guiado por puro instinto⁹. Ora, se tal problemática irrompe ao remate deste estudo temático, visto que a racionalidade do espaço e a sintaxe espacial da forma deixam de ser aqui —como exposto no capítulo IV— elemento central da reflexão estética, ela suscita, entretanto, uma última consideração, à guisa de conclusão.

Retrospectivamente, que *quaestio* propõe à estética o processo de racionalização do espaço? Vimos (capítulos I e II) que a concepção matemática do espaço sorve o sentido pristino do belo, qual seja, a estese matemática, e o dissolve. Na cosmética clássica, a beleza (*symmetria*) orna a ordem, excelência impregnada na natureza, mas o *métron* que assim felicita à visão igualmente deslinda a desmedida e imprecisão desta “argila” na qual se amolda. Em sua excelência e acabamento, alumbra, fulgor instantâneo, uma

⁷ *Idem*, p.33.

⁸ Diferentemente do Renascimento, no Século das Luzes o expediente artístico da geometria elemental dissocia-se do princípio de inteligibilidade próprio à *ordinatio* perspectiva ou sintaxe espacial. Com a Arquitetura da Ilustração se estabelece o moderno princípio paratístico de conformação espacial; cf., *supra*, capítulo “Geometrias que falam”.

⁹ «Somente quando o espírito humano tem recorrido em uma evolução milenária toda a órbita do conhecimento racionalista, se desperta nele novamente, como póstera resignação do saber, o sentido para a “coisa em si”. O que antes havia sido instinto agora é produto do último conhecimento» (p.32). Como foi para o primitivo, também agora «a matemática é a forma mais alta de arte» (Worringer cita Novalis: «*A vida dos deuses é matemática*», «*A matemática pura é religião*»), porém, «entre este conhecimento e o instinto elemental da humanidade primitiva existe a mesma diferença radical que acabamos de ver entre o instinto do homem primitivo para a “coisa em si” e a especulação filosófica sobre a “coisa em si”»; *ibidem*, pp.33-34.

perfeição cuja plenitude é vivida como transcendência. É assim que, com o garimpo no rio da natureza, a arte clássica ascende à beleza olímpica de Apolo, à magnitude da música, ora empalidecida no mármoreo éter. Ordem matemática, convém reiterar, alcançada como o reflexo n'água do urdimento celestial. A racionalização do espaço (e a «física matemática») impõe outro enquadramento. Agora, a *ratio* da beleza não contrasta com nenhuma «causa errante» ou *khóra* platônica: a matemática se estende a toda a natureza; o «princípio de razão», exalçado no belo, comparece em todas as suas obras. A matematização do espaço coloca em tela, portanto, o pressuposto central da estética clássica: *a homologia entre o belo e o racional*.

Certo, um mundo belo é melhor e mais perfeito que outro belo só em parte; porém, se o racional é belo, então a desvantagem do segundo mundo, o nosso, é mera contingência. À luz da separação entre o legal e o regular, parece ingênuo o racionalismo que ora se esboça: o mundo é racional e o racional é belo, aclamam seus sequazes; se há na natureza obras que não alentam o sentimento do belo, isto se deve apenas ao fato de *aparecerem* privadas de legalidade. Mas nem todo belo, mesmo assente em princípios positivos, é objeto de fruição intelectual; assim, malgrado os homens do Renascimento sublinhem a *cognitio* da regularidade musical (e a *varietà* que comporta, desde que sustentada a ordem rítmica), é evidente ser a ciência dos cocientes harmônicos supérflua para o desfrute das consonâncias. Aqui, nota Perrault no século XVII, o racionalismo deve reconhecer que, do que apraz sem que se discirna a razão, parte considerável respeita a um *princípio arbitrário*.

A repulsa ao arbitrário da beleza atrai variadas tendências artísticas; gravitam em sua órbita —temos visto (capítulo III)— preceptivas que vão da *pensée ingenieuse* à *forma pura*. Sem o dogmático desdém a todo domínio de estesia estranho ao rigorismo cognitivo, a Ilustração alerta para uma faculdade que, distinta do pensamento lógico-discursivo, reconhece o «princípio de razão» da arte ali onde só se avistam «arbitrariedades». a luz da arte, aclaram as Luzes, emana da imaginação. Refratária aos caprichos da pura fantasia, a arte confecciona imagens que proliferam sentido. Por sua vez, não foi pela transcendência, figuração de algo supra cognoscível —o demiurgo divino, a

imensidão noturna... —, mas por ser *faculdade do entendimento* que os iluministas enalteciam, em suas primícias, a imaginação¹⁰.

Cognitio ou *imaginatio*, nas Luzes a beleza defronta uma e mesma natureza, e em nenhum dos casos aspira ao teofânico; preserva, contudo, o «ideal clássico» inscrito na fórmula «habilitar a natureza a se tornar natural». O *naturalismo* assim concebido, traço unificador entre visões de mundo distintas, mantém-se vivaz nas obras de Riegl e Worringer. Ora, a *fez* comunhão com a natureza, regozijo da vida associado ao clássico —dito «arcádico» ou «ingênuo»—, esvazia a tensão entre *naturalismo* e *idealismo* que perpassa a tradição clássica¹¹. Artistas intensamente tocados pela harmonia podem ser profundamente sensíveis à precariedade da vida, dos viventes, sem que se trate de obliteração do *éthos* clássico. Alberti prende à confiança máxima na *concinnitas*, «lei suprema e divina da natureza», insólito juízo sobre a vida humana: *insania, stultitia*¹². Quicá a arte proporcione o «meio-termo». Sendo a beleza perfeição, sua plenitude não é dádiva da natureza; o artista, ensina Zéuxis, persegue vestígios do belo e, em seu rastro luminoso, a *ousia*, forma perfeita, resplandece por fim como visão, da qual emana toda luz, porém, cuja

¹⁰ Quase todos os valores artísticos que hoje relacionamos à imaginação consistem em legado Romântico: *gênio, alegoria e símbolo, intuição, etc.* A este respeito, a concepção do espaço adquire singular valia. No poema *Os artistas*, Schiller diz: «O que somente depois de transcorridos milhares de anos / a razão avantajada tem averiguado, / no símbolo do Grandioso e do Imenso / lhe estava de antemão revelado ao entendimento infantil... / Antes que o espírito pensador / contemplasse o auzas conceito do espaço eterno / quem alçaria sua vista ao céu / sem experimentá-lo intuitivamente?», apud GOMBRICH, E.H. *Ícones Simbólicas. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte*, in *Imágenes simbólicas*, trad. de Remigio G. Díaz, Alianza Ed., Madrid, 1990, p.287.

¹¹ Cf. PANOFKY, Erwin. *Idea. Contribución a la história de la teoría del arte*, trad. de Maria T. Pumarega, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987. Sobre o sentido de ordem (*harmonia*), convém ter presente sua *arkhé*. Na trama mítica, o destino que recai sobre Sêmele, mortal filha de Cádmo e Harmonia e que unida a Zeus em amor gerou o esplêndido filho Dioniso, se alieia *adágio* para toda a Humanidade: deixando-se embucar por Hera, suplica vir-lhe o amante como na aparição entre deuses, ao que perece de terror, fulminada pelo raio; APOLODORO. *Biblioteca Mitológica*, trad. de Julia G. Moreno, Ed. Alianza, Madrid, 1993, Livro III, 4, 3.

¹² Revisitando cultos e ritos depositários da «saberia antiga», Alberti busca os arcanos da tradição cultural voltada para os valores da vida, cujo símbolo mais revelador pareceu-lhe o costume dos antigos de se alimentar onde os mortos estão enterrados. Entretanto, a morte, para Alberti, é também o momento em que a trama das ilusões, a absurdidade da vida revela-se com toda clareza. A vida é *insania* e *stultitia*. Como pondera Garin, ao jogo da máscara —como o das imagens espelhadas— é em Alberti quase obsessivo: por fim, tem-se a impressão de que todos possuem uma máscara, que uma máscara seja necessária no teatro da vida»; GARDN, E. *Studi su Leon Battista Alberti, Appendice I. "I Morti"*, in *Rinascite e Rivoluzioni*, Laterza Ed., Roma, 1992, p. 189.

plenitude de sentido transcende a própria natureza. Para Goethe, aí está a grandeza do classicismo: se, na arte, o homem se eleva sobre o contingente e o absurdo da vida, é porque a supremacia deste seu mundo imaginário verte para a existência uma luz de dignidade¹³; e posto que para toda obra de arte já está impressa sua réplica no coração dos homens, o artista pode elevar o íntimo integralmente ao todo¹⁴. À visão arcádica Goethe alia, pois, o *éros* winckelmanniano da Beleza.

Beleza e ordem matemática. Que o sol de Hume possa não alvorecer amanhã, mesmo assim o princípio de razão permanecerá, nas Luzes, sumo princípio de vida. Frente à confiança cientificista na equidade entre matemática e natureza, o Iluminismo defronta o abismo da «coisa em si» incognoscível, kantiana, e neste solar o oriente da arte se desloca. Para o espírito clássico, o plenilume da beleza luz numa esfera superior, indispensável à existência; o neoclássico traz seu eclipse. para Boullée, o valor poético convém à potência imagética, *simetria, imagem da ordem...* aqui não se enaltece uma *Ordo* cuja perfeição transcende a natureza. Mais: a *poesia* da arte não fabula quimeras, espectros que povoam a infância da humanidade; belas imagens devem espelhar aquilo que a razão aquilata veraz. Pelo escrutínio da imagem artística, a tipologia aspira a uma racionalização integral: controle da «lógica associativa» da Imagem coordenado ao da veracidade da Idéia espelhada. Portanto, a beleza da arte, a *forma perfeita* enaltece, na existência, a conduta racional; este é o

¹³ Com heracliteana seriedade ou democriteana alegria, o verdadeiro engenho poético lança o seu olhar sobre a vida com um único propósito: «A verdadeira poesia se reconhece», diz Goethe, «por uma marca especial: um evangelho mundano que por seu templo terreno e sua forma atrativa pode liberar-nos de nossas cargas terrenas. Como uma esfera, nos eleva, junto com o lastre que levamos atado, às regiões mais altas onde podemos contemplar em vôo de pássaro os confusos labirintos da terra. As obras mais alegres e as mais sérias têm um propósito comum: moderar o prazer e a dor com o acerto e o engenho de sua apresentação.», *apud* WIND, E. *La elocuencia de los símbolos*, trad. de Luis Millán, Alianza Ed., Madrid, 1993, p.56.

¹⁴ «Assim como a Natureza não nega ao homem vulgar esse dom o mais precioso, quero dizer, esse vivaz instinto de aprender com fruição, desde a infância, o mundo exterior, tratar de conhecê-lo, entrar em relações com ele e, com ele unido, integrar um todo, costumam os espíritos privilegiados ter a propriedade de quase sentir um horror ante a vida real, recolher-se em si mesmos, criar interiormente seu próprio mundo, e deste modo produzir para dentro o mais excelente. Encontra-se, pelo contrário, em homens especialmente dotados, essa comum necessidade de buscar, com afã, em tudo quanto a Natureza pôs neles, inclusive no mundo exterior, as correspondentes réplicas e de elevar assim o íntimo integralmente ao todo e à consciência, podendo assegurar-se que também assim se engendra uma existência igualmente deleitável para o mundo presente e a posteridade. Desta condição era nosso Winckelmann.», GOETHE, J.W. *Winckelmann*, in WINCKELMANN, J.J. *Historia del Arte en la Antigüedad*, Aguilar, Madrid, 1955, pp.42-3.

significado da aliança entre *imagem* e *ordem racional* exaltado por Boullée na simetria. O transcendente não mais remete a um estado de excelência, mas ao silêncio do *incompreensível*, o sublime¹⁵.

No ano em que Worringer publicou sua tese, Adolf Loos trouxe à baila seu mais polêmico ensaio; são coetâneos *Abstração e Empatia e Ornamento e Delito Tempo a tempo*, William Chambers, contra o primitivismo neoclássico, conclamara os arquitetos esclarecidos a eleger entre o Babuíno e Apolo, Loos, contra o primitivismo moderno, denuncia o sintoma de degeneração do redutivo selvagem das Papuas, investindo: *a evolução cultural equivale à erradicação do ornamento*¹⁶. Assim, ao restituir o ornamento como «símbolo» —destituído por Riegl pois «exterior à *kunstwollen*»—, delata ser *impulso* o que Worringer nomencla *instinto*¹⁷, e arremete: se, no primitivo, a ação se cumpre sem

¹⁵ Deste ponto de vista, a Abstração, «completando a órbita do conhecimento racionalista», culmina o projeto delineado por Boullée. Para o instinto primitivo, diz Worringer, a beleza abstrata, em sua fria geometria, é «negação da vida»; presume-se que o racionalismo meandere os limites da transcendência. Liame metafísico algum pode unir a matemática a uma ordem *imane*nte da natureza; porém, Kant finaliza: espaço e geometria são princípios formativos da *estética transcendental*. Desligando-se do parlório das imagens, os prismas da arquitetura retuzem em hierático silêncio; no jogo paratático de suas formas —contraposição, justaposição e interpenetração de volumes—, rompem a corporeidade das coisas as formas estereométricas da arquitetura não são confeitas de *res extensa*, o espaço remanesce «condição subjetiva da sensibilidade». Últimas luminescências do Iluminismo e albores da Arquitetura Moderna. Com este distanciamento em relação à pretensa objetividade do real e, em suma, à vida a arquitetura não pretende ilustrar as verdades da razão, mas *constituir* seu legítimo espaço de existência. A distância da vida e da natureza é *realização* da existência do espírito. Compreende-se que este sentimento de *solução* da existência na arte se conduza, por fim, ao da *solvência* da arte na existência (quase um paradoxo se pensarmos nas duas matrizes filosóficas pelas quais se protagonizam os sentimentos em questão).

¹⁶ «O Papua faz tatuagens na pele (...) [e] em tudo o que tem ao alcance. Não é um delinqüente. O homem moderno que se tatua é um delinqüente. Há cárceres onde 80% dos detidos apresentam tatuagens. (...) Se [na atualidade] um tatuado morre em liberdade, isto só quer dizer que morreu uns anos antes de cometer assassinato. (...) O impulso de ornamentar o rosto e tudo quanto se ache ao alcance é a origem das artes plásticas. É o primeiro balbuciar da pintura. Toda arte é erótica. O primeiro ornamento que surgiu, a cruz, é de origem erótica. A primeira obra de arte, a primeira atividade artística que o artista rabiscou na parede, foi para se despojar de seus excessos. Um risco horizontal: a mulher deitada. Um risco vertical: o homem que a penetra. O que criou esta imagem sentiu o mesmo impulso que Beethoven, esteve no mesmo ócu onde Beethoven criou a *Nona Sinfonia*. Porém, o homem de nosso tempo que, por causa de um impulso interior, rabisca as paredes com símbolos eróticos, é um delinqüente ou um degenerado. (...) Pode-se medir o grau de civilização de um país pela quantidade de rabiscos que se encontra nas paredes de seus benheiros». LOOS, Adolf. «Ornamento e Delito», in *Ornamento e Delito e outros escritos*, trad. de Lourdes Cirlot e Pau Pérez. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 43-44.

¹⁷ A definição do símbolo ornamental como «extravassamento de emoções» induz a comparação com o «quadro não patogênico» diagnosticado pelo psicanalista como a «capacidade do homem

intervenção do intelecto, na modernidade ela está injungida à consciência. Tal redução do humano a «autocontrole e espírito de deliberação», reputada por Loos ao *homo economicus*, afigurou-se a muitos como o Armagedon para que a Nova Jerusalém — *l'univers de la précision* — chegasse aos homens, a pedra-chave do gigante palácio de cristal arquitetado pela Razão.

* * *

Loos estimou em Goethe uma espécie de «protótipo» do homem moderno¹⁸. Com certeza, assim como a distinção feita pelo poeta entre *legalidade* e *regularidade* ganhou novo sentido nos tempos modernos, nada há em comum entre a *morada* de Loos, arquitetura «sem adornos e de mobiliário liso», e o *templo* de Goethe, edifício da «verdadeira poesia»¹⁹; sabemos quem os habita e em quais circunstâncias. Entretanto, o avizinhar suas construções descerra o fundo que lhes é comum.

Dois argumentos afins foram desenvolvidos nesta pesquisa:

1. Para o estudo dos princípios estéticos do espaço matemático, a ponderação da consonância entre diversos domínios de estesia matemática implicados no *constructo* espacial da perspectiva. Reavendo os termos constitutivos da «forma espacial», no Renascimento, arguiu-se a impropriedade da definição de preceptivas artísticas exclusivamente em relação ao espaço matemático puro, hipostasiado no *constructo* visual. Pelo mapeamento das formas de interação entre duas ordens de estesia — o *μετρον* clássico e o *quantum*

descarregar as emoções nos signos apropriados: as palavras ou a ação»; *vid.* a proximidade de ideias entre a exposição de Loos e as cinco conferências sobre psicanálise pronunciadas por Sigmund Freud na Universidade de Clerk, Worcester, Mass., em 1909, onde estuda os monumentos como «símbolos mnemônicos com que se adornam as cidades»; cf. RYKWERT, J. "La ciudad como un mal curable. Ritual e histeria" (e excertos das conferências), in *La Idea de Ciudad*, trad. de Jesus Valiente, Hermann Blume Ed., Madrid, 1985, pp. 239-42. Não cabe uma exposição mais detalhada sobre o caráter redutor desta classificação do ornato (e da complexa trama de marcos e símbolos mnemônicos da cidade) como «quadro clínico».

¹⁸ «A habitação em que Goethe morou é mais fantástica que toda pompa renascentista e um móvel liso é mais bonito que todas as peças de museu incrustadas e esculpidas; a linguagem de Goethe é mais bela que todos os antigos ornamentos [encomiados pelo *revival* do Renascimento Alemão]; *idem*, *ibidem*, pp. 44-5.

¹⁹ Cf., *supra*, nota (13).

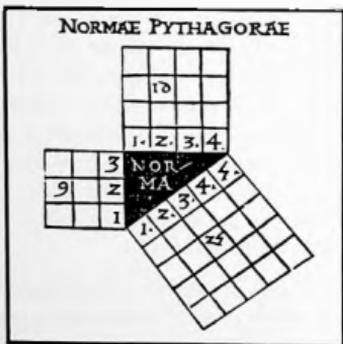
perspéctico—, o estudo assinalou, por fim, *loci* da série de disjunções que, alcançado o século XVIII, levaram à “autonomização” dos princípios estéticos do espaço.

2. Sobre a inquirição estética dos *princípios formais do espaço*, empreendida nas Luzes, igualmente se evitou o “deslize” historiográfico, por assim dizer, para o estudo dos *princípios de conformação espacial (Raumgestaltung)*. Sintaxe e parataxe das formas visuais; regularidade e irregularidade; «decomposição» do espaço unitário-perspéctico; retículo espacial e formatividade do *cuvo* enquanto módulo compositivo; geometrismo elementar, estereometria e composição por volumes; serialização e composição *ad infinitum* ou «aberta»... partindo dos princípios de conformação espacial, a historiografia encaminha-se para um «sistema de valores» que, tomado *em abstrato*, suprime os parâmetros artísticos que estão na gênese da Arquitetura da Ilustração. Deste modo, ao inquirir sobre a artcidade dos princípios formais do espaço (regularidade, estereometria, geometrismo elemental, etc.), a estética das Luzes se balizou por uma sorte de compromisso entre *symmétrie* e *variété*, *ordre* e *bizarrerie* cujos termos o formalismo descarta como obsoletos. Considerando tais parelhas, argüiu-se a incompatibilidade dos valores espaciais atribuídos pela historiografia moderna à Arquitetura da Ilustração.

Nos dois casos, portanto, tiveram-se em consideração modalidades do kantismo arraigadas na historiografia e singularmente importantes quer pela montagem histórica que operam sobre o passado, quer pela visão do presente que assim invitam.

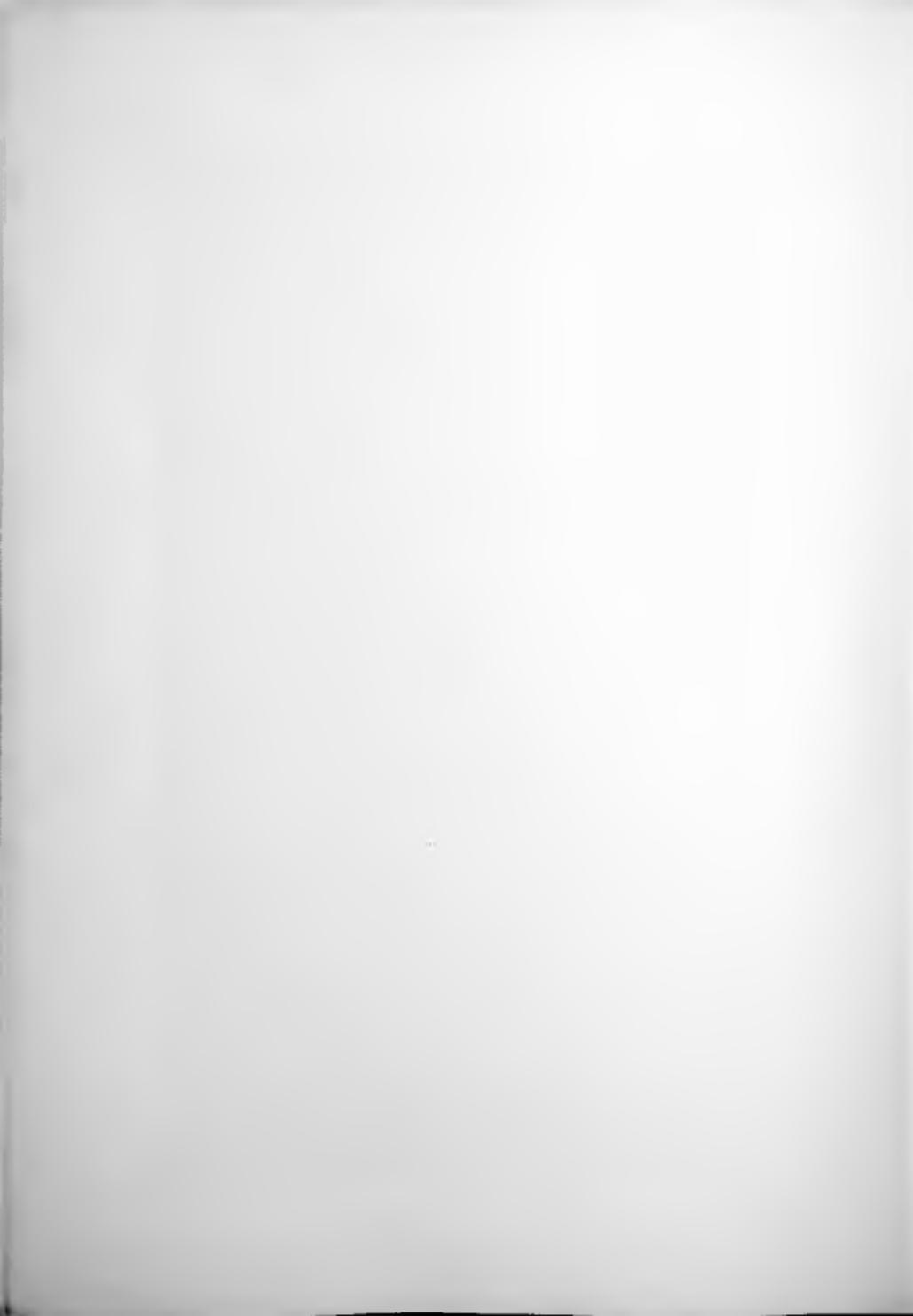
Hoje, quando falamos em estética do espaço, imediatamente nos vem à mente a avalanche de valores que presidem seu ocaso: heterotopia, signos locais, símbolos afetivos e mnemônicos, tipologias, etc.. Sob o ponto de vista historiográfico, poder-se-ia argumentar que a “psicologização” e “culturalização” da percepção espacial se alinham às novas divisas da teoria do espaço (crítica do espaço absoluto, teoria da relatividade, geometrias não-euclidianas, etc.). Nossas considerações finais apontam, porém, uma questão preliminar ao estudo da relação entre «espaço estético» e «espaço teórico». Levados pela doce brisa a ondear, água cristalina, o espelho encantado da razão, lancemos derradeiro olhar sobre o sentido da beleza clássica. Pois a questão permanente que ora se recoloca não é outra senão o lugar da arte na vida.

NORMÆ PYTHAGORÆ



BIBLIOGRAFIA

ÍNDICE ONOMÁSTICO



BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, trad. de Antonio da Silveira Mendonça, Ed. da Unicamp, Campinas, 1989
- _____. *De Re Aedificatoria*, ed. bilingüe, trad. itál. de Giovanni Orlandi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966
- _____. *I Libri Della Famiglia*, curad. de Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1992
- APOLODORO Biblioteca Mitologica, trad. de Julia G. Moreno, Ed. Alianza, Madrid, 1993
- ARGAN, Giulio Carlo Brunelleschi, in *Classico Anticlassico*. Feltrinelli Ed., Milano, 1984
- _____. El concepto del espacio arquitectónico desde lo Barroco a nuestros días, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1973
- _____. *Opere di Giulio Carlo Argan*, vol. *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli Ed., Milano, 1984
- _____. *Opere di Giulio Carlo Argan*, vol. *Da Hogarth a Picasso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983
- _____. *Opere di Giulio Carlo Argan*, vol. *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Feltrinelli Ed., Milano, 1986
- _____. *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano, 1977
- _____. *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze, 1982.
- _____. *The Renaissance City*, trad. de Susan Edna Bassnett, George Braziller Ed., New York, 1969
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, in Aristóteles, col. Os Pensadores, trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, Ed. Abril, São Paulo, 1973
- _____. *Física*, in *Opere di Aristotele*, Biblioteca Universale Laterza, Vol. III *Física, Del Cielo*, trad. de Antonio Russo e Oddone Longo, Ed. Laterza, Roma, 1983
- _____. *Poética*, ed. trilingüe por Valentin Garcia Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1974
- _____. *Política*, trad. de Mário da Gama Kury, Ed. UnB, Brasília, 1985
- AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*, trad. de Vidal Peña, Taurus Ed., Madrid, 1987
- AZEVEDO, Ricardo Marques. *Metrópole e Abstração*, tese de doutorado, FFLCH-USP, 1993
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica (del siglo XV al siglo XVIII)*, 2 vols., trad. de Maria T. Weyler, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984
- BLUNT, Anthony. *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, trad. de Fernando Toda, Ed. Cátedra, Madrid, 1983
- _____. *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, trad. de José Luis C. Cremades, Ed. Cátedra, 1987
- BOULÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, trad. de Carlos Manuel Fuentes, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- BRUNO, Giordano. *Los Heroicos Fueros*, trad. de Rosário González Prada, Ed. Tecnos, Madrid, 1987
- _____. *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*, in *Giordano Bruno*, col. Os Pensadores, Ed. Abril, S.P., 1973
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas*

- acerca de lo sublime y de lo belo, trad. de Menene Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Madrid, 1987
- _____ **Reflexões sobre a Revolução em França**, trad. de Renato A.Faria, Denis F.S.Pinto e Carmen L.R.Moura, Ed. da UnB, Brasília, 1982
- CASSIRER, Ernest. **Filosofia de la Ilustración**, trad. de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1984
- _____ **Filosofia de las Formas Simbólicas**, 3 vols., trad. de Armando Morones, Fondo de Cultura Económica, México, 1985
- _____ **Individuo e Cosmo nella Filosofia del Rinascimento**, trad. de Federico Federici, La Nuova Italia Ed., Firenze, 1992
- CHAMBERS, William. **Dibujos sobre la arquitectura, muebles, máquinas y utensilios chinos (1753)**, in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. V, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983
- CROMBIE, I.M. **Análisis de las doctrinas de Platón**, trad. de Ana Torán e Julio C. Armero, Alianza Ed., Madrid, 1988
- DA VINCI, Leonardo. **Paragone**, trad. comentada de Juliana Barone, Tese de Mestrado orientada pelo prof. Dr. Luis Marques, IFCH-UNICAMP
- _____ **Tratado de Pintura**, ed. prep. por Angel González García, Akal Ed., Madrid, 1986
- DAMISCH, Hubert. **Ledoux con Kant**, in KAUFMANN, E. **De Ledoux a Le Corbusier**, trad. de Reinald Bernet, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- DESCARTES, René. **Compendio de música**, trad. de Primitiva Flores e Carmen Gallardo, Ed. Tecnos, Madrid, 1992
- _____ **Discurso do Método**, in Descartes, col. Os Pensadores, trad. de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, Abril Cultural, São Paulo, 1983
- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**, trad. de Carmem Cavalcanti, Jorge Zahar Ed., R.J., 1988
- _____ **La Escritura de Orfeo**, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Ed. Peninsula, Barcelona, 1990
- DI GIORGIO MARTINI, Francesco. **Trattati di architettura, ingegneria e arte militare**, 2 vols., ed. de Corrado Maltese, Il Polifilo, Milano, 1967
- DIDEROT, Denis. **Da Interpretação da Natureza e outros escritos**, trad. de Magnólia Costa Santos, Iluminuras Ed., 1989
- ÊSQUILO. **Oréstia**, trad. de Mário da Gama Kury, Jorge Zahar Ed., R.J., 1990
- EURÍPIDES. **Bacas**, trad. de Jaa Torranó
- FICINO, Marsilio. **De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón**, trad. de Rocio de la Villa Ardura, Ed. Tecnos, Madrid, 1989
- _____ **De Vita**, ed. bilingue, curad. de Albano Biondi e Giuliano Pisano, Ed. Biblioteca dell'Immagine, Padova, 1991
- FILARETE, Averlino. **Tratado de Arquitectura**, in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Volume IV, ed. de Joaquim Garriga, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1983
- FRANKL, Paul. **Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura**, trad. de Hermínia Dauer, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1981
- GARIN, Eugenio. **Ciencia y vida civil en el Renacimiento Italiano**, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus Ed., Madrid, 1982

- Medioevo y Renacimiento, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus Ed., Madrid, 1986
- Rinascite e rivoluzioni. *Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Arnoldo Mondadori Ed., Roma, 1992
- Studi su Leon Battista Alberti, Appendice I. "I Morti"*, in Rinascite e Rivoluzioni
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*, trad. de Isidro B. Boada, Ed. Dossat, Madrid, 1978
- La arquitectura, fenómeno de transición. *Las tres edades del espacio en arquitectura*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975
- GOETHE, J.W. *Palladio*, in Fuentes e Documentos para la Historia del Arte, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1982, Vol.VII, p. 88.
- Winckelmann*, in Winckelmann, J.J. Historia del Arte de la Antigüedad, Aguilar, Madrid, 1955.
- GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Ed., Madrid, 1990
- Norma y Forma. *Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- GUIDONI, E. *La Città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza Ed., Roma, 1981
- GUTHRIE, W.K.R. "Pitágoras y los Pitagóricos", in *Historia de la Filosofía Griega*, Tomo I, Ed. Gredos, Madrid
- HARRIS, Eileen. "Burke and Chambers on the Sublime and Beautiful", in *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, London, 1967
- HARRIS, John. "Le Geay, Piranesi and International Neo-classicism in Rome 1740-1750", in *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, 1967
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, Tecnos Ed. Madrid, 1986
- HESÍODO. *Teogonia*, apes. e trad. de Jaa Torrano, Roswitha Kempf Editores, S.P., 1986
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Ed., Madrid, 1986
- Neo-classicism, Penguin Books, England, 1968.
- HORACIO. *Ars Poetica (Epistula ad Pisones)*, in *A Poética Clásica*, trad. de Jaime Bruna, Ed. Cultrix, 1990
- HUME, David. *Investigación sobre el conocimiento humano*, Alianza Ed., 1984
- La Norma del Gusto y otros Ensaïos, trad. de Maria Teresa Beguiristáin, Ed. Peninsula, Barcelona, 1989
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, trad. de Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1979
- KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, trad. de Reinald Bernet, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- La Arquitectura de la Ilustración, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974
- Tres Arquitectos Revolucionarios: Boulée, Ledoux, Lequeu, trad. de Xavier Blanquer, Marc Cui-xart, Enric Granell e Ricardo Guasch, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- KIRK, G.S. & RAVEN, J.E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de Carlos A. L. Fonseca, Beatriz R. Barbosa e Maria A. Pegado, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982

- KLEIN, Robert. *La Forma y lo Inteligible*, trad. de Inés Ortega Klein, Taurus Ed., Madrid, 1982
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFFSY, Erwin & SAXL, Fritz. *Saturno e la Melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. de Renzo Federici, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1983
- KOYRÉ, Alexandre. "Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision", in *Études d'Histoire de la Pensée Philosophique*, Ed. Gallimard, 1971
- _____. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, trad. de Donaldson M. Garschagen, Ed. Forense Universitária, R.J., 1986
- KRIS, Ernest & KURZ, Otto. *La Leyenda del Artista*, trad. de Pilar Vila, Ed. Cátedra, Madrid, 1982
- KRISTELLER, Paul Oskar. "El sistema moderno de las artes", in *El pensamiento renacentista y las artes*, trad. de Bernardo M. Carrillo, Taurus Ed., Madrid, 1986
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur L'Architecture*, edição fac-símile, Pierre Mardaga Ed., Liège, 1979
- LE GOFF, Jacques. "Estruturas espaciais e temporais", in *A Civilização do Ocidente Medieval*, 2 vols., trad. de Manuel Ruas, Ed. Presença, Lisboa, 1983
- LEBRUN, Gerard. *Sobre Kant*, trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho, Ed. Iluminuras - Edusp, São Paulo, 1993
- LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoria humanística de la pintura*, trad. de Consuelo L. de Tena, Ed. Cátedra, Madrid, 1982
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. & CLARKE, *Correspondência com Clarke*, in *Newton e Leibniz*, Col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1983
- LESSING, Gotthold Ephraim. "Observaciones sobre las Investigaciones Filosóficas de Burke acerca del origen de nuestros conceptos de lo Sublime y de lo Belo" (1757), trad. de Agustín Andreu, in G.E. Lessing. *Escritos Filosóficos y Teológicos*, Ed. Antropos, Barcelona, 1990
- _____. *LAOCOONTE o Sobre los límites de la Pintura y la Poesía*, trad. de Eustaquí Barjau, Ed. Tecnos, Madrid, 1990
- LLOYD, G.E.R. "Ciencia y Matemáticas", in *El Legado de Grecia. Una nueva valoración*, ed. por Moses Finley, Ed. Crítica, Barcelona, 1983
- LOOS, Adolf. "Ornamento y Delito", in *Ornamento y Delito y otros escritos*, trad. de Lourdes Cirlot e Pau Pérez, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972
- LUCRÉCIO. *Da Natureza*, trad. de Agostinho da Silva, col. *Os Pensadores*, Ed. Abril, S.P., 1973
- MARI, Antoni. *Euforion. Espiritu y naturaleza del genio*, trad. de Carlos Losilla, Ed. Tecnos, Madrid, 1989
- MARQUES, Luiz. "A dificuldade de Giotto", in rev. *Folhetim*, Folha de São Paulo, n.601, 1988
- _____. "A redefinição do espaço na pintura barroca", in rev. *Galeria*, pp.84-89
- MATOS, Olgária C.F. *O Iluminismo Visionário*, Ed. Brasiliense, S.P., 1993
- MORENO-NAVARRO, José L.G. *El legado oculto de Vitruvio*, Ed. Alianza, Madrid, 1993
- NIETZCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, trad. de J. Guinsburg, Companhia das Letras, S.P., 1993
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*, trad. de Adrian Margarit, Hermann Blume, Barcelona, 1975

- PACIOLI, Luca. *Divina Proportione*, ed. fac-simile e trad. de G. Duchesne e M. Giraud, Librairie du Compagnonnage, 1988
- PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri dell'Architettura*, ed. fac-simile, Ulrico Hoepli Ed., Milano, 1980
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*, trad. de Bernardo Fernandez, Alianza Ed., Madrid, 1985
- _____. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. de Maria Teresa Pumarega, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987
- _____. *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., 1976
- _____. *A perspectiva como «forma simbólica»*
- _____. *Renascimento e renascimentos na Arte Ocidental*, trad. de Fernando Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981
- PARRONCHI, Alessandro. *La 'Dolce' Prospettiva*, Aldo Martello Ed., Milano, 1964
- PENNY, N. Piranesi, Bloomsbury books, London, 1988
- PERRAULT, Claude. *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, ed. fac-simile, Pierre Mardaga Ed., Liège, 1988
- PEVSNER, N. "Goethe y la arquitectura", in *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, trad. de Esteve Rimbau i Sauri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983
- _____. & LANG, S. "El Resurgir del Dórico" [título orig.: *Apollo or Barboon*], in PEVSNER, Nikolaus. *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*, trad. de Esteve Rimbau i Sauri, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983
- PIRANESI, Giambattista. *Opiniones sobre la arquitectura* [tit. orig.: *Parere sull'Architettura*], in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. VII, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- PLATÃO. "O Banquete", trad. de José Cavalcante de Souza, in *Platão*, col. Os Pensadores, Ed. Abril, S.P., 1983
- _____. *A República*, trad. de Maria H. da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983
- _____. *Timeo*, in *Obras Completas*, ed. por José A. Miguez, Aguilar Ed., Madrid, 1991
- PORTOGHESI, Paolo. "Leon Battista Alberti y su libro «De Re Aedificatoria»", in *El Angel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura*, trad. de Jorge Sainz Avia, Hermann Blume Ed., Madrid, 1985
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dizionario Storico di Architettura*, trad. do próprio autor (Mantova 1842-44), curadoria de Georges Teyssot & Valeria Farinati, Marsilio Editori S.P.A., Venezia, 1985
- RAFAEL & CASTIGLIONE, Baldassare. *Carta a León X (1519)*, in *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Vol. IV, op. cit.
- RIEGL, Alois. *Arte Tardo Romana*, trad. de Licia C. Ragghianti, Einaudi Ed., Torino, 1981
- _____. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación (1893)*, trad. de Federico M. Saller, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1980
- ROSS, David. *Aristóteles*, trad. de Diego F. Prò, Ed. Sudamericana, Argentina, 1957.



ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aby Warburg, 19, 111, 114
Escola de Warburg, 19
Adolf Loos, 133
e Goethe, 134
História do homem primitivo, 134
Ornamento e Delírio, 133
Selvagem das Papuas, sobre o, 133
Alcméon, 34
Alexandre Koyré, 30
Alois Riegl, 36, 128, 131, 133
Arte Tardo Romana, 36
Problemas de Estilo, 128
naturalismo em, 128
Anaximandro, 35
Apolo, 30, 34, 37, 40, 47, 49
Febo, Luminoso, 47
Ariadne, 33, 34, 37
Aristóteles, 25, 26, 35, 39, 42, 49, 50, 58,
59, 68, 69, 120
Ética a Nicômaco, 58
Física, 35
Metafísica, 43
Poética, 25, 26, 39, 49
Política, 26, 49, 50
espaço, sobre as seis dimensões do, 16
Astérios, o Estrelado, 32
- Boécio, 62
Boullée, 73, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 98, 99,
105, 107, 108, 110, 113, 115, 127,
132, 133
Arquitetura. Ensaio sobre a Arte, 86
a esfera e as formas perfeitas, 108
cabana primitiva, 107
crítica da proporção harmônica, 73
Brunelleschi, 13, 15
e São Paulo, 13, 15
- cabana primitiva
na Antiguidade, 60, 61, 88
no Renascimento (*Carta a Leão X*), 87
em Vitrúvio, 61, 88
em Laugier, 88
em Boullée, 107
em William Chambers, 86
em Quatremère de Quincy, 105, 106
crítica da cabana primitiva, 104
Cadmo, fundador de Tebas, 27, 59
Cardam, 63
Caylus, 114
Christopher Wren, 72, 73, 84, 85
Beleza Natural e Consuetudinária, 84
Clarke, 119, 120, 121
Claude Perrault, 29, 55, 69, 70, 71, 72,
73, 75, 84, 87, 88, 90, 98, 104, 105,
130
Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, 69
Ordonnance des cinq espèces de colonnes, 72
Beleza Positiva e Arbitrária, 72, 84
concinnitas, conveniência, 70
fundamentos positivo e arbitrário da arquitetura, 69, 87, 130
simetria antiga e moderna, 70, 71, 87
Cronos, 33
- David Hume, 89, 90, 96, 97, 132
A Norma do Gosto, 89
Investigação sobre o conhecimento humano, 90
Sobre a tragédia, 112
Dédalo, 30, 31, 32, 33, 34, 40
Demócrito, 119
Descartes, 16, 97
Discurso do Método, 16
cidade em, 16
Diderot
Da interpretação da Natureza, 96
O Sonho de Mangogul, 96
Dioniso, 30, 37, 38, 39, 40, 59, 131
Orthós, Reto, 37
Durand, 86, 90

- Edmund Burke, 73, 74, 75, 76, 78, 105, 106, 112, 113
Indagação filosófica sobre a origem de nossas idéias acerca do Sublime e do Belo, 74
 tipo, 106
- Emil Kaufmann, 93
Arquitetura na Era da Razão, 84
De Ledoux a Le Corbusier, 83
 sobre as *Carceri* de Piranesi, 93
 princípios paratáticos da arquitetura, 109
- Empédocles, 35
- Epicuro, 119
- Erwin Panofsky, 14, 46, 57, 67
- Escaligero, 63
- Êsquilo, 32, 39
- Euclides, *Elementos de Geometria* de, 43
- Eurípides, 37
Bacas, 37, 39
- Fidias, 26
- Filarete, 28, 29
Sforzinda, cidade de, 29
- Filolau, 14
- Francesco Di Giorgio Martini, 29, 34
- Gérard Lebrun, 121, 122
- Giedion, 68, 93
- Giordano Bruno, 74, 119
Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos, 119
- Giulio Carlo Argan, 64, 65, 93, 110
- Goethe, 85, 127, 131, 132, 134
 e Winckelmann, 132
regularidade e legalidade, 127
 verdadeira poesia, 132
- Harmonia, divindade olímpica, 27, 59
- Heinrich Wölfflin, 66, 67, 68, 127
- Hera, 131
- Heráclides, 62
- Heráclito, 33, 41
- Hesíodo
Teogonia, 37, 59
- Hipócrates de Quios, *Elementos de Geometria* de, 35
- Hobbes, 73
- Hogarth, 73, 78
- Horácio, 114
Epístula ad Pisones, 61
ingenium, astúcia (wit), délicatesse, 73, 74, 111
 diferença entre *analogia e metáfora*, 111
 em Boullée, 73
 em Quatremère de Quincy, 108, 109
- Inigo Jones, 84
- Joseph Rykwert
 sobre a Cabana Primitiva, 86, 88
- Joshua Kirby, 85
- Kant, 67, 90, 117, 119, 121, 122, 123, 127, 133
Crítica da Razão Pura, 121, 122, 123
 espaço, forma *a priori*, 119
 espaço, *Crítica da Razão Pura*, 122, 123
 espaço, crítica a Leibniz, 121
- Kókalos, 33
- Laugier, 72, 76, 83, 88, 89, 105, 106
Essai sur L'Architecture, 89
 cabana primitiva, 88
 ordem e *bizzarrie*, simetria e variedade, 83
- Ledoux, 83, 86
- Leibniz, 119, 120, 121, 122
 crítica da proporção harmônica, 120
 espaço absoluto e relativo, 120
 espaço e *ídola*, 120
- Leon Battista Alberti, 13, 28, 29, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 55, 56, 57, 61, 68, 69, 70, 72, 77
De Pictura, Da Pintura, 13, 28, 41, 43, 45, 46, 56, 57, 68
De Re Aedificatoria, 28, 29, 40, 42, 55, 56, 68, 77
 Beleza Inata e Ornamental, 56
concinnitas, princípio da, 56, 57, 67, 68, 69, 70
 construção da cúpula de Santa Maria del Fiori, 13

- sobre Brunelleschi, 13
costruzione legittima, 45
numerus, finitio e collocatio, 69
insania, stultitia
 sobre a vida, 131
varietà, 68
- Leonardo, 42, 43, 47
Tratado da Pintura, 42, 47
- Lessing, 95, 114
Laocoonte, 114, 115
 crítica a «*ut pictura poesis*», 114
- linha do horizonte, 65, 67
- Lipps, 127
- Lodoli, 88, 96
- Luca Pacioli
Divina Proportione, 47
- Lucrecio, 60
De rerum natura, 60
 História do homem primitivo, 60
- Manetti
Vida de Brunelleschi, 23, 24
- Marcel Detienne, 31, 32, 33
- Mársias, 49
- Marsilio Ficino, 43, 74
- Milizia, 92
- Minos, 32, 33, 37
- Minos, Sarpedón e Radamantis, filhos de Zeus, 32
- Minotauro, 31, 32
- Montesquieu, 95, 98
- Newton, 119
- Novalis, 129
- Orfeu, 61
- Palamedes, 34
- Palladio, 40, 63, 74, 127
I Quattro Libri dell'Architettura, 29, 40
perpetuità, commodità e bellezza, 40
- Pasifae, 32
- Páuson, 49
- Penteu, 37, 38
- Piero della Francesca, 47
- pinturesco, 66
- em Alberti, 55
 nas Luzes, 76
- Piranesi, 72, 88, 93, 94, 95, 96, 97
Carceri, 93, 94, 96, 97
Della Magnificenza ed architettura de'romani, 95
Parere sull'Architettura, 95
- Protopiro e Didascalo, diálogo entre, 95
- Pitágoras, 62
 e pitagóricos, sobre a proporção harmônica, 62
 crítica da analogia pitagórica, nas Luzes, 111
- Platão, 23, 35, 36, 38, 42, 43, 44, 49
Fedro, 23, 41
República, 38, 39, 42, 43, 49
Timeu, 15, 35, 44, 45
 espaço, *khôra*, 41
- Plínio, o Velho, 27, 113
- Policleto, 39
- Polígnoto, 39, 49, 50
- Porfírio, 62
- Posidon, 32
- Praxíteles, 26
- proporção,
 estudo pitagórico da, 62
 na Antiguidade, 27
 no Renascimento, 28, 29, 63, 65
 paralelo entre Antiguidade e Renascimento, 30
 em Descartes, *Geometria Analítica*, 16
 em Quatremère de Quincy, 105
 crítica da proporção harmônica, 72, 84, 111
 crítica da proporção harmônica por Edmund Burke, 75
- Ptolomeu, 62
- Quatremère de Quincy, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 115
Dicionário Histórico de Arquitetura, 104
dimensionamento e proporcionalidade, diferença entre, 105
tipo, 104
- Robert Klein, 62
- Robert Morris, 85, 86, 87
- Rudolf Wittkower, 65

- Ruskin, 34
- Santo Agostinho, 61
- São Paulo, 13, 14, 15
Epístola aos Efésios, 14
 espaço, sobre as quatro dimensões do, 14, 15
- São Tomás de Aquino
 sobre a *Epístola aos Efésios* de São Paulo, 15
- Schiller, 131
 espaço e imaginação, 131
- Schmarsow, 127
 e Goethe, 127
- Sêmele, 59, 131
- Sérlio, 63, 64
- Sigmund Freud, 134
- simetria,
 antiga e moderna, segundo Claude Perrault, 70, 71
 clássica, 58
 em Aristóteles, 58
 em Vitruvius, 59, 60, 61
 em Boullée, 98
 em Riegl, 128
 no Renascimento, 63
 no Maneirismo, 63
 nas Luzes, 83, 89, 98
 crítica da simetria clássica, 68
 crítica da *symmétrie* perraultiana, nas Luzes, 98
 paralelo entre Antiguidade e Iluminismo, 99
- Spence, 114
- Tales, 13
 em Kant, 13
- tipologia,
 na arte clássica, 111
 nas Luzes, 107
 ruptura com a perspectiva, 110
- varietà*, 66, 67, 68, 74, 76, 77, 78
 em Alberti, 77
 em Piranesi, 95
 no Renascimento, 66
- Vignola, 64
- Vitruvius, 24, 25, 27, 28, 29, 34, 38, 40, 46, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 69, 70, 71, 86, 87, 88, 89, 95, 104, 106, 111, 113, 129
De Architectura, Libri decem, 24, 25, 27, 29, 34, 46, 56, 59, 63, 69
 História dos homens primitivos, 60, 129
firmitas, utilitas e venustas, 40
ordinatio, dispositio, eurhythmia, symmetria, decorum e economia, princípios da arquitetura, 25, 111
proportio, 27
skenographia, 46
 princípios greco-romanos da arquitetura, 88
- Willhelm Worringer, 128, 129, 131, 133
Abstração e Empatia, 128
 abstração, 129, 133
 História do homem primitivo, 129
- William Chambers, 86, 91, 103
Designs of Chinese Buildings, Machines and Utensiles, 91
Apollo or Barboon, 103, 133
 cabana primitiva, 86
- William Kent, 84
Horse Guards, 84
- Winckelmann, 88, 91, 92
História da Arte na Antiguidade, 91
nobre simplicidade e serena grandeza, 92
- Xenócrates, 62
- Zeus, 59, 131
- Zeus e Europa, enlace de, 32
- Zêuxis, 28, 39, 41, 49, 50, 131

