

Luis Espallargas Gimenez

Arquiteto e urbanista, professor doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Avenida Trabalhador Sancarlense, 400, CEP 13566590, São Carlos, SP, (16) 33739294, espallargas@globocom

* Livro resenhado: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. *Geometrias simbólicas da arquitetura: espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo, Hucitec, 2006.

“Os objetos naturais deixam impressão pelas relações que a Providência estabeleceu entre certos movimentos e configurações do corpo e por certos sentimentos de ânimo conseqüentes. A pintura move também da mesma maneira, somado o prazer que causa a imitação: a arquitetura pelas leis da natureza e as da razão: desta última resultam as regras da proporção que fazem com que se elogie ou censure uma obra em seu todo ou em parte, por ser ou não correspondente ao fim para que se fizesse. Porém me parece que as palavras nos movem de muito diferente maneira que os objetos naturais, ou a pintura, ou a arquitetura; no entanto, as palavras excitam as idéias de beleza ou sublimidade tão bem como qualquer uma destas coisas e algumas vezes muito mais. Portanto está muito longe de ser inútil em um discurso de esta espécie indagar de que modo causam tais emoções.”¹

O ensaio está organizado em quatro capítulos certamente remanescentes do original que lhe deu base: a pesquisa para a tese de doutorado intitulada *Geometrias Simbólicas: Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica*, orientada pelo professor associado Philip Oliver Mary Gunn e defendida em 1995, no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP.

A começar pelo próprio título do livro que adjetiva o nobre substantivo “geometria” - ciência dos axiomas, deduções, princípios, invariantes e da matemática da forma - para expô-lo à região antípoda da semântica: dos símbolos. O livro, em seguida, manifesta a intenção de posicionar-se contra o sentido comum pela supremacia e aptidão do *lógos* geométrico no léxico clássico, em favor da dúvida humana. Hipótese corajosa se for considerado que para a arquitetura, especialmente a clássica, a geometria é rudimento e que três séculos exigem resistência.

Por vezes ecoa dualismo que parece evocar distinção entre Neoclássico e Romantismo, com a exclusão entre razão e emoção de uma arquitetura anterior ao século XIX. Por intermédio de uma análise afirmativa e particular, sem fazer menção aos períodos, sem referir o Maneirismo ou o Barroco, quando as decisões podem parecer mais arbitrárias ou sensíveis. As interpretações dos autores gregos e romanos e as adaptações e citação de teóricos do Renascimento provocam esse constrangimento e divisão da arte, para insistir em que a medida, a proporção e a matemática -o inteligível- falham ao sustentar aspectos emotivos da produção artística.

Apolo, Dioniso e Dédalo

Para alcançar esse objetivo, como já anuncia a expressão “geometrias simbólicas”, a controvérsia recorre com frequência à dicotomia. Apolo e Dioniso, no primeiro capítulo, polarizam ações, combinações e matizes clássicos². A oposição consagrada por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) em O

¹ BURKE, Edmund. *Parte V, Sección I, De las palabras*, em: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, p.232. A citação a Burke, um autor ligado a Hume e ao empirismo, é feita para chamar a atenção sobre o estranhamento do gosto pela palavra e, por coincidência, tratar-se de um dos autores citados no ensaio, mesmo sem estar ocupado com a discussão clássica no seu primeiro e único livro sobre estética dedicado aos problemas universais do gosto, imaginação, proporção, beleza e sublimidade.

²Também desde a Mitologia, Dédalo, o arquiteto do espaço labiríntico do Minotauro aclara dúvidas sobre a ordem clássica e a construção do mundo.

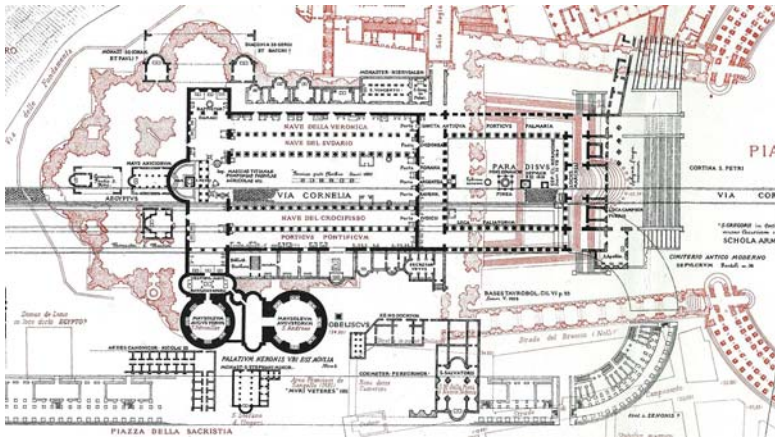


Figura 1 - Rodolfo Amedeo Lanciani. Detalhe da lâmina XIII do levantamento arqueológico *Forma Urbis Romae*, 1893-1901, da cidade de Roma. Fonte: ?

Figura 2 - Laurent de la Hire *Alegoria da Geometria*, 1649. Fonte: Museu de Toledo.



³ CHAUI, Marilena de Souza. FRIEDRICH NIETZSCHE. Obras Incompletas. São Paulo: Abril Cultural. 2ª ed. Os Pensadores, 1978, pp. VIII. "Em 1871, publicou O Nascimento da Tragédia, a respeito da qual se costuma dizer que o verdadeiro Nietzsche fala através das figuras de Schopenhauer e de Wagner. Nessa obra, considera Sócrates (470 ou 469 a.C.-399 a.C.) um 'sedutor', por ter feito triunfar junto à juventude ateniense o mundo abstrato do pensamento. A tragédia grega, diz Nietzsche, depois de ter atingido a perfeição pela reconciliação da 'embriaguez e da forma', de Dioniso e Apolo, começou a declinar quando, aos poucos, foi invadida pelo racionalismo, sob a influência 'decadente' de Sócrates. Assim, Nietzsche estabeleceu uma distinção entre o apolíneo e o dionisíaco: Apolo é o Deus da clareza, da harmonia e da ordem; Dioniso criado por

*nascimento da tragédia*³, na Alemanha romântica, para dar versão à cultura ocidental a partir da tragédia e dos deuses⁴. Não são poucos os que defendem que apesar de estabelecer um confronto: a dualidade entre a personalidade dos deuses gregos, tal esquema teria como finalidade e mérito restabelecer unidade. A combinação artística que surge daí resulta da insuficiência de perfeição: racionalidade, ordem e superioridade somadas à incompletude, sensibilidade, variedade e exagero. Provável idéia de arte que o autor persegue.

Surpreende que para subverter um entendimento aceitável da arte clássica e explorar novo, haja analogia com a explicação mitológica da origem e perfeição na tragédia grega, "pela reconciliação da 'embriaguez e da forma'", produzida no século XIX, para fazê-la retroceder e interpretar o clássico progresso apenas pela coincidência de personagens -mitológicos- que pertencem à formação do mundo antigo. Conjetura-se com gênero literário de difícil classificação.

Talvez a fabulação ou o ensaio ficcional, em que todos conversam, acabem por revelar-se adequados, já que na geometria é possível entender potentes figuras ascendidas à condição de ícones e transformadas em labirinto, num reservatório de simbologia, fantasia e fascinação. Porque nunca acabam de revelar coincidências, relações, proporções métricas e formais notáveis ou sugestivas com que

mentes fantasiosas atestem o monismo cósmico e sonhem desvendar o código da harmonia, perfeição e criação. Logo, trio e tríade se confundem e Dédalo, Dioniso e Apolo, consideradas suas relações com a música e desta com a arquitetura, são responsabilizados por antecipar a "trindade vitruviana": *firmitas, utilitas e venustas* (p.41).

Além da fácil adesão do número natural e da forma pura -cabal- às insolências esotéricas ou à "matemática sagrada" (p.16), não há nada a estranhar, já que é reconhecido que no mundo da arte -a que insiste na alegoria- é estimulada a promiscuidade entre razão e emoção e é certo que o livro de D'Agostino quer insistir aí: nesse embaraço do número, da proporção, da regularidade e notabilidade formais ao apelo religioso, místico, supersticioso, divino ou apenas sentimental e dionisíaco. Tropeços semânticos admirados quando constatados na numerologia, na cabala, cartomancia e, inclusive, nas oitavas e compassos musicais. Ao insistir-se na incapacidade matemática, termina-se por sacralizá-la para aproximá-la dos recônditos insondáveis da arte.

Sobre arquitetura clássica escreveram-se incontáveis textos e contam-se inumeráveis histórias e teorias. As originais escritas pelos tratadistas e citadas pelos filósofos antigos, para daí surgirem tratados de segunda mão, crônicas e ensaios, críticas das crônicas e ensaios, mitos e história, além de atrevidas misturas

Silenus, foi o deus da exuberância, da desordem e da música. Para Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco, complementares entre si, foram separados pela civilização.”

⁴Por coincidência, o arquiteto e professor João Vilanova Artigas (1915-1985) no ensaio “Os caminhos da arquitetura moderna” publicado na revista Fundamentos, nº 24, São Paulo, janeiro, 1952, também se vale da ambivalência em Nietzsche para explorar a oposição entre atitude apolínea e a dionisíaca e, assim, distinguir entre diversas maneiras de conceber arquitetura e a partir da divisão explicar tantas e tão variadas aparências da arquitetura moderna. Ao contrário de empregar os opostos da personalidade humana para estabelecer convergência e unicidade da arquitetura moderna, Artigas distingue dois mundos, pois vê Apolo em Le Corbusier e Dioniso em Frank Lloyd Wright.

⁵PERRAULT, Claude. *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*. Tradução ao castelhano de Joseph Castañeda (1761). Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. No Prefacio, o texto de Perrault, em 1674, começa: “É tanta a cópia de espécies que se encontra sobre Vitruvio, sem pertencer diretamente à arquitetura, que seus livros parecem ter

e resenhas que tanto podem clarear como ensombrecer⁵. Tantos textos estabelecem uma desconcertante e intrincada rede de citações, contribuições, correções, opiniões e conflitos quase sempre expressa em terminologia grega e rebuscada que vai enredando-se e contaminando-se toda vez que descreve e reescreve assunto de profundidade histórica milenar e formidável documentação. Tal fato pode ser responsável pelo narcisismo literário que ativa essa retroalimentação discursiva e autônoma, descolada do mérito original que seria o de fazer juízo da arquitetura para encontrar-lhe atributo ou encanto. Textos cada vez mais centrados, especializados e herméticos que mencionam pouco e sequer se detêm sobre exemplos, os mesmos que poderiam constituir prova ou documento. Esse argumento, aos poucos, desfoca ou nubla a arquitetura clássica e encontra na poética: na hipotaxe e paralaxe, na lira e flauta, a celebração de seu deleite e dissipação erudita.

A constante tarefa da arquitetura é a de providenciar ordem, seja qual for a acepção de *ordem* de seu tempo. Como essa exigência depende da *forma* e *formato* -figura e números-, a geometria sempre será aderente a essa condição, independentemente da maneira como interfira na arquitetura. A geometria é íntima da razão pelo seu poderoso e interno sentido lógico-constructivo, íntima do modelo pela distribuição e arranjo que promove, íntima da estética expressiva dada sua excepcional aderência simbólica e íntima da estética moderna ao dispor instantânea estruturação visual. Todos já sabem que as palavras e conceitos explicitam diferença semântica quando comparados na Grécia antiga, na Itália renascentista e na França revolucionária e por isso quando muda a *simetria*, a *geometria*, a *perspectiva* e o *espaço*, se dá como certa a conseqüente mudança na arquitetura. Essa *previsão* é a que legaliza um raciocínio amplo e associativo, mas desocupado com a específica repercussão e modo de cada arquitetura. Às vezes mudam as explicações sem que mude a operação formal e, em outras, a mesma explicação se exemplifica com formas diversas, basta vasculhar a história da arte.

Ordem visual

Não pode passar despercebido que esta exegese clássica, apesar de auto intitular-se “visual”, ofereça, entre tantas ilustrações, apenas duas fotos de

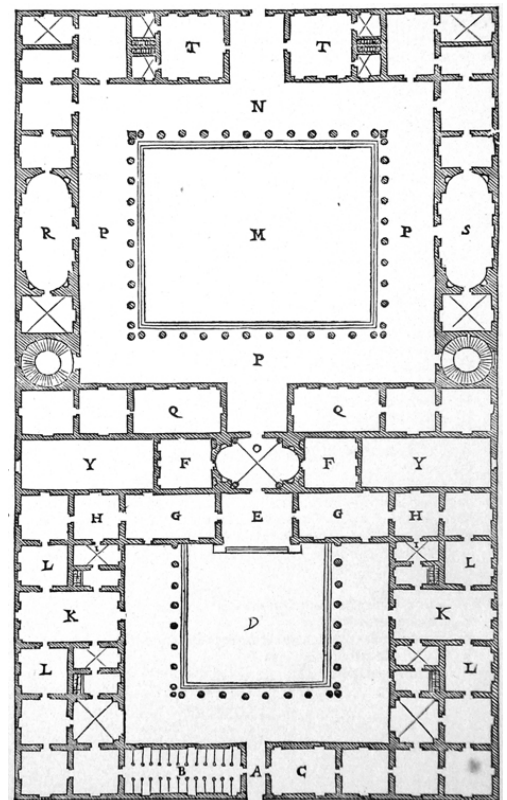
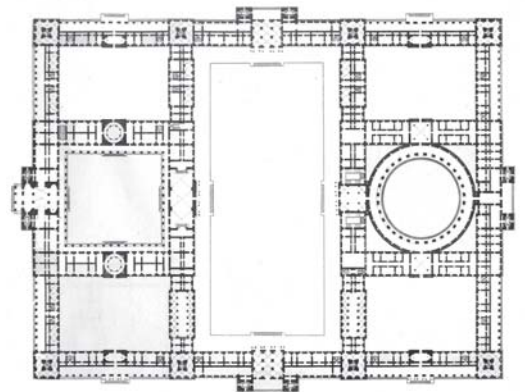
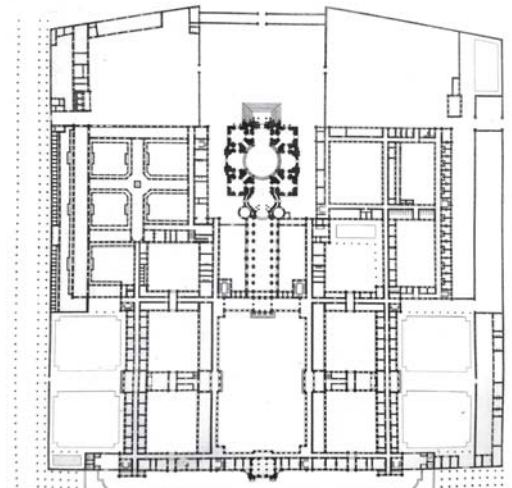


Figura 3 - Liberal Bruant, *Hotel dos Inválidos, Paris*. Fonte: DURAND, Jean-Nicolas-Louis *Raccolta e Paralelo delle Fabriche*. Veneza: Giuseppe Antonelli, 1833, V. 1 a 3, imagem 69, volume 2.

Figura 4 - Inigo Jones, Projeto de Palácio, Inglaterra. Fonte: DURAND, Jean-Nicolas-Louis *Raccolta e Paralelo delle Fabriche*. Veneza: Giuseppe Antonelli, 1833, V. 1 a 3, imagem 141, volume 3.

Figura 5 - Casa Privada Grega. Fonte: PALLADIO, Andrea. *Il Quatro Libri dell'Architettura*: riproduzione in fac-simile dell'edizione de 1570 a cura de Ulrico Hoepli. Milão: Hoepli, 1945, p. 44.

propósito menor de influir nos que desejam aprendê-la do que para persuadir que seu Autor foi o mais sábio dos Arquitetos e que ninguém mereceu com mais justiça a honra de servir a Julio César e Augusto, Príncipes, os maiores e magníficos, de uma idade em que todas as coisas alcançaram um alto grau de perfeição”.

⁶ Em especial, considerando o tema abordado: FRANKL, Paul. *Princípios fundamentais de la Historia de la Arquitectura, el desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Figura 6 - Donato Bramante, Igreja Santa Maria em São Satiro, Milão, 1479 - 1483. Imagem mostra anamorfose de absíde modelada em estuque. Fonte: BARONI, Constantino. *Bramante*. Bergamo: Instituto Italiano d' Artigrafiche, 1944, p.37.

edifícios: a palladiana *House Guards Parede*, Londres (p.91), de 1745 de William Kent (1685-1748) e John Vardy (1717/18-1765) e outra foto de Florença com a *Basílica Santa Maria del Fiore* (p.12), da cúpula construída sem escoras, com instruções do engenhoso memorial de Filippo Brunelleschi (1377-1446). Caso inédito de organização e controle do gabarito da manufatura entre equipes da guilda dos construtores, segundo técnica e geometria construtivas francamente góticas, em arcos e gomos apontados -*volta a sesto di quinto acuto*- e nervuras de enrijecimento direcionadas aos contrafortes verticais do tambor octogonal. Para fazer justiça à iniciativa clássica de conseqüente empenho geométrico na busca de Brunelleschi pela restauração da moderna arquitetura, seria mais oportuno referir-se à sacristia velha de São Lourenço ou ao interior da capela Pazzi. Modestas, porém intensas construções geométrico-matemáticas na Florença humanista. Fala-se da arte, mas sem registrá-la, sem dedicar-lhe o olhar, mesmo após afirmar que “belas imagens devem espelhar aquilo que a razão aquilata veraz” (p.146).

Notável também seria se tantas combinações de posturas ou oposições e opções da arte que flutuam aos pares, entre *objetividade* e *subjetividade*, entre

ética e *estética*, entre *gosto* e *juízo*, entre *sensível* e *inteligível* (p.66), entre *concebido* e *imaginado*, entre *naturalidade* e *artificialidade* (p.93), entre *diáfano* e *inefável* (p.43), entre *inerente* e *acidental* (p.47), entre *argúcia* -*wit*- e *razão* -*ratio*- (p.82) e entre *essência* e *aparência* (p.47) pudessem encontrar correlação visual para comparecer nas imagens de edifícios clássicos que explicitassem e confirmassem a ambivalência. No entanto, pode adiantar-se que isso é improvável porque a arte da palavra e a teoria, presunçosas, descolaram-se do terreno e de seu objeto e absorveram-se em autocontemplação e retórica. Porque a realidade dos artefatos é outra.

Nesta publicação, as fontes utilizadas, mesmo diversificadas e cruzadas, esquivaram-se da bibliografia histórico-artística mais conhecida e consagrada⁶. Mas não há motivo para contrariar a pesquisa, já que alcança, com sobra, o reconhecimento e expõe árduo esforço acadêmico na busca e difícil alinhavo de fontes longínquas que possibilitem dominar e aprofundar matéria tão excêntrica por intermédio de variados, até antagônicos, fatos e versões. Tal mérito, dispensado de repercussão operativa ou aplicabilidade, conduz a tese através da alternância entre mitologia e filosofia com notável inspiração redatorial. Portanto,



é de revisão histórica e aspiração artística, mas sem repercussão decisiva sobre a arquitetura. Tal restrição não se faz por oposição ao anacronismo de seus assuntos (p.16), já que o retorno clássico, tal como outros males ressurgentes, outrora exterminados, ocupa grande número de especialistas, porque para interferir no clássico -demanda factível- seria desejável conhecê-lo a fundo e porque o “culto ao eixo” revivesce pela sua constante prontidão. Objetase devido à opção transcendente⁷ e tangencial, até indulgente com a extraordinária repercussão da geometria e da “matriz” clássica na produção de arquitetura e porque mostra atenção e interesse pelo material clássico menos categórico e mais experimental para traçar suas conclusões.

Essa afirmação será capaz de escandalizar os que consideram ilimitado o território da arquitetura e incontido o interesse e repercussão por toda forma de conhecimento e por todo o tipo de proposição feita em nome da arquitetura. Pode enfurecer arquitetos -e *não-arquitetos*- que sempre dão boas-vindas às renovadoras hipóteses de toda espécie nas escolas de arquitetura, os mesmos que costumam retirar da academia -do acadêmico- a responsabilidade sobre o resultado que a arquitetura alcança, para depois lamentar o descumprimento da arte ou acusar o mercado voraz. Nas escolas foi se perdendo chance de acordar o que pertence ao ensino e à teoria de arquitetura e, ainda, o que tem decisiva relevância. Nas escolas há pouco interesse pela arquitetura e o livro de D’Agostino não é diferente. Se a demonstração dos câmbios perceptivos da representação do espaço fosse estendida à produção pictórica -hipótese satisfatória e promissora- teria que apontar e explicar o *espaço* em cada quadro, em cada pintor. A comparação faz a arquitetura parecer previsível, habitual e até simplória.

Com muitas ilustrações dedicadas à literaridade antropomórfica do pintor, escultor, arquiteto e engenheiro militar, Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) que, com Leon Battista Alberti (1404-1472), está entre os primeiros a traduzir Vitruvius no Renascimento, mas sem a mesma repercussão na arquitetura; aos *Homo ad quadratum* e *Homo ad circumum* 1521, da simetria cúbica de Cesare Cesariano (1475-1543), imitações de *L’uomo Vitruviano*, 1492, de Leonardo da Vinci (1452-1519); ao discreto e aficionado Robert Morris (1703-1754)

que parece um emissário dos gigantes do classicismo inglês⁸; àquilo que há de mais imaginário e fantasmagórico na obra do gravador Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e à postura megalômana e delirante de Étienne-Louis Boullée (1728-1799) nos anos em que o ensino e difusão da arquitetura e engenharia dão grande passo na Europa. Imagens de artistas ou teóricos que pouco ou nada vão interferir na produção de arquitetura clássica e estão à margem com alternativas ou extravagantes gravuras.

O pragmático e progressista pensamento neoclássico -ponto de chegada- mais desembaraçado da crítica histórica impulsiona os mecanismos clássicos, os liberta da superstição e da literatura para habilitá-los a empreender as admiradas capitais européias. Hipótese impensável caso, naquele momento, a arquitetura dependesse da atitude pseudo-renovadora, até evasiva, dos visionários da Ilustração, ponto culminante deste ensaio e suposto princípio moderno do século XX. Parece insuficiente classificar Boullée e Durand como iluministas, pois são arquitetos com idéias discordantes da profissão. Se aquilo que se quer é estabelecer o característico e espiritual na arte de uma época, então a obra de Durand parece representar melhor a cultura de seu tempo e sustentar a conclusão neoclássica. Boullée, até mais desconectado e utópico que Ledoux, atende à hipótese antecipatória do moderno: de Ledoux a Le Corbusier, sem conexão com o século XIX⁹.

Geometria

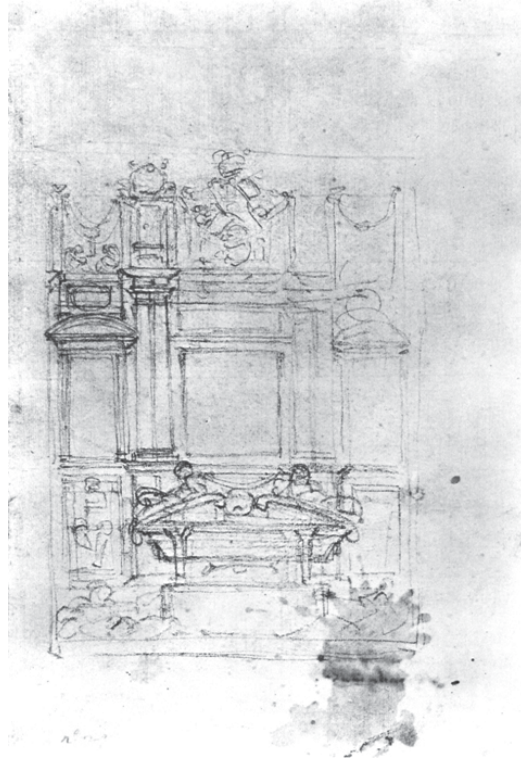
A geometria é aqui a entidade que permite uma aproximação teórica do Classicismo e possibilita prescindir da história: dos períodos, estilos e edifícios. No entanto, a geometria que aqui se explica é mais solene e exaltada. Figuração ao invés de compêndio ou instrumento do projeto.

A geometria é referida ao que é material e está encaixada na oposição entre sólidos e vazios, na distinção entre construção e espaço (p.45), isola-se das incontroláveis relações topológicas que a aritmética não alcança ordenar. Aqui a geometria não é apontada como recurso positivo da arquitetura, pelo menos, enquanto base que ordene modelos que encerrem esquemas capazes de fornecer sentido utilitário e controle construtivo aos edifícios. Quem

⁷ “o transcendente não mais remete a um estado de excelência, mas ao silêncio do *incompreensível*, o sublime.” (p.146).

⁸ Inigo Jones (1573-1652), Sir Christopher Wren (1632-1723), Nicholas Hawksmoor (1661-1736), John Vanbrugh (1664-1726), William Kent (c. 1685-1748), Sir William Chambers (1723-1796), Robert Adam (1728-1792), James Wyatt, (1746-1813) e Sir John Soane (1753-1837). Alguns deles também citados no livro.

⁹ A frustrante explicação de Kaufmann sobre o dubitável uso da *planta livre* em Ledoux escancara a limitação dessa hipótese da história da arte. Lidas com atenção, as passagens biográficas de Ledoux deixam transparecer um homem estremecido com seu tempo, comprometido e saudoso do *Ancien Régime*, absorto em idéias exaltadas e que vai acabar atormentado pela falta de reconhecimento. Sua obra é publicada com dinheiro do bolso, pois não desperta interesse em qualquer editor da época.



¹⁰ Como está indicado no caderno de croquis do mestre de obras francês Villard de Honnecourt que viveu no século XIII. Do documento, existem 33 pergaminhos ou 66 lâminas entre as que se encontram desenhos com soluções geométricas e construtivas de catedrais. Biblioteca Nacional de Paris.

constrói sabe que a geometria é familiar aos bárbaros e que também está subentendida na ordenação dos edifícios góticos¹⁰. Pode especular-se que não é o surgimento desse recurso a novidade que transforma a arquitetura, mas o desejo de mudança e ascensão estética dos valores atribuídos à hierarquia, proporção e propriedades das figuras ou sólidos geométricos que então passariam pelo crivo matemático.

O que faz pensar numa aproximação livre e literária da história, e que também preocupa pela insuficiência técnica e metódica, está relacionado com o nivelamento histórico praticado quando a persistência do sistema clássico propicia ombrear autores, até mesmo personagens, de diferentes séculos, culturas e gêneros, por intermédio da citação ou equiparação. Há risco interpretativo, por causa da involuntária alteração de significado em que palavras fora do contexto podem incorrer. Quanto a Dédalo e John Ruskin (1819-1900), lhes é conferida a paridade da "pétrea geometria" de Creta com *As pedras de Veneza* (1851), ou quando Platão (428/27a.C.-347a.C.), Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)

e Alois Riegl (1858-1905), interpretados e unidos, opinam sobre a "perscrutação do espaço" clássico (pp. 36-37).

Outra repercussão da dicotomia assumida pelo esquema interpretativo é de sentido comum e acata um entendimento tão difundido e consolidado quanto precoce da geometria. À razão, simbolizada pelo comportamento apolíneo, corresponde uma geometria rígida, precisa e comportada, enquanto que à emoção e espontaneidade adere informalidade e traço gestual ou livre, e à infantilidade dionisíaca. Conclusão conforme com a posterior teoria *Einfühlung*, sem que se considere a existência de arte a distância da empatia ou se dê chance a Wilhelm Worringer (1881-1965) para desfazer o arrebatado vínculo da arte com a vida.

Atribuir retilíneo à razão e curvilíneo à emoção reitera um preconceito com respeito à concepção do objeto de arquitetura. Até porque essa dualidade é estranha aos debates de primeira mão sobre arquitetura clássica.

¹¹ Em muitos dos teóricos do século XIX transparece a convicção de uma arquitetura clássica sempre renovada e modernizada. Moderno é tudo que se avizinha e que se opõe ao velho ou antigo. É provável que quando Emil Kaufmann (1891-1953) escreve sobre a arquitetura da Ilustração e, especificamente, publica textos na Viena de 1933, sobre as obras de Ledoux e Boulée, considerados modernizadores da herança clássica, a idéia que se fazia da arquitetura moderna nesse período do século XX era ainda devedora dos ciclos de atualização e superação do sistema clássico. Quer se observar que ao antecipar o programa moderno da arquitetura do século XX para o período visionário e revolucionário na França nos séculos XVIII e XIX, em *Von Ledoux Bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung Der Autonomen Architektur* (De Ledoux a Le Corbusier: origem e desenvol-

Nexos tão antigos e resistentes que propiciam pensar em suspensão histórica -a-historicidade- e, portanto, numa sorte de universalidade -permanência que impregna e até caracteriza toda região dos assuntos da arquitetura para condensar, num só espírito, o antigo e o moderno. Quantos historiadores embriagados pela tentadora constância *trans-histórica* procuram essa pedra filosofal que valoriza, transforma e emana tudo no mesmo?

Um perigo histórico que, de pronto, confunde abstração moderna com geometria desornada; proporção matemática com inteligência visual; ritmo com modulação, hierarquia com regularidade e simetria com equilíbrio. A divisão do mundo artístico numa parte racional e geométrica -apolínea- e noutra sensitiva e livre -dionisíaca- instala-se sorrateiramente, para opor artificial ao orgânico; geométrico ao naturalista e racional ao pitoresco. Um esquema interpretativo do século XIX que retrocede sobre o clássico.

Sistema clássico

Mesmo sem excitar a erudição, deveria interessar a condição fértil e afortunada que se desprende da arquitetura clássica, como um sistema de concepção

de arquitetura eficaz e capaz de organizar problemas funcionais ou distributivos, ordenar, hierarquizar e classificar partes conferindo-lhes integridade e sentido construtivo irrecusável que, com facilidade, adapta-se a diferentes demandas e atualiza-se ao longo de tantos séculos. A arquitetura clássica constitui um formidável conjunto de tipos construtivos não por acaso considerado e manipulado até hoje. Os croquis de Andrea Palladio (1508-1580) com vinte plantas de palácios ilustram bem disposição e recurso clássicos para propor soluções de arquitetura.

Sem qualquer intenção de fazer apologia historicista, tampouco defender *revivals*, há de se concordar que um sistema tão versátil e apto não deve ser subestimado, já que foi útil e suficiente durante quatro séculos ininterruptos e foram muitos e importantes os arquitetos a ingressar no século XX empenhados em refrescar e modernizar a arquitetura de tratado¹¹, ou de academia, adequando-a a novas demandas urbanas, nova escala recomendada pelas metrópoles e, inclusive, adaptando-a as técnicas modernas e a uma apresentação mais popular e econômica. Otto Wagner (1841-1918), Louis Sullivan (1856-1924), Hendrick Petrus Berlage (1856-1934), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Peter Behrens (1868-1940), Adolf Loos (1870-1933), Heinrich Tessenow (1876-1950) e,

Figura 7 - Michelangelo Buonarroti, Sepulcro de Giuliano de Medici, Basilica de São Lourenço (Capela Nova), Florença. Fonte: GROMORT, Charles *Italian Renaissance Architecture*. Paris: A Vincent, 1922.



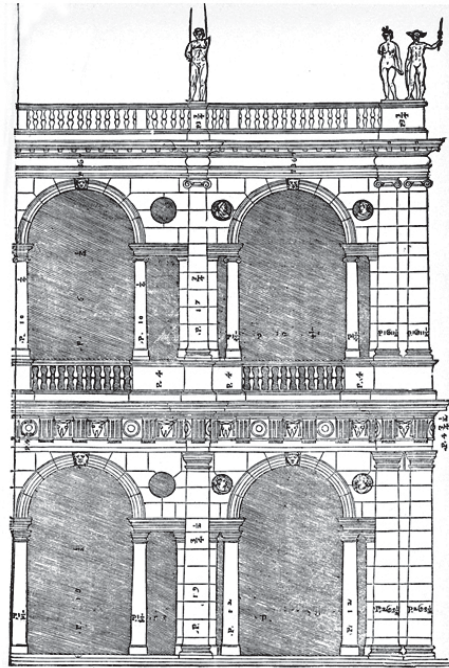


Figura 8 - Basílica de Vicenza, 1549. Fonte: PALLADIO, Andrea. *Il Quatro Libri dell'Architettura*: reprodução in fac-simile dell' edizione de 1570 a cura de Ulrico Hoepli. Milão: Hoepli, 1945, p. 44.

vimento da arquitetura autônoma) Kaufmann apenas conseguiria ver na arquitetura o resultado da aplicação do sistema clássico de sempre. Na verdade, não estaria equivocado se fosse considerada, por exemplo, a experiência arquitetônica de Le Corbusier até praticamente o final da década de 1930 e considerando que a casa Cook, de 1926, é a primeira da série purista.

¹² EAKIN, Hugh. *The New York Times*, 28 de Agosto 2003. "A construção foi planejada em conformidade com uma série de relações matemáticas, quase obsessivas: toda porta está desenhada na exata proporção de seu ambiente e da estrutura das paredes. A decisão de usar perfil e acabamento metálicos nas portas e janelas se deve à precisão que o material permite. Indagado por um serralheiro se um milímetro de diferença na maçaneta da porta faria diferença, a resposta de Wittgenstein foi que sim."

mesmo no final do século XX, Aldo Rossi (1931-1997) e Giorgio Grassi (1935) compõem uma lista preliminar desses arquitetos-teóricos sérios e influentes.

Para juntar-se ao encontro de filósofos que elucidam problemas formais da arquitetura suscitados pelo modelo clássico e pela geometria, não destoaria convocar Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (1889-1951), dedicado à matemática, geometria e outras vicissitudes da lógica. Ainda mais por ser co-autor, ao lado do arquiteto Paul Engelmann (1891-1965), pupilo de Loos, na residência Kundmannsgasse de 1926, em Viena, construída para a irmã Margarethe Stonborough. Compartilha idéias da época sobre o valor estético dos modelos clássicos, despreza o ornamento apostado e confirma que no século XX, ainda há espaço para submeter o sistema clássico à estrita racionalidade¹² geométrica, construtiva e dimensional. Mostra como até o rigor filosófico pode se atrapalhar quando identifica e conduz uma escolha artística, como a ordem clássica suporta do Classicismo em nome da arquitetura moderna. Progressiva sistematização e como o movimento *Sachlichkeit* acata atributos próprios e alheios à noção artística em que interfere.

Esse baralhamento, que pareceria improvável na primeira metade do século XX, mais severa com a

história, é sugerido no ensaio e está assimilado hoje, para complicar o dilema quanto à natureza e genealogia da arquitetura moderna, pois ao aceitar-se que a arquitetura clássica tenha competência, legitimidade e suficiência que sirvam de base e continuidade ao moderno, estabelece-se a primazia de um só ânimo artístico ao longo da história da arquitetura ocidental, ao mesmo tempo em que é diminuído, para não dizer que é descartado, o diverso e superior estatuto da arquitetura moderna.

A ordem de talha geométrica é o recurso decisivo que estrutura a figura na arquitetura clássica. Modelos definidos por polígonos regulares e pontos notáveis, proporções estabelecidas pelo processo geométrico. No entanto, no que tange à arquitetura moderna, a ordem geométrica e a ordem visual podem coincidir ou não. Isso é possível porque a ordem no pura-visibilismo extrapola a ordem geométrica e tem seu suporte e desenvolvimento na cognição visual prevista pela estética kantiana. A geometria também pode ser objeto da atenção e conhecimento estéticos, no entanto sua raiz é apenas lógica e matemática. Na estética moderna é possível conferir um sentido cognitivo e universal a formas curvas e, por outro lado, descartar atributos visuais em objetos ortogonais quando inoportunos ou arbitrários. Por isso é um risco associar ou

¹³ Levantamento arqueológico com 46 lâminas da cidade de Roma feitas entre 1893 e 1901 em três cores: edificações em preto correspondem à cidade antiga, edificações em vermelho correspondem às edificações construídas a partir do Renascimento e a infraestrutura ou edificações em cor azul são do período do levantamento. Não deve ser confundido com *A Forma Urbis Severiana*, da antiga Roma, mapa em escala 1:240, gravado em mármore, no século III, para o imperador Sétimo Severo, com medidas de 18,22 x 12,87 m e composto de 150 peças sobre uma parede do templo Pacis. Hoje, apenas se conhece de 10% a 15% dessas placas de mármore, em fragmentos. É provável que esse material incorpore e reinterprete levantamentos anteriores como os de COSTAGUTI, Giambatista. *Architettura de la Basilica de S. Pietro*. Roma, 1684 e FONTANA, Carlo. *Il Tempio Vaticano e sua origine con gli edifici più cospicui antichi*. Roma, 1694. Levantamento já

Figura 10 - Andrea Palladio, *Basilica de Vicenza*, 1549. Fonte: GROMORT, Charles. *Italian Renaissance Architecture*. Paris: A Vincent, 1922.

condicionar a visualidade à geometria, no caso *que* o olho não esteja condicionado a um código estável e claro de leitura e codificado reconhecimento.

Proporção e cidade

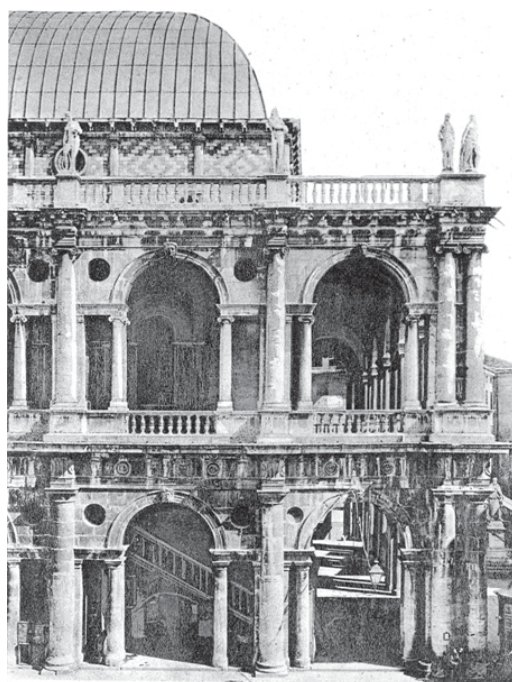
No segundo capítulo se acrescenta à arquitetura o problema da cidade para o sistema clássico. Entre tantos nomes antigos, pode se dar pela falta da referência ao autor e à origem da urbe grega com traçado hipodâmico. Erwin Panofsky (1892-1968) é citado por considerar a cidade medieval desfavorável à geometrização (p.58). Tal observação adquire relevância porque a análise da arquitetura ficou isolada pela geometria. A dificuldade é parte integrante da tarefa de projeto.

Argumento que exige da arte difusão, hegemonia e ruptura, ou temas da propaganda e dos ideólogos. Análoga àquela explicação que atribui o fracasso do urbanismo moderno à incapacidade de resolver os problemas da cidade contemporânea. Para os estilos não há lei, então para demonstrar uma tese sobre a arte bastaria encontrar um êxito que corroborasse a hipótese artística e provasse sua aplicação e competência. Fracassos por muitos que sejam nada comprovam. É como se a cidade medieval tivesse que passar por reforma integral para

confirmar a solvência do classicismo, como se não bastassem as intervenções pontuais para examinar e celebrar um resultado.

A biblioteca do Vaticano (1504/5) de Donato Bramante (1444-1514) e a praça com palácios no Campidoglio (1534) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) dão conta de capacidade da ordem clássica aplicada à cidade ou ao território. Quando nos tratados os autores isolam as plantas de arquitetura para explicitar cândida geometria passam impressão de pureza, auto-suficiência e soberania geométrica. Torna ainda mais raro e escuso buscar e encontrar a relação intrincada dessa mesma geometria em situação irregular ou casual, típica dos processos que constroem nas cidades *informais*. O caso da ampliação da catedral de São Pedro sobre a basílica antiga ajuda a desmascarar esse ponto de vista. Tantas plantas propostas no Vaticano sempre reforçam seus atributos geométricos ou tipológicos e omitem os compromissos físicos enfrentados.

Nem mesmo a planta (1505) de Bramante, preocupada em distinguir a idealidade do modo antigo, apresenta qualquer interferência sobre o mosaico de cruzeiros gregos do primeiro desenho. Da série *Forma Urbis Romae*¹³, na planta XIII, do secretário da comissão de arqueologia comunal,



indica edifícios anteriores da Roma imperial, basílica antiga e posição da catedral de Bramante, em tom mais claro, posicionada e ordenada no emaranhado de estruturas e edificações.

¹⁴ Dicionário Aurélio, verbete: simetria [Do gr. *symmetria*, 'justa proporção'.] Substantivo feminino. 1. Correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes situadas em lados opostos de uma linha ou plano médio, ou, ainda, que se acham distribuídas em volta de um centro ou eixo. 2. Harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares. 3. Anál. Mat. Propriedade duma função que não se altera numa determinada transformação de suas variáveis. 4. Geom. Propriedade duma configuração que é invariante sob transformações que não alteram as relações métricas, mas alteram a posição dos seus elementos constitutivos. 5. Lóg. Propriedade da relação que, afirmada entre A e B, pode ser afirmada entre B e A, sem transformação. [Cf. *assimetria*.]

Rodolfo Amedeo Lanciani (1845/46-1929), pesem os questionamentos, equívocos e omissões que um levantamento arqueológico desse porte, feito no século XIX, comporta, estão indicadas camadas de edifícios com que a simetria e a geometria, agora menos evidentes, da nova catedral se enfrentam. O altar é o centro, símbolo e princípio das operações especulares e do jogo de escalas. A cruz grega maior não é fácil, porque, além dos números puros e considerações litúrgicas, ajusta-se a edifícios, capelas, absides e fundações existentes. A futura estrutura longitudinal já existe nas naves do Sudário e Crucifixo, este construído sobre paredes e pilastras do circo de Nero, como sugere a planta. No arranjo final das fachadas prolongadas por Carlo Maderno (1556-1629), o desenho das paredes e as escadarias coincidem com o adro basilical quadrado e outras circunstâncias ajudam a compreender um artefato que os historiadores da arte insistem ser decisão da razão geométrica e da representação formal no culto pagão e cristão. Considerado este levantamento, entende-se melhor o papel e a importância da geometria na arquitetura e na cidade. Responsável por parte dos aspectos da construção formal e material do edifício, ou um dos princípios que dá sentido à arquitetura. A geometria não esgota a concepção do edifício, mas mesmo constrangida, ou apurada, pode interferir e socorrer, pois são infinitos seus arranjos e perspicaz deve ser a intuição do artista que a convoca. Se fosse uma fórmula, os geométricos seriam arquitetos. Mas os grandes arquitetos são os que dão à geometria e a outros materiais da arquitetura sentido e condição oportuna. Esse é o problema de quem se ocupa com arquitetura.

Simetria e proporção

Parece haver superposição, inclusive histórica, entre os conceitos de simetria e proporção, naquilo que se refere à constituição do objeto e sua harmonia. Em seu sentido comum a *simetria*¹⁴ não tem relação com a *proporção* - parte de um todo, em comparação com esse todo ou fração -, tampouco com a *composição* - resultado do ato de formar ou construir com diferentes partes -, por tratar-se de um a priori da *disposição* - colocação metódica, distribuição ordenada ou arranjo -. Parece ser a idéia de *simetria*, seja um princípio antropomórfico, corresponda a mais fácil, imediata, efetiva e irrecusável idéia de estabilidade e equilíbrio de um corpo ou construção,

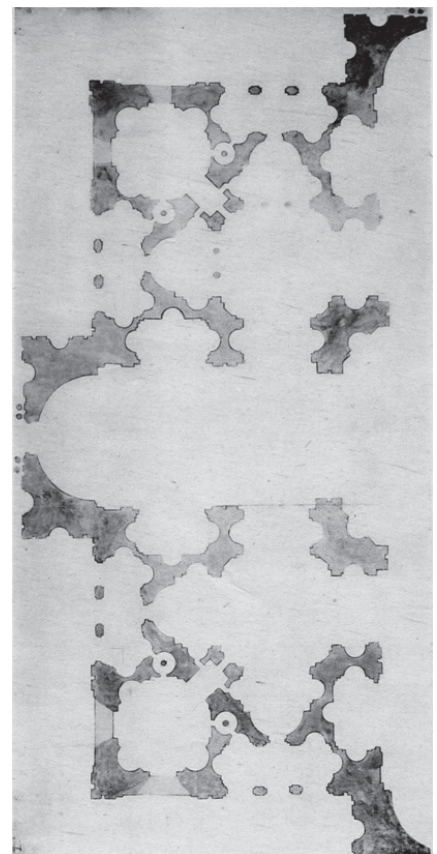


Figura 11 - Donato Bramante
Planta da Basílica de São Pedro, Vaticano, 1505. Fonte: von GEYMULLER, Heinrich. *Die Ursprünglichen ent Würfe für Sanct Peter in Rom. Von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, Den Sangallos U.A.M.* Viena: Lehmann, 1875.

a idéia que serve de ponto de partida para estabelecer tipos e modelos escolhidos para desenhar edifícios e construí-los. É certo que o princípio de simetria proporciona notáveis resultados, pois costuma expor poderosos esquemas distributivos para complicados programas. Também a simetria nos modelos mais conhecidos, favorece o acordo entre a forma e a construção material além da economia da repetição e adequação técnico-construtiva que seus elementos e ordens incorporam.

Economia e sentido construtivo não estão entre as vantagens ou valores da expectativa e sutileza intelectuais referidas à arte, por isso parecem ser pouco prestigiados ou elogiados.

A simetria dita "antiga" (p.67), a noção grega de simetria, estaria modificada ou comprometida pelo sistema lógico da perspectiva experimentada pelos "modernos" clássicos e, por isso, a perspectiva, responsável pela "racionalização do espaço", é

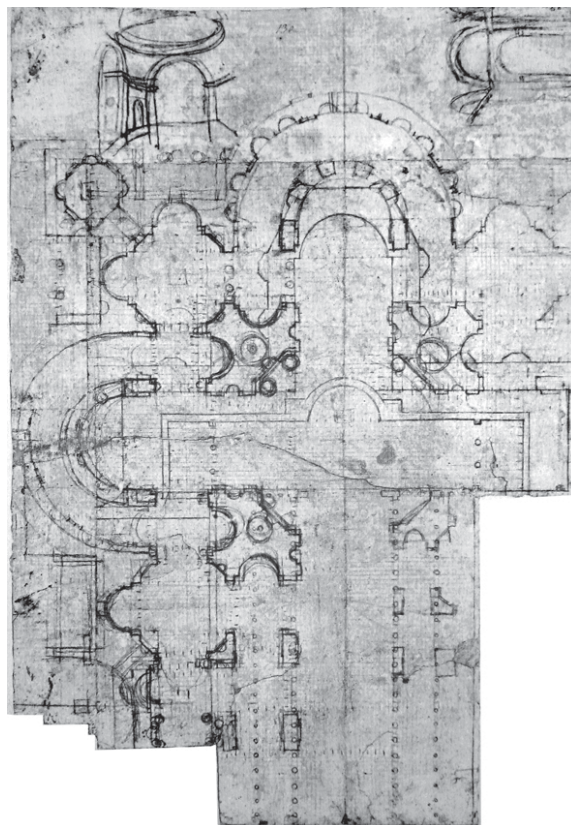
também descrita como "dispositivo operacional de proporcionalidade".

De qualquer maneira poderia argumentar-se que a "proporção" e a "racionalização do espaço" - expressão extemporânea- não foram conquistas renascentistas. Se a perspectiva renascentista apura a representação tridimensional, todavia tosca por ser quadrilátera, e com isso amplia a desenvoltura representativa dos artistas e arquitetos, isso não significa que aos antigos faltasse técnica para simular, controlar e construir o "espaço" ou que seus métodos de proporção e construção fossem inferiores.

Perspectivas

Apesar de afirmar constante mudança de sentido na perspectiva e em sua percepção com conseqüente reflexo na concepção do artefato e do espaço a culminar no Iluminismo, nenhuma distinção é feita

Figura 12 - Donato Bramante, Planta da Basílica de São Pedro, Vaticano, 1505-06. Desenho com dimensões construtivas e estruturais, mostra de ambulatórios e indica a basílica antiga com pilares das naves e possível acesso oblíquo ao *Mausoleum Augustuorum*, no lado esquerdo e inferior da figura. Fonte: von GEYMULLER, Heinrich. *Die Ursprünglichen ent Würfe für Sanct Peter in Rom. Von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, Den Sangallos U.A.M.* Viena: Lehmann, 1875.



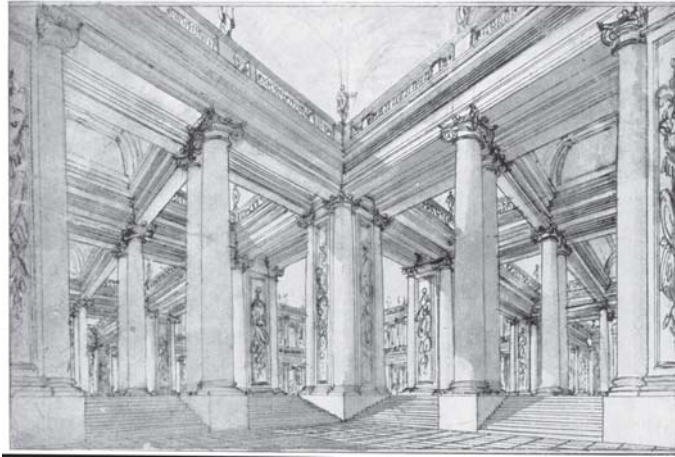


Figura 13 - Giovanni Batista Piranesi, *Série de Imagens do Templo de Paestum*. Museu Sir John Soanne, Londres. Fonte: THOMAS, Hylton. *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*. Londres: Faber and Faber, 1954, lâminas 1 e 60.

¹⁵ Deve-se a Monge a formulação da geometria no espaço, com base algébrica. Em 1795 publicou *Folhas de Análise* dando forma à Geometria Analítica em três dimensões.

entre perspectiva cônica e perspectiva isométrica. Esta implicação ainda poderia ser ampliada se considerasse que quando o francês Gaspard Monge (1746-1818), homem das Luzes, define os processos descritivos da geometria e matemática, amplia de maneira imprevista e admirável a capacidade de representação, controle e antecipação do objeto no plano¹⁵. O desenho mecânico e o produto industrial do século XIX não teriam existido sem seu método.

As gravuras com ilustração da perspectiva renascentista quase sempre expõem a virtude do cone visual e favorecem a representação do objeto segundo esse ponto de vista do observador. São, portanto, perspectivas perceptivas ou visuais -

deformadas- e diversas da axonometria -perspectiva do objeto-, a representação tridimensional isométrica em que proporções e medidas reais - *metrón* - compõem e constroem o objeto segundo os planos paralelos que são. Há proporção nos dois gêneros de perspectiva. Uma proporção espacial, em que o objeto se apequena com a distância do observador e outra proporção constante e interna ao objeto, apresentada sem distorção nas três arestas observadas das igrejas centralizadas de da Vinci.

É curioso que a "perspectiva do observador" utilizada pelos renascentistas não os desanimassem com a idealidade do rigor construtivo e que, por outro lado, o entendimento óptico da perspectiva do observador na Grécia, sugerisse distorcer os

objetos para corrigir as deformações esféricas da visão.

Outro aspecto que parece importante lembrar, diz respeito à constante representação das ordens feita nos tratados. Essas lâminas são sempre bidimensionais e comparativas das medidas e proporções entre a toscana, dórica, jônica, coríntia, composta e outras¹⁶. Não há alteração oblíqua ou aspecto tridimensional que interfira nesses desenhos, o que poderia sugerir que a perspectiva não controla, nem tampouco interfere na eleição proporcional das ordens clássicas, talvez por isso sejam tratadas apenas como homologias. As tabelas semelhantes das ordens compostas de Sérlio, Vignola, Palladio, Scamozzi, Perrault, Gibbs e Chambers apenas suportam a tradição e medida renascentista. Quando em 1750 o sítio de Paestum é redescoberto pela arqueologia e pelos pintores paisagistas, as atarracadas proporções gregas solapam ainda mais a unidade clássica. Os arquitetos europeus que entram em contato com a arquitetura grega no século XVIII reconhecem a diferença extraordinária e se torna improvável recompor o consenso em um ideal clássico.

D'Agostino alterna sua análise entre as regras matemáticas e geométricas que constroem a arquitetura e os aspectos que levam em consideração a visualização. Quer se entender que apesar de traduzirem-se na preocupação com beleza do objeto, tais argumentos são excludentes e correspondem a alternativas ou estratégias com que enfrentar a tarefa artística. É improvável que exista um “olhar matemático” (p.75), como soaria estranho um “juízo matemático”. A matemática pertence à razão e a visualidade à estética. Portanto não há “razão visual”, pois quando se dá a cognição visual, este entendimento é de outra natureza.

Acerta o autor em não confundir a “forma pura” (p.93 e p.104) de Emil Kaufmann (1891-1953) e Robert Morris. Forma depurada, a priori que valoriza o tipo em detrimento do modelo, que recondiciona a própria sintaxe clássica para a simplicidade, eficiência e massificação. Diferente, a forma *pura* da estética moderna não é a priori, menos ainda um cubo, mas condição abstrata para entendimento

da estruturação formal do artefato, reconhecida - *cognitio confusa* - pelo olho.

É ardiloso separar as categorias da arquitetura clássica com que se concebe. *Simetria, proporção, ritmo, harmonia, composição e disposição* constituem partes desse conjunto técnico da arte clássica, mas são interdependentes. Em todo caso, a simetria corresponde a uma hipótese de ordenação que está presente em diversos esquemas ou tipos planimétricos e volumétricos dessa arquitetura. Os conceitos obscuros que não correspondem aos problemas da produção de arquitetura devem ser desconsiderados e apenas divagação intelectual da vontade diletante. O desconcerto de Claude Perrault (1613-1688) sobre equiparação dos termos *simetria* e *proporção* em Vitruvius foi suficiente para questionar a teoria sem compromisso com a práxis profissional¹⁷. A voz *simetria* em Vitruvius corresponde a um tipo de proporção, a proporção entre os mesmos elementos de arquitetura. O que preocupa Perrault é a qual categoria clássica atribuir as normas de um tipo, a entidade abstrata que antecede o modelo¹⁸, e que *informa* aquilo que ele tenha de hierarquia, centralidade, equilíbrio e reflexão, Princípio ordenador que antecipa a topologia das partes sem, todavia, estabelecer medida ou proporção. Perrault estava certo ao reclamar que a simetria era assunto entre os lados direito e esquerdo, mas talvez devesse ter buscado em outra categoria clássica o cumprimento dessa condição da concepção arquitetônica. O melhor palpite é que essa condição -simetria “moderna” - estivesse prevista ou incluída na *disposição*¹⁹, que hoje é associada apenas à implantação.

Não basta distinguir a simetria *antiga* da *moderna* e fazer desaparecer um princípio necessário para a formação do objeto. À noção moderna de simetria deve corresponder alguma categoria na antiguidade clássica, mesmo que com outra designação. Como o modelo ou o tipo correspondem estágios de decisões do arquiteto, a simetria seria a condição primordial que empresta ordem, sentido e equilíbrio a um conjunto. Um mesmo tipo pode ser submetido a diferentes proporções e, por isso, seus modelos podem ganhar ou perder relevância artística. O modelo que descuidar sua proporção tornar-se-á

¹⁶ Ensaio mais recentes e autônomos chegam ao requinte de comparar não apenas as ordens entre si, mas a mesma ordem clássica entre os principais tratadistas e assim estabelecem uma série de associações e distinções ainda mais matizada. Ver CHITAN, Robert. *The classical orders of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1985.

¹⁷ *Symmetria e symmétrie*.

¹⁸ Se faz referência a distinção feita por Quatremère de Quincy em seu *Dictionnaire d'Architecture*. Retomada por Argan: “Quatremère de Quincy diz que não se deve confundir o tipo com o modelo. O modelo é copiado, se imita exatamente; um tipo é uma idéia geral da forma de um edifício e permite qualquer possibilidade de variação, naturalmente dentro do âmbito do esquema geral do tipo”. ARGAN, Giulio Carlo. Lição II, *La tipologia Arquitectónica*, em *El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva visión, 1977, pp.29-48.

¹⁹ PERRAULT, Claude. op. cit. p. 23: “A *Disposição* consiste na oportuna colocação e no agradável conjunto de todas as partes do Edifício de acordo com a qualidade de cada uma. De tal sorte que assim como a *Ordenação* é relativa ao tamanho, assim a *Disposição* é relativa à figura e à situação”.

grosseiro. É possível que os arquitetos temam tanto a proporção por entender que o sucesso da construção depende, em grande medida, do manejo inteligente ou sensível das relações dimensionais, assim como, é possível que quando surja insegurança respeito à proporção, o artista exagere na ornamentação para provocar interesse ou desviar a atenção. A interminável discussão da relação da altura do fuste da coluna com o diâmetro e com o intercolúnio, além de buscar a proporção ideal, foi oportuna para divulgar uma composição aceitável e cercear bizarras.

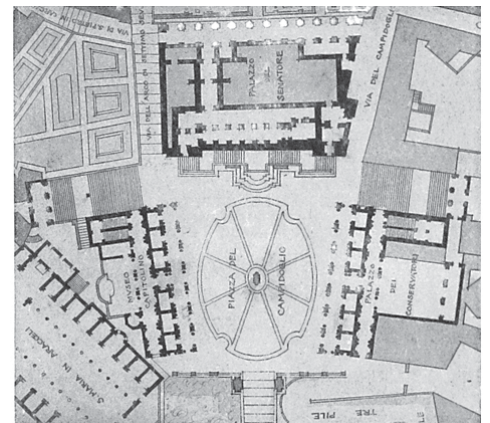
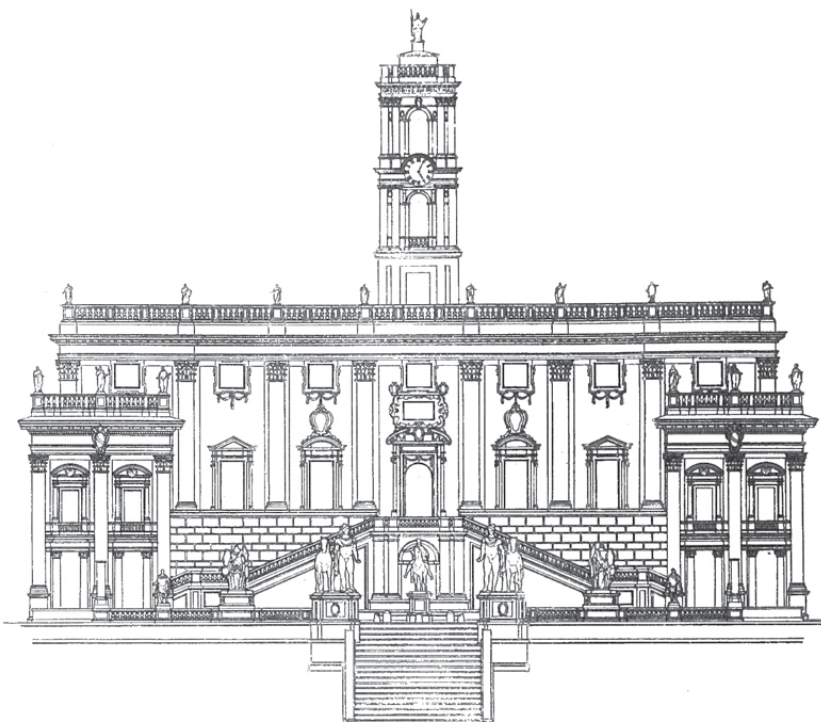
²⁰ BURKE, Edmund, op. cit. p.157.

Proporcionar

Afirma que a proporção não tem validade artística (p.81) ou relevância estética porque corresponde ao costume e ao gosto e ainda porque, segundo interpretação do escritor irlandês Edmund Burke (1729-1797) a beleza é referida à deformidade para estabelecer uma condição *média*. A importância de Burke foi distinguir o sentimento do belo do sentimento sublime, mesmo assim ele acreditava que o gosto tinha um princípio constante e no

caso de diferenciar-se, por educado ou cultivado, essa condição seria fácil de reconhecer no indivíduo. Burke afirma, ao definir *proporção* no sentido convencional, como medida ou quantidade relativa, que todas as proporções dão no mesmo para o entendimento, pois não é possível demonstrar uma melhor, e se a beleza não é idéia pertencente à mensuração, “nada tem que ver com cálculo e geometria”²⁰. Desconfia que a proporção opere no campo do entendimento, da conveniência e da ordem, mas não dos sentidos e da imaginação que dão origem ao *belo*. Há de se concordar que a proporção não tem demonstração matemática, porém pode entender-se sua busca e aceitação nas coincidências geométricas e séries matemáticas. É provável que a proporção seja acatada pelo efeito visual -subjetivo- que causa e por isso, daria no mesmo acreditar na proporção exata, como determinar quando nada se possa acrescentar -excesso- ou retirar -falta- para atingir o “comedimento”, o “meio-termo” (p.59) a perfeição, ou essa condição *média* do objeto, pois o juízo recai sobre o resultado visível. A superação do problema do gosto no julgamento artístico foi

Figura 14 - Michelangelo Buonarroti, Praça do Campidoglio, Roma, 1538. Fonte: GROMORT, Charles. *Italian Renaissance Architecture*. Paris: A Vincent, 1922.



²¹ Apesar de citar com frequência o arquiteto Claude Perrault, o texto não faz menção à “querelle des anciens et des modernes”, longa disputa que dura de 1653 a 1714 e marca uma acirrada disputa teórica na França em torno da autoridade antiga ou progressista no sistema clássico e que estaria no centro do debate que inicia a distinção entre clássico e neoclássico. Seria possível ver na distinção entre a simetria “antiga”, ou a *symmetria* de Vitruvius e a simetria “moderna”, ou a *symmetrie* de Perrault o estabelecimento da nova maneira de referir-se à autoridade antiga e à autoridade moderna. O mesmo comentário serve quando se discute a pertinência clássica a partir da *cabana primitiva*.

²² Sobre a modernização do clássico nos esquemas de Jean Nicolas Louis Durand (1760 - 1834), professor da École Polytechnique de Paris e a conseqüente prorrogação do neoclassicismo no século XX.

²³ Compilação de expressões referidas ao conceito de espaço: “sentimento do espaço”, p.14; “concepção matemática do espaço”, p.15; “constructo espacial da perspectiva, considerado à luz do triedro cartesiano”, p.15; “racionalização do espaço”, p.15; “concepção matemática do espaço”, p.15; “princípios estéticos do espaço matemático”, p.16; “espaço métrico (e ancilar à ampla teorização da *sintaxe espacial*)”, p.16; “espaço perspético”, p.16; “sintaxe espacial da forma”, p.17; “especialização sugerida pela música”, p.23; “unidade espaço-temporal consagrada na dança”, p.23; “espaço aporético”, p.33; “espaço móvel”, p.33; “espaço como realidade errante”, p.37; “constructo espacial”, p.37; “espaço matemático da perspectiva”, p.41; “‘errância’ do espaço real”, p.46; “forma espacial”, p.48; “especialidade perspética”, p.58; “espaço neutro”, p.67; “racionalização do espaço”, p.67; “a especialidade que informa a ‘paisagem clássica

proposta por Emmanuel Kant (1724-1804) ao retomar Burke e distinguir entre *juízo estético* e *juízo sensível*. O primeiro, de aspiração coletiva, corresponde à autêntica experiência estética que não cessa após ser captado pelos sentidos, pois seu prazer pode ser reproduzido pela imaginação e pelo entendimento. Já o segundo prazer, de caráter individual, existe apenas enquanto se dá a ação que o motiva e, satisfeito o apetite, desaparece. Esses são gosto e prazer pessoal que de nada servem para a arte, pois não encerram a experiência estética universal. Se não for assim, então *comedimento*, *conveniência*, e *adequação* pertencem à convenção, ao julgamento ético.

O conceito de harmonia é evocado quando se afirma a experiência instantânea da beleza. Então, a harmonia -também denominada *simetria* e *eurritmia* - seria esse estado ou essa medida -proporção- entre as partes que desencadeia prazer estético. Quando há prazer, imediatamente é apontada a existência de harmonia. No entanto, mesmo com toda a matemática, é impossível antecipar ou certificar como e quando o fenômeno da eurritmia será consumado.

Apesar das crises e desconfianças promovidas pela disputa -*querelle*²¹- entre antigos e modernos sobre a origem e desenvolvimento da arquitetura clássica, sua diluição em arbitrariedade e gosto ou em estilo e período, o mais importante, do ponto de vista da produção de arquitetura, é que o clássico entendido como conjunto prático de modelos mantém-se intacto e ativo, ao contrário, mais e mais sistemático²². Os problemas semânticos que atormentam e confundem os teóricos ao longo dos séculos XVIII e XIX não subtraem a aptidão sintática -construtiva- dessa linguagem e a velocidade com que se difunde nesse período. Não seria de estranhar que esta ambivalência assumisse também uma parte de responsabilidade pela excisão já apontada entre discurso e produção.

Miscelânea

Consta do título do livro de D’Agostino e é reiterado, logo na primeira página, que “o presente estudo

objetiva examinar as implicações do chamado ‘processo de racionalização do espaço’ no transcurso dos séculos XVI e XVIII” (p.13). Assim, repete com insistência o termo “espaço”, mas não parece meticuloso com a variedade de significados e definições que essa idéia comporta, não o assusta um conceito impreciso que pode conotar vacuidade e infinitude, como também lugar e experiência, extremos que vão coincidir com a geometria infinita, eterna e universal, com a geometria dos teoremas e desafios ou com a geometria da régua e compasso que se origina no Egito, segundo a *Alegoria Geométrica* de Laurente de la Hire. Ao contrário das noções de *espaço* com significados convencionais, de sentido comum, ao longo do texto são encontradas expressões ambíguas desse conceito²³. Em todo caso, nada que se refira ao “espaço centralizado”.

É curioso que quando se menciona Giovanni Battista Piranesi e a série de gravuras *Carceri d’ invenzione* (1761), não se comenta o que mais interessa: os tremendos problemas espaciais e perspéticos desses desenhos impregnados de sentimento de decadência, escuridão, pesadelo e tortura. As ilustrações são de espaços dissolvidos, apenas prováveis e sempre falsificados, dada sua magnífica e irrepresentável complexidade que quase ilude a distorção, incompletude e anamorfose reconhecidas pelos estudiosos²⁴. Piranesi, o *arquiteto louco*, se presta para ilustrar o extravagante tardo-barroco misturado ao sublime regresso do império romano imaginado sobre ruínas descomunais com estratos de caminhos e pontes que insinuam construções sobre construções. Por isso, não parece artista adequado com que discutir a cultura clássica como sucessão histórica nem para ensaiar sobre “coerência dos elementos da arquitetura” (pp.109-10), já que se isola em heterotopia individual de interiores e na desagregação urbana com visões arbitrarias, fantasiosas e desobrigadas da construção material da arquitetura. Sua Roma imaginária da série *Campo Marzio dell’ antica Roma* (1762), planta do magnífico e opressor império, revela descontrolo de interpretações verossímeis, noticiadas e salpicadas com descomunais fósseis barrocos e compósitos.

ca", p.72; "relações métrico-espaciais precisas", p.72; "espaço-forma renascentista", p.73; "construto espacial perspéctico", p.86; "espaço empírico", p.93; "espaço fenomênico", p.93; "Kant e o espaço enquanto forma *a priori* da intuição", p.101; "espaço métrico da Renascença", p.101; "espaço newtoniano", p.101; "espaço integral e unificado", p.105; "espaços ilusórios", p.105; "concepção da relatividade do espaço", p.105; "componente clássico de ordenação espacial, perspéctica", p.110; "decomposição do espaço", p.110; "ordem racional do espaço é construtiva, um princípio integral de configuração, diferentemente da *dispositio* antiga", p.125; "ordem racional unitária do espaço", p.132; "reflexão kantiana do espaço", p.133; "espaço relativo e espaço absoluto", p.136; "espaço composto", p.137; "o espaço é essencialmente uno", p.137; "espaço infinito", p.137; "matematização do espaço", p.144; "autonomização dos princípios estéticos do espaço", p.147; "princípios de conformação espacial (*Raumgestaltung*)", p.148; "princípios de conformação espacial", p.148 e "relação entre 'espaço estético' e 'espaço teórico'", p.149.

²⁴ TAFURI, Manfredo. "El arquitecto loco": Giovanni Battista Piranesi, la heterotopia y el viaje" em *La esfera y el Laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1984.

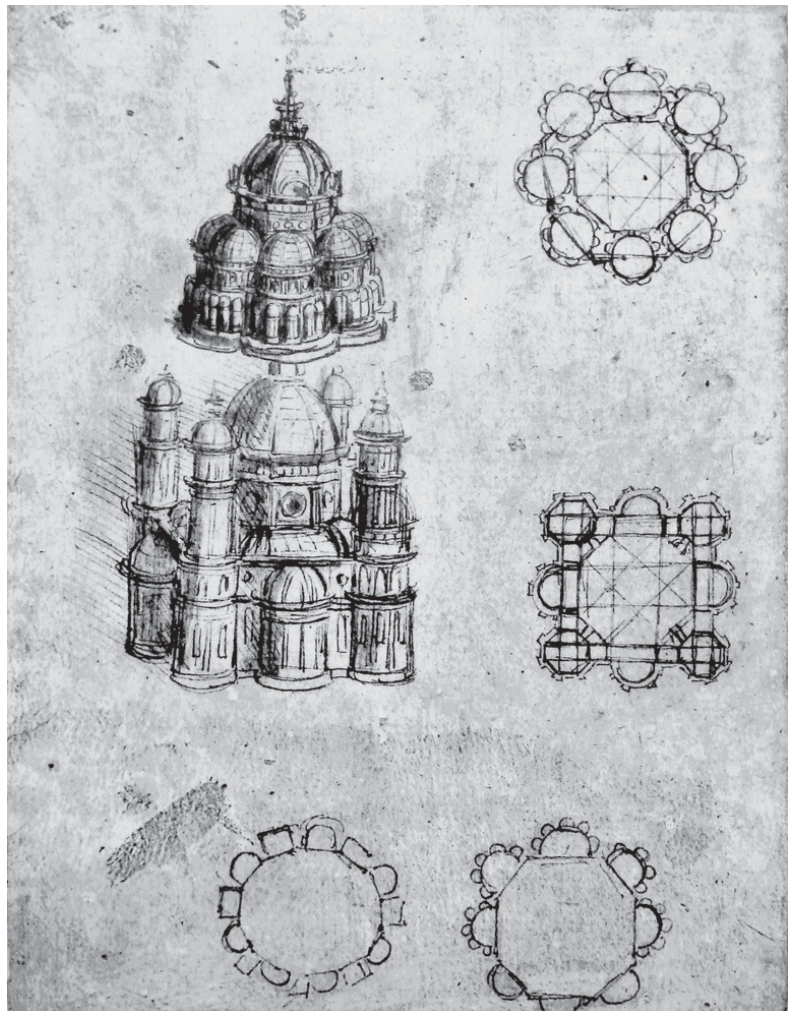


Figura 15 - Leonardo da Vinci, Estudo de Templos, Cod. B, Instituto da França. Fonte: von GEYMULLER, Heinrich. Die Ursprünglichen ent Würfe für Sanct Peter in Rom. Von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, *Den Sangallos* U.A.M.Viena: Lehmann, 1875.