
A LINHA DO HORIZONTE

Reflexões sobre a Crítica da Simetria Clássica

Uma abordagem da constituição do espaço figurativo moderno a partir de questões emergentes com a "crise do classicismo"

Mário Henrique Simão D'Agostino

Linha do horizonte, expressão recorrente que abrange um campo semântico com fronteiras aparentemente bem definidas e cuja palavra falada desfruta o sentido da evidência, aqui a pronunciamos, p^órtico e horizonte de nossos estudos, para auscultá-la como "forma simbólica" —se se permite uma terminologia historiográfica não muito empregada para arte moderna; i.e., forma simbólica do domínio de visualidade que lhe é imanente e que veio a se constituir como marca da modernidade.

Linha do horizonte... uma e outra, ambas palavras, a despeito da evidência supra referida, demandam noções não muito apropriadas aos seus equivalentes nomeados no estofo do sensível: a linha não participa como representação abstrata do limite entre dois corpos; deslocando-se para o horizonte, ela afasta-se igualmente do *skyline*, da silhueta, da *veduta* ou do próprio horizonte vislumbrado como alvo ou como meta, para alojar-se na difusa fronteira do ilimitado. Mas não se trata aqui de elencar experiências estéticas, senão alertar para esta que é constitutiva da linha do horizonte, freqüentemente —e apressadamente— correlacionada àquela, situada no Renascimento, que afirmou a infinitude no domínio físico.

Emparelhando-se a esta proximidade entre linha do horizonte e infinitude, a aproximação com o Renascimento vem duplicada pelo fato da teoria renascentista da arte ter elevado a Paisagem a um gênero artístico absoluto e íntegro, "oficializando uma arte"¹ cujas raízes remontavam a práticas medievais. Todavia, quer na teoria quer na atividade artística a espacialidade que informa a Paisagem Clássica está diretamente comprometida com a perspectiva linear, geométrico-matemática, e revela não apenas inadequação mas impossibilidade de uma plena valorização da visibilidade do horizonte. Rudolf Wittkower alertou sobre esta *Anschaumng* própria do Renascimento²: 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 define por relações métrico-espaciais precisas. Giulio Carlo Argan, em seu *Brunelleschi*, precisou esta unidade entre "espaço geométrico-matemático da perspectiva" e "proporcionalidade" nos seguintes termos: "ha posto lo spazio como proporzionalità e cioè come forma."³ Este *tópos* ar-

quitetônico também informa a paisagem clássica, caracterizada pelo mensurável, comedido, proporcional, ordenado 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 o desmedido ou o ilimitado, está presente como um limite e um termo, uma parte entre outras, concordes e harmônicas posto que bem proporcionadas.

Poder-se-ia argüir que o florescimento do *vedutismo* reservou ao espaço-forma do Renascimento o influxo de uma nova poética, precipuamente paisagística: o pintoresco (*pittoresco*). Diferentemente da paisagem clássica que define com clareza as distâncias, enquadrando a visão a partir da concordância e unidade que os elementos da mesma guardam entre si e com o todo, a paisagem pintoresca seleciona e recorta o campo de visão exatamente pelo que nela se destaca, pelo inusitado da *varietà* (que só pode ser apreendido 'em relação a algo', ao qual se opõe como uma 'novidade'). Imputando assim uma dialética entre a paisagem "constructiva e inteligível" e a "pictórica e imaginável", se pudéssemos sintetizar nestes termos a *coincidentia oppositorum*, teríamos assédio ao movimento genético da linha do horizonte. Resguardado o valor historiográfico deste movimento dialético, argüir-se-ia, porém, do mesmo modo, seu poder dissimulador do novo *pathos* paisagístico próprio à linha do horizonte: aí, a visibilidade traz como marca a incapacidade de um pleno controle intelectual do objeto perceptível, a impossibilidade de concebê-lo completamente, representá-lo ou reproduzi-lo, enfim, a perda de todo limite ou termo de comparação, a deriva do olhar.

Estas considerações preliminares, ainda que sucintas e demasiado genéricas, são suficientes para delinear com maior precisão o nosso símbolo. Voltar os olhos para o horizonte, fazer deste olhar uma fruição estética, implica uma visualidade que, a rigor, não pode ser identificada com o *occhio mentale* do Renascimento, pois recusa a plena cognoscibilidade do visível, entregando-se ao prazer pelo indefinido, confuso, pelo que Addison chamou de "irrepresentável na representação". Mas é preciso tomar cuidado para não incorreremos numa categorização abstrata desta

“estética do sublime” da visualidade, aplicável tanto a uma peça de Ésquilo como a uma pintura de Caspar David Friedrich; perscrutamos aqui os significados tal como se constituem para épocas determinadas e exatamente por isso podemos falar do *símbolo* como chave de entendimento do “espírito da época”: o significado próprio do símbolo está na sua capacidade de se expandir ou transcender seu significado particular lançando luz sobre uma significação comum ou o sentido do todo.

Indubitavelmente, foram muitos os fatores que contribuíram para a emergência da visualidade em questão; porém, dois apresentaram-se cruciais e serão objeto de um estudo mais aprofundado: a crítica às noções clássicas de simetria e de proporção e a ruptura com uma visualidade que sempre esteve condicionada pela rígida hierarquia das situações.

(i) A Simetria clássica e a crítica à noção de proporção

A simetria foi o mais importante princípio estético que a Antiguidade Clássica legou para o Renascimento e, com toda certeza, o que sofreu as mais violentas mutações semânticas nestes tempos modernos. Comparando nas grandes obras do passado como a finalidade ou a excelência artística, alentou, no Renascimento, um espírito ansioso por alçar as artes visuais ao templo das artes liberais. Neste sentido, a “genérica” qualificação da arte como imitativa ganhou, no *Quattrocento*, uma formulação teórica muito singular relacionada, em parte, com a crítica platônica ao artista fabricante de cópias exatas da realidade sensível⁴, mas, sobretudo, preocupada em estabelecer claramente o parâmetro ou o sentido desta homologia entre a excelência aspirada na arte e a excelência consumada na natureza. Visto que a “conquista do horizonte” relacionou-se diretamente com a crítica da proporção e da simetria clássicas, convém determo-nos brevemente sobre seus significados originários e os herdados pelo ocidente europeu.

Simetria é uma palavra grega (συμμετρία, no grego; *symmetria*, no latim) significativa em si mesma, relacionada ao sentido de “concordância com a medida (μέτρον)”. De fato, nossa mecânica identificação da simetria com a proporção (*proportio*, no latim) parece uma consequência natural, haja vista considerarmos as relações métricas em termos puramente quantitativos, abstratos. Porém, *métron* (medida), em grego, 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 buscado nas artes e o das 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.”⁵

Esta medida que é “o meio” (*meson*) —de forma que não se pode acrescentar, subtrair ou alterar nada sem comprometer a unidade do todo— não pode ser tomada por uma determinação puramente quantitativa; à correspondência métrica das partes (proporção) podemos acrescentar, p. ex.,

o ornato das cores e a consonância entre as magnitudes e o colorido⁶; enfim, ela comparece sempre como manifestação de concordância entre as partes.

Mas, fundamentalmente, o sentido de medida é vivenciado como condição da presença no mundo ou como “concretude ôntica”; assiste a tudo aquilo que comporta um mais e um menos, um excesso e uma falta. Como concordância e unidade, como acabamento e razão de ser, o *métron* reside no âmago do ser.⁷ E posto que nesta dimensão ôntica confluem a condição de ser e a sua identificação, a “justa medida” preside como realidade e identidade, como “possibilidade de vidência”.⁸ Assim, a concordância entre a ordem (ou a coerência) existente na complexão do ser e a sua expressão (visto que a “exterioridade”, aqui, é condição de identidade-presença do ser), longe de se colocar como um “ideal artístico”, é inerente ao *métron* como condição “ontológica”.

Na estética, a apreensão da justa medida se dá concretamente como uma experiência numinosa de intuição do ser. Retomando a citação de Aristóteles, uma obra onde as partes relacionam-se entre si e com o todo de tal forma que não é possível tirar, acrescentar ou alterar nada sem comprometer a unidade do todo, uma obra de tal ordem, é apreendida como uma totalidade perfeita. Esta apreensão, porém, não se faz por intermédio de uma atividade judicativa que pondera, prudentemente, os critérios pelos quais poderá avaliar com segurança a natureza das relações que as partes guardam entre si e com o todo; pelo contrário, ela prescinde de toda deliberação, consumando-se por uma percepção imediata. Ou melhor, esta imediata “abertura da consciência” para a concordância e a unidade do todo se dá sob o poder-presença da harmonia (ἁρμονία).

Antevê-se aqui o campo semântico extraordinariamente rico que envolve o enlaçamento da “apreciação estética da simetria” —ou a busca de harmonia— com a atividade artística.⁹ No quadro do pensamento filosófico, a poética clássica colocará 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 cerne das preocupações que motivaram o pensamento grego veio a ficar obscurecido no *De Architectura, Libri Decem*, de Vitruvius, uma das principais fontes de divulgação dos princípios estéticos clássicos.

A importância do tratado vitruviano foi singular, correspondendo ao primeiro empreendimento racionalista que articulou a teoria da simetria, princípio supremo da arquitetura e das artes em geral, com a sua “historiografia” —vale dizer, com o estudo das condições concretas que possibilitaram sua advertência e deliberada emulação estética. No Livro II de seu Tratado, a história “dos homens primitivos, dos princípios da humanidade e da origem e aperfeiçoamento da edificação” era apresentada por um rigoroso encadeamento de fatos originados com o incêndio de árvores pelo roçar dos galhos numa tempestade.¹⁰ Do agrupamento humano, passando pelo paulatino desenvolvimento da linguagem e chegando à construção da primeira cabana primitiva, Vitruvius seguia uma exposição claramente influenciada pelo *De Rerum Natura*, de Lucrecio¹¹; porém, finalizava:

“progrediram gradualmente da construção às outras artes e passaram de uma vida selvagem na selva à hu-

manidade 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 armação teórica com que Vitruvius desenvolvia seu argumento estruturava-se essencialmente na exposição da lógica histórica; assim, à luz do “racionalismo historiográfico” de Lucrécio, elaborava um modelo evolucionista, extremamente simplificado, com termo no florescimento das artes “sob o domínio da filosofia”. Melhor dizendo, o conteúdo estoico da exposição era mostrar que o aprimoramento intelectual, impulsionado pela diversificação dos ofícios, não poderia ficar sob a dependência ou condicionado pelos imperativos da necessidade.¹² Porém, ao carregar a tinta no caráter reflexivo da simetria obscurecia, como já falamos, seu sentido originário.¹³ Em todo caso, foi legado romano vincular mais diretamente a noção de simetria com as visões “paisagísticas” da natureza selvagem e da natureza arcádica.¹⁴

A atenção ao caráter direto, sem mediações, da apreciação da beleza manteve-se viva em toda a história da 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 pensamento¹⁵ —ou seja: o hiato entre a apreensão imediata de um todo harmônico e a compreensão das razões da harmonia. É neste âmbito que devemos ter em conta o estudo pitagórico da proporção (*ἀναλογία*, em grego); ele não previa uma “investigação matemática pura” e muito menos uma “matematização do mundo” exclusivamente condicionada pelos cocientes musicais, mas, convém repetir, a consideração do *métron* em sua concretude. Aqui, porém, a *quaestio* adquiriu maior especificidade¹⁶, com a definição de uma problemática estética que se prolongou, sem grandes alterações, até o Renascimento e que, recorrendo ao historiador Robert Klein, poderíamos formulá-la da seguinte maneira: “Como e em que medida o sensível *como tal* é a arte portadora de um número inteligível?”¹⁷

No bojo desta problematização, as noções de proporção e simetria viriam a ser questionadas em sua validade artística. Com o *Tratado da Arquitetura* de Sério, na verdade um “manual normativo”, o expediente de proporcionalidade reduzir-se-ia a um fator abstrato —e “dogmático”— de sintaxe lingüística, ou seja, de dimensionamento *per comparatione* —comprometido com os números harmônicos— e, portanto, de articulação do léxico clássico da arquitetura. Findava o elo entre a *symmetria* e a *proportio*! Mas o dogmatismo, em sua unilateralidade, nada mais era do que uma expressão particular da série de divórcios que caracterizaram o afrontamento, pela tratadística da arte, das questões emergentes no âmbito da “fundamentação do clássico.”¹⁸ Chegamos, assim, ao centro das nossas preocupações, que, com certa facilidade, tende a ficar encoberto pelas abordagens que se restringem ao problema da perspectiva. Interessa-nos valorar as implicações, consequências ou condi-

cionamentos teóricos que advieram deste questionamento da *symmetria*. De fato, aqui não houve “dialética do negativo”, onde o momento de posição vem sucedido pelos de negação e negação da negação. Por isso mesmo, o ocaso da paisagem clássica e a gênese da paisagem sublime vinculam-se a este *omphalós* sombrio que fecunda e nutre a modernidade: a cissura do enlace entre o sensível e o inteligível.

A historiografia compromete frequentemente o estudo da perspectiva com seus “momentos de crítica” —i.e., o Impressionismo e o Cubismo—, daí extraindo um nexos que condiciona, de forma muito singular, a abordagem do Renascimento. O enfoque da visualidade, das questões de teoria do conhecimento, etc., respeitam uma articulação temporal que exclui qualquer consideração mais aprofundada da simetria clássica exatamente porque lhe escapa outra compreensão da *proportio* que não seja a de puras relações de grandeza. Esta exclusão, no entanto, carrega consigo toda a reflexão sobre arte empreendida na Era das Luzes; ainda mais, lança à sombra o *tópos* radicalmente novo da teoria da arte, inaugurado exatamente pela reinterpretção que Claude Perrault, em uma das mais importantes traduções do *De Architectura, Libri Decem* de Vitruvius, propunha, na segunda metade do século XVII, à noção de simetria.

Tomada como constructo formal e como definidora de uma espacialidade estabelecida por relações puramente métricas, a perspectiva veio a oferecer o principal argumento contra a proporção (e, indiretamente, contra a validade artística de si própria): para o olhar matemático, construtivo, puramente intelectual, toda e qualquer relação racional de medidas tem sempre o mesmo valor. Não é de pouca valia observar que a crítica à proporção harmônica (ou aos cocientes musicais), fundamentada no fato de que seria incoerente afirmar que a razão tem preferência por uma proporção em relação a outras, não resultou, historicamente, no seu rechaço enquanto princípio artístico; pelo contrário, o alvo estava na justificação de seu valor artístico pelo seu valor racional. E isto fez, primeiramente, Claude Perrault: a proporção harmônica, embora racional em si mesma, só tem validade artística porque se justifica por um *fundamento arbitrário*. Defrontando-se com o *irrationale* da arte, o racionalismo iniciava aqui sua longa “dialética do Iluminismo”. Porém, embora incidisse mais diretamente sobre o problema da proporção, este *tópos* findava por instabilizar a própria perspectiva.

Na sua tradução da obra de Vitruvius, Perrault reservaria um lugar importante para a exposição dos fundamentos positivo e arbitrário da arquitetura. Propondo corrigir uma das mais obscuras passagens do manuscrito latino¹⁹, reorganizava o capítulo sobre as partes em que consistia a arquitetura, no Livro Primeiro, de forma a fazer com que a noção de proporção tivesse posto de comando²⁰: assegurava-se-lhe, pelo novo encadeamento lógico, uma função reguladora, determinante dos parâmetros de qualidade da arquitetura. Entretanto, ao contrário de oficializar, pela respeitabilidade do texto restaurado, um lugar comum da teoria desde o Renascimento, resguardava à articulação da tríade proporção/decoro/economia uma inovadora interpretação. Em torno à noção de simetria, Perrault propunha, nesta passagem bastante obscura, sua “esclarecedora” concepção dos dois princípios fundamentais da arquitetura, acima referidos. Por seu intermédio, porém, o ideal clássico da “conve-

niência” ou, na expressão mais corrente e imprecisa, da “adequação” resultava radicalmente transformado.

Pode causar certo estranhamento o fato de que, para a tradução francesa, Perrault recusasse a palavra simetria —cuja noção, como dissemos, ocupava posição decisiva em seu projeto— pela de proporção. Ainda mais, propondo identificar as noções de simetria, proporção e eurritmia como equivalentes, apercebia, com clareza, a concretude e abrangência implicada no expediente da “definição métrica.”²¹ A opção terminológica tinha, contudo, o preciso sentido de evitar uma “confusão de princípios” ali onde se arraigava toda a estrutura organizacional proposta para as definições vitruvianas. Em verdade, ela revelava que o pressuposto da conveniência ou concordância entre as partes havia perdido sua eficácia estética, entrando em colapso por força das dissociações impostas pela exegese: por um lado, a “conveniência razoável” muito raramente podia ser considerada a responsável pelo sentido de beleza de uma obra²²; por outro, a abordagem estética da noção de simetria evidenciava que, no domínio da visibilidade, ela se referia a coisas distintas, motivo pelo qual Perrault optava pela exclusão do termo.

“Embora a palavra simetria tenha se tornado francesa, eu não pude utilizá-la aqui porque *Symmétrie*, em francês, não significa o mesmo que *Symmetria*, em grego ou latim, nem significa o que Vitruvius entende aqui por *Symmetria*, que é 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 *symmétrie*, 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 Vitruvius nada tenha falado deste tipo de simetria que é responsável em grande parte pela beleza dos edifícios. Mais do que isto, a ausência desta *symmétrie* torna os edifícios totalmente disformes. Pode ser que esta mesma razão tenha levado Vitruvius 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 *Symmétrie*, 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, se chama simplesmente *symmétrie*; mas, se ela é o contrário e oposta, chama-se *Contraste* e pertence à Pintura e Escultura e não à Arquitetura.”²³

Esta exposição acenava, claramente, para a diferenciação das belezas apresentada, na seqüência, com o comentário à categoria vitruviana do decoro na arquitetura. Referindo-se textualmente ao prefácio de seu livro *Ordenação das Cinco Espécies de Colunas*, Perrault distinguia 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*. Consumava-se aqui uma reviravolta nos interesses, preocupações e referências conceituais da arquitetura. A proporcionalidade, enquanto elemento-chave para a compreensão do enlace entre o sensível e o inteligível, perdia sua aura convertendo-se em uma “questão de gosto” isenta de qualquer razão positiva. Por sua vez, os imperativos da *symmétrie*, porque tomados como condição de beleza e, portanto, advertidos pelo “sentido comum”, deixavam de ter um papel determinante na formação do arquiteto.²⁴ Por fim, de fator periférico para uma estética que buscava realizar uma beleza “acima dos juízos individuais” (Alberti), o “costume” e o “gosto” despontavam, agora, como indispensáveis.

Comprometida com a prática artística, o impacto das idéias de Perrault resultaram na crescente desconfiança sobre a legitimidade da identificação clássica da proporção harmônica como uma lei geral da natureza —vale dizer, a desconfiança na homologia entre as leis (e o valor absoluto) da harmonia musical e as da harmonia visual. Por outro lado, se o Iluminismo se opôs veementemente ao caráter arbitrário dos preceitos estéticos, se buscou assegurar-lhes valores absolutos ou razões positivas, se empreendeu uma mordaz crítica aos costumes, não menos certo foi a profunda influência que as idéias de Perrault exerceram sobre ele. Christopher Wren, Laugier e Piranesi são exemplos claros. Também o reconhecimento dos “estilos” egípcio, grego, etrusco, romano, chinês, etc., promovido pela arqueologia, haveria de ter em conta a provável arbitrariedade dos “códigos lingüísticos”. Mas é muito significativo ter sido em torno à questão da proporção que se operou a “desmontagem do sistema clássico”.

A Era das Luzes não economizará esforços para desvincular a crítica da proporção de sua correlata assertiva sobre o Fundamento Arbitrário da Beleza. A possibilidade de se liberar das “amarras do irracionalismo” latentes naquilo que Boullée chamava de “arte de fantasia e de pura invenção” propalada por Perrault²⁵ viria de um conjunto de idéias paulatinamente amadurecidas no âmbito da poética do pintoresco. Assim, contra a *fantasia... a imaginação*, laicizada por uma arte onde a imagem visual tinha valor pelo jogo das associações, pela sugestão do que estava oculto ou ausente, pelas insinuações, etc., diferentemente do “rigorismo perspéctico” pelo qual nada era indefinido, arbitrário ou aleatório. Ou melhor, aceitando a preeminência do “gosto” sobre o “juízo”, o Iluminismo discordava, porém, da sua identificação com um convencionalismo arbitrário, adverso à “positividade” do *modus operandi* da faculdade imaginativa. A beleza não poderia, certamente, ser apreciada da mesma forma como o pensamento racional aquinhoava-se de seus conceitos; por isso, nem a proporção nem a regularidade consistiam em valores genuinamente artísticos. Mas, 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 ‘velocida-

de de imaginação' ou como o rápido suceder-se de uma idéia à outra, aos quais, porém, deve acrescentar-se uma 'direção constante' para um fim determinado."²⁶

Pela exaltação do *wit* ou do espírito de *délicatesse* ou de um(a) *pensée ingénieuse*, próprios à imaginação, rompia-se radicalmente com as assimilações ou comparações entre a arte e a atividade cognitiva (ou melhor, o pensamento racional), e, na mesma medida, com a irracionalidade: as inusitadas associações entre idéias, em sua astuciosa profusão imaginativa, tinham sentido e atratividade exatamente porque atendiam a uma "direção constante para um fim determinado". Por sua vez, embora o Iluminismo buscasse estabelecer uma *concordia discors* entre o "pensamento exato e unívoco" e o "pensamento engenhoso"²⁷, o *wit* valia em si mesmo —ou seja, prescindia da consideração do conteúdo moral ou da atitude ética intrínseca ao sentido da obra— e, por isso, consumava a orientação para o subjetivismo dada com a emergência da questão do gosto.

Os divórcios que findaram o enlace entre a sensibilidade e a inteligibilidade tinham, portanto, no *Settecento*, um de seus momentos cruciais. A constituição de uma "nova sensibilidade" relacionava-se intimamente com a afirmação de valores estéticos que prescindiam tanto da legalidade das leis objetivas quanto da retidão ou rigor cognoscitivo. Porém, sua aparente estabilidade logo desapareceria. A "validade em si mesma" do pensamento argucioso furtava todo e qualquer preceito ético da estética, acenando para um formalismo latente. Sob esta perspectiva, Edmund Burke viria a elaborar, em chave empirista, sua *Indagação filosófica sobre a origem de nossas idéias acerca do Sublime e do Belo*. Na Parte III: *Da Beleza*, dizia:

"A proporção (...) deve ser considerada como uma criatura do entendimento mais do que como uma causa primária atuando sobre os sentidos e a imaginação. Não encontramos um objeto belo à base de dedicar-lhe muita atenção e de investigá-lo muito. A beleza não exige auxílio de nosso raciocínio; nada tem que ver tampouco 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."²⁸

Repondo a questão clássica do caráter imediato da apreciação da beleza, acabava por fornecer o último argumento contra a validade artística da proporção. Embora Burke não se referisse nominalmente a Perrault, para ele, assentar no costume o gosto ou o prazer adveniente por determinadas proporções revelava um profundo desconhecimento das verdadeiras causas do belo.²⁹ Ainda, uma análise criteriosa das relações proporcionais que, por ventura, pudessem ser encontradas como aprazíveis facilmente demonstraria que o interesse pela proporção advém com a constatação da deformidade e, portanto, está condicionado pela idéia de uma *forma comum*³⁰; e concluía: "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."³¹

A indagação "empirista" de Burke tinha clara consciência dos limites intrínsecos ao campo da investigação

científica e de suas implicações filosóficas. Não se dispunha a "entender a causa última" da beleza e da sublimidade, nem mesmo pretendia explicar "porque certas afecções do corpo produzem semelhante emoção da mente"; toda investigação das causas eficientes estava condicionada por uma "exterioridade" inviolável pelo conhecimento humano.³² Talvez a importância maior de seu estudo estivesse nesta internalização de problemáticas que, aparentemente, eram exteriores à arte, específicas da investigação científica ou da teoria sobre o conhecimento humano. E, de fato, o *wit* não poderia ser assimilado ao pensamento racional e científico. Mas o cientificismo de Burke, como veremos, não era um desvio; pelo contrário, confirmava uma relação de complementaridade. Antes, porém, uma interposição.

(ii) A visualidade e a hierarquia dos lugares

Cabe, aqui, repor a questão pela qual iniciamos nosso estudo: que paisagem é esta que se constitui com o colapso da simetria clássica? Certamente, o *wit* estabelecia uma espacialidade adversa ao constructo perspéctico e ao pensamento racional e científico. A argúcia e a variedade, consumadas com o inusitado ou imprevisível das associações, definiam uma espacialidade assumida, em si mesma, como "paisagem", vale dizer, como enlaçamento de imagens, sempre variável, que respondia a um sentido ou "direção constante" estabelecida por argúcia. Esta espacialidade, que tinha na linha curva ou serpentina sua forma simbólica, preparava, porém, uma ruptura ainda maior no âmbito da visualidade. Valorizando o emocionalmente tocante, a estética do pintoresco, ao "recortar", "enquadrar", "selecionar" o campo de visão pelo que se destaca na paisagem, terminava subjetivando as qualidades artísticas da visão.³³ Óbvio que não se tratava apenas da ruptura com uma ordem visual concebida a partir de "pontos de vista" privilegiados, definidores de uma hierarquia das *situações*; pelo contrário, esta ordem existia na medida em que se articulava com uma hierarquia das *localidades* e de suas respectivas edificações. Era, portanto, uma nova forma de intuição espacial, vigente tanto na arquitetura como —e particularmente— no urbanismo, que estava em questão.

Esta ruptura foi lentamente preparada, no transcurso do século XVIII, pelo expediente da *varietà*, com o qual o pintoresco adentrou-se à cidade. Laugier, nas *Observações sobre Arquitetura*, dirá: "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, fracasso, tumulto no todo."³⁴ A *varietà*, que para o Renascimento havia sido uma exigência interna à ordem arquitetônica³⁵, apresentava-se agora como uma categoria chave frente aos impasses do classicismo —solucionando-os por uma sorte de dialética entre o absoluto e o arbitrário, o racional e o irracional, o regular e o irregular. Assim remetida para o domínio urbano, a variedade impunha a consideração estética da "confusão urbana" e sua ruptura com uma hierarquia arquitetônica-urbanística estabelecida entre as edificações e suas localidades. Este todo urbano que escapava à ordem (clássica) celebrava, na forma da *selva oscura*, o prazeroso do desmedido, do que

fugia ao controle, do que rompia com todo termo de comparação. Aqui estava a raiz do olhar sublime. E se o território do tumulto logo revelar-se-ia um "Campo de Guerra", isto, em parte, devia-se ao fato de que "o pintoresco estava para o sublime como o pavio para o barril de pólvora".

Na "horizontalidade" com que se deixa levar pela linha do horizonte, o olhar sublime rompe definitivamente com toda e qualquer hierarquia do visível; na "indiferença" com que segue de um ponto a outro, ele rompe, igualmente, com todo termo de comparação; lançado ao horizonte, por fim, faz do alvo um símbolo de sua própria condição: experiência sensível da impossibilidade de uma plena cognição do visível. Para uma análise formalista, trata-se evidentemente de uma conquista visual e espiritual. Todavia, adstrita às questões puramente formais, a análise corre o risco de se limitar à contraposição entre o sublime e o pintoresco. E aqui retornamos a Burke. Dissemos acima que a espacialidade definida pelo *wit* era precipuamente paisagística. Coube à teoria artística inglesa perceber as profundas implicações filosóficas que se relacionavam com esta forma de intuição do espaço. Certamente, seria errôneo afirmar que a análise do belo desenvolvida por Burke dava preeminência à poética do sublime. Sequer minimizava a importância do *wit* na atividade artística. Pelo contrário, ela recolocava uma "relação de complementaridade" que Hogarth, reinterpretando a noção de *varietà* tal como tinha se desenvolvido na Itália e França, já havia fornecido a chave de interpretação.

A plena compreensão do valor e importância desta espacialidade "imagética" relacionava-se estreitamente com a consciência dos limites ou impasses colocados ao conhecimento objetivo da natureza. Somente ela solicitaria ao pensamento desejoso de "objetividade" uma dimensão concreta e real; e nisto consistiu o nascimento do sujeito moral moderno. Pois o espaço em questão é, segundo expressão de Argan, um espaço no qual "a objetividade diz respeito a uma qualidade do sujeito"; é, portanto, o espaço da persuasão sobre a "objetividade da própria subjetividade."³⁶ Esta, provavelmente, é a significação mais profunda da complementaridade que guardam as poéticas do sublime e do pintoresco.

A conquista da horizontalidade do olhar, do espaço contínuo, da autonomia formal... muitos significados podem ser relacionados à linha do horizonte; aqui concentramos naqueles comprometidos mais diretamente com a crise do classicismo. E creio que foi muito esclarecedor o que vislumbramos deste ponto de vista específico. Certamente, não se trata de um ponto final; o vigor que Burke visualizava em "questões clássicas" como a imediata apreensão da beleza logo acolheria uma revisão ainda mais abrangente, a extraordinária Crítica do Juízo. Mas esta, em verdade, é apenas uma hipótese de estudo.

NOTAS

1. 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 Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
2. No seu Princípios da Arquitetura na Idade do Humanismo, Wittkower alertava: "A identificação renascentista dos co-

cientistas 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*, Ed. Nueva Visión, Argentina, 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*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona; cf. infra nota 17.

3. ARGAN, Giulio Carlo. *Brunelleschi*, in col. *Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984, p.71.
4. 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.
5. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, 1106 b 8-12, in col. *Os Pensadores*, Ed. Abril, São Paulo, 1973.
6. Neste sentido, a exposição fornecida por VITRÚVIO sobre a *symmetria* apresenta dois "momentos" de definição que, em uma leitura desatenta, podem ser facilmente confundidos: "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" (cap. 2, Livro I, trad. de Ivone Salgado e Mário H.S.D'Agostino a ser publicada no CADERNO — Centro de Apoio Didático FAUPUCAMP).
7. Aqui é interessante citar duas passagens do *De Re Aedificatoria*, no capítulo em que Alberti expõe o princípio artístico da *concinntas* (5,IX), inspirado na simetria clássica, e que se apoiam na concepção grega da *καλοκαγαθία* —cf. o comentário de Giovanni Orlandi, na trad. italiana— e em uma importante sentença pitagórica: "Por instinto natural, de fato, nós aspiramos ao melhor e ao melhor nos aproximamos com prazer; também a *concinntas* só se manifesta no organismo inteiro ou nas suas partes se, por si, manifestar-se, identicamente, a natureza mesma —de maneira que eu a chamo 'companheira da alma e da razão'; e a *concinntas* possui campos vastíssimos nos quais pode ser aplicada e afirmada. Abraça o homem em todos os seus aspectos vitais e racionais; preside totalmente a natureza." [p.814]; "Não me cansarei nunca de repetir (...) a notória sentença de Pitágoras: é absolutamente claro que a natureza nunca discorda de si mesma. E assim é." [p.820]; (trad. do Capítulo 5 por Marcos Tonhão e Mário H.S.D'Agostino, a ser publicada no CADERNO — Centro de Apoio Didático FAUPUCAMP). Cf. ALBERTI, L.B. *De Re Aedificatoria*, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966.
8. No quadro do pensamento mítico grego, o desmedido relaciona-se a estados de cegueira, de delírio ou de disfarce. Na *Oréstia*, de Ésquilo, —sobretudo no *Agamêmnon*—, contrapõe-se ao ideal polí(s)tico do *métron*:
*A ruína é punição inexorável
da pretensão sem termo e sem medida
e das extravagâncias da opulência.
O dom supremo é ter comedimento (métron)
(...) a prosperidade nunca serve
aos que se sobrepõem à justiça.
Transtorna-os a sinistra Tentação,*

*insidiosa filha do Delírio:
o mal, então, se torna irremediável;
não se disfarça mais, todos o vêem
— sinistra, inocultável evidência*

in *op. cit.* 444-456, trad. de Mário da Gama Kury, Jorge Zahar Editor, R.J., 1990

9. Escapa aos nossos propósitos uma consideração mais aprofundada dos complexos 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 multialegre imortal, ela mortal. Agora ambos são deuses"; in HESÍODO. *Teogonia*, trad. de Jaa Torranó, Roswitha Kempf Ed., S.P., v. 937-943.
10. Cf. VITRÚVIO, *op. cit.*, Livro II, cap. 1, pp.35-6.
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 preparam 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 tomou-lhes os corpos sensíveis ao frio e menos capazes de suporta-lo só 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 PANOFKY, E. "La Historia Primitiva del Hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo", in *Estudios sobre Iconología*, trad. de Bernardo Fernandez, Alianza Ed., Madrid, 1985, pp.45-92.
12. Cf. RYKWERT, J. "Razón y Gracia", in *La Casa de Adán en el Paraíso*, trad. de Justo G. Beramendi, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1975, pp.129-140.
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 dizerem que ele amansava tigres e leões bravios; também de Anfion, 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 acasalamentos livres, dar direitos aos maridos, construir cidades, gravar leis em tábuas. 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, certamente era interpretada à luz da exposição horaciana —mais 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.
14. Cf. PANOFKY, E. "ET IN ARCADIA EGO: Poussin e a Tradição Elegíaca", in *O Significado nas Artes Visuais*, Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., 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.* IX, 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 com que um leigo "conhece o que lhe agrada"— e a ciência (*scientia*) —como verdadeira compreensão, que deliberadamente aplica os princípios científicos à 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, Otto. *La Catedral Gótica*, trad. de Fernando Villaverde, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp.43ss.
16. Este enlace entre o sensível e o inteligível já está presente na imediata abertura da consciência para a "concordância entre as partes de um todo" —cujas razões 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 *Historia de la Filosofía Griega*, Tomo I, Ed. Gredos, Madrid, p.215.
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 duas oitavas expressa-se, portanto, na relação 1:2:4. Prosseguindo o estudo, se tomarmos duas cordas na relação 3:4, a diferença de tom é um quarto e na relação 2:3, um quinto. Ora, a escala musical grega contava 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 esta investigação 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, 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” (in “Sistemas de Proporción”, *op. cit.*, p.529).
- O vínculo entre a harmonia e uma “inteligência matemática da natureza” exacerbou 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 suprasensível 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 Escalígero, 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 alheio 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 Escalígero admitem, portanto, conjuntamente (porém colocando nisto diferente acento), que existe uma beleza sensível pura —que enquanto tal não é encarnação do número (Escalígero)—, 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.
19. 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, nº 5)—, simplificava as “ambíguas” noções de ordem (*taxis*), disposição (*diáthesis*), eurritmia (*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 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.” (IX, cap.5, pp.814 e 816). A “racionalização” de Alberti era, porém, bem mais fiel ao universo espiritual de Vitruvius do que a de Perrault.
20. “(...) 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 concorram entre si devido ao *Decoro* e à *Economia*. Vitruvius acrescentou a *Proporção*, o *Decoro* e a *Economia* à *Ordenação* e à *Distribuição*, não como partes da arquitetura, mas, como aquilo que lhes aperfeiçoa”; in VITRUVIO. *Os Dix Livres d'Architecture Vitruve*, corrigés et traduits en 1684 por Claude Perrault, Pierre Mardaga Editeur, edição facsímile de 1988, trad. de Ivone Salgado e Mário H.S.D'Agostino, p.14.
21. “Todos os intérpretes acreditaram que a Eurritmia e a *Proporção*, que Vitruvius 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”; *op. cit.*, p.16.
22. Ao comentar a possibilidade da 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 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 nos acostumamos a achar bonito, independentemente delas possuírem mais ou menos conveniência e razão positiva”; *op. cit.*, p.17-18. É interessante notar que a “questão clássica” da imediata apreensão de um todo harmônico perdia, aqui, toda sua complexidade.
23. *Op. cit.*, pp.16-17. Optamos, na tradução, pelo emprego da palavra latina quando Perrault refere-se à simetria clássica.
24. 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.

25. Cf. BOULLÉE, Étienne-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 seqüência Boullée examina "o que pode dar-nos certeza acerca 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 influiria 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 26.
26. 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 sentido, enquanto 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 variedade 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).
27. 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 Imaginación como Vestimenta del Alma en Marsilio Ficino y en Giordano Bruno", in *op. cit.*, pp.60-81 (sobretudo pp.72-73). Cf. também WITTKOWER, R. "Teoria Classica e Sensibilità Settecentesca", in *Palladio e il Palladianesimo*, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1984.
28. BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Belo* (1757), trad. de Menene Gras Balaguer, Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p.68.
29. "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 tão longe de ser, meramente como tais, as causas do prazer [próprio à apreciação da beleza], que 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.
30. *Idem, ibidem*, p.73.
31. *Idem, ibidem*, p.75.
32. *Idem, ibidem*, Parte IV, p.95.
33. Cf. HONOUR, Hugh. "La moral del paisaje", in *El Romanticismo*, trad. de Remigio Gómez Díaz, Alianza Ed., Madrid, 1986, pp.59-122.
34. Sobre a concepção urbanística de Laugier e sua relação com a estética do pinturesco e o pensamento fisiocrático, cf. TAFURI, Manfredo. *Proyecto e Utopia*, trad. de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira, Ed. Presença, Lisboa, 1985, pp.12-18.
35. 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".
36. "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 arbítrio, se é que não se abandona verdadeiramente à 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."; in "Lo spazio 'oggettivo' nella pittura inglese del Settecento: Hogarth", *op. cit.*, p.43.

MÁRIO HENRIQUE SIMÃO D'AGOSTINO é professor dos Departamentos de Fundamentos Teóricos e Planejamento Urbano e do Curso de Especialização em "Urbanismo Moderno e Contemporâneo" da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, professor do Departamento de Arquitetura e Planejamento da Escola de Engenharia de São Carlos — USP e Doutorando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.