

# Métron

## A Lira, a Flauta e o Compasso

MÁRIO HENRIQUE SIMÃO D'AGOSTINO

[A Beleza] temo-la surpreendido,  
resplandecendo em sua mais luminosa  
clareza, pelo mais clarividente dos nos-  
sos sentidos

PLATÃO, *Fedro*

Um exame dos liames entre Música e Arquitetura que se fiam com a Renascença Italiana comporta embaraços imediatos, tais como a correlata e imprescindível indagação de suas alianças com a *perspectiva linear* ou *matemática*, técnica de representação gráfica da imagem visual mediante cálculos rigorosos das medidas aparentes, conquista precípua das *arti del disegno* renascentistas, conexa, por sua vez, à «matematização da Natureza» anelada pela ciência moderna. Sói principiar pela questão da *perspectiva exata* também aquele que se propõe o exame das implicações do chamado «processo de racionalização do espaço», no transcurso dos séculos XV ao XVIII, sobre os princípios «cósmico-musicais» da arquitetura do Renascimento<sup>1</sup>. A obviedade deste começo, porém, não

1. Não é objeto deste trabalho o estudo específico do processo de racionalização do espaço e de suas implicações filosóficas e religiosas; cf. Alexandre Koyré, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito* (1957), trad. de Donaldson M. Garschagen, Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1986. Igualmente, ultrapassa nossos propósitos a consideração da «história da perspectiva», objeto de acirradas polêmicas tanto em relação a uma possível «perspectiva com um ponto de fuga» já na Antigüidade, quanto pela difícil interpretação da descrição de Antonio Manetti, na *Vida de Brunelleschi*, sobre a «invenção da perspectiva» pelo referido arquiteto, exemplificada em *due tavole*; cf., em

deve dissimular as generalizações que, com freqüência, induz. Sob o atavio da terminologia técnica e com a aura dos sistemas axiomáticos e demonstrações matemáticas, vasta gama de noções se apresenta ao estudioso hodierno como propriedades elementares da perspectiva: *pirâmide visual, plano de intersecção, ponto de fuga, linha do horizonte...* jargão ao qual vêm se reunir termos como *simetria, exatidão métrica, regularidade* e outros, compartilhados pela arquitetura. Tal proêmio, contudo, não resiste à análise criteriosa.

Raras palavras, no glossário da arquitetura, sofreram historicamente transformações tão radicais quanto as relacionadas com a perspectiva; o aparato terminológico atual pouco reflete da sua semântica de origem. Foi neste terreno primeiro, entretanto, que a Renascença firmou os princípios artísticos da perspectiva matemática. Sob a *renovatio* da Antigüidade, a construção perspectica da imagem visual, com base em relações de proporção, orquestrou-se pela questão da unidade entre o *espaço métrico* e a essência mesma do fenômeno artístico.

No leito de uma «teoria» onde confluíam artes tão diversas como a música, a arquitetura, a poesia acompanhada pela pintura, dentre outras, o *De Architectura*, de Vitruvius, orientava todo arquiteto a reunir aos desenhos em plano (*ichnographia*) – «à régua e compasso» – e elevação (*orthographia*) um terceiro, «cenográfico» (*scaenographia*), abrangendo elevações frontal e lateral, com a «correspondência das linhas em um ponto cêntrico (*circini centrum*)»<sup>2</sup>. Seus *Dez Livros* detalham a im-

particular, Alessandro Parronchi, “Le due tavole prospettiche del Brunelleschi”, in *La ‘Dolce’ Prospettiva*, Aldo Martello Ed., Milano, 1964, pp. 226-295. Sobre a importância da perspectiva para a nova concepção de espaço, os estudos de Panofsky permanecem referenciais; cf., para um quadro geral da «querela da perspectiva» entre os historiadores, Robert Klein, “Estudios sobre la Perspectiva en el Renacimiento”, in *La Forma y lo Inteligible*, trad. de Inés Ortega Klein, Taurus Ed., Madrid, 1982, pp. 255-268; Hubert Damisch, *L’Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987. O estudo de Wittkower sobre “Brunelleschi e a «proporção na perspectiva»” aponta as questões centrais da relação entre perspectiva e arquitetura; in Rudolf Wittkower, *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, trad. de Justo G. Beramendi, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 541-559.

2. Vitruvius, *De Architectura*, a cura di P. Gros, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1997 (I, 2, 2; VII, *Proli.*, 11). No tratado antigo, o «diálogo entre as artes» em nada se equipara ao *paragone* renascentista, à deliberada comparação das artes com o intuito de mensurar similitudes e diferenças, hierarquizando excelências; sequer cauciona uma pretensa «unidade» averiguada pela consonância

portância da matemática, dos números e medidas, para a arquitetura. E aí, ao reverso da fortuna que ora recai sobre o léxico da perspectiva, os princípios e preceptivas da arquitetura remontam, de forma inequívoca, à sua nascente: a *matemática da música*.

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

## I. O Traço do Arquiteto (A Música Apolínea)

O entendimento da *analogia* entre Música e Arquitetura, na qual se assenta o *De Architectura*, não se faz de imediato, e ainda menos o de nela se arraigar a reflexão antiga sobre a «matemática das formas visuais». Para a compreensão deste parentesco entre as artes, manifesto ao espírito antigo, cumpre restabelecer a concretude própria à «grafia» (γραφία) clássica, na qual espaço, tempo e movimento são realidades indissociáveis no domínio da percepção formal. Dois paradigmas: um, a *curva* que a flecha risca no ar, redobrando sua grafia pela reta que o arqueiro tem em mira na pontaria do alvo; outro, a *reta* que trazemos no interior do corpo, pés plantados no firme chão, reto ao céu<sup>3</sup>. Neste

das atitudes espirituais ou emocionais peculiares a cada arte. Tal diálogo, na Antigüidade, apenas corrobora «tendências unitárias» (Silvio Ferri), as quais não apagam as singularidades dos ofícios, nem invitam ao reconhecimento de uma «atitude comum» percebida para além das diversidades técnicas. O autor da *Vida de Brunelleschi*, ao se referir à provável descoberta da perspectiva pelos Antigos, tinha em mente as palavras de Vitruvius sobre a *scaenographia* (A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Salerno Editrice, Roma, 1992).

3. Dos *koûroi* arcaicos às obras do Período Clássico persiste, sob diferentes matizes, a relação tensa entre esquematismo gráfico (ou “geometrismo”) e plasticidade, entre traço seletivo (“marcante”) e fidelidade mimética; termos que estão imbricados nessa sensibilidade por uma *graphé* «aderente à natureza» e que são constitutivos, por assim dizer, de seu núcleo semântico. Na senda de Worringer, Panofsky precisa significados

sentido, a espacialização sugerida pela música, *fi*o a se desenhar no tempo, ressoa na percepção de sua *unidade métrica* (μέτρον), na marcação rítmica (ρύθμος) do módulo (ou pé musical); unidade espaço-temporal consagrada na dança, ou melhor, no movimento compassado, sincopado, comedido, enfim, *coreográfico*<sup>4</sup>.

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

Comum à música e à arquitetura, o ritmo se estabelece pela apreensão sensível da medida (*métron*), vale dizer, submete-se às condições naturais de percepção<sup>5</sup>. Mas não se trata aqui de avaliar o «jogo de módulos» como uma *ars combinatoria* rica em possibilidades, cuja efi-

distintos da relação entre abstração e naturalismo nas artes egípcia e grega, cf. Erwin Panofsky, “História da Teoria das Proporções Humanas como reflexo da História dos Estilos”, in *O Significado nas Artes Visuais*, trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976, pp. 47-148, sobretudo pp. 98, 105-108.

4. Na Poética, Aristóteles observa que os metros rítmicos variam segundo as espécies de poesia – heróica (hexâmetro), elegíaca (pentâmetro), satírica (tetrâmetro), etc. –; assim, o tetrâmetro, apropriado à dança, compõe-se, como indica o nome, de quatro metros, cada um contendo uma sílaba ou vogal *longa* (—) sucedida por uma *breve* (⊖), e oito pés no total: —⊖/—⊖/—⊖/—⊖//—⊖/—⊖/—⊖/—⊖ cf., sobretudo, 1449 a 19-28 [«a natureza mesma achou o metro apropriado»] e as notas explicativas n. 25 e 83. Sobre a dança, Aristóteles comenta que, «mediante ritmos convertidos em figuras (*tôn skhematizoménon rhythmôn*), imita caracteres, paixões e ações»; 1447 a 26-28. Aristóteles, *Poética*, ed. por Valentín Garcia Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1974. Os *skhémata* rítmicos incorporam as formas canônicas de figuração; assim, no *Simpósio* de Xenofonte, Sócrates pede aos dançarinos para «dançarem ao som da flauta os esquemas em que vêm pintadas as Graças, as Horas e as Ninfas» (7.5.1-ss).

5. Na exposição de Vitruvius sobre os seis princípios fundamentais da arquitetura – i.e., *ordinatio* (τάξις), *dispositio* (δίοθεσις), *eurhythmia* (εὐρυθμία), *symmetria* (συμμετρία), *decor* e *distributio* (οἰκονομία); *De Architectura*, Livro Primeiro, capítulo segundo –, a *eurhythmia* corresponde ao «aspecto apropriado» da obra, alcançado

cácia está na medida de sua apreensão sensível. O que impressiona os antigos é o território seletivo em que este *métron* se afirma: como Aristóteles observa, o ritmo ou o estabelecimento do metro, a partir do qual se modula a cadência rítmica, define-se pela «capacidade de afetar de certo modo nosso caráter»<sup>6</sup>. Na «comoção» salta a medida, revelando-se sua potência: jogo onde agente e paciente convergem, nela, o artista se rende ao poder-presença do *métron*. Por isto, tocado pela beleza de sons a se enlaçar em compasso rítmico, o artista *padece* o sentimento da música, se faz *seu* este sentimento, reconhece, do mesmo modo, sua autonomia. Por fim, se a afecção musical suscita empolgação, tristeza ou serenidade, comede-se igualmente pela contemplação da beleza, da *harmonía* (ἁρμονία) própria às obras perfeitas<sup>7</sup> – sentido de «acabamento» inerente ao *métron*.

A ênfase no sentido ético das afecções musicais, reveladora de uma atitude interessada pela expressão das emoções e pela comoção

pela «conveniência dos membros da obra em altura e largura, largura e comprimento, e em suma tudo possuindo comedimento (*symmetria*)»; p. 14. Compreende-se que, na seqüência expositiva dos seis preceitos, estava reservado propriamente à curritmia arquitetônica assegurar a estreita relação entre a *definição métrica* (*proporcional*) e a sua *apreensão visual*. Na Grécia Clássica, esta preceptiva adquiriu uma significação muito específica e, em certo sentido, técnica, relacionada ao desenvolvimento de procedimentos racionais de «retificação das deformações visuais» (empregados, p. ex., no Partenon e nas estátuas de grande magnitude, cuja visibilidade comprometia a boa proporção dos membros). Este «domínio técnico» da imagem visual não deve ser identificado com o *occhio mentale* do Renascimento; como Panofsky alertou desde *A Perspectiva como «forma simbólica»*, a eurritmia prende-se a uma «ótica dos ângulos visuais» absolutamente estranha à *unidade espacial* da perspectiva matemática Renascentista.

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

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

do espectador, é característica de um momento específico da arte grega. Porém, fixando olhar na contraposição entre a uniformidade da poesia arcaica – em verso hexâmetro – e a posterior diversificação dos gêneros poéticos, entre a severidade escultórica de Fídias e a maleabilidade de Praxíteles ou a multiplicidade de «tipos» e «fórmulas de *páthos*», na iconografia dos frisos, quase perdemos de vista o mármore que lhes é comum. As palavras do filósofo, no entanto, assinalam o solo onde se disseminou primordialmente a arte grega: a Beleza e a Medida.

Herdeira do pensamento mítico, a potente música do número – a riscar no espaço os pontos sagrados de uma grafia percorrida em compasso coreográfico – iluminou o caminho para a *teoria* do belo do Período Clássico, orientada, em aspectos gerais, pelas especulações sobre antropometria iniciadas no século V a.C.<sup>8</sup>. De certo modo, a estrutura psicofísica do corpo humano se relaciona com o sentido de ordem e, neste, de ordem matemática; todavia, o que a matemática musical coloca em evidência não é a *perfectibilidade* na forma, exata simetria entre destra e sinistra, mas a *proporcionalidade* entre os membros do corpo, própria ao sentido de beleza – e ao de feiúra (p.ex., quando espontaneamente dizemos que um nariz é grande e feio) – porém de difícil ciência exatamente porque, aí, nenhum membro se parametriza «metro» – i.e., forçando a pensar nas relações de medida que ele mantém com os outros membros.

E aqui luz, plena, a *philia* entre Música e Arquitetura – que, sob diversos matizes, lume até nossa era. Por uma parte, a arquitetura opera com uma grafia rítmica, compassada; por outra, ela define relações har-

8. Sobre Policeto e a consolidação de uma disposição teórica no campo das artes, vide E. La Rocca, "Policeto y su escola", in R. Bianchi Bandinelli, (org.), *Historia y Civilización de los Griegos*, Icaria Editorial, Barcelona, 1981, Tomo IV, pp. 63-102; Salvatore Settis, "La trattadistica delle arti figurative", in AA.VV., *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, Salerno Editrice, Roma, 1993, volume I, tomo II, pp. 469-98. Sobre a música e sua relação com as artes e a arquitetura, cf. S. Ferri, "Tendenza unitaria delle arti nella Grecia antica", in Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, 1942 (serie 4, II) pp. 531-560; ainda, sobre interpretações diferenciadas da origem métrico-rítmica da música, v. B. Gentili, "Problemas de metodología y relación métrica-música", in R. Bianchi Bandinelli (org.), *Historia y Civilización de los Griegos, op. cit.*, tomo VI, pp. 332-345; R. Pretagostini, "Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale", in AA.VV., *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica, op. cit.*, pp. 369-91; *idem*. "Mousike: poesia e performance", in S. Settis, (org.), *I Greci. Storia cultura arte società*, Giulio Einaudi Ed., Torino, 1998, vol. 2, tomo 3, pp. 617-633.

mônicas métrico-proporcionais entre seus membros, convenientes aos gêneros de colunas (dórico, jônico e coríntico)<sup>9</sup>.

Coube ao Renascimento a restituição da «perdida teoria da arte» da Antigüidade. Cotejando as fontes antigas – em particular, Plínio, o Velho, e Vitruvius – e as obras remanescentes, e submetendo suas preceptivas a escrupuloso exame, a *renovatio* renascentista fixou diretrizes que, em certo sentido, ainda norteiam os estudos sobre a proporção harmônica<sup>10</sup>.

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

«Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. [...] Uma vez que a natureza nos pôs à vista as medidas, não é pequena a utilidade

9. Na música como nas artes visuais em geral, o «módulo» sempre é obtido a partir de um membro da própria obra. A palavra grega *mélōs* (τὸ μέλος; membro; de onde vem *melodia*) refere-se tanto a membro musical como a corporal. Segundo Vitruvius, «a proporção é uma correspondência métrica entre uma determinada parte (*rata pars*) dos membros da obra e seu conjunto [...]. De fato, não se pode falar de uma obra bem realizada se esta relação de proporção não existe»; *De Architectura*, Livro III, cap. 1, p. 72. E ainda: «Uma das partes será o módulo, que se chama em grego ἐμβάτης, com o qual se obtém por cálculos a distribuição de todo o edifício»; *idem*, Livro IV, cap. 3, p. 94. O termo *embáter*, oriundo do léxico técnico grego, e empregado por Vitruvius em paralelo a *rata pars*, comporta o sentido de «o entrante» – máximo divisor comum ou unidade métrica que subsume todas as magnitudes do edifício (βάτηρ, ἐμβάτηρ: soleira da porta, base da estátua; ἐμβάϊνω: entrar em um edifício, em uma nave) (cf. notas de Ferri in *Vitruvius* I, 2, n. 1-ss, 1960, pp. 113-114) –, e também o de um elemento arquitetônico com valor de módulo (cf. notas de Fleury in *Vitruve* I, II, 4, Les Belles Lettres, 1990, p. 114).

10. Embora a «teoria da proporção harmônica» tenha um importante papel na estética da Idade Média, adquire aí um caráter abstrato, distanciando-se dos expedientes hênicos da antropometria orgânica e do «naturalismo»; cf. Otto von Simson, *La Catedral Gótica. Las orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, trad. de Fernando Villaverde, Alianza Ed., Madrid, 1988, sobretudo pp. 15-77. Sobre proporção e arquitetura do Renascimento, além dos estudos referenciais de Rudolf Wittkower, cf. Paul Von Naredi-Rainer, “La bellezza numerabile: l’estetica architettonica di Leon Battista Alberti”, in AA.VV., *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa, Milano, 1994.

em reconhecê-las. [...] Uma coisa a se lembrar: para medir bem um corpo animado deve-se apanhar um dos seus membros com o qual medirão os outros. O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça»<sup>11</sup>

No Livro Terceiro da mesma obra, ressalta que todo artista deve «sempre seguir os exemplos da natureza», memorando a anedota sobre Zêuxis, que, para alcançar uma beleza «impossível de ser encontrada em um só corpo», reuniu as cinco moças mais belas, para delas retirar as partes mais apreciadas<sup>12</sup>. Em seu outro tratado, *De Re Aedificatoria*, a mesma exigência – «[alcançar a beleza,] como nossos antepassados, através da observação da natureza» –, leva o autor a comparar o edifício a um «organismo», estabelecendo analogias entre arquitetura e corpo humano<sup>13</sup>. Também aqui, embora não o diga, Alberti remete-se à exposição de Vitruvius referida na passagem do *Da Pintura*, que relaciona a *proportio* na arquitetura com a harmonia do corpo humano bem proporcionado<sup>14</sup>.

Na mesma trilha, – mas, por ironia, de forma totalmente anticlássica –, Antonio Averlino, dito il Filarete, no Livro Primeiro de seu *Trattato*, apresenta todas as medidas proporcionais da arquitetura tomando por módulo uma parte do corpo humano: a cabeça (segundo Vitruvius, a proporção entre altura e diâmetro de base da coluna deve corresponder à da altura do corpo modulado pela cabeça, mas o módulo arquitetônico sempre se define a partir de um membro da própria obra – no caso, o imoscapo<sup>15</sup>). Ao descrever sua *Sforzinda*, Filarete pondera:

11. Leon Battista Alberti, *Da Pintura*, trad. de Antonio da Silva Silveira, Ed. da Unicamp, 1989, Livro II, § 36, pp. 108-109; sobre pintura e arquitetura, *idem, ibidem*, § 26.

12. *Idem*, Livro III, § 56, p. 132-133; v. Sabatino Pasquale, “Una vergine di perfetta bellezza. L’imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento”, in *La bellezza di Elena*. Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1997.

13. *De Re Aedificatoria*, ed. bilingüe, trad. ital. de Giovanni Orlandi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966, Livro Nonno, cap. V, p. 810; cf. Robert Tavernor, “*Concinmitas*, o la formulazione della bellezza”, in AA.VV., *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa, Milano, 1994.

14. Vitruvius, *op. cit.*, Livro III, cap. 1, pp. 72-75 – o autor acresce a descrição da figura do corpo humano *ad circulum e ad quadratum*; v., também, Livro I, cap. 2. Sobre uma provável significação platônica das figuras vitruvianas, cf. Pierre Gros, “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura* III, 1, 2-3)”, in *Annali di Architettura*, Riv. del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, n. 13, Vicenza, 2001, pp. 14-24.

15. Filarete, *Trattato di Architettura*, 2 vols., introd. e note di L. Grassi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1972, Libro Primo, pp. 16-17.

«Com o intuito de mostrar o modo e a ordem do edificar, a alguns talvez parecesse melhor começar pelos edifícios pequenos, seguindo depois até os maiores. Mas, em meu juízo, prefiro principiar pela cidade e, nela, pelo modo como iremos edificar todos os edifícios que lhe pertençam; com a ordem e a medida que a cada um convenha e pertença.»<sup>16</sup>

Alberti já havia equiparado a arquitetura do edifício à da cidade<sup>17</sup>, contudo, não foi ele nem Filarete, e sim Francesco di Giorgio Martini, quem sintetizou numa única fórmula sua «unidade de princípios»:

«Possuindo a cidade razão, medida e forma do corpo humano, agora circunferências e divisões as descreverei com precisão. Em primeiro lugar, é preciso saber que, estendido no chão o corpo humano, posto um fio do umbigo à extremidade e girando-o, se obterá a forma circular. É preciso considerar, ainda, como o corpo possui todas as dimensões e membros com perfeita medida e circunferências, o mesmo devendo-se observar na cidade e em outros edifícios.»<sup>18</sup>

Pela *analogia* entre o corpo, o edifício e a cidade, entre micro e macrocosmo, os homens do Renascimento delegam à *Divina Proportione* um «poder de configuração» cuja universalidade ultrapassa os limites da arte antiga. Ignorando o *tópos* original da teoria da harmonia, serviram-se de uma Minerva mais gorda, segundo expressão de Alberti, e asentaram sob outras bases a reflexão sobre a *Ordo* matemática. O ponto de inflexão que conduz a atitude artística «moderna» para esta Arcádia imaginária reside na *intuição espacial* simbolizada pela perspectiva.

16. *Idem*, Libro Secondo, p. 52. Sobre a cidade de *Sforzinda*, inspirada na orientação do traçado das ruas proposta por Vitruvius (a partir da “rosa dos ventos”), Claude Perrault, em sua tradução do *De Architectura*, assinala claramente os equívocos de interpretação incorridos no Renascimento a respeito das diretrizes urbanísticas fixadas no Capítulo VI do Livro Primeiro do tratado antigo.

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

18. Francesco Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, 2 vols., ed. de Corrado Maltese, Il Polifilo, Milano, 1967, p. 20.

Detenhamo-nos sobre a atitude artística na Antigüidade. Tal como a linguagem corrente não se modela com exatidão de metria rítmica, os estudos métrico-proporcionais da beleza corporal somente rememoram a hesiódica Idade de Ouro de homens iguais quanto aos braços e pernas; nem aquela nem estes podem remediar o mundo do impreciso, *monde de l'«à-peu-près»*, conforme expressão de Alexandre Koyré<sup>19</sup>. Também a «grafia apolínea» afirma-se superior ao mundo dos mortais: se das cordas douradas do arco de Apolo partem flechas indomáveis, o talento artístico do arqueiro não se mede pela superfície irregular onde risca a curvilínea trajetória da flecha, mas pelo poder de cálculo e precisão no acerto do alvo; de forma que, ao arco e flecha divinos, conviria emparelhar a curvilínea vela e o mastro-coluna da arte náutica, instrumentos de uma grafia regular magistralmente traçada no terreno sempre imprevisível e indefinido do mar. Por isso, a súpere ordem em que se desenha a arquitetura rítmica, regular e bem proporcionada define-se, também ela, no plano de uma arte sagrada, de edificações religiosas, em acrópole sobre o plano existencial humano.

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

Ao talento de Apolo, exímio tocador de lira e deus arquiteto entre olímpicos, os Antigos reuniram o de Dédalo. Voltando o olhar para baixo e vendo em ação ao segundo, compreendemos melhor esta fronteira entre a arquitetura «dos deuses» e a arquitetura «dos homens». Mais, enquanto nos limitamos a contrapor o alcance ou a extensão que a *Ordo*

19. Alexandre Koyré, "Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision", in *Études d'Histoire de la Pensée Philosophique*, Ed. Gallimard, 1971, pp. 341-362.

arquitetônica possuiu na Antigüidade e no Renascimento, perdemos de vista a «problemática clássica» e a cisão implicada na *renovatio* Renascentista.

## II. Uma Edificação de Cimentos Firmes e Geometria Insólita

No delineamento do mito de Dédalo, Marcel Detienne<sup>20</sup> ressalta que o labirinto, arquitetura traçada a régua e compasso, e que por séculos atrai o Ocidente Europeu, «é, fundamentalmente, um espaço descentralizado que exclui o mais concreto e o mais místico. Nem edifício cujo complicado plano o converteria em lugar de ilusão [...]. Tampouco viagem iniciática, catábasis e caminho para outro mundo [...]. Ao pensar o labirinto com o Minotauro, os gregos têm privilegiado a figura abstrata de um espaço aporético [...] um espaço móvel»<sup>21</sup>.

Embora nos dias atuais a aura da *perenidade* e o valor que ela empresta à construção venha perdendo lustro passo a passo com as conquistas tecnológicas – e com seu intérmino potencial para a demolição tanto quanto a edificação –, certamente não abandonamos o anseio por

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

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

obras que perpetuem. Há muito que os elos entre *tempo* e *arquitetura* têm instigado perspicuas apreciações; eles tecem a especiosa trama em que se alça o penetrante Dédalo, genitor mítico da arte<sup>22</sup>.

A aparição do Minotauro, cria de Pasifae, inscreve-se em um importante contexto de simétricas inversões e espelhamentos. Minos, esposo de Pasifae, é filho de Astérios, o Estrelado, vicário e pai nutrício de outros dois filhos, os três – Minos, Sarpedón e Radamantis – nascidos dos amores entre Zeus e Europa, mortal raptada pelo deus amante metamorfoseado em touro. Aspirando ao reinado, após a morte de Astérios, e não reconhecido em sua divina ascendência taurina, Minos trama conquistar o reino de Creta pedindo a Poseidon um touro enviado das profundezas do mar, a ser sacrificado pela realeza. Deste animal, que o rei não sacrifica, mantendo-o como amuleto, nascerá Minotauro. Possuída de desejos pelos movimentos enfurecidos do touro, Pasifae, dentro de uma construção feita por Dédalo com madeira recoberta de couro, une-se ao animal, metamorfoseada em bezerra. Assim, diferentemente de Zeus e Europa, defrontamo-nos aqui com a perda do limite, a degradação humana denunciada no corpo minotáurico<sup>23</sup>.

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

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

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

23. Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, trad. de Julia G. Moreno, Alianza Ed., Madrid, 1993, Livro III, 1, 3, 4.

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

Como argumenta Detienne, o sentido central do mito adquire forma simbólica no desfecho que cabe a Dédalo após sua fuga. Perseguido por Minos, o arquiteto é por fim descoberto através do ardiloso desafio, lançado pelo rei em toda cidade onde passava, àquele que, introduzindo um fio numa concha de caracol, chegasse à outra ponta. Kókalos, rei da Sicília, ao aceitar a prova, contando com o auxílio do hóspede que ocultava em seu palácio, sem perceber fornecia a pista (ou o fio) que levava diretamente à presa<sup>24</sup>. A solução do enigma Dédalo encontra perfurando a ponta da concha e adentrando uma formiga, atada a um fio, em linha reta por entre as curvas do caracol<sup>25</sup>.

*Arquitetura, aliança de reta e curva...* formas que simbolizam, para os gregos, domínios singulares da atividade artística: o volteio e a ação direta, sem desvios. Ao dirigir os indômitos cavalos do carro do Sol, Apolo traz aos homens a súpera manifestação da ordem regular. Mas a reta que este deus extrai da curva encanta, sobretudo, no poder de cálculo e precisão do arqueiro; a imprevisibilidade comparece aí como perturbadora de seu talento. A arte dedálea, ao contrário, define-se pelo imprevisível, centrando-se na possibilidade da reta súbito se revelar curva e esta, reta – enfim, do labirinto... fio de Ariadne. É no domínio dos «simulacros» e «artimanhas» que ela se configura<sup>26</sup>.

24. Apolodoro, *op. cit.*, Epítomes, 1, 14, 15.

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

26. Esta visão da arquitetura como *estratagema* perpassa toda a Grécia Clássica e ainda está claramente presente no tratado *De Architectura*. De fato, não a encontramos

Pela pétreia geometria, Dédalo trama a cadeia da «situação favorável» ou a «reversão do quadro», assegurando a persistência da manobra. Ruskin ajuizou que as Pedras da Arquitetura invocam justiça ao tempo; os gregos buscam, através delas, agarrar o tempo pelos cabelos, dispondo-o a seu favor. Jogo espaço-temporal também figurado nos entretenimentos de Palamedes, inventor da «metrética», arte da grafia dos números e das letras, Pedras da Palavra<sup>27</sup>. Tal como o artefato dedáleo, o *jogo de damas* criado por Palamedes repõe o *tópos* semântico do labirinto; dos desenhos maquinados com as pedras do jogo às geometrias traçadas pelo arquiteto nenhum desnível se interpõe, ambos se riscam sobre um papel de mesma qualidade.

Os *tópoi* apolíneo e dedáleo balizam a perscrutação do espaço na Grécia Clássica. Três referências: sobre a geometria e o princípio ordenador da natureza, os estudos de matemática da música realizados

quando Vitruvius trata dos edifícios consagrados aos deuses, iniciando seu Livro Terceiro com uma detalhada exposição sobre «a composição e as medidas dos templos», mas sobretudo quando analisa a construção da cidade. Do terceiro ao sétimo capítulo do Livro Primeiro, o autor, após distinguir três gêneros de obras públicas – edificações de defesa (muralhas, torres, portas, etc.), edificações religiosas e edificações destinadas a lugares de usos comuns (portos, fóruns, pórticos, banhos, teatros, etc.) –, desenvolve amplas considerações sobre a edificação cidadina. Assim, em relação ao desenho das muralhas (Cap. V), Vitruvius observa que «os caminhos de acesso às portas não deverão ser retos mas dirigidos à esquerda, pois assim os agressores oferecerão, aos que estiverem na muralha, o lado direito do corpo, desprotegido do escudo»; quanto às torres, «devem ser construídas de forma circular ou poligonal, pois as quadradas são facilmente destruídas»; onde a torre encontra a muralha, a passagem deve ser interrompida de uma extremidade à outra, porque «se os inimigos alcançarem alguma parte da muralha, os defensores estarão em condições de detê-los derrubando a ponte de madeira construída na passagem» (Cap. V). Sem nos estendermos em muitos exemplos, convém notar que a *Métis*, a astúcia artística peculiar a esse «mundo do aproximado», estende-se também à prossecução da *symmetria*, da ordem perfeita das edificações. Em abertura ao capítulo segundo do Livro Sexto, Vitruvius define como «obra de sagacidade» (*acumen*) a capacidade de dispor adequadamente as partes do edifício (VI, Cap. II, 1); o termo não designa preferencialmente o cálculo das comodações, a dimensionalidade e os ajustes eurrítmicos próprios à simetria, mas, sobretudo, as modificações exigidas pela situação e condições do terreno, pelas necessidades do uso, segundo as naturezas distintas dos destinatários; enfim, designa a capacidade de encontrar relações harmônicas novas, externas aos cânones divinos.

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

pelos pitagóricos levam à contraposição entre as noções de «isonomia» (Anaximandro, Empédocles) e hierarquia – «proporção» – do cosmos<sup>28</sup>. Em Platão, a «reversibilidade» e «indefinição» do mundo desvela o espaço como realidade errante, alheia à forma e indeterminável. Com a «topologia», Aristóteles tanto desvincula do estudo da geometria cósmica a correlata assertiva do caráter indiferenciado do espaço geométrico (problema levantado por Hipócrates de Quios, no século V, em seu *Elementos de Geometria*)<sup>29</sup> quanto refuta a realidade mesma do espaço (ou de um «vazio» independente dos corpos)<sup>30</sup>. Este quadro esquemático é suficiente para se apontar o paralelismo que Alois Riegl fixa entre tais divisas teóricas e a «forma de intuição espacial» da arquitetura antiga: *organicidade* métrico-proporcional (i.e. o módulo se define em relação

28. Problema levantado por G. Vlastos [«A norma geral de κράσις, na cosmologia e na medicina gregas era a ἰσονομία (Alcméon) ou a ἰσομοιρία (περὶ ἀερῶν 12), i.e. a relação 1:1 [...] Contrariamente a esta opinião generalizada, a descoberta pitagórica das fórmulas da harmonia musical introduziu uma idéia inteiramente nova, pois descrevia padrões de κράσις que não se adequavam à ἰσονομία, mas antes envolviam pares de números desiguais (e, em cada caso, pares-ímpares): 1:2, 2:3, 3:4.»; *apud* G. S. Kirk & J. E. Raven, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, trad. de C. A. L. Fonseca, B. R. Barbosa e M. A. Pegado, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, pp. 237-239] e também estudado por J.-P. Vernant em *As Origens do Pensamento Grego*, trad. de Ísis B. Fonseca, Difel, São Paulo, 1984. Sobre o princípio da *isonomia* e a racionalização do espaço, cf. J.-P. Vernant, “Geometria e astronomia esférica na primeira cosmologia grega” e “Estrutura geométrica e noções políticas na Cosmologia de Anaximandro”, in *Mito e Pensamento entre os Gregos*, trad. de Haiganuch Sarian, Difel-Edusp, 1973, pp. 157-186. Em *Geometrias Simbólicas da Arquitetura*, Ed. Hucitec, 2006, considero mais detalhadamente as investigações pitagóricas sobre a matemática da música; v. particul. Cap. 2, nota (17).

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

30. A teoria aristotélica do lugar é apresentada no Livro IV da *Física* (ref. particular à teoria platônica do espaço, cap. 1-6; à teoria do vazio, cap. 6-9) e sucedida pelo

a um membro da obra), visibilidade da *forma corpórea* (corpo tridimensional que ocupa um lugar) e afirmação do espaço *a partir* do corpo (diferentemente da Renascença, que concebe a forma estereométrica a partir do constructo espacial); os princípios arquitetônicos revelam igual incapacidade de «plena individualização do espaço»<sup>31</sup>.

Entretanto, para o estudo dos nexos que os Antigos estabelecem entre a reflexão sobre o espaço e a estesia métrica é mister ir além. Retornando à arena minotáurica (e à dança que aí evoluem, em cercos e desvios, caça e caçador), compete reaver a analogia entre música e arquitetura por um domínio da *graphé* distinto da metria coreográfica. Confundindo os limites, na própria esfera da forma, do belo, do acabado

estudo do tempo (cap. 10-14); *op. cit.*, pp. 73-115; cf. também David Ross, *Aristóteles*, trad. de Diego F. Pró, Ed. Sudamericana, Argentina, 1957, pp. 126-132. Sobre os equívocos da leitura aristotélica do *Timeu*, cf. D. Ross, *Teoria de las Ideas de Platón*, trad. de José Luis D. Arias, Ed. Cátedra, 1986, cap. “Las «doctrinas no escritas» de Platón” [v. ref. (9) «Fís., 209 b 11-17»], pp. 175-176, e Pierre Aubenque, “Física y Ontología”, in *El problema del ser en Aristóteles*, trad. de Vidal Penã, Taurus Ed., Madrid, 1987 – sobre a concepção do espaço e sua relação com o estudo do tempo, pp. 405-419 («[Para Aristóteles] o movimento não descreve um espaço que estaria já aí, pois isso equivaleria a supor que o espaço existe antes com a infinidade de suas partes, porém o movimento é aquilo pelo qual há um espaço em geral, e pelo qual este espaço se nos revela retrospectivamente como susceptível de ser dividido»; p. 410). Retomaremos *infra* as considerações de Platão sobre o espaço.

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

– do *Télos*, enfim – a «potência do indefinido» manifesta o *éthos* da arte. Alcançando o *incomensurável* no cerne da *medida* demarca-se o abismo a separar Antigüidade e Renascença.

### III. O Visível e o Invisível (A Música Dionisíaca)

Com a *máscara*, atentamos para o *manifesto* e o *oculto*. E, neste mito de exaltação à vida que se desenha com o labirinto, vemos, por fim, os olhos de Dioniso. Pondo termo à confusão minotáurica entre o bestial e o humano, Ariadne conduz a outro extremo onde os limites se embaralham: a música dionisíaca, fusão entre o divino e o humano<sup>32</sup>. Com o «doce grito soprado da flauta» o corpo é tomado por ímpeto dançante, livre a «dançar a doce dança». Corpo com vida própria, música a se fazer corpo dançante... presença de Dioniso. «Irei onde estão e estarei com os coros», fala o Deus no Prólogo da *Bacas* de Eurípides<sup>33</sup>. Dioniso se manifesta vida.

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

No corpo vivo, na força vital do corpo, ereto, firme sobre o solo, os homens têm a potência de Dioniso, deste Dioniso *Orthós*, Reto. Aí, a arquitetura do corpo é, ela mesma, manifestação da vida. E dos deuses «o mais doce», àquele que não o reconhece, revela-se «o mais cruel para

32. Na *Teogonia*, canta o aedo: *Dioniso de áureos cabelos à loira Ariadne/ virgem de Minos tomou por esposa florescente, e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida*; Hesíodo. *Teogonia*, apresentação e tradução de Jaa Torrano, Roswitha Kempf Editores, São Paulo, 1986, vv. 947-949, p. 156.

33. Eurípides, *Bacas*, estudo e tradução de Jaa Torrano, Ed. Hucitec, São Paulo, 1995, vol. 63.

34. *Idem*, vol. 38; sobre a diferença entre os talentos de Dioniso e Apolo em relação à arquitetura, cf. breve referência em Marcel Detienne, *Dioniso a Céu Aberto*, trad. de Carmem Cavalcanti, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, pp. 77-81.

os homens»<sup>35</sup>: finda a vida pela morte lacerante, pelo desmembramento do corpo – desfeita a *melodia* –, pela ruína da arquitetura – da *harmonia*. Na *Bacas*, antes do ímpio Penteu ser entregue ao massacre das Loucas, o deus prisioneiro responde ao chamado das mesmas com um sinal revelador: balança o palácio de Penteu, deslocando o «pétreo pórtico nas colunas», e um tremor toma conta do coro, aturdido de pavor, os corpos prostrados no chão; uma manobra final consoma seus estranhos talentos: combinando reta e curva, astuciosamente erige um fuste colossal com Penteu ao topo, entregue às Loucas para ruir com a caçada<sup>36</sup>.

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

Esta divisa fecha a analogia entre música e arquitetura. Polimórfica, errante, estranha às contenções da *pólis*, a potência dionisíaca liberta-se do sentido precípua da métrica apolínea, sua pertinência ao *lógos* da cidade, sua conveniência às disposições éticas. A apologia da «conveniência» (πρέπον) enfeixa os elementos em jogo no «certame entre lira e flauta», exalçado pelos filósofos antigos como paradigma para o estudo das artes<sup>37</sup>. Assim, induzidos pela racionalização filosófica do Período Clássico, retrocedemos ao mito – «solucionando-o» – uma categoria com implicações significativas. Interceptada sob a ótica utilitária – e «útil» (*khresimon, utilitas*), até a modernidade, reporta-se ao necessário e cômodo, não ao «funcional» –, a adequação entre arquitetura e usuário remete à concordância entre o *caráter* e a *destinação* do edifício, ao

35. *Ibidem*, v. 861.

36. Cf. vv. 586-593 e vv. 1064-1074 (*pegou do alto do céu um ramo de abeto/ e trouxe trouxe trouxe ao negro chão./ curvava-o como arco ou vergada hastea/ tensa pelos giros do sarilho do torno./ assim trazia com as mãos o ramo da montanha/ e dobrava-o até a terra, proeza não de mortal./ Põe Penteu sentado sobre os galhos do abeto./ deixa ir reto das mãos o ramo para cima./ sem vibrar; cuidando que não sacudisse./ e o abeto erguia-se reto para o reto céu/ com meu senhor montado em suas costas./ Mas foi visto antes que visse as Loucas.*)

37. Vide Apêndice ao presente estudo, *A Lira e a Flauta: Sobre a Comparação entre Música e Artes Visuais*.

«decoro» arquitetônico<sup>38</sup>. Porém, como na música de Dioniso, na arquitetura persistirão vestígios do incomensurável.

Na *Poética*, Aristóteles contrasta a *ethographia* de Polignoto à *kalographia* de Zêuxis. A distinção entre beleza física – ou estética, no sentido usual – e beleza ética perverte a unidade que, na arte, estes dois domínios prezavam entre si: a *kalographia* não emula a perfectibilidade estática mas o corpo vivo, sincronia de movimentos, concordância de membros<sup>39</sup>; a *ethographia*, por sua vez, centra-se na fisiognomonia, correspondência entre os movimentos do corpo e os movimentos da alma, conforme a fórmula socrática. Tal afinidade desaparece com a distinção operada pelos filósofos professores da «função pedagógica da arte». A clivagem teórica, ressaltando as diferenças entre os dois domínios, obnubila seu elemento de unidade (e o próprio núcleo da teoria antiga): o aspecto vivo da imagem.

Pela «inspiração» (*kháris, manía*) o artista insufla vida em sua arte. Na *Eneida*, Virgílio estima os gregos pela excelência de uma arte capaz de «forjar bronzes [...] que respiram», de «extrair vultos vivos do már-

38. Sobre o decoro (*prépon*) e a arte clássica, cf. Maria Luisa Catoni, “Quale arte per il tempo di Platone?”, in Salvatore Settis, (org.), *I Greci – Storia, Cultura, Arte, Società*, Giulio Einaudi ed., Torino, 1997, vol. II, tomo 2. Aos preceitos de ordem, eurrítmia e harmonia, Vitruvius reúne o decoro, ou seja, «a adequação dos elementos, baseada em uma certa autoridade; [o decoro] resulta do *statio*, que os gregos chamam  $\theta\epsilon\mu\alpha\tau\iota\sigma\mu\omega$ , do costume e da natureza.» Assim, às divindades Júpiter, Céu, Sol e Lua são adequados «templos [do tipo] a descoberto»; à Juno, Diana e Baco, templos jônicos, «pois [esta ordem] se mostra mais apropriada ao caráter dessas divindades»; etc.; cf. Vitruvius, *op. cit.*, pp. 14-15. Não se trata aqui de uma “inovação teórica” feita pelos romanos; reportando-se a Damão, Platão exclui ritmos e harmonias musicais que «não convêm aos guardiões» (as harmonias lamentosas – mixolídia e sintonolídia – e as moles – jônica e lídia –, mantendo a dórica e a frígia; cf. 398 *d*, e e 399 *a*, *b*, *c*), e relaciona suas prescrições à «pintura, a tecelagem, a construção de casas e o fabrico dos demais objetos» (401 *a*). Platão, *A República*, Livro Terceiro, trad. de Maria H. da Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983. Difundido por Cícero (*Orator*, III, 70), o *prépon* grego – em latim: *decorum* – ocupa lugar de relevo no tratado de Vitruvius, cabendo-lhe na descrição das seis partes constitutivas da arquitetura a mais longa explanação (Livro I, Cap. 2); cf. Louis Callebaut, (1994), “Rhetorique et Architecture dans le *De Architecture* de Vitruve”, in P. Gros (a cura di), *Le Project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architecture*, Acte du colloque international (Rome, 26-27/3/1993).

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

more» (VI, 847-ss). *Graphé* tão manifesta quanto oculta, anuncia-se em expressões como «o *ar* que as estátuas passam», «sentir-se observado pela imagem»... uma estesia, enfim, que se pode reunir naquela sentença de Ésquilo sobre a partida de Helena para Tróia: as estátuas da casa ficaram *vazias dos olhos*<sup>40</sup>. Refratária às preceptivas que se fiam na «estesia métrica» – p. ex., prescrições de proporcionalidade, tipologias, «fórmulas de expressão de caráter», etc. –, agora a arte escapa a todo receituário, vale dizer, à clara definição de procedimentos operativos. O aspecto *vivo* da imagem ou o *ar* que ela transpira não se auferem por traços fisionômicos ou rubor de pele; limiar entre visível e invisível, aqui não é plausível *poética*, no rigor do termo.

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

40. Não se trata aqui da *physiognomia*, da «expressão dos movimentos da alma através dos movimentos do corpo», segundo as palavras de Sócrates (Xenofonte, *Memoráveis*, III, 10, 2-5). A despeito de toda «expressão» facial e cênica, dizemos que «os olhos não enganam». Também a «vida» da casa, como o olhar, é um espelho dos sentimentos daquele que a habita; extraordinária máscara que, na *Bacas*, se consoma noutro jogo de espelhamentos perpetuado nas Pedras da Arquitetura, onde os pais se vêem nos semblantes dos filhos e no fluxo contínuo do sangue (*em ti a casa tinha seu olho, ó filho de minha filha, e sustentavas o palácio, temido pelo povo*; vv. 1308-1312). No jogo entre *manifesto* e *oculto*, nas várias formas da *máscara*, vivenciamos a arte de Dioniso, arte que principia com este olho «revertido para o interior», como se olhássemos pelo outro lado do rosto, e através do qual, tocando os pés no firme chão, desenhamo-nos *Orthós*, fuste de uma arquitetura cósmica, assim fazendo, porém, não sem alguma vertigem e pânico estremeecedor, sem um salto sobre o Abismo. Sobre a inspiração artística (*theia mania*) e o aspecto «vivo» da imagem, cf. E. Kris e O. Kurz, *supra cit.* nota (21).

#### IV. O Comedido e o Incomensurável

Nas «imagens» de Dédalo, Dioniso e Apolo, os Antigos expressaram relações entre Música e Arquitetura. Conjecturando sua imbricação, elas antecipam a «tríade vitruviana» dos fundamentos da arquitetura – *firmitas, utilitas e venustas* –, magnificados por Alberti no pórtico de seu *De Re Aedificatoria* e traduzidos com perspicácia, nos *I Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio, por *perpetuità, commodità e bellezza*<sup>41</sup>. Não obstante, a conotação prática que o Renascimento atribui a esta tríade, inscrevendo-a nos marcos de uma *tratadística* que positiva princípios artísticos, é característica de sua atitude em relação à Antiguidade. Ignorando o *incomensurável* implicado na figuração mítica do arquiteto, o Renascimento afasta-se, igualmente, das incertezas antigas sobre a *medida* inerente à beleza.

Para os Antigos, *diáfano* e *inefável* são indissociáveis na estesia do belo. O encômio da claridade nas relações harmônicas, da perceptibilidade na ordem métrica, na coordenação entre partes e todo, contrasta com o misterioso sentido de unidade, os «divinos laços da harmonia» a se revelarem no obscuro ornato das cores, no acordo de formas e de sons. Mais, as interpretações naturalistas do belo perdem vigor e a componente ideal sobressalta frente o «estremecimento» que toma o enamorado à vista da amada. Esplendorosa ao olhar do amante, a beleza ofusca, aí, a «medida comum» – que se recorde Safo: «o mais belo é, para cada um, aquilo que ele ama» (fr. 16); jogo de visível e invisível, a contemplação amorosa assemelha-se a uma revelação – no duplo sentido de *alétheia* e *anámneseis*; o que parece o mais particular dos sentimentos mostra-se o mais universal, ainda que «relativo». Para o amante, a beleza máxima se espelha no amado, sendo-lhe indiferente o juízo dos demais – ponto de partida da reflexão platônica sobre o belo no *Hípias Maior* e, posteriormente, no *Fedro* e no *Banquete*. Instabilizando a «medida comum», disseminam as hesitações sobre a *conformidade* das belezas.

Alberti, reiterando a anedota de Zêuxis, ressalta, no *Da Pintura*, que «a natureza não dá toda a beleza a uma só pessoa», sugerindo assim o sentido de *perfeição* imanente ao belo. Mas, tal como o som da flauta, empolgando, embaraça a coreografia compassada da música, também

41. Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, *op. cit.*, Livro Primeiro, Cap. I “Quali cose deono considerarsi, [...]”, p. 6. Vitruvius apresenta os três preceitos fundamentais da arquitetura no capítulo terceiro do Livro Primeiro; *op. cit.*, pp. 16-17.

o «absoluto» da beleza é contaminado pela «relatividade» dos juízos. Na Grécia Clássica, a reflexão sobre o «belo em si» possui uma relação peculiar com o estudo do *métro* e da ordem da natureza. Como entre grande e pequeno, quente e frio, branco e preto são susceptíveis variações sem fim, cabe indagar sobre a natureza da beleza: «o mais belo dos macacos», diz Heráclito, «é feio comparado com a espécie humana».

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

Atinente a uma «região» irredutível à *mensuratio* (e ao *quantum* perspéctico), o interesse que os antigos manifestaram pelo estudo das relações métrico-proporcionais da beleza contrasta com aquele pelo qual os homens do Renascimento acreditam «regressar aos clássicos». De fato, onde era incogitável para os antigos identificar o espaço contínuo da geometria com o «espaço real», *khóra*, espaço «móvel» e «espécie de matéria plástica» do cosmo, nas palavras de Platão, o Renascimento não vê nenhum empecilho para tal equação<sup>42</sup>.

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

Certo, a advertência feita por Platão, na *República*, a respeito do modo de proceder dos matemáticos repercute na tratadística do Renascimento e em sua fundamentação do espaço geométrico-matemático da perspectiva. «[Sobre] a geometria e suas afins», expõe o filósofo, «vemos que não fazem mais que sonhar com o que existe, e que serão incapazes de contemplá-lo em vigília enquanto, valendo-se de hipóteses, deixem-nas intactas por não poderem dar conta delas»<sup>43</sup>. Assim, Alberti ressalta que os princípios matemáticos, diferentemente daqueles próprios à pintura ou arquitetura, consideram a forma «prescindindo de toda matéria»<sup>44</sup>. Retomando a diferenciação aristotélica entre quantidade contínua e quantidade discreta, também Leonardo, no *Tratado da Pintura*, pondera: «se tu disseres que o ponto pode ser criado mediante o contato de uma superfície com a ponta de um estilete, isto não é verdade; mas diremos que tal contato é uma superfície que circunda o seu centro, e nesse centro reside o ponto, e tal ponto não pertence à matéria dessa superfície; nem ele, nem todos os pontos do universo se potencializariam em se unindo, nem, admitindo-se que pudessem se unir, comporiam uma parte qualquer de uma superfície»<sup>45</sup>. Nestas duas referências, não obs-

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

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

45. Leonardo conclui: «Nenhuma investigação humana pode-se considerar verdadeira ciência se não passar pelas demonstrações matemáticas. E se tu disseres que as ciências, que principiam e terminam na mente, possuem verdade, não se o concederá, mas se o negará por muitas razões. A primeira é que em tais discursos mentais não ocorre experiência, sem a qual nada dá certeza de si.»; Leonardo Da Vinci, *Paragone*, trad. comentada de Juliana Barone, Tese de Mestrado, IFCH-UNICAMP. Cf., em particular, o estudo de Eugenio Garin sobre “La cultura florentina en la época de Leonardo”, onde comenta [pp. 238-239] o texto da *Theologia*, de Marsilio Ficino, sobre a «passagem da

tante um mesmo argumento levar a conclusões distintas<sup>46</sup>, ressoam os ensinamentos de Platão (em particular, os referidos na *Metafísica*<sup>47</sup>).

Se os teóricos do Renascimento não deixam de distinguir, em consonância com os Antigos, determinações lógicas *nocionais* e determinações lógicas *objetivas* (a teorização da perspectiva prescinde da definição do ponto como possuindo *em si* uma magnitude invariável e afirma como absoluto – ou medidas verdadeiras – tão somente a relação numérica *entre* os termos)<sup>48</sup>, eles, em verdade, distam em muito das considerações de Platão sobre a natureza do espaço.

O espaço, expõe Platão no *Timeu*, «é uma espécie invisível e sem forma, que recebe tudo e participa do inteligível de uma maneira muito

visão superficial à profunda» ou da *mente do geômetra à mente geométrica*; Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento*, trad. de Ricardo Pochtar, Taurus Ed., Madrid, 1986, pp. 223-243.

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

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

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

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

Ora, duas ordens causais são consideradas, no discurso de Timeu, a respeito da criação do cosmos: em primeiro lugar, tudo aquilo que se impõe por ordem da inteligência – i.e., duas espécies de ser: «o Modelo, espécie inteligível e imutável», e «a cópia do Modelo, sujeita ao nascimento e visível»; em segundo, «a espécie de *causa errante* e a natureza de seu próprio movimento»<sup>51</sup>. O Renascimento será singularmente atraído pela causa inteligente, com que Timeu descreve a ordenação demiúrgica do cosmos consoante à proporção harmônica. Porém, é a «causa errante» que Platão, de modo inequívoco, delega ao espaço, esta «terceira espécie [de ser], obscura e difícil de captar. [...] Ela [i.e., o espaço] é o assento do devir e como que a nutriz de todo nascimento ou geração.» A compreensão ou a ordem inteligível do espaço é também a da «errância» do espaço real<sup>52</sup>.

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

50. *Idem*, 52 b, c; p. 1149.

51. *Idem*, *ibidem*, 47 e-48 a, pp. 1146-1147.

52. *Idem*, 48 e-49 a, p. 1147; «Timeu descreve o 'fato bruto'», observa Crombie, «como uma 'causa errante'. Tal como errar é viajar sem rumo nem razão, da mesma maneira não existe rumo nem razão ao que se deve ao fato bruto. Assim, se perguntamos a

No *Da Pintura*, diz Alberti:

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

Esta serena distinção entre atributos «inerentes» e «acidentais» – que tão pouco compartilha das hesitações dos antigos sobre a relação entre essência e aparência<sup>54</sup> – antecede agora a exposição da *costruzione legittima*. Deste inédito ponto de vista, porém, o Renascimento não dei-

um carpinteiro porque entalha em uma direção e não em outra, haverá dois componentes em sua resposta. Um é que deseja produzir certo resultado, outro que a madeira tem certas propriedades. No que diz respeito ao carpinteiro, há uma razão para entalhar a favor do veio da madeira (o desejo de produzir uma superfície polida), porém, a madeira não tem nenhuma razão de ser assim: é simplesmente algo que não podemos evitar. Assim, os princípios da carpintaria dependem da interação entre o que se deseja e o que não se pode evitar, ou entre o bem e a *anankê* (necessidade). É deste modo que Timeu pretende que entendamos a contribuição da *anankê* à criação do mundo»; I. M. Crombie, *Análisis de las doctrinas de Platón*, trad. de Ana Torán e Julio C. Armero, Alianza Ed., Madrid, 1988, Tomo II, pp. 217-218.

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

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

xará de enfrentar ambigüidades na relação entre o sentido de beleza e a apreensão da medida.

Embora alerta às implicações do espaço geométrico, como a relatividade das referências *alto* e *baixo*, e *esquerda* e *direita*, a Antigüidade sempre distingue o ponto de vista *abstrato* matemático, o qual se volta para as *ousiai symmetriai*, as determinações increntes à obra, do ponto de vista *fenomênico* do artista<sup>55</sup>. Para os antigos, a arte requer um compromisso entre essência e aparência; o constrangimento do aspecto da obra à rigorosa observância das «medidas verdadeiras» equivale a ignorar a qualidade visual, eurítmica, da arte.

Com a *perspectiva exata* tal diferenciação se desfaz; em seu método de construção da imagem visual, o espaço geométrico-matemático, como uma realidade que «precede» e «constitui» a forma, impõe-se plenamente no domínio da visibilidade. O Renascimento inaugura a concepção da *forma espacial*. Segundo a tese clássica de Panofsky, aqui radica uma disposição espiritual propriamente especulativa sobre o espaço métrico e, em particular, sobre sua estesia artística<sup>56</sup>.

Alberti, nas páginas introdutórias do *Da Pintura*, ressalta que a aplicação puramente matemática do constructo perspéctico não implica valor artístico; o pintor, diferentemente do «matemático», considera os entes geométricos espaciais no domínio sensível<sup>57</sup>. Esta abordagem não

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

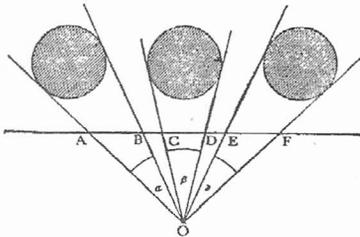
56. O alcance e limites desta «disposição espiritual» foi objeto de estudo de meu *Geometrias Simbólicas da Arquitetura*, *op. cit.*

57. «Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos – para que nosso discurso seja bem claro – aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. [...] Peço, porém, ardentemente que durante toda minha dissertação considerem que escrevo como pintor. Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria.» Sua atenção à condição sensível é clara: «o ponto é um sinal que não podemos dividir em partes. Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície, de modo que o olho possa vê-la. [...]»; *op. cit.*, Livro Primeiro, § 2, p. 72.

tarda a enfrentar adversários: definindo com exatidão os «tamanhos aparentes» e, reversamente, possibilitando ao espectador auferir os «tamanhos reais» e as propriedades *objetivas* do visto, a perspectiva implica, simultâneas, fruição estética e *cognitio*<sup>58</sup>. Mas, ainda aqui, os artistas do Renascimento terão de separar a «cognição em si mesma» e a «cognição da *proporzionalità*». Neste sentido, o problema das «aberrações marginais» na construção perspéctica, apresentado por Piero della Francesca e Leonardo da Vinci<sup>59</sup>, colocará em questão tanto se a *imitatio* deve estar sob comando da *cognitio*, quanto se a apreensão das «relações proporcionais harmônicas» é de mesma natureza que a intelecção própria ao rigorismo perspéctico.

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

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



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

Para Leonardo, pelo contrário, o pintor deve evitar toda sorte de «*disproporzioni*». Combinando estudos sobre *perspectiva artificial* e *perspectiva natural*, aprofundava substancialmente o problema da «proporção na perspectiva»; cf. Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, ed. prep. por Angel González García, Akal Ed., Madrid, 1986, pp. 154-157; E. Panofsky, *Perspectiva como «Forma Simbólica»*, nota 8; R. Wittkower,

Contudo, se a *renovação* renascentista invita à problematização da «estesia matemática», este mesmo ponto de partida consiste no maior obstáculo para tal empreendimento. Pois, acima de tudo, foi a emulação das atitudes e idéias dos antepassados que moveu os homens do Renascimento. Maravilhados com a harmonia musical das formas e com o semblante de Apolo *Febo*, Luminoso, por vezes identificado com o próprio Sol, lançaram-se, em «vão de pássaro», à magna visão da beleza do mundo. Porém, em suas matemáticas, a trajetória retilínea voluteia em «labirinto» maneirista.

## Apêndice

### Sobre a comparação entre música e artes visuais

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

#### I. Diferença genérica entre a Música e as Artes Visuais

##### *Música*

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

##### *Artes visuais/Arquitetura*

A pintura onde as formas e cores não representam nada fora de si é *confusa*: «[na pintura,] se alguém empregasse confusamente as mais

“Brunelleschi y la «proporción en la perspectiva»”, *op. cit.*; John White, “Paolo Uccello, Leonardo da Vinci y el desarrollo de la perspectiva sintética”, *op. cit.*, pp. 207-223.

belas cores, não agradaria tanto como se desenhasse uma figura com branco [sobre papel escuro]»; *Poética*, 1450 a 39-40 e b 1-3

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

### *Zêuxis e Polignoto*

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

### *Música e Artes Visuais*

«as formas e cores são meras indicações de emoções do caráter, e estas indicações são apenas sensações corpóreas simultâneas com as emoções; sua relação com a moral é diminuta, mas uma vez que há alguma os jovens devem ser instruídos para olhar não as obras de Páuson, mas as de Polignoto, ou de qualquer outro pintor ou escultor que reproduza sentimentos de ordem moral» [e na arquitetura, portanto, as que se referem ao “caráter” do edifício (ou que primam pelo *decoro*)]; *Política*, 1340 a

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

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

### *Música (citarística e aulética)*

A contraposição entre Zêuxis e Polignoto emparelha-se com a diferenciação entre aulética e citarística: «a flauta não exerce influência moralizante, mas apenas excitante; deve-se usá-la, portanto, somente nas ocasiões em que a execução visa à catarse, e não à instrução. Acres-

centemos que a flauta, com vistas à instrução, tem contra ela o fato de impedir o uso da fala; por isso seu uso foi acertadamente interdito por nossos antepassados aos jovens e aos homens livres, embora em épocas mais recentes esses tenham passado a utilizá-la»; *Política*, 1341 *b*

#### *Artes Visuais*

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