



## Universidades Lusíada

Braizinha, Joaquim, 1944-

### **Retorno à origem : Leon Battista Alberti**

<http://hdl.handle.net/11067/448>

#### **Metadados**

<b>Data de Publicação</b>	2011
<b>Resumo</b>	Consideramos indispensável voltar à origem e proceder à ponderação sobre o De Re Aedificatoria de Alberti, para construir uma reflexão sobre a tratadística. O De Re não foi mais um tratado nem sequer o primeiro mas, quanto a nós, encerra desde o séc. XV, a chave de toda a teoria de arquitectura. (Joaquim Braizinha)...
<b>Palavras Chave</b>	Arquitectura - Filosofia
<b>Tipo</b>	article
<b>Revisão de Pares</b>	Não
<b>Coleções</b>	[ULL-FAA] RAL, n. 3 (2.º semestre 2011)

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-25T18:16:16Z com informação proveniente do Repositório

## RETORNO À ORIGEM: LEON BATTISTA ALBERTI

Joaquim Braizinha

Consideramos indispensável voltar à origem e proceder à ponderação sobre o *De Re Aedificatoria* de Alberti, para construir uma reflexão sobre a tratadística. O *De Re* não foi mais um tratado nem sequer o primeiro mas, quanto a nós, encerra desde o séc. XV, a chave de toda a teoria de arquitectura.

O objectivo do *De Re Aedificatoria* era instituir os fundamentos para uma linguagem universal, que coincidissem com o problema central do classicismo romano de Bramante, nos anos em que o sonho de um restauro total do prestígio de Roma, dominava a política pontifícia.

A solução proposta por Alberti, foi substancialmente diferente, porquanto não só pensava na restauração do classicismo, como também na superação dos antigos, o que alcançou através da reintegração da sua hereditariedade desenvolvida racionalmente.<sup>1</sup>

O testemunho mais explícito dessa vontade de revisão crítica do classicismo, que distingue Alberti dos arquitectos que, no início do século novo, se ligaram à pesquisa, encontra-se no tratado que ele leva a termo com imenso sacrifício e paixão, para contrapor ao hermético e confuso texto de Vitruvius, um instrumento eficiente; este tratado foi capaz, não só de repropor mecanicamente a estrutura de uma linguagem, mas de verificar a sua lógica interna e a sua racionalidade.<sup>2</sup>

Admitindo que a hereditariedade clássica tinha um prestígio de uma segunda natureza, enquanto resultado dos esforços coordenados de gerações e gerações de homens, Alberti reivindicou, o direito de se revoltar contra esse equilíbrio científico, reconstruindo o percurso histórico.

Com Alberti, a arquitectura torna-se filosofia concreta, actividade na qual a mente não perde o contacto com a realidade, filosofia essa que se traduz em operações rigorosas como as da lógica aristotélica, defendendo-se de qualquer risco de abstracção incontrolável.

O carácter mental da operação arquitectónica, como arte liberal, conduz Alberti à afirmação, segundo a qual, o desenho não contém nada que dependa da matéria, o que permite imaginar a forma de um edifício na sua totalidade, sem depender de questões construtivas.<sup>3</sup>

Evidentemente que este tipo de atitude sofreu, durante muitos anos, uma crítica míope e formalista, pretendendo reconhecer-se-lhe uma declaração de indiferença perante os problemas da realização prática da obra, um desdém da técnica da parte do humanista. Todavia, é legítimo pensar-se nesta afirmação, como uma antecipação ao conceito da obra de arte, que se realiza integralmente no espírito do seu criador.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Portoghesi, Paolo, *Introdução ao L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, Polifilo Milão, 1966.

<sup>2</sup> op. cit. 1.

<sup>3</sup> Chouay, Françoise, *La Regle et le Modèle*, Seuil, Paris, 1980.

<sup>4</sup> Interpreto a afirmação de Alberti como necessidade de abordagem da arquitectura através da sua disciplina, ao nível do pensamento e sem depender dos aspectos construtivos que a envolvem.

Alberti decompõe didacticamente o tempo e o modo da operação arquitectónica, que inicia com a distinção entre desenho e construção, desenho no sentido de concepção. O desenho considera-o como um conjunto de linhas traçadas sobre uma base, um complexo de operações estáveis da mente humana e não um fantasma imaterial, uma forma que deriva da razão, enquanto forma exacta, redutível a um componente geométrico, a um conjunto de linhas e de ângulos.<sup>5</sup>

A arquitectura antes de ser objecto material, é pensamento arquitectónico, não dependendo da obra finita que, enquanto produto do desenho e da construção, será o resultado dos dois momentos e, exclusivamente, da competência do arquitecto.

Projectar, para Alberti, não é só definir geometricamente a forma do edifício, mas seguir-lhe também atentamente os materiais e os métodos construtivos, programando escrupulosamente cada operação necessária, de modo a evitar qualquer imprevisto. Contudo, há uma fase que em nada depende senão do processo mental.

Ultrapassado o campo equívoco de um Alberti “académico”, desdenhoso de qualquer contacto com o problema construtivo, é preciso libertá-lo de outro equívoco relativo à sua vontade utópica de exprimir, através da arquitectura, valores literalmente filosóficos. Projectar é, para Alberti, uma operação mental, mas concretizada numa praxis bem precisa cujas finalidades são, segundo os preceitos vitruvianos, a solidez construtiva, a comodidade e a beleza.<sup>6</sup> A obra da projectação não é mera transcrição de uma imagem mental inicial, já definida nas suas linhas, mas um processo autocrítico que carece de um destaque, que é o fruto de longas e pacientes teses, necessárias a que se defina no espírito o entusiasmo pela obra concebida.

Para compreender o pensamento albertiano na sua contínua oscilação, é necessário analisar a sua posição perante o classicismo e os princípios de autoridade da tradição.

Na exigência de estabelecer os fundamentos da razão que devem guiar o arquitecto, Alberti reconhece à maneira antiga, o valor da imitação operativa para evitar o risco de se tornar vítima de opinião.<sup>7</sup>

Sobre o plano ético e político, no *De Hierarquia* outra obra de Alberti, a razão e a opinião são contrapostas como o bem e o mal. Para ele, o sábio não se deixa subjugar à opinião, mas discerne as coisas desde os seus princípios, distinguindo e reconhecendo as partes, e ajuíza compondo as causas com os seus efeitos. A opinião foi sempre ambígua, inconstante, doente. A razão seguida da verdade, será unida, perpétua e imortal. Uma espécie de horror pela precaridade de cada escolha arbitrária, leva-o a dar um valor de absoluta certeza às convenções humanas, tanto na arquitectura como no campo da lei.

No *De Hierarquia* por exemplo, reconhece-se que é preferível continuar a observar os intuitos antigos, não pretendendo alterar a ordem já confirmada pelo uso, e comprovada pela experiência. Mas esta dependência conservadora sobre o plano político, corresponde sobre o plano científico e filológico a uma sincera exigência de verdade, que põe em crise a autoridade das teses antigas.<sup>8</sup>

A investigação da razão das coisas supera todas as outras felicidades que o homem possa ter na vida. Portanto, Alberti parece estar condenado, na sua sensibilidade vasta e poliédrica, a ver sempre os dois lados da medalha – a jóia e o sofrimento da pesquisa, o bem e o mal da novidade e o justo e o falso da tradição histórica.

---

<sup>5</sup> Este conceito de desenho está contido na designação de finitio.

<sup>6</sup> op. cit. 3.

<sup>7</sup> op. cit. 1.

<sup>8</sup> op. cit. 3.

Alberti critica asperamente a interpretação superficial vitruviana da cultura universal do arquitecto, adquirida dos teóricos gregos. Diz que a cultura não é uma observação passiva, de noções acreditadas por um princípio de autoridade, mas a assimilação crítica, a escolha e o juízo. Pede-se ao arquitecto a preparação e o escrúpulo filológico do humanista, já que nenhum, neste campo, pensará ser de superar-se suficientemente, enquanto não tenha lido e aprofundado os autores, e não só os melhores, mas todos os que, sobre tal argumento, tenham deixado documentos escritos.

Mas, qual pode ser o critério válido para discernir, na hereditariedade da história, o que é válido e o que não é?

Neste ponto concentram-se contradições, dúvidas, antinomias irresolúveis, porque enquanto se trata de satisfazer exigências de estabilidade, durabilidade e de comodidade, verifica-se que a validade humana é baseada em critérios exactos.

Porém, quando intervém o problema do equilíbrio estético, da qualidade que provoca e conquista a alma do observador, a única aplicação objectiva é, para Alberti, a referência histórica, o recurso às soluções formais, que já tenham demonstrado no passado o seu prestígio estético. E diz que o percurso mais seguro, é o da conservação dos métodos tradicionais, que se atingem agradavelmente e de que se obtém vantagem ao segui-los. Isto não significa que não devamos tornar-nos dependentes dos esquemas dos antigos, e acolhê-los tal e qual no nosso modelo de decisão, como se fossem leis inultrapassáveis. Mas, se recuperarmos o seu ensinamento, como ponto de partida, chegaremos a aprontar soluções novas e conseguiremos uma glória eventualmente semelhante à sua ou, se possível, ainda maior.

Portanto, a intuição de uma necessidade humana histórica, de contínua renovação do material linguístico, mais do que os argumentos da produção artística, é frequente nos seus escritos e é o motor condutor da pesquisa albertiana no campo da arquitectura.<sup>9</sup> O importante é inserirmo-nos na história como movimento progressivo, em que se acrescenta continuamente o domínio da experiência, construindo, não sobre a areia de efémeras opiniões, mas sobre as sólidas bases do património acumulado de geração em geração, durante a esplêndida juventude do género humano.

O método exacto e constante que se identifica com a arte, deriva da história, e à objecção que sustenta que a realidade absoluta do juízo estético e a impossibilidade de estabelecer leis que regulam a operação artística, não se pode responder, senão reconstruindo a percurso histórico da cultura.

A arquitectura nasce da necessidade, é de início uma resposta concreta às necessidades mais elementares do homem e, mais tarde, converte-se num instrumento para tornar mais cómoda a vida e para exprimir poder e riqueza.

Mas o parâmetro fundamental, no qual nasce o prestígio estético da forma, não é um valor absoluto, mas um valor de relações - a proporção.<sup>10</sup>

Quanto ao discurso puramente mental das ideias e das palavras, no qual permanece sempre interferências e áreas esfumadas entre a razão e a opinião, a dissertação sobre a forma e sobretudo sobre a forma visível, permite recorrer ao terreno da intersubjectividade e de adquirir resultados certos. É a tese do conhecer através do fazer, do sentir, tendo sempre presente como fim a organização e a ordenação dos dados da experiência.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> op. cit. 3.

<sup>10</sup> Referência ao *collocatio*. Já encontramos uma referência ao *finitio*, e agora também à proporção - *numerus*.

<sup>11</sup> op. cit. 1.

No que diz respeito à arquitectura, no *De Re Aedificatoria*, o problema estético é abordado com maior sistematização, e Alberti repõe a tríade vitruviana – o *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Segundo a visão histórica albertiana, toda a forma arquitectónica encontrou origem na necessidade, desenvolveu-se em função da prática e foi abolida pelo uso, depois é que se teve em conta o prazer.

Mas este acréscimo da importância do factor estético, paralelo ao progresso da civilização, não corresponde a um indefinido enriquecimento da forma, mas a um equilíbrio sempre mais contido e exacto. Isso põe um problema da harmonia entre todas as partes na unidade do todo, fundada sobre uma lei precisa, de modo a que não se possa juntar, retirar ou mudar nenhuma parte, sem que a totalidade se altere. A isso Alberti designa por *concinnitas*.<sup>12</sup>

A pouco e pouco Alberti vai-nos revelando os princípios que promovem todos os tipos de beleza, ou de harmonia. Faz depender a harmonia de um conjunto de princípios e regras racionais necessárias, onde se funda a dedução sobre um preceituado de origem.

A análise intuitiva permite-lhe determinar os princípios - principia que regem a beleza e que constituem na economia conceptual do *De Re Aedificatoria* os operadores específicos, que designa por *numerus*, *finitio* e *collocatio*, e que são subordinados ao princípio da *concinnitas* ou harmonia.<sup>13</sup>

Considera que a beleza é um certo acordo e conspiração das partes do corpo ao qual pertence, e que correspondem a um número preciso, a uma proporção e a uma colocação definidas segundo as exigências da harmonia. Isto é o mesmo que dizer que a lei absoluta é a da natureza, o que é um conceito central do renascimento e a que é importante atender, na expectativa de que se desbloqueie o sentido a que se está permanentemente a referir.

Em termos modernos, a *concinnitas* representava no *De Re Aedificatoria* o princípio da organicidade que, entre os vivos, subordina harmoniosamente as diferentes partes do organismo e a sua totalidade. Apesar do conceito de *concinnitas* ser entendido intuitivamente por cada um, ele não pertence menos à ordem da razão. É proveniente de um estado superior, não imita empiricamente a natureza, senão utilizando as suas próprias leis. E assim se vê o longo trajecto experimental percorrido pelos antigos, até ser contado e descoberto por Alberti em três capítulos centrais do livro nono. E assim, aparecem os três princípios com a expressão de uma legislação universal, que poríamos por outra ordem: o *finitio*, o *collocatio* e o *numerus*.

Mantenhamo-nos, no entanto, na ordem por que normalmente se apresentam, o *numerus*, o *finitio* e o *collocatio* subordinados à *concinnitas*.

O *numerus* diz respeito às relações, às razões, às proporções que são oriundas de dois tipos de regras: as que são deduzidas da observação da natureza e outras que se obtém por jogo da mente. Assim temos como exemplo as relações: quinta que é a relação de 3 para 2, a quarta que é a relação de 4 para 2, a oitava que é a relação de 2 para 1, a dupla oitava que é a relação de 4 para 1.

O *finitio*, como relação e correspondência das linhas que servem as dimensões das partes do edifício, que têm vindo a ser lentamente referenciadas, como fazendo parte de um sistema, pode ter uma organização polar ou reticular e conduzir ao que hoje se chama esquisso ou diagrama conceptual.

O *collocatio*, diz respeito à situação e à posição das partes. Enquanto Alberti fala do *collocatio*, no sentido que referimos, relativo à situação da colocação das partes, Vitruvius refere-se à solidez, à utilidade e à beleza, e remete para o que ele chama *dispositio* - a

---

<sup>12</sup> op. cit. 3. Ver «Systems generating Systems». Alexander Christopher.

<sup>13</sup> op. cit. 1, Livro 9, Cap. 5.

utilidade, e para a simétria - a beleza.

Aparentemente, o *dispositio* e o *collocatio* são a mesma coisa todavia, penso que, no conceito de *dispositio* de Vitruvius, estão incluídas a iconografia e a cenografia, dizendo respeito, o *collocatio* a uma visão mais englobante de parte e todo, e da relatividade das partes do ponto de vista do sistema organizacional do espaço. A simetria de Vitruvius é o *numerus* de Alberti.

Não organizados de uma forma sistemática reconhecem-se ainda na obra de Alberti, operadores fundamentais como a tríade aristotélica, e as questões taxionómicas, público/privado, sagrado/profano, que são a maior parte dos conceitos da sua estética. É evidente para uma estética albertiana em que a beleza é uma qualidade intrínseca e quase natural, que investe a inteira estrutura do organismo que dizemos belo, implica que o ornamento seja um atributo acessório ou acrescento, e não natural.<sup>14</sup>

Se a beleza atende à estrutura da imagem, e se coloca como equilíbrio inalterável, o ornamento é uma qualificação inferior, que não obedece à mesma lei de necessidade.

Portanto, para o ornamento, não se atribui qualquer valor porque constitui um complemento arbitrário da forma, relativo a uma finalidade de mero enriquecimento. Esta questão que foi bem entendida pelos arquitectos da ilustração, já tinha sido entendida por Alberti que, no *De Re* fala sobre as ordens na parte destinada ao estudo do ornamento.

Na extrema lucidez do seu argumento, Alberti parece advertir, que o seu raciocínio tende a desenvolver-se segundo dois planos diferentes e paralelos: o da estética e o da poética;<sup>15</sup> certas questões irresolúveis sobre o plano da estética, encontram a sua solução sobre o plano de uma precisa vontade, que identifica a arte e civilidade e tende a construir, em conjunto com a arte, uma civilidade em que projecta as suas esperanças.

O humanista bate-se por um ideal de vida dominado pela inteligência, e quando a razão o põe perante a escolha entre uma observação passiva e destacada e uma participação explicativa, ele segue o segundo caminho.

A poética de Alberti é, como vimos, a poética do organismo e projecta-se numa arquitectura, capaz de reproduzir num corpo inanimado, certas qualidades de um organismo vivo. Qualidades estéticas.

No livro primeiro, Alberti, a propósito da subdivisão, afirmou o princípio de que, tal como num organismo animal, qualquer membro está em equilíbrio com os outros; assim, num edifício, qualquer parte deve estar de acordo com as outras. E o acordo esclarece-se como presença de uma lei hierárquica que ordena a estrutura.

A hierarquia das partes e a sua correspondência, são dois pontos chave da teoria compositiva albertiana, e encontram uma expressão sintética no conceito de gradação. Portanto, encarando a gradação como um facto geométrico funcional e óptico, estamos perante aquilo que é, como facto geométrico, o *finitio*, como facto funcional, o *collocatio* e como facto óptico, a simétria ou proporção, o *numerus*.<sup>16</sup>

Relativamente a este elemento, tudo tende a ordenar-se e a subordinar-se: as diversas ordens ou os diversos planos tendem distinguir-se, com base numa relação de dependência no sentido vertical, para se alargarem à interacção central, ou no sentido horizontal, pela variedade da objectivação plástica nos intervalos contíguos.

<sup>14</sup> op. cit. 3.

<sup>15</sup> op. cit. 3.

<sup>16</sup> op. cit. 1.



Cada série indefinida exclui-se do reportório linguístico, porque o elemento caracterizante do organismo é a sua unidade e centralidade, o facto de ter um princípio e um fim, um antes e um depois, um em cima e um em baixo, um dentro e um fora.

A tendência para considerar o desenho mental como programa exacto, que define a forma através de linhas e ângulos, é expressão directa de uma prática que reduz os objectos ao seu contorno, ao seu limite, acentuando através do volume, a individualidade.

A forma é reconhecível e controlável pela mente através dos seus limites, e estes limites, tornando-se instrumento essencial do conhecimento, e sinais do domínio humano sobre a natureza, adquirem um valor simbólico. É aqui justamente que reside a centralidade da questão da *mimesis*, como princípio de imitação da natureza, ou da segunda natureza que é o caos organizado em cosmos, e transmitido através dos espaços que o homem organizou, numa perspectiva histórica.

Tais limites e orlas são, por seu lado, reconhecíveis e controláveis só através do número e das relações hierárquicas necessárias para realizar a unidade orgânica, traduzidas em sistemas proporcionais. Este é o modo como se organizam os diferentes operadores fundamentais da poética albertiana.<sup>17</sup>

Assim, a superação da natureza, está na capacidade do homem fixar nos esquemas da sua mente, o equilíbrio estático realizado através de uma subtil capacidade de valoração compositiva, em que cada elemento se assume em ordem à sua posição no contexto, ao seu valor prospetico e ao seu papel sintático. Quando Alberti define o desenho, fala de uma disposição conveniente, de um ordenamento harmonioso, de tal maneira que, toda a forma do edifício repose inteiramente sobre o desenho.

Sobre o plano técnico, a predilecção pelo equilíbrio estático, traduz-se no tratado no modo de medir o espaço através da proporção. Em Alberti, a decomposição de proporções compósitas em relações harmónicas menores, não é um facto académico - escreve Wittkower.<sup>18</sup> É uma experiência espacial, como se pode ver na explicação do procedimento arquitectónico do desenhar a proporção 4:9.

As relações harmónicas como o dobro, o triplo, o quádruplo, são compostas de relações simples, consonantes.

Em termos conclusivos, o interesse dos operadores fundamentais albertianos, encontra-se no valor que assumem como estímulo ao exercício mental, como cristalização provisória de uma linha de pensamento, continuamente corrigida pela presença vigilante e auto-crítica do arquitecto.

Para além desse valor, constituem instrumentos linguísticos, que servem para esclarecer o momento intelectual da projectação. É claro que estes operadores, para além de serem indícios do sistema geométrico estético, inteiramente claro na mente de Alberti, são também o testemunho precioso de um momento de desenvolvimento do pensamento; são igualmente testemunho da realização do ambicioso objectivo, de demonstrar a Vitruvius, muitos anos depois da sua morte a possibilidade de instituir com lógica consequencial, um vocabulário e uma linguagem técnica perfeitamente aderente à exigência do arquitecto.

Trata-se portanto de um método generativo e universal que torna operativos os elementos abstractos da análise histórica. Alberti dotou assim os mecanismos do pensamento arquitectónico, de meios que simulam o mito de fundação.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> op. cit. 1.

<sup>18</sup> Wittkower, Rudolf, *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, G.G., Barcelona, 1979.

<sup>19</sup> op. cit. 3.

Ligeiramente posteriores ao *De Re Aedificatoria* dois outros tratados foram escritos no séc. XV. O tratado de arquitectura de Piero Averlino, dito Filarete, composto em Milão entre 1451 e 1465, e o tratado de arquitectura civil e militar de Francesco di Giorgio Martini, elaborado entre 1481 e 1492. Estas duas obras ficaram como manuscritos até ao séc. XIX. A sua difusão e a sua influência não foram nem sequer comparáveis à do *De Re Aedificatoria*.

Aquilo que os distingue do *De Re* é o facto deste ser rigoroso tanto na composição, como no nível de abstracção.

Filarete evita as contrariedades de uma exposição teórica sistemática, agarrando-se à ilustração das regras de edificação, o que lhe dá a possibilidade de dar livre curso à fantasia. Quanto a Francesco di Giorgio Martini, não são bem claras as partes do seu tratado e não estão ligadas umas às outras numa relação cronológica ou numa relação generativa e, aquilo que é mais sensível, é o facto de nunca ter dissociado a teoria da prática.

De qualquer dos modos, tanto Filarete como Francesco di Giorgio Martini se referem de uma forma explícita ao *De Re Aedificatoria*.<sup>20</sup>

Poder-se-ia dizer que Filarete no tratado, abarca os aspectos da cidade ideal, Sforzinda, com todas as referências ao passado, e que o tratado de Francesco di Giorgio Martini abarca as áreas da arquitectura militar.

Em termos do pensamento relacionado com a composição da arquitectura civil não trazem nada de novo.

Paradoxalmente, longe de perseguir e aprofundar a instauração albertiana no quadro tutelar da figura textual criada pelo autor de *De Re Aedificatoria*, a longa cadeia de tratados que não param de se suceder a partir do segundo renascimento até ao séc. XIX, são caracterizados pelo valor paradigmático que reservam relativamente ao *De Architectura* de Vitrúvio. Portanto, o primeiro grande obstáculo à tradição de que se reclamam os tratadistas a partir do séc. XVI é o facto de não estarem na linha do *De Re Aedificatoria* e no âmbito das características já apontadas, mas dos *Dez Livros de Architectura* de Vitrúvio.

Podemos referir ainda o tratado de Serlio de 1537 e, mais tarde, cerca de 1771 a 1777, o tratado de Jacques François Blondel, que referem de um modo claro e inequívoco, Alberti.

Para além disso, temos Palladio que, logo no primeiro livro, se propõe tomar como mestre e guia o tratado de Vitrúvio e o próprio Blondel que, nos aspectos introdutórios do tratado, refere que as cinco ordens nunca foram tão bem explicadas como em Vitrúvio. É significativo que os autores do séc. XVII e XVIII classifiquem os tratados modernos segundo uma hierarquia, que determina a sua fidelidade a Vitrúvio, assim como o valor da sua contribuição para a compreensão de *De Architectura* e da verdadeira tradição antiga.

Como já tivemos possibilidade de ver, o tratado de Alberti é mais abstracto, mais generalista, e põe questões de método relativamente à composição de arquitectura, que é o ponto de vista que nos preocupa e relativamente ao qual estamos mais sensíveis.

Na sequência do tratado de Vitrúvio temos Palladio e, numa espécie de classificação absoluta, poderemos admitir na hierarquia, Scamozzi, Vignola, Serlio, Viola, Cataneo.

O interesse dos novos tratadistas sobre o *De Architectura* foi pesado nas suas consequências. Terem-se voltado de novo para esse texto foi recusar o texto de Alberti, contrariar a sua perspectiva que era ultrapassar Vitrúvio, indo mais longe, sobretudo após um questionamento e uma abertura, que se esperava ser seguida e desenvolvida pelas

<sup>20</sup> op. cit. 3.



gerações seguintes. O retorno a Vitruvius significou o retorno à informação científico-técnica e anacrónica e à contribuição para uma teoria arquitectónica fechada numa estilística, das ordens arquitectónicas.<sup>21</sup>

Essa especulação sobre as ordens que renuncia à reflexão tal como Alberti tinha estabelecido no *De Re Aedificatoria* e que constituía a elaboração de um sistema de regras generativas, bem como a construção de um edifício metodológico de valor metafórico, deixam de ser a preocupação dos novos tratadistas, a partir do momento em que optam pelas regras vitruvianas.

No séc. XVI, ainda se mantém uma ressonância de Alberti nos *Quatro Livros* de Palladio, apesar da influência que ele diz escolher de Vitruvius, e no tratado de Philibert Delorme, nos aspectos que dizem respeito à conservação dos operadores, directamente transpostos do *De Re Aedificatoria*. Esta atitude paradoxal, atinge o limite no tratado de Vignola, que só trata das ordens.

Na medida em que os tratados neo-vitruvianos tendem a limitar as suas propostas ao campo das ordens e da beleza, eles reduzem o entendimento dos poderes do arquitecto e da força criativa.

Todavia, os aspectos mais caricatos e perigosos dos tratados ulteriores é que, referindo-se à arquitectura enquanto Belas-Artes, tiveram como promotores o seu signo, que é o desenho. Se ele começa por fixar com precisão, os exemplos que permitem descobrir e formular as regras da arquitectura, o desenho, uma vez adaptado aos níveis propostos pelos tratados, acaba por suplantar o discurso verbal.

Assim, o desenho torna-se o instrumento constitutivo de uma teoria figurada de elementos arquitectónicos, que assenta, por seu lado, sobre a decomposição analítica dos elementos e sobre uma crítica comparativa.

É na confrontação permanente ao nível do desenho, das obras de outros arquitectos, que os tratadistas estabelecem os sistemas tipológicos exemplares, que deixam à livre imitação dos seus discípulos, e não numa estratégia de composição, com regras precisas, que sirvam de estrutura ao pensamento. Apesar deste facto, podemos situar no plano da analogia, levado à iconologia e perdendo a mimesis, como parte essencial da sua componente criativa, que possui a qualidade de ser capaz de retirar a essência do objecto, observadas as regras da sua formação.

Passa-se a olhar e a atribuir à aparência o seu principal papel, e não às regras de conteúdo dos exemplos apresentados, que seriam a essência da própria arquitectura, no sentido em que Alberti a definiu. O desenho perde a capacidade de formular regras e de as ilustrar, e a análise dos elementos e as suas combinações é sacrificada à descrição dos tipos arquitectónicos, que servem para ser copiados. A arquitectura deixa de procurar a maneira de compor os seus objectos.

Ocupando o lugar do tratadista que reflecte sobre as regras, os princípios e os cânones, que estão na base generativa da forma arquitectónica, instala-se o produtor de imagens, cuja vocação é a de inverter as variantes, e de promover uma ordem estética fechada, no âmbito restrito dos seus códigos.

É assim, que se instala o sistema Beaux-Arts, que vai arrasar a paciência dos arquitectos do princípio do séc. XX, e dar abertura ao modelo funcionalista e ao pensamento racionalista. Deste modo, podem classificar-se a generalidade dos tratados de arquitectura posteriores ao séc. XV, como pseudomórficos.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> op. cit. 3.

<sup>22</sup> Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Gallimard, Paris, 1948.

O *De Re Aedificatoria* era um discurso de método, subentendido como um hino à criação, um texto instaurador de carácter filosófico, enfim, um discurso inaugural,<sup>23</sup> em que se definia a metafísica do homem criador e em que se punha o arquitecto a officiar uma liturgia de fundação.

Poder-se-á talvez concluir, que o género discursivo criado por Alberti, não sobreviveu ao seu inventor, senão no tratado de Filarete. Portanto, o *De Re Aedificatoria* não teve uma verdadeira posteridade, e a sua estrutura arquétipica não subsistiu nos tratadistas ulteriores senão como fragmentos formais.

De acordo com a opinião de Françoise Chouay,<sup>24</sup> podem considerar-se duas excepções: a *Idea dell'architettura universale*, publicada em Veneza, em 1615, por Vincenzo Scamozzi, que reproduz o funcionamento do arquétipo albertiano e constitui assim um caso único excepcional, e também o livro de Claude Perrault, elaborado nos princípios arquetipais do discurso albertiano.<sup>25</sup>

Milizia, nos seus *Principi di architettura civile* editados em 1781, invoca a arquitectura como uma arte de imitação, e diz que a imitação é a representação artificial de um objecto. A natureza não imita, a arte imita. A essa imitação dá-se o nome de discurso. É rigorosa e livre. Essa natureza reduzida à perfeição e método, ou seja, a imitação livre, organiza-se na poética, na convenienza, na euritmia e na simetria.

Quanto a nós, são as questões postas no *concinnitas*, no *numerus*, no *finitio* e no *collocatio* de Alberti, com outra linguagem. Senão vejamos o que diz Milizia: no livro dois, por simetria, entende que é uma quantidade proporcionada de medida e a relação que cada parte deve ter com o todo.

No livro três, a *euritmia*, consiste na correspondência uniforme nas partes semelhantes, de modo que tudo tenha um grato aspecto. E refere-se relativamente à *euritmia*, à ordem, à unidade, à simplicidade, à variedade, ao contraste e à progressão, características que não estão explícitas no *De Re Aedificatoria* mas que se reconhecem no discurso. No livro quatro, a *convenienza* como o carácter de cada edifício relativo à sua grandeza, disposição, distribuição, riqueza e simplicidade. Diz também que o emprego da *convenienza* é universal, e abraça as três partes da arquitectura: a beleza, a comodidade e a solidez, que corresponde ao *comoditas*, o *firmitas* e o *venustas* albertiano.<sup>26</sup>

Fora o caso de Milizia, a recuperação do discurso teórico em torno da composição da arquitectura, só se faz em Itália e a propósito dos problemas da arquitectura neo-clássica, por um conjunto de arquitectos, discípulos de Carlo Lodoli, veneziano, o “Sócrates da arquitectura”, e que, no seu conjunto, são designados pelos rigoristi.<sup>27</sup> Os escritos de Lodoli não chegaram à actualidade, e só temos conhecimento das suas reflexões teóricas através de um dos seus discípulos mais atentos, Andrea Memmo que, após a morte de Lodoli, publica *Elementi di Architettura Lodoliana*, em 1786.

Memmo questionava as relações entre a forma e a matéria, no sentido metafórico, imaginativo, e não racional, e invocava a razão da estrutura do espaço como um primado da composição, relegando para um segundo plano, as questões das ordens arquitectónicas, tal como Alberti já tinha feito. Aliás, a esse propósito, Memmo referiu-se ao erro original da arquitectura clássica, que consistia na transposição da cabana primitiva para a pedra ou para o mármore.

<sup>23</sup> op. cit. 3.

<sup>24</sup> op. cit. 3.

<sup>25</sup> Não estamos de acordo com essa opção, pensamos que Perrault segue Vitruvius e o comenta passo a passo.

<sup>26</sup> Milizia, Francesco, *Principi di Architettura Civile*, Bolonha, 1827.

<sup>27</sup> Pérez Gómez, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge, 1984.

Sobre este assunto, recordamos o contexto teórico-cultural de Bernardo Vittone, Nicola Carletti - Italianos, Langley e Robert Morris - ingleses, e Boullée e Ledoux franceses, portadores de uma herança cultural primordial, que lhes foi conferida através de dependências filosóficas que os ligavam a ordens iniciáticas, e que eram promotoras das características intemporais desse conhecimento.

Estes homens, podem considerar-se fora da cultura do seu tempo, isto é, não tendo sido influenciados pelas profundas alterações do pensamento, geradas pelas reformas galilenianas e newtonianas, posicionavam-se perante a arquitectura na perspectiva de ela constituir uma área, onde as regras compositivas fundamentadas em arquétipos universais, deveriam ser conscientemente articuladas e tornadas base da representação.

Os arquitectos que trabalharam sobre arquétipos, atingiram sempre soluções, que permitiram pôr a história num contínuo reversível. Nesta perspectiva, os trabalhos, os textos, os conteúdos e a produção dos arquitectos Ledoux e Boullée, são particularmente significativas, e atingiram o cume da reflexão sobre a composição da arquitectura.

Deste modo, a arquitectura pode entender-se no sentido da tradição clássica, não como um infinito conjunto de formas e motivos, mas como uma ideia que está *viva*. A consciência dessa ideia assenta num aprofundamento epistemológico. É na procura das bases dessa epistemologia, que assentará a nossa reflexão teórica.