

CONCINNITAS, ORDINATIO, LINEAMENTI, VIRTÙ E OUTRAS DO VOCABULÁRIO DE LEON BATTISTA ALBERTI

Felipe de Souza Pacheco

“Quando vacilei e hesitei entre prosseguir ou desistir, minha devoção ao trabalho e meu entusiasmo pelo aprendizado prevaleceram; e onde a inteligência me falhou, muito estudo e dedicação compensaram.”

LEON BATTISTA ALBERTI

De re aedificatoria

ARQUITETURA EM PALAVRAS

É possível afirmar que todo o conhecimento teórico em arquitetura está apoiado nos três pilares do tratado *De Architectura* (*The ten books on architecture*), de Marcus Vitruvius (90 – 20 BC): *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – representando solidez, funcionalidade e beleza respectivamente.

Originalmente redigido em latim, não há evidências de que outro documento como *De Architectura* – que aborda, detalha e exemplifica a Arquitetura Greco-Romana – tenha jamais sido elaborado. Impressiona a aplicabilidade do texto aos tempos atuais, e tal fato, muito provavelmente, decorre de ter sido dirigido aos (então) homens envolvidos com as atividades da construção.

Ainda que o prefácio do tratado de Vitruvius e as respectivas introduções para cada capítulo estejam claramente dirigidas ao Imperador César, percebe-se que os textos que os seguem são uma espécie de manual de projeto e construção, revelando o caráter essencialmente pragmático do tratado *De Architectura*.

O TRATADO DE LEON BATTISTA ALBERTI

Diferente de Vitruvius foi a postura de Leon Battista Alberti, quatorze séculos mais tarde. Este verdadeiro representante dos homens renascentistas, os humanistas, decididamente redigiu o seu tratado, *De re aedificatoria* (*On the art of building in ten books*), para os grupos de intelectuais que procuravam (e conseguiam) desenvolver as mais altas

disciplinas da espécie humana, mais do que aqueles que estavam diretamente envolvidos com a construção propriamente dita. Quando Alberti escreveu o seu tratado, em meados do século XV, foi o primeiro livro sobre arquitetura desde a antigüidade. De fato, foi o segundo inteiramente dedicado à arquitetura. Originalmente escrito em latim, o tratado de Alberti era um deliberado desafio¹ à obra de Vitruvius.

EM POUCAS PALAVRAS, ALBERTI X VITRUVIUS

As semelhanças do tratado de Alberti com o de Vitruvius – ambos estruturados em “dez livros de arquitetura”, além das constantes referências à tríade *firmitas*, *utilitas* e *venustas* –, colocam Alberti em posição de seguir os passos do mestre da antigüidade mas, ao mesmo tempo, de tentar superá-lo sob todos os aspectos. Tal postura revela a ambição e otimismo de Alberti, que muito mais do que simplesmente contemplar um passado glorioso, estava almejando um futuro melhor.²

Alberti pretendia conferir à arquitetura o *status* do qual ela necessitava no Renascimento para situar-se entre as grandes disciplinas do saber humano. Assim, escrevendo-o em latim, dirigiu seu tratado ao seletor público dos letrados que, por sua vez, poderiam levar adiante o conhecimento compilado por Alberti.

Diferente dos tratados de arquitetura que viriam posteriormente, o original de Alberti não enfatizava o aspecto gráfico do tema, ou sequer continha ilustrações³. Tal fato, alinhado à extrema habilidade do autor com a palavra escrita, reforça os objetivos e público-alvo de sua obra, *De re aedificatoria*. Vale ressaltar que, além de Alberti ter pleno domínio do latim – a ponto de ter escrito uma peça fazendo-se passar por um escritor da antigüidade⁴ –, ele escreveu uma série de outras grandes obras literárias, por exemplo: *Della famiglia*, *De pictura*, *De statua*, *Rime* e *versioni poetiche* e seus *Intercoenales*. Mas, talvez como não pudesse deixar de ser, foi a arquitetura que o capturou definitivamente.⁵

○ HOMEM UNIVERSAL

Filósofo, poeta, arqueólogo, engenheiro, cartógrafo, matemático e arquiteto, Leon Battista Alberti retrata fielmente o arquétipo do humanista, do homem universal. O florescimento dos valores universais no período do Renascimento gerou expoentes contemporâneos de Alberti como Filippo de Brunelleschi (1377-1466), Donatello (1389-1466), Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Masaccio (1401-1428), Michelozzo (1396-1472), e Leonardo Da Vinci (1452-1519). Dentre os tratadistas que aprofundaram os ensinamentos contidos em *De Architectura*, de Vitruvius, personagens como Sebastiano Serlio, Giacomo Barozzi da Vignola e Andrea Palladio, além de Alberti, tiveram suas obras perpetuadas, constituindo o conjunto teórico de arquitetura mais valioso de todos os tempos.

Com amplo espectro de artista italiano do Renascimento, Alberti nasceu em 1404, em Gênova, e morreu em 1472, em Roma. Passou a sua infância em Veneza e num internato em Pádua onde recebeu uma

forte formação clássica. Foi em Florença que iniciou o seu contributo para o Renascimento italiano. Pertenceu a uma ordem religiosa sem ser um clérigo muito devoto. Quando foi apresentado pelo papa Eugênio IV aos outros artistas da época os seus interesses se expandiram muito. Alberti tinha enorme interesse pela matemática, pela ordem racional das coisas. Foi sobre a matriz da razão que ele desenvolveu o conjunto de sua obra, como comprova seu aforismo *Facere quidem aliquid certa cum ratione artis est*, ou “Arte é criar qualquer coisa a partir da razão.”

O VOCABULÁRIO DE LEON BATTISTA ALBERTI

Na elaboração do tratado *De re aedificatoria*, o próprio Alberti encontra dificuldades em discorrer sobre formas utilizando-se das palavras como ferramentas. Assim, algumas expressões são interpretadas a partir da obra de Vitruvius, outras simplesmente criadas,⁶ na forma de neologismos. Alberti não hesita em revelar as suas dificuldades neste percurso. “O céu é testemunha de que foi uma tarefa muito mais trabalhosa do que eu imaginava quando nela embarquei. Freqüentes problemas na explicação de assuntos, na criação de termos, no lidar com o material, muito me desencorajaram e algumas vezes fizeram com que eu desejasse abandonar todo o empreendimento. Por outro lado, as mesmas razões que em primeiro lugar me induziram a nele embarcar, chamaram-me de volta ao meu compromisso e me levaram a continuar.” (Alberti, *On the art of building in ten books*). Tradução do autor.

Assim, o tratado de Alberti está pontuado por um vocabulário extremamente rico em conteúdo, com expressões como: *Concinnitas*, *Lineamenti*, *Collocatio*, *Integritas*, *Euritmia*, *Ordinatio*, *Conjunctio*, *Proportio*. A compreensão do significado destas palavras é uma das chaves para a compreensão dos objetivos de Alberti com o tratado *De re aedificatoria*.

CONCINNITAS, LINEAMENTI, COLLOCATIO E OUTRAS

Na organização harmônica do conjunto subjaz o que Alberti chama de *Concinnitas*, que seria a disposição das partes de um modo subserviente ao todo. “Mas há uma qualidade resultante da conexão e da união de todos estes elementos: nela resplende, admiravelmente, toda a forma da beleza. E nós a chamaremos de *Concinnitas*”. Alberti diz que todas as obras da natureza são reguladas pela *Concinnitas*, sendo que a natureza tende a organizar suas obras de forma perfeita (Calovi, 2000).

Lineamenti é a composição de linhas e ângulos que define os aspectos do edifício, desde a sua concepção até a disposição conveniente e apropriada das partes, de modo tal que toda construção permaneça submetida ao plano do arquiteto, define Alberti. Concebido na mente, ele se aplica à matéria para dotá-la de um caráter intelectual. Sendo responsável por construir a fórmula da totalidade orgânica na qual se resolve as exigências da *firmitas*, da *utilitas* e da *venustas*, colocadas para organizar tanto arquitetura quanto o texto *De re aedificatoria*. Em poucas palavras, o *Lineamenti*, ou a “forma” do projeto, funciona como a

antecipação na arquitetura de um princípio de conduta exposto nas *Sentenze Pitagoriche*, de 1462: “Não fazer e não dizer coisa alguma que não tenha sido previamente meditada. E naquilo que tu fazes ou pensas, obedeças à razão e tenhas reverência a ti próprio. Será contra a razão pôr-se a dizer e a fazer aquilo que tu não sabes, ou aquilo que depois não faças melhor” (Alberti *apud* Brandão, 2000).

O *Lineamenti* é fundamental à *mimesis*⁷ albertiana: através dele se constrói no organismo a articulação da parte com o todo, a partir da qual ele definirá a Beleza como *Concinnitas*. O templo, a edificação que se situa no vértice da perfeição em que hierarquizam as tipologias no tratado, deve ser composto e construído como um organismo animal, no qual a cabeça, os pés e cada um dos membros encontram-se estreitamente conectados a todos os outros membros e à totalidade do corpo em sua complexidade”. Nessa *Concinnitas* do organismo, “deve-se conformar todas as partes do seu corpo, de modo que elas correspondam inteiramente umas às outras.”

Finitio é o meio pelo qual nós registramos “com método seguro e preciso, as extensões e curvas das linhas, o tamanho, a forma e a posição de todos os ângulos, protuberância e reentrâncias.” [...] *Finitio* registra e determina as variações dos membros de tempo em tempo, causadas pelo movimento e uma nova disposição das partes. Tratados rapidamente, a categoria de *Numero* (que é a quantidade de partes numa determinada composição) cede lugar a *Finitio*, a partir do quinto capítulo do livro IX, definida como “a recíproca correspondência entre as linhas que definem as dimensões: o comprimento, a largura e a altura.”

“*Collocatio* refere-se ao ambiente e à posição das partes; e é mais fácil percebê-la quando é mal colocada do que esclarecer qual o modo correto de obtê-la. De fato, ela depende em grande parte de uma faculdade de juízo inata na alma humana. E, além disso, ela se funda sobre os princípios das *Finitio*”.

Dimensio refere-se àquilo que é “mais estável e fixado pela natureza, e mais freqüentemente encontrado nas criaturas vivas, como o comprimento, a grossura e a largura dos membros. [...] *Dimensio* é o apurado e constante registro de medidas por meio do qual a disposição e a correspondência das partes são observadas e representadas numericamente, umas em relação às outras e cada uma delas em relação à extensão total do corpo.”

A *Proportio*, que transforma as *littera* dos números em palavras e frases com sentido, instaura as regras gramaticais do organismo arquitetônico e regula os ornamentos dentro de uma totalidade. Aí se faz a “música da Arquitetura”, o ponto arquimédico e invariante que, na carta de Matteo de Pasti sobre o projeto do Templo de Malatesta em Rimini. Alberti proíbe alterar mesmo sob o argumento que, modificando as proporções, aumentaria o deleite visual. Pois este deleite, prazer puramente estético, contraria a severidade, o rigor e o princípio ético formulados sobre o conceito de organismo. Alberti procura as proporções não apenas belas, mas “convenientes à obra como um todo”.

Compositio é “a conveniência mútua das partes”. Alberti repete e amplia sua definição de *Compositio*: “Composição é o procedimento de pintar pelo qual as partes da coisa vista são compostas juntas na pintura [...] Na composição dos membros, deve-se, sobretudo, empenhar-se para que os membros se convenham bem” (Alberti; Brandão, 2000).

Litterae: Alberti descreve os elementos das colunas em analogia com as formas das letras. Ele as vê não apenas como elementos gramaticais que servem à expressão, mas também através de uma sensibilidade figurativa, visual, caligráfica, criptográfica e hieroglífica. Até em suas formas, as *litterae* portam uma significação poderosa, carregam enigmas, instauram realidades e analogias, conformam e intervêm no mundo, mesmo magicamente, como nas inscrições que Alberti coloca no Santo Sepulcro Rucellai (1467). Tal como vê as “letras” como “formas”, Alberti vê as colunas como *litterae* escritas nas pedras visualmente e traduzíveis na bidimensionalidade de um L, de um C, de um C invertido ou de um S. “Como as palavras, os números adquirem uma compenetração mágica com a natureza, não se limitando a traduzir a categoria lógica da quantidade. Eles constróem qualidades e influenciam, efetivamente, o mundo” (Brandão, 2000).

TAMBÉM EM PALAVRAS, O PALAZZO RUCELLAI

A intervenção de Alberti no Palazzo Rucellai (Florença, 1429-1443) é especialmente interessante por tratar-se de um edifício de caráter residencial. Adquirido por uma família de mercadores florentinos abastados para se tornar sua residência, a encomenda feita por Giovanni Rucellai foi a de um projeto que representasse, através de sua linguagem estética, os valores clássicos antigos: atitude própria do Renascimento (Figuras 1).

A construção do Palazzo Rucellai desenvolve-se em dois níveis além do térreo, divididos por linhas horizontais de cornija. No térreo há dois acessos, coroados por janelas e circundados por pequenas aberturas de ventilação. As duas portas de entrada retangulares são flanqueadas por bancos voltados para o passeio, que se estendem ao longo de toda a frente: plataformas em pedra típicas do século XV e que ainda hoje servem de descanso aos passantes. A geometria que regula a fachada é a das ordens clássicas, com proporções e ritmos marcados. Parte deste repertório formal pode ser observado na fina camada que reveste o corpo do edifício. Pilastras planas sintetizam colunas completas, base, fuste e capitel, depois entablamento completo, com a arquitrave separando os três níveis iguais (Figuras 2). Alberti desenhou uma pele racional para o Palazzo Rucellai – uma espécie de arquitetura de fachada na qual os elementos clássicos não desempenham nenhum papel estrutural. Imitando em parte o Coliseu, os capitéis variam do toscano (ordem inferior), passando por uma invenção do próprio Alberti (folhas de acanto), até o coríntio na ordem superior (Figuras 3).



1
VISTA PALAZZO RUCELLAI
TAVERNOR, 1998, p. 84



2
DETALHE PALAZZO RUCELLAI
TAVERNOR, 1998, p. 84



3
DETALHE PALAZZO RUCELLAI
TAVERNOR, 1998, p. 85

A VIRTÙ E A FORTUNA EM ALBERTI

A leitura dos escritos de Alberti revela um inquieto filósofo em busca da compreensão de tudo que o cerca. Sobre o homem, Alberti entende-o como um animal no qual se digladiam a razão e a loucura, o orgulho e a humildade, a violência e a docilidade. Agente da *Virtù* e paciente da *Fortuna*, ele é a arena onde tais instâncias travam seu combate. Por isso, o esforço pela *Virtù* não pretende restaurar uma natureza já definitivamente perdida. A *Virtù* combate a própria natureza humana, dirige-se contra o nosso próprio estado natural no qual impera a *Fortuna*. É o imenso poderio desta que exige a incessante pedagogia albertiana do exercício contra o ócio: qualquer descuido pode ser fatal.

Para Alberti, o mundo é um lugar onde se sucedem os diversos combates dos exércitos da *Virtù* e da *Fortuna*. Só reluz aquilo que se apresenta neste palco junto com o seu adversário. Sem este adversário, toda ação carece de consistência. A *Virtù* só aparece diante da *Fortuna* e vice-versa. Uma inexistente sem a outra, ambas fundam a existência com a mesma intensidade. Assim existem, simultaneamente, duas concepções opostas da natureza, aquela governada pela *Ratio* e aquela governada pela *Hybris*; duas concepções opostas do homem, aquele similar a Deus e aquele insano e estulto. Tais concepções caminham lado a lado, tensionando cada texto albertiano. Não há uma resolução final do conflito, nem uma síntese, e é justamente tal ausência que distingue o seu pensamento. Na verdade, Alberti não se preocupa em dar conceitos definitivos do que seja a *Natura* ou o homem, do que seja a *Virtù* ou a *Fortuna*, pois, como um pintor, ele se limita a captar o combate por eles empreendido (Brandão, 2000, p. 114-115).

A BELEZA EM ALBERTI

A busca da beleza é clara e primordial na obra de Alberti. Ele fundamenta seus conceitos acerca da beleza em profundas reflexões filosóficas, em diversas passagens de seus escritos. No seu tratado *De re aedificatoria*, no entanto, Alberti mostra-se extremamente direto, como revela o trecho a seguir: “Dentre as três condições que se aplicam a todas as formas de construção – que o que construímos deve ser apropriado para o seu uso, duradouro em sua estrutura e gracioso e agradável em sua aparência – as duas primeiras já foram abordadas, e resta a terceira, a mais nobre e necessária de todas.” (Alberti, *De re aedificatoria*). Tradução do autor.

Aqui a tríade vitruviana é abordada, e a condição *venustas* passa a ser a “mais nobre e necessária de todas”. Alberti define beleza e ornamentação como revela o trecho a seguir: “A precisa natureza da beleza e da ornamentação, e a diferença entre elas, talvez a mente possa visualizar com mais clareza do que as minhas palavras possam explicar. Ainda assim, em nome da brevidade, permita-me defini-las da seguinte maneira: Beleza é aquela ponderada harmonia entre todas as partes de um corpo, onde nada pode ser acrescentado, retirado, ou alterado, que

não seja para piorar.” Nosso filósofo sustenta que beleza é uma propriedade inerente aos corpos e às formas e, quando existe, pode ser encontrada em todas as partes que os compõem. Já a ornamentação é algo que, ao invés de inerente, “tem o caráter de algo anexado ou acrescentado.” (Alberti, *De re aedificatoria*). Tradução do autor (Figuras 4 e 5).

A argumentação de Alberti em favor da condição *venustas* sustenta-se também na “orgia de beleza” que a natureza oferece: “Quando observamos o maravilhoso trabalho dos deuses do céu, admiramos a beleza que vemos, mais do que a utilidade que reconhecemos. Preciso ir adiante? A própria natureza, como pode-se observar em toda parte, não desiste de mostrar-se diariamente em uma orgia de beleza – que as cores e nuances de suas flores sirvam como o meu exemplo”. (Alberti, *De re aedificatoria*). Tradução do autor.

Sua obra escrita jamais aborda separadamente os aspectos relativos à construção, como ocorre atualmente, por exemplo, com “arte” e “técnica” – entendidos até mesmo como conceitos antagônicos. Sua obra levanta uma série de questões filosóficas que envolvem os combates entre o certo e o errado, o bem e o mal, a razão e a emoção,⁸ para citar exemplos. Robert Pirsig (1984) tem uma passagem memorável em que retrata a postura de um casal de artistas diante de uma churrasqueira construída a partir das instruções de um manual. Conta que: “[...] a feiúra da qual os *Sutherlands* fugiam não é inerente à tecnologia. Eles pensavam assim porque é muito difícil separar a tecnologia da feiúra. Mas a tecnologia é apenas a produção das coisas, e essa produção, por si mesma, não pode ser feia. Do contrário também não haveria beleza nas artes, que também incluem o aspecto produtivo. A propósito, uma das raízes da palavra tecnologia, *techne*, inicialmente queria dizer ‘arte’. Os antigos gregos nunca separavam ideologicamente a arte da manufatura, e assim nunca houve necessidade de criarem palavras diferentes para elas.” (Pirsig, 1984, p. 276).

Pirsig (1993) prossegue, anos mais tarde, investigando o sentido grego de virtude: a palavra *aretê*. Suas pesquisas revelam que a raiz proto-indo-européia de *aretê* é o morfema *rt*. Além de *aretê*, pode-se encontrar um tesouro de palavras derivadas do *rt*: *arithmetic* (aritmética), *aristocrat* (aristocrata), *rhetoric* (retórica), *worth* (valor), *rite* (rito), *ritual* (ritual), *wright* (artífice), *right* (direito), *right* (certo). Todas estas palavras, à exceção de *arithmetic*, parecem ter uma vaga similaridade léxica com qualidade. (Pirsig, 1993, p. 420)

QUID TUM?

Ao reconhecer a arquitetura como uma arte virtuosa, Alberti adotou o nome Leon e, ao mesmo tempo, o mote *Quid tum*, significando “E agora?”, como um instrumento.

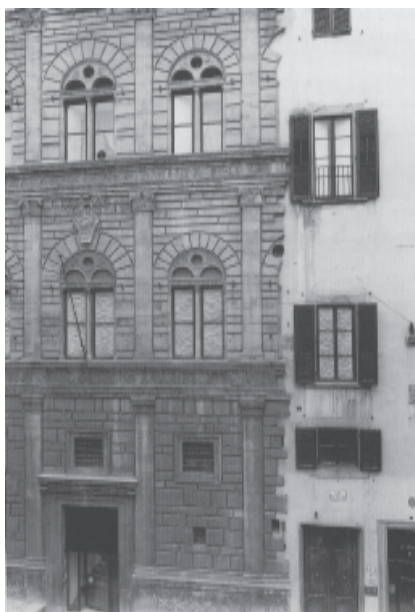
Ao reconhecer a arquitetura como uma arte virtuosa, Alberti adotou simultaneamente o início de sua participação em uma pequena, mas poderosa sociedade literária. O mote refere-se a uma questão sobre a



4

O PALAZZO RUCELLAI

TAVERNOR, 1998, p. 88



5

EM ALBERTI, A BELEZA PELA REGRA

TAVERNOR, 1998, p. 96

condição humana de imortalidade, para a qual o *Quid tum* é uma resposta pessoal de Alberti.

O olho de um leão, acreditava-se, tinha a inigualável força de manter a majestade do animal após a morte de seu corpo. Essa força foi explicada nos primeiros escritos de Alberti, *Intercoenales*, como a maneira com a qual um homem honrado sobrevive à morte de seu corpo, através do instrumento do seu olho, especialmente do olho alado, representando divina onipresença e onisciência (Rykwert, 1988) (Figura 6).

Para Alberti, a arquitetura reunia em sua teoria e prática as mais elaboradas e sofisticadas disciplinas do conhecimento humano. A sua cruzada com a elaboração do tratado *De re aedificatoria* – através de palavras – resultou no que seria a principal ponte entre a glória da antiguidade e a promessa da modernidade. Com o olho alado, basta olhar para ver.



6

O OLHO ALADO

TAVERNOR, 1998, p. 203

NOTAS

- ¹ [...] “que praticamente o único remanescente destes destroços é Vitruvius, um autor de experiência inquestionável, embora seus escritos tenham sido tão corrompidos pelo tempo que há muitas omissões e muitos erros. De qualquer maneira, o que ele escreveu não era refinado, e o seu discurso dava-se de forma que quem falava latim poderia pensar que ele desejava soar grego, enquanto os gregos poderiam pensar que ele falava um péssimo latim. O seu texto evidencia que ele não escrevia nem latim nem grego, de forma que, até onde isso nos diz respeito, ele não deveria ter escrito nada, em vez de escrever algo que nós não podemos compreender.” (ALBERTI, *On the art of building in ten books*). Tradução do autor.
- ² “A diferença essencial entre Alberti e Vitruvius é que o escritor da Antigüidade, enquanto você está lendo, pretende dizer como foram construídos os edifícios que você admira. Alberti, por outro lado, prescreve como os edifícios do futuro devem ser construídos.” (RYKWERT, 1988). Tradução do autor.
- ³ “Alberti escreve para conferir à disciplina do arquiteto, que havia então sido reestabelecida, um posto à altura no tecido social. Para isto, ele escreve não somente para arquitetos e artesãos, mas para príncipes e burgueses, para os que detinham o poder socioeconômico — talvez para eles em primeiro lugar. Assim, ele escreve somente em latim, e é por esta razão que, em sua forma original, utiliza-se somente de pouquíssimas e diminutas ilustrações. Ele deseja prender a atenção de seu público alvo através do tom elevado de seu argumento.” (RYKWERT, 1988). Tradução do autor.
- ⁴ “Durante este tempo, ele trabalhou em seu primeiro triunfo literário, a comédia *Philodoxeos*: uma peça pseudo-antiga, que passou um longo tempo como sendo obra de um escritor do latim, *Lepidus*. Era uma brincadeira elaborada, uma farsa literária mais do que uma composição independente, mas mostrava o autor como um conhecedor, já como alguém que dominava o latim, e um criador literário de força razoável. [...] seja qual for a verdade, os poemas mostram que Alberti era um mestre nas formas de verso em italiano.” (RYKWERT, 1988). Tradução do autor.
- ⁵ Em diversas passagens de seu tratado, Alberti refere-se à condição de arquiteto como sendo aquela que exige o máximo daqueles que nela ousam trabalhar, como revela o trecho a seguir: “A arquitetura é um tema grandioso, e nem todos têm condições de lidar com ela. É preciso ter muita habilidade, também o mais intenso entusiasmo, profundo conhecimento, a mais ampla experiência e, acima de tudo, um sólido senso de julgamento, para que alguém possa chamar-se de arquiteto. A maior glória na arte da construção é ter uma boa noção do que é apropriado.” (ALBERTI, *On the art of building in ten books*). Tradução do autor. Sobre a atividade do arquiteto: “Com método seguro e perfeito saiba projetar racionalmente e realizar praticamente, através do deslocamento de pesos e mediante a reunião e a conjunção dos corpos, as obras que se adaptem do melhor modo possível às mais importantes necessidades humanas. Para tal fim, é necessário o domínio das mais altas disciplinas.” (ALBERTI apud BRANDÃO, 2000).
- ⁶ Aqui vale lembrar que as casas romanas descritas por Vitruvius, por exemplo, quando lidas na época de Alberti, somente poderiam ser compreendidas através dos escritos. A descoberta do que o vulcão Vesúvio sepultou, em Pompéia, somente veio séculos mais tarde.
- ⁷ *Mimesis* é a imitação da natureza ou o conhecimento objetivo da realidade, representação analógica do mundo traduzida na arquitetura, funciona também em sentido inverso: constrói o mundo como imitação do organismo mental, do “sistema lingüístico” que o espírito torna visível através da arquitetura (BRANDÃO, 2000).
- ⁸ “A forma é um condicionante de projeto que o lado Racional do arquiteto busca através da reinterpretação ou da transcendência do pensamento lógico, enquanto o seu lado Romântico depende da intuição subjetiva e da imaginação artística”. [...] O Racional — Romântico: O equilíbrio de impulsos filosóficos básicos envolve um eterno dilema para arquitetos. Filósofos entenderam há muito tempo a extensão dessa dualidade: duas naturezas, como a psique e a soma, podem parecer antagônicas, mas são na realidade uma só. Para o arquiteto que projeta edifícios, esta aparente dicotomia geralmente existe entre os aspectos Racionais e Românticos de sua personalidade”. (COLBERT, 1987, p. 122). Tradução do autor.

Felipe de Souza Pacheco

Arquiteto, formou-se pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1996. É mestrando em Arquitetura no PROPAP, sob orientação do professor Carlos Eduardo Dias Comas, tendo ingressado no ano de 2001. Atualmente mantém sua atividade prática e realiza estágio em docência na disciplina PROJETO II, ministrada pelo professor Carlos Eduardo Dias Comas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *On the art of building in ten books*. Traduzido por J. Rykwert, N. Leach e R. Tavernor. Cambridge: The MIT Press, 1988. 441p.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 379p.
- CALOVI, Cláudio Pereira. *Crîtérios da arquitetura e prática de projeto em Leon Battista Alberti*. Porto Alegre: FA-UFRGS, 2000.
- COLBERT, Charles. *Idea the shaping force*. Metair: La Pendaya, 1987. 146p.
- HICKS, Peter. *Paper palaces: the rise of the renaissance architectural treatise*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Studies in early christian, medieval and renaissance art*. New York, London: University of London Press Ltd., 1969, 332p.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Éditions Vincent, Fréal & C^o, 1958. 243p.
- PALLADIO, Andrea. *The four books on architecture*. Traduzido por R. Tavernor e R. Schofield. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- PELLECHIA, Linda. *Architects read Vitruvius*. Philadelphia: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 51, 1992.
- PIRSIG, Robert. *Lila: uma investigação sobre a Moral*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 454p.
- _____. *Zen e a arte da manutenção das motocicletas: uma investigação sobre Valores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 388p.
- SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*. Traduzido por V. Hart e P. Hicks. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the art of building*. New Haven / London: Yale University Press, 1998. 278p.
- VITRUVIUS, Marcus. *The ten books on architecture*. Translated by M. H. Morgan. New York: Dover, 1960.