



PEQUENA(S) HISTÓRIA(S) DO ORNAMENTO

Marcos Olender

PEQUENA(S) HISTÓRIA(S) DO ORNAMENTO

Marcos Olender



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF
RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)
ANDRÉ NETTO BASTOS
CHARLENE MARTINS MIOTTI
CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA
CRISTINA DIAS DA SILVA
ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO
JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR
MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR
RAPHAEL FORTES MARCOMINI

REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO

MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Olender, Marcos.

Pequena(s) história(s) do ornamento / Marcos Olender. –
Juiz de Fora, MG : Editora UFJF, 2021.
Dados eletrônicos (1 arquivo: 1,9 mb)

ISBN 978-65-89512-22-6

1. Arquitetura - História. 2. Decoração e ornamento
(Arquitetura). I. Título.

CDU: 72(091)

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br
www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



SUMÁRIO

PREFÁCIO

COMO ENTÃO QUE ORNAMENTO É CRIME? _____	5
Flavio Carsalade	

INTRODUÇÃO _____	8
-------------------------	----------

1 KOSMOS _____	10
-----------------------	-----------

1.1 ORDEM E ORNAMENTO _____	11
-----------------------------	----

1.2 “JOGO TRÓPICO” E ORDENS ARQUITETÔNICAS _____	14
--	----

1.3 <i>ORNAMENTUM</i> _____	24
-----------------------------	----

2 ALBERTI E O ORNAMENTO NO RENASCIMENTO _____	27
--	-----------

2.1 <i>KOSMOS, ORNAMENTUM E ORDINE</i> _____	27
--	----

2.2 ALBERTI, “HOMEM UNIVERSAL” _____	30
--------------------------------------	----

2.3 <i>CONVENIENTIA</i> _____	32
-------------------------------	----

2.4 <i>AEMULATIO</i> _____	37
----------------------------	----

2.5 ANALOGIA _____	42
--------------------	----

2.6 SIMPATIA _____	50
--------------------	----

2.7 ASSINALAÇÃO _____	54
-----------------------	----

3 LIMITES ESTÉTICOS E EPISTEMOLÓGICOS DA QUERELA ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: PERRAULT E BLONDEL _____	57
--	-----------

3.1 UMA NOVA <i>EPISTÉMÊ</i> _____	57
------------------------------------	----

3.2 UM NOVO REGIME DOS SIGNOS: ORNAMENTOS E ORDENS ARQUITETÔNICAS NO SÉCULO XVII _____	60
---	----

3.3 OS ORNAMENTOS NAS ARQUITETURAS DE BLONDEL E DE PERRAULT _____	67
---	----

REFERÊNCIAS _____	75
--------------------------	-----------

PREFÁCIO

COMO ENTÃO QUE ORNAMENTO É CRIME?

Os grandes olhos de Marcos Olender abrigam uma visão abrangente das coisas e um olhar amplo e arguto, com aquele brilho latente de quem sabe que sempre há muito mais por trás de tudo. É este jeito de ver o mundo que o move a investigar problemas teóricos contemporâneos como hábito em seu fazer cotidiano. Como bom foucaultiano, seu método é arqueológico e cartográfico: vai até as origens das coisas e lhe segue os rastros. Neste seu novo livro, Pequena(s) História(s) do Ornamento, o autor se volta para uma das condenações mais sucintas e injustas do Século XX, ditada pelo impoluto movimento moderno da arquitetura, a qual, após um breve movimento de revolta pós-moderna - imediatamente sufocado - permanece até os nossos dias.

A presunção de criminalidade do ornamento foi um dos mais bem orquestrados argumentos da história recente da arquitetura, mas a busca arqueológica empreendida por Marcos Olender nos mostra que ela não é uma idiosincrasia de seus mestres pioneiros, senão que vem sendo urdida desde o início da modernidade, com a construção mesma da ideia do moderno, onde, como dizia Marx, tudo o que é sólido se desmancha no ar. Começa quando as luzes do iluminismo se acendem, mas sabemos que elas, como é de sua natureza, só iluminam para onde se lhes aponta o foco. Marcos nos mostra aí, nesse preciso momento, como a “matematização” da vida – termo empregado por Foucault e que ele utiliza com propriedade - e a sistematização do método científico iniciam a desconstrução do ornamento, ação absolutamente perversa para algo que se exprime exatamente por sua materialidade, ou melhor, como nos é mostrado ao longo de todo o texto, algo que se exhibe exatamente para materializar sentidos e significados. Não se trata, no entanto, de uma atitude deliberada da ciência, mas resultado das consequências de um desvio da *mathesis*, como nos mostra o próprio Foucault, citado por Olender, na medida em que as ciências nascidas das novas empirias não tinham como seu instrumento particular “o método algébrico, mas o sistema dos signos” e que acabaram por tornar a *episteme* ocidental uma “ciência universal da ordem”. Esta transição nos é claramente revelada no livro pelos seus desdobramentos genealógicos, quando, por exemplo, o autor nos revela que Perrault e Blondel, no Século XVII, não eram contrários aos ornamentos em si, mas apenas seletivos com relação a alguns deles. A condenação final vem quando se considera que a poética do ornamento não mais condizia com a nova prosa da arquitetura.

Os desvios para a condenação continuaram, ao longo dos anos, sob o peso do conceito de “verdade” - entendida, em última análise, como verdade científica - e da “utilidade”, função à qual o ornato apresentava grande dificuldade em se adaptar. Estas questões também são enfrentadas por

Olender com muita coerência no fluxo do raciocínio que cria em todo o texto, o da “ciência da ordem”. Neste aspecto, explora o conceito de verdade para os gregos, onde o ornamento é designado pela palavra *kosmos* (ordem). Ali, a beleza é fruto da revelação deste *kosmos* e o ornamento vai além da forma, sendo entendido também como proporção justa e como explicitação de sua ordem, ambas tão necessárias para a sua compreensão e para a fruição de sua verdade intrínseca. Senão, conforme nos alertava Alberti, como compreender a estrutura de um edifício sem os ornamentos para explicitar as colunas ou para revelar os esforços dos capitéis e das bases? Olender nos mostra como este autor renascentista foi tantas vezes lido equivocadamente quanto à compreensão da função do ornamento, talvez os mesmos equívocos que viram no *tropo* arquitetônico grego propiciado pelo ornamento, ali valorizado como metáfora, uma perda crescente de respeitabilidade quando se trasladou sua compreensão para a ideia de fingimento, o *tropo* não mais como um jogo do espírito, mas uma enganação; não mais a metáfora, mas o simulacro; não mais a verdade, mas a falsidade; não mais a *aletheia*, mas pesada cortina.

Em um ideário funcionalista, onde a beleza deriva sua adequação da utilidade, dentro de uma sociedade industrial de rápida produção em série e em um mundo onde a desigualdade social urge por uma produção eficiente de habitação, escolas e hospitais, o ornamento seria mesmo leviano. Inútil, por excesso, desnecessário. Ou não? Talvez assim seria se ele fosse considerado como aplique posterior a algo que não precisasse dele para existir. Mas, e se ele fosse parte constituinte da matéria, como “carne, como conformador do edifício”, como, muitas vezes foi considerado na história? E se ele fosse necessário para o prazer estético, ou seria isto uma frivolidade? E se fosse importante para conferir sentido e significados nunca alcançados apenas pela geometria? E se ele fosse importante para outras culturas que não apenas aquelas influenciadas pela civilização ocidental? A questão do ornamento como algo supérfluo, superficial (onde ele efetivamente está, mas sem o preconceito que a palavra traz consigo) é também enfrentada por Olender (principalmente em seu livro “Ornamento, ponto e nó: da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri), que compreende a sua profundidade e substância. Mesmo no Século XIX, havia discordâncias quanto a isto, pois, para Owen Jones, decorar a construção não é construir a decoração, pois as duas não são coisas que nascem indistintamente, como separadas entre si: a decoração como algo aplicado à construção seria uma ideia frívola típica do modernismo. Para o autor deste livro, ornamento não pode ser considerado sempre como algo aplicado, mas ínsito, coerente e complementar a forma, como comprova ao longo de seu texto. Aqui, mesmo a já desgastada querela entre forma e conteúdo ganha novas cores ao incorporar a distinção albertiana entre estrutura e forma, que resgata o ornamento como expressão legítima desta última ou, ainda, para além do exame por uma lente semiótica rasa, na infrutífera discussão se ele seria substantivo ou adjetivo, mas sendo os dois em si mesmo, passando, assim, a ganhar a qualidade de retórica, ou mesmo, a de um sistema de signos em si próprio, considerando a importância que estes atributos têm para a organização significativa da civilização ocidental.

Toda esta viagem à qual Olender nos convida a participar tem por intenção nos mostrar que o ornamento é muito mais do que aquilo que se vê ou da compreensão que sobre ele fazem

este ou aquele momento histórico ou autor. Não é apenas o que se mostra, pois carrega consigo uma tradição, uma história, uma significação e um fazer. Pode ser um livro de pedra que nos conta a História da humanidade e seus segredos, pode ser ferramenta psicológica fundamental para superar o *horror vacui* tão característico de nossa condição existencial, pode ser um culto às funções superiores do espírito. Trata-se do decoro necessário a cada edifício humano, sua correção, sua dimensão ética com a matéria, a natureza que o circunda e a sociedade a que serve.

O ornamento, ampliado pelo olhar generoso de Marcos Olender é, além da sua beleza intrínseca, os seus significados, a sua poética, o necessário decoro, muito além da mera decoração, apresentando as qualidades do coração. Faz parte da carne da arquitetura, é sua própria tectônica, algo que pulsa. Como um juiz sensível, ele cria outra sentença em substituição a uma condenação injusta e ultrapassada. No fundo, porque, como investigador cotidiano, ele é um dos que sabem que um ornamento é também o seu fazer, isto que também se agrega à sua expressão. Para o artesão árabe, é uma forma de oração, uma adoração que tem de ser realizada lentamente como oferenda qualificada a seu Deus. Para o artista, uma parte de si que se agrega à eternidade como tributo à humanidade, de certa maneira como fez o Aleijadinho nas palavras de Eduardo Galeano: “Para cada pedaço de carne que a enfermidade lhe arranca, ele entrega ao mundo novas maravilhas de madeira ou pedra”.

O ornamento somos nós mesmos e nossos deuses impregnados à nossa obra. Pelo menos é assim que nos mostra o olhar de Marcos Olender.

Flavio Carsalade
Dezembro de 2018

INTRODUÇÃO

O ornamento sofre, a partir de meados do século XVIII, uma radical mudança nos seus “estatutos”. Um passeio, mesmo que rápido e fugaz, sobre os diversos empregos e concepções deste, no vasto território da história da arquitetura ocidental, ajuda a mapear e demarcar a relevância destas transformações em um período em que a sociedade clássica passa a dar lugar àquilo que definiríamos de Modernidade¹.

Esse levantamento inicial se deterá, porém, em três momentos anteriores a esta última e radical mudança. Nossa “viagem histórica” cujo objetivo principal é auxiliar na preparação de uma “arqueologia” e uma “cartografia” mais detalhadas da formação destes novos “estatutos” do ornamento tem, como toda viagem, principalmente aquelas que visam conhecer melhor o terreno a ser vivenciado, percursos e estadias desiguais.

Em primeiro lugar, abordaremos a ornamentação arquitetônica grega na qual veremos, com um certo vagar, a importância da palavra/noção *kosmos*, bem como de alguns de seus derivados. A presença e evolução do emprego desta noção no citado período, aliados aos “jogos trópicos” que lhe eram peculiares, demonstram toda a complexidade, diferenciação e importância fundamental daquilo que denominaríamos hoje de “decoração” dos edifícios e das cidades.

A seguir, nos demoraremos um pouco mais no Renascimento, mais propriamente no texto e na produção arquitetônica de Leon Battista Alberti. Tais documentos nos auxiliarão a compor e caracterizar melhor a tessitura própria da ornamentação no citado período.

Nossa terceira e última parada será por volta de meados do século XVII para assistirmos a alguns aspectos do debate, da “querelle”, entre os antigos e os modernos, representados significativamente, no território da Arquitetura, por François Blondel e por Charles Perrault. A partir deles, presenciaremos aquilo que podemos denominar de “convencionalização” do ornamento.

Em nossas viagens, muitas vezes, encontramos guias privilegiados, que nos possibilitam novas percepções dos lugares que percorremos. Neste nosso caso, encontramos, como primeiro guia, o pensador do, então, Ceilão (hoje Sri Lanka), Ananda K. Coomaraswamy. É em um texto seu, escrito em 1939 e intitulado precisamente de “O Ornamento”, em que se explicita, provavelmente pela primeira vez, um alerta crítico sobre os rumos que estas transformações no ornamento estavam tomando. Nele, Coomaraswamy diz que, então, na primeira metade do século XX, se notava a perda da “conexão fundamental e natural entre forma e significado” (COOMARASWAMY, 1987, p. 190), separando-se a função do sentido, a utilidade do significado, o que traria consequências graves para a utilização do ornamento. Isso, segundo ele, só poderia ocorrer em uma sociedade onde os diversos

¹ Definimos Modernidade como um acontecimento histórico cuja formação remonta à meados do século XVIII, com a conjugação de um novo sistema de pensamento (denominado de Iluminismo) com transformações sociais, políticas e econômicas radicais (ver OLENDER, 1992).

territórios da produção e do saber (artes, religião, economia etc.) encontravam-se autonomizados. Esta separação, que “era inconcebível para o homem arcaico e em qualquer cultura tradicional” (COOMARASWAMY, 1987, p. 187), infelizmente ainda assombra o debate contemporâneo sobre o emprego do ornamento na arquitetura dos edifícios e das cidades, mesmo que este debate muitas vezes se tente mostrar “renovado”. As suas reflexões, juntamente com as do filólogo e helenista francês Michel Casevitz serão fundamentais para entendermos as funções e lugares do ornamento na Antiguidade Clássica.

No segundo momento destaca-se, como guia principal, o filósofo francês Michel Foucault. Tendo como base o segundo capítulo do seu livro “As Palavras e as Coisas”, onde ele detalha como se estrutura a epistémê em um período que vai até o fim do século XVI, período que abrigará aquilo que, principalmente os historiadores da cultura e da ciência, vão denominar de Renascimento e onde, diz Foucault, “a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (FOUCAULT, 2002, p. 23). Semelhança que se fundamentava principalmente em quatro figuras: conveniência, emulação, analogia e simpatia. E serão estas quatro figuras que nos farão perceber faces e dimensões pouco exploradas do pensamento e da produção albertiana no que se refere à arquitetura e, mais especificamente, no que diz respeito ao nosso caro tema do ornamento.

Por fim, no terceiro momento teremos a companhia, também, de conhecidos pesquisadores da arquitetura e da tratadística arquitetônica do século XVII, como Antoine Picon, Werner Szambien e Joseph Rykwert, para nos acompanhar, juntamente com Foucault, neste processo que denominamos de “convencionalização” do ornamento.

Como toda viagem exploratória, ela não se conclui, permitindo a estimulação de corpos e mentes na busca por novas ilações e, mesmo, novos caminhos. É o nosso desejo!

1 KOSMOS

Coomaraswamy começa sua pequena “genealogia” do ornamento abordando a respectiva palavra em sânscrito: *alamkara*. Formada por *alam* (que significa suficiente ou bastante), ou, ainda - pela característica da língua sânscrita de trocar o “r” pelo “l” nas palavras - por *aram* (que significa adaptar, equipar ou fornecer), mais o verbo *kr* (fazer), e que teria como significado:

[...] fornecer tudo quanto é essencial à validade daquilo que é ornamentado, ou seja, qualquer coisa que aumente a sua eficácia, potenciando-o. Por exemplo: “A mente é ornada (*alamkrivate*) pelo saber, a loucura pelo vício, os elefantes pelo estado de excitação, os rios pelas águas, a noite pela lua, a determinação pela compostura, a realeza pela arte de governo”. (COOMARASWAMY, 1987, p. 190).

Nesse sentido, conclui: “Os ornamentos são os acidentes necessários da essência, sejam esses artificiais ou naturais” (COOMARASWAMY, 1987, p. 190 e 191).

Acidente que reforça Grazia Marchiano:

[...] seria um sinal específico, um ingrediente essencial para acrescer magicamente um ser [...] o ornamento seria uma espécie de estigma de poder, capaz seja de valorizar e “nutrir” a força vital, seja de proteger do risco do seu anulamento. [...] Como o latim *satis-facere*, *alam-kr* designa um *fazer (kr) adequadamente (aram, forma arcaica de alam)*, ou seja uma ação dotada de uma qualidade e intensidade proporcional ao fim que se quer obter. (MARCHIANO, 1982, p. 119).

Mas, além e de forma correlata a serem “acidentes necessários”, os ornamentos aparecem, em sânscrito, com outro significado, visto que a palavra *âbharana* que significa literalmente “admissão” ou “atributo”, muitas vezes, pode ser traduzida como “ornamento”. Neste sentido são nomeados os objetos que caracterizam as divindades e que “indicam iconograficamente o seu modo de operar” (COOMARASWAMY, 1987, p. 193).

Tal identificação, ornamento/atributo, está presente em outras culturas. Percebemo-la na cultura grega, da qual falaremos logo a seguir. Encontra-se, também, na formação das representações dos santos no Catolicismo, onde os atributos são fundamentais para a sua própria designação. Nada muito diferente do que acontece em outras religiões e culturas antigas e/ou não ocidentais, como as asiáticas e africanas.

Em grego, o conceito de ornamento é expresso pela palavra *κοσμος (kosmos)*. Sobre ela, diz Coomaraswamy, que “significa em primeiro lugar ‘ordem’ (sanscr. *rta*) referindo-se seja à justa ordem ou disposição das coisas seja à ordem do mundo [...]; e em segundo lugar ‘ornamento’, dos cavalos como das donas, dos homens ou da linguagem” (COOMARASWAMY, 1987, p. 195).

1.1 ORDEM E ORNAMENTO

A origem deste termo grego remonta ao VIII século a.C. Inexistente nas tabuletas micênicas, informa-nos Michel Casevitz, são nas epopéias homéricas que podemos notar, pela primeira vez a sua presença (CASEVITZ, 1989, p. 97 e 112). Estas poesias épicas, cantadas publicamente todos os anos nas cidades da antiga Grécia, a ponto de, como nos informa Platão, terem a sua leitura pública sido instituída oficialmente em Atenas pelo tirano Hiparco no século IV a.C. (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 280), são povoadas pelo termo em vários dos seus significados.

Kosmos aparece, por exemplo, como “ordem”, quer seja na sua forma positiva *eu kata kosmon* (“de bom modo”, “em respeito à boa ordem”, “conveniente”) como na negativa *ou kata kosmon* (“sem ordem”, “sem organização”, “sem conjunto”, “inconveniente”, “incongruente”). (CASEVITZ, 1989, p. 99).

Aparece, também, três vezes na *Ilíada* como ornamento: duas fazendo referências a equipamentos que adornam e aparelham os cavalos e uma vez como ornamento dos deuses olímpicos, representando o conjunto de roupas, jóias e demais enfeites usados por Hera para pôr em ação o seu plano de seduzir Zeus e distraí-lo dos embates de Tróia.

Homero narra esta trama olímpica iniciando pelos cuidados tomados pela deusa com seu próprio corpo, lavando-o, unguendo-o, perfumando-o, penteando os seus cabelos. Então, diz o poeta grego:

[...] Hera põe uma veste divina, trabalhada e lustrada por Atena para ela, *acrescentando numerosos ornamentos [kosmon]*. Com fechos de ouro, prende-a ao colo. Cinge-se com um cinto adornado com cem franjas. Nos lobos furados das duas orelhas, introduz brincos, de três pedras preciosas engastadas, do tamanho de amoras, onde brilha um encanto infinito. Enfim a toda divina cobre a cabeça com um véu belíssimo, novíssimo, branco como o sol. Aos pés luminosos, prende belas sandálias (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 50, grifos nossos).

O *kosmos*, diz Casevitz partindo dos exemplos da *Ilíada*:

[...] é concretamente um (bom) arranjo, um agenciamento, um por em ordem que, pela ordem mesma que é acrescentada ao estado natural, torna-se adorno, embelezamento. [...] *Organização estruturada de diversos elementos, e porque organização, beleza criada.* (CASEVITZ, 1989, p. 98 e 99).

Mas não basta para Hera, deusa da fertilidade e do matrimônio - para seduzir Zeus e distraí-lo dos seus jogos de guerra, arrumar-se bem, organizar-se, e, ao organizar-se, ficar mais bela. Para cumprir tal tarefa é necessário recorrer aos poderes da deusa do amor e da sedução, Afrodite. Dela, Hera pega emprestado um pequeno adereço, uma fita, com a qual Afrodite cingia seus seios. Aqui, o ornamento também é, portanto, um atributo que potencializa, que torna efetivamente possível o plano de Hera (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 51).

Esta arte de cuidar, vestir e ornar o corpo se denominava de *κοσμητική [kosmitikí]*. É assim que Platão chama, por exemplo, no Sofista, “a cura dos corpos, uma espécie de katharsis ou purificação”. A ela se associam os termos: “*Κοσμημα [kósmima]* [que] quer dizer ‘ornamento’

ou ‘decoreção’, no que concerne ao vestuário. *Κοσμητιχός* [*kosmitikós*] [que] significa ‘hábil em por ordem’, [...] *κοσμητιχόν* [*kosmitikón*] ‘cosmético’, *κοσμητηριον* [*kosmitírion*] ‘camarim’” (COOMARASWAMY, 1987, p. 195 e 196).

Todos os atos realizados por Hera, mesmo antes de vestir-se, pressupõem a cosmética: o untar-se, o perfumar-se, o pentear-se (*κοσμοχομηζ* [*kosmokómis*]). Para as mulheres de civilizações antigas (como as do Egito e da Índia) o uso de cosméticos, como diz Coomaraswamy, mais do que um pressuposto de vaidade era uma exigência de decoro (COOMARASWAMY, 1987, p. 196).

Era, pois, com a *κοσμητιχη* [*kosmitikí*] que os cidadãos das culturas antigas (e não só as mulheres) se organizavam, se estruturavam, adequando e aperfeiçoando o seu corpo e, neste sentido, quando mais ordenado, mais belo.

Na Odisséia, por sua vez, a palavra *kosmos* aparece em um momento crucial da narrativa. Emana da boca de Ulisses quando este pede ao aedo Démodocos: “Vamos, mude, pois, e cante o *kosmos* do cavalo de madeira (*all’age dê metabêthi kai hippou kosmon aeison / dourateiou*)” (figura 1).

Figura 1: Representação do cavalo de Tróia. Sec. VIII aC. Mykonos Museum



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cavalo_de_Troia

Afirma Casevitz:

[...] não se trata mais aqui do *kosmos* como resultado da estruturação, beleza do ornamento, mais da ação ela mesma, agenciamento, arranjo, construção de um objeto feito de diversos elementos ajustados, estrutura incluída. O *kosmos hippou dourateiou* não é um plano, um achado astucioso, uma “combinação”, mais a construção ela mesma, bem proporcionada. Assim *kosmos* significa uma *ordem* armada, obra de artesão que cria por ele mesmo a idéia de *beleza* que acompanha *kosmos* no curso de sua evolução semântica. (CASEVITZ, 1989, p. 99, grifos nossos).

Enquanto organização dada a um conjunto, *kosmos* se diferencia de *taxis* (“isto é a ordem particular assinalada a cada elemento no lugar” (CASEVITZ, 1989, p. 113)). Pois é como *taxis*, e não como *kosmos*, que Vitruvius nomeará aquele que ele define como um dos seis temas constituintes da arquitetura: o ordenamento, ou seja, as:

[...] *proporções justas e equilibradas para cada uma das partes da obra* e uma proporção geral próxima da simetria, composta segundo a quantidade, que em grego diz-se ποσοτηζ [Posotés]. Quantidade, por sua vez, é a adoção de medidas moduladas, tomadas dos elementos da obra propriamente dita e o resultado harmonioso da obra como um todo a partir de cada um dos elementos. (POLIÃO, 2002, p.54, grifos nossos).

Apesar de permear todo o discurso de Vitruvius, é mais precisamente no tema nomeado como decoro (ou conveniência), entendido aqui, como em Cícero, como veremos mais tarde, que a(o) ordem/ornamento arquitetônico, κοσμοποιησις (*kosmopoíeisis*), será mais propriamente tratada(o).

Mas voltemos à palavra *kosmos*. Dela se derivará o verbo κοσμεω (*kosmein*) que significa, como informa Coomaraswamy, “ordenar” ou ‘dispor’, e secundariamente ‘equipar, ornar ou vestir’, ou então ainda se refere ao embelezamento retórico” (COOMARASWAMY, 1987, p. 195).

Casevitz, no seu rigor obstinado em mapear os diversos significados assumidos por *kosmos* e seus derivados nas manifestações literárias da Grécia Antiga destaca vários exemplos tanto de *kosmos* como de *kosmein* em situações arquitetônicas e urbanas. O verbo *kosmein*, por exemplo, pode ser aplicado quando se fala sobre a decoração e(ou) a equipamentação de uma casa (“eles adornaram suas moradas de tripés, bandejas, taças de ouro” (CASEVITZ, 1989, p. 103, grifo nosso); bem como para quando literariamente, se enfeitam as cidades de elogios (“As largas avenidas se abrem de todas as partes aos letrados quando eles querem *elogiar* esta ilha renomada” [Égin] (CASEVITZ, 1989, p. 103, grifo nosso).

A cidade pode ser ornada por quem a visita (“adornar a cidade de meus hóspedes, edificada pelos velhos, dos meus cantos” (CASEVITZ, 1989, p. 103, grifo nosso) ou ter nos seus próprios cidadãos seus ornamentos (“Um vencedor, que honra sua raça e sua cidade, é um *adorno* para esta” (CASEVITZ, 1989, p. 102, grifo nosso).

O *kosmos* pode significar, também, o bom governo e, conseqüentemente, a boa organização urbana, administrativa, social e política de uma cidade. Como quando Phoclyde, na

segunda metade do século VI a.C. fala de uma cidade que por ser governada e habitada “segundo uma boa *disposição*, [...] mesmo pequena é mais poderosa que Ninive a insensata” (CASEVITZ, 1989, p. 102, grifo nosso).

Kosmos entendido como ordem, organização urbana chega a batizar funções primordiais exercidas pelos homens nas cidades:

À Atenas mesmo, segundo Aristóteles (Constituição de Atenas 42,2) o chefe de todos os efebos, eleito pelo povo tinha para nome *kosmêtes*. O composto *kosmopolis* “Organizador da cidade” è o nome de um magistrado entre os Locrianos (Polybe 12, 16, 6 e 9) e em outros lugares fora da Grécia continental (inscrições). (CASEVITZ, 1989, p. 109).

1.2 “JOGO TRÓPICO” E ORDENS ARQUITETÔNICAS

Dentre os termos derivados de *kosmos*, destacamos um: *κοσμοποιησις* (*kosmopoieisis*) que, como informa Coomaraswamy, significa ornamentação, mas, também, ordem arquitetônica, entendendo-se aqui como ordem, por exemplo, as três ‘ordens’ gregas explicitadas por Vitruvius (COOMARASWAMY, 1987, p. 196)².

As ordens arquitetônicas carregam em si toda a importância que a ornamentação apresenta na sociedade grega, enquanto organizadora, estruturadora, não só do objeto arquitetônico ou urbano, mas como mantenedora e(ou) catalisadora de suas estruturas sociais.

É isto que nos demonstra George Hersey em seu livro *The Lost Meaning of Architecture*, e mais ainda do que ele, Marco Biraghi, na introdução da versão italiana do mesmo livro que recebe o nome de *Il significato nascosto dell’architettura clássica*. Introdução esta que, ao apresentar criticamente o texto, acaba se transformando em um ensaio que o complementa e, em alguns pontos decisivos, o supera.

A tese sustentada por Hersey é que os templos gregos funcionavam como um tropo, “um traslado, uma metáfora, ou, mais precisamente, um substituto” da prática sacrificial, prática esta fundamental para a manutenção da paz e da estabilidade sociais nas sociedades ditas arcaicas³. Aqui o tropo é entendido no seu sentido mais lato, ou seja, o mesmo de troféu que provém do grego *tropé* (“virar-se verso uma outra direção de qualquer coisa”). Afirma Biraghi:

[...] Na sua originária configuração o troféu era constituído das armas e dos despojos dos inimigos vencidos em batalha, amontoados ou presos a uma árvore. Isto que este troféu substituíria - mas em qualquer modo também “reconstruía” - era justamente os corpos dos soldados vencidos e mortos, representados através dos seus atributos. Na forma clássica de monumento ou coluna eretos para

² Cabe aqui lembrar, como explicitaremos mais adiante, que o romano Vitruvius se refere, em latim, ao dórico, jônico e coríntio não como ordens, e sim como gêneros ou modos.

³ A relação do ornamento com o sacrifício encontra-se presente, por exemplo, na antiga cultura indiana. Grazia Marchiano nos informa que “no Satapatha Brāhmana, o verbo *aramkr*, ‘adornar’, é usado efetivamente a propósito da correta preparação do sacrifício” (MARCHIANO, 1982, p. 119)

celebrar uma vitória e mostrando esculpido panóplias e outras armas, o troféu procedia, invés, uma segunda substituição: não mais aquela do corpo do guerreiro com os seus atributos bélicos, mais sim a dos atributos com a sua simples representação. (BIRAGHI, 2001, p. XI).

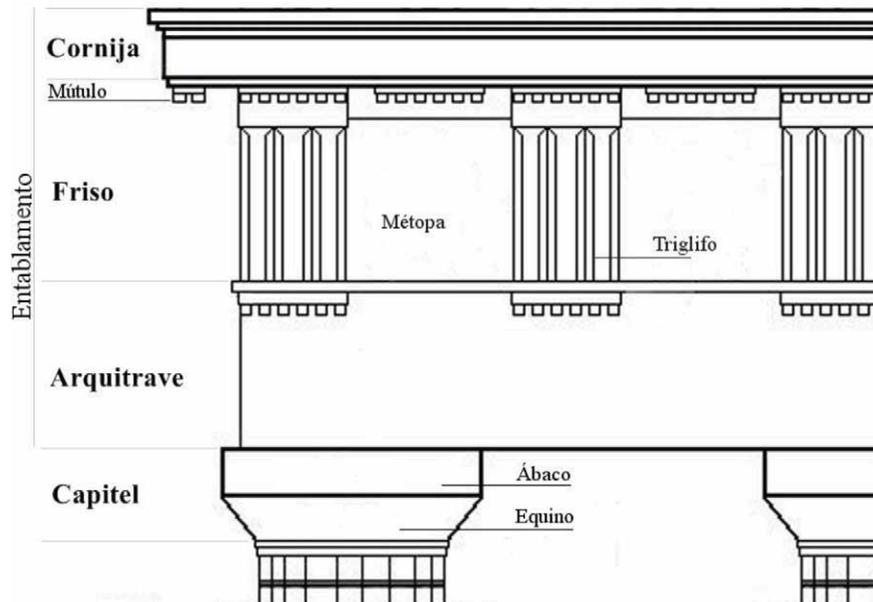
Biraghi ressalta que o mesmo pode ser observado na arquitetura do período:

Um análogo “jogo” trópico pareceria portanto presidir não somente as relações entre templo “orgânico”, templo líneo e templo marmóreo (relações entendidas comumente num sentido de um mecânico “evolucionismo” dos materiais), mas também a todas as sucessivas fases de metaforização dos significados originários da parte da arquitetura. O mecanismo da substituição resultaria assim ser diretamente o motor do desenvolvimento desta última, caracterizado por um progressivo e inexorável deslizamento do sentido ao signo. Isto que, em suma, os elementos constitutivos do templo teriam sido originariamente, em sentido literal, tornaria-se pouco a pouco - no curso do tempo - inicialmente suas simples representações e, enfim, formas de todo esvaziadas de qualquer relação com o referente inicial. (BIRAGHI, 2001, p. XI e XII).

O “jogo trópico” arquitetônico assinalado por Biraghi encontra-se claramente explicitado por Vitruvio no Livro Quarto de sua obra, quando ele faz referência àquilo que, naquele momento, denomina de ornamentos dos templos, ou seja, os entablamentos que coroam as colunas. Em um texto um pouco longo e bastante conhecido, Vitruvio discorre sobre como teria se dado este “jogo” na configuração do entablamento da ordem dórica (figura 2). Diz ele:

Todavia, porque se escreveu acima acerca dos tipos de colunas, suas origens e criação, não me parece estranho, pelas mesmas razões, falar de seus ornamentos, de como se originaram e com base em quais princípios e causas foram criados. Acima de todos os edifícios è colocado um madeiramento conhecido por vários nomes, em função das diversas utilidades que possui na prática. [...] A partir desses elementos e do madeiramento utilizado nas obras, os arquitetos *imitaram sua disposição em pedra e mármore na edificação dos templos, e julgaram que sua criações tivessem de reproduzi-la*. Desse modo, porque os antigos artesãos, edificando em algum lugar, ao terem colocado vigas saindo das paredes interiores até suas partes externas, construíram uma alvenaria entre elas e acima das cornijas e, com trabalhos artesanais, deram ao pináculo uma aparência mais graciosa. Então, o quanto avançavam as projeturas das vigas, cortaram-nas no alinhamento vertical das paredes, o que lhes pareceu, sob um certo aspecto, deselegante, e fixaram pequenas placas formadas de tal modo que, nos lugares onde ocorreu o corte das viga, formaram-se os atuais tríglifos, e pintaram-nos com cera azul, a fim de que os cortes nas vigas, assim disfarçados, não ofendessem à vista. Os tríglifos, portanto, reproduzem os cortes nas vigas, e os intervigamentos das métopas passaram a figurar nas obras da ordem dórica. Após o que, em outras obras, outros arquitetos lançaram, no prumo dos tríglifos, vigas salientes, e aplainaram sua projeturas. Então, da forma como os tríglifos originaram-se da disposição das vigas, descobriu-se que a disposição dos mútulos provém da projetura sob as cornijas das linhas das tesouras. [...] Logo, nas obras dóricas, a origem tanto dos tríglifos quanto dos mútulos foi estabelecida a partir dessa imitação. (POLIÃO, 2002, p. 108, grifos nossos).

Figura 2: Esquema do entablamento da ordem dórica.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_dórica

A tese, sustentada por Hersey, da arquitetura grega “como tropo do sacrifício” esbarra, porém, para o seu pleno desenvolvimento, na abordagem um tanto quanto formalista com a qual ele a expõe, pois, como afirma Biraghi:

[...] Isto que parece fugir-lhe (ou que mais parece não querer programaticamente tratar) é propriamente o caráter *não* metafórico, *não* mítico, *não* formal mas *realíssimo* da prática sacrificial no mundo antigo. Bem longe de representar um complexo sistema de costumes cerimoniais penetráveis somente à luz do folclore ou de uma vazia superstição, o sacrifício era isto sobre o qual literalmente se *fundavam* as sociedades antigas - ou então religiosas (e assim também, conseqüentemente, as arquiteturas *religiosas*). Se trata então de indagar, seja mesmo brevemente mas além de cada redutiva e ilusória barreira disciplinar, o *fundamento sacro* das sociedades antigas, e o complexo e rigoroso sistema que o regulava. (BIRAGHI, 2001, p. XII e XIII).

E é justamente aqui que Biraghi se torna mais interessante que o próprio livro que apresenta criticamente. A partir das obras de René Girardi, ele analisa a importância do sacrifício para as sociedades antigas, nas quais a vítima deste passava da culpabilização para - com a sua morte e a solução dos problemas sociais - a sua glorificação:

O sacro se transmite em tal modo pelo ato violento àquele que o sofreu, tornando-se um atributo próprio desse. No âmbito mitológico a vítima torna-se herói, naquele religioso deus. [...] Em uma sociedade sem lei, ou melhor ainda, em uma sociedade privada de todas as suas instituições fundamentais, o sacro representa o primeiro e mais importante mecanismo regulativo social: um mecanismo, em princípio sobre o qual tudo socialmente se funda e do qual brotam as próprias instituições sociais. (BIRAGHI, 2001, p. XXI).

Este “mecanismo vitimário” se desenvolve, se “institucionaliza”, transformando-se em ritual sacrificial. E é neste momento que se consolida a arquitetura sacra, antes mesmo de se apresentar na sua forma definitiva, marmórea. Conclui Biraghi:

Mas o que significa então esta “ordem” (*kosmopoiesis*) senão a transposição material - o *tropo!* - daquela ordem (*kosmos*) mais geral e social que o mecanismo vitimário conseguiu pela primeira vez, e que o sacrifício ritualizado procura restabelecer (imitando, repetindo) de novo a cada vez? Que outra coisa *significa* toda a “doutrina” da *venustas* do templo (doutrina vitruviana, mas evidentemente a ele bem precedente) que coisa *significam* a *táxis* (*ordinatio*), a *eurythmia*, a *harmonia*, se não a necessidade de dar forma física a um *acordo* (*consensus*: assim o chama Vitruvius) que transcende a limitada dimensão edilícia, que deve abranger um limite mais amplo, até a inteira comunidade, e de qual as formas arquitetônicas não são que a sólida, durável imagem? [...]

Sem o intervento do 'ornamentum' (bem mais e bem outro do que um aparato estético-decorativo, um superficial “cosmético”, uma mera bijuteria), as instituições sociais (“leges, militia, res divina”) seriam portanto destinadas a extinguir-se. (BIRAGHI, 2001, p. XII e XXIII, grifos nossos).

A ordem/ornamento aparece, portanto, como a expressão material, estrutural e estruturante, da organização social, organização esta cuja dinâmica é fundada e fundamentada nos rituais de sacrifício.

Este caráter sacrificial e “trópico” por excelência para ordem/ornamento se apresenta de forma bastante explícita quando Vitruvius narra, logo no primeiro livro do seu tratado, o caso das cariátides (figuras 3 e 4). Ao falar da importância do conhecimento histórico para se fazer arquitetura, ele diz:

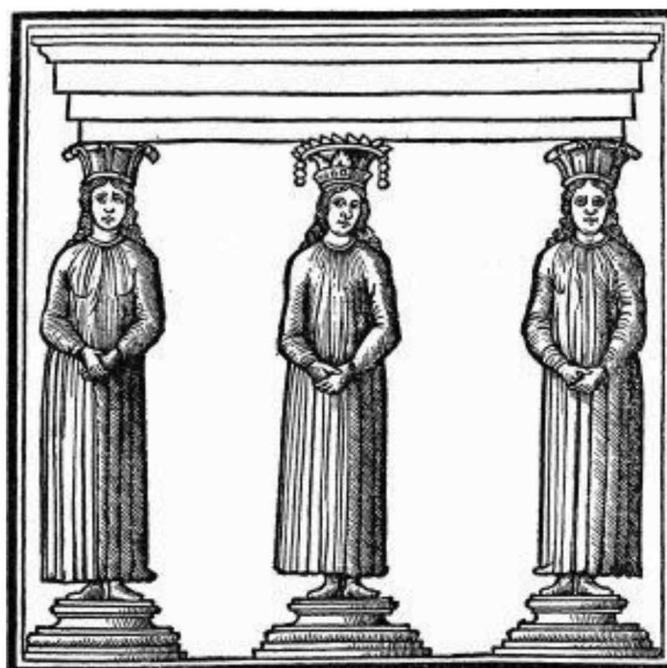
[...] Ora, é necessário conhecer a fundo história, pois freqüentemente os arquitetos projetam nas obras muitos ornamentos, devendo saber informar aos que perguntam por que o fizeram, de tal forma que, quem erigisse numa obra estátuas em mármore de mulheres portando estola, denominadas cariátides, no lugar de colunas, e colocasse por cima arquitraves e cornijas, assim responderia a alguém que sobre isso o interrogasse: “Cária, cidade do Peloponeso, aliou-se aos inimigos persas contra a Grécia, após o que os gregos gloriosamente libertos da refrega pela vitória declararam, em decisão comum, guerra aos cariatas. Tomada então a cidadela, mortos os varões e destruída a cidade, arrastaram suas esposas à escravidão, não permitindo que dispusessem as estolas e os adereços matrimoniais, para que não fossem apenas *conduzidas no triunfo*, mas para que, *esmagadas pelo exemplo da perpétua escravidão, parecessem sofrer no lugar da cidade as penas*, em virtude do infame ultraje. Por esse motivo, foram os arquitetos que passaram a representar, colocada nos edifícios públicos, a imagem delas suportando seu peso para que assim fosse *trazida viva à lembrança dos pósteros a pena pelo crime dos cariatas*. (POLIÃO, 2001, p. 50 e 51, grifos nossos).

Figura 3: Pórtico das Cariátides, Erecteion, Atenas, 421 – 405 a.C.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cariátide>

Figura 4: Cariátides, ilustração de Fra Giovanni Giocondo para o tratado de Vitruvius, Veneza, 1511.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caryatids>

Podemos perceber que as mulheres de Cárias aparecem, elas próprias, como os despojos da guerra, como os troféus a serem eternizados nos templos gregos. Este caráter de troféu, explicitado na expressão “conduzidas no triunfo” é mais demarcado na tradução feita por Perrault, em meados do século XVII. Na sua versão, ricamente comentada - importante principalmente por ser uma das suas principais armas no árduo debate arquitetônico que se travava na época, como veremos mais adiante - o médico e arquiteto francês traduz da seguinte forma o texto por nós grifado:

[...] não permitiram que as Damas de qualidade mudassem a roupa que traziam vestida, nem nenhum dos seus ornamentos, não apenas *para que fossem mostradas como troféus*, mas também para que transportassem toda a vergonha da derrota para o resto dos seus dias [...] (RUA, 1998, p. 3 e 4, grifos nossos).

Logo após, Vitrúvio reforça esta característica ao falar de outro caso similar a este: o daquelas colunas em formas masculinas, denominadas de persas (figura 5). Aqui o comentário de Vitrúvio reforça mais ainda a importância social deste ornamento:

Do mesmo modo, os lacedomônios comandados por Pausânias, filho de Agesípolis, quando na batalha de Platéia venceram com um pequeno contingente o exército infinitamente numeroso dos persas, *celebrando com glória o triunfo do butim e dos prisioneiros, erigiram o pórtico persa com despojos como monumento aos pósteros pela vitória; testemunho do mérito e do valor dos cidadãos no qual, suportando a cobertura, instalaram estátuas dos cativos em trajes bárbaros, representando-os punidos por seus agravos e orgulho para que os inimigos se intimidassem com receio dos efeitos de sua coragem e que os cidadãos, em vista de tal exemplo de virtude e eretos de glória, estivessem dispostos a defender a liberdade*. Desde então, muitos erigiram estátuas representando persas a sustentar os entablamentos e guarnições de seus edifícios, e a partir disso enriqueceram-se as obras com uma excelente variedade. Igualmente, existem outras histórias do mesmo gênero das quais é necessário que os arquitetos tenham conhecimento. (POLIÃO, 2001, p. 51).

Figura 5: Persas, ilustração de Fra Giovanni Giocondo para o tratado de Vitruvius, Veneza, 1511.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caryatides_by_Vitruvius.jpg

A estrutura social dos povos gregos - na qual as guerras e os sacrifícios teriam uma função primordial de fundação e, com a ritualização destes últimos, de regulação - se consolida, também, na composição das três ordens gregas descritas por Vitruvius. Ele inicia o primeiro capítulo do Livro IV do seu Tratado falando exatamente de como teria se dado o aparecimento da primeira delas: a ordem dórica. Sua origem remontaria às guerras de conquista empreendidas pelos homens liderados pelo rei Doro na península grega. Seria a partir da memória dos primeiros templos erguidos nos territórios conquistados por eles que, tempos depois, os atenienses, após dominarem a região da península que será conhecida como Jônia, construíram os templos que passariam a denominar de dóricos, em homenagem aos primeiros conquistadores gregos e a partir do modelo que os pioneiros conceberam. A este modelo acrescentaram as colunas proporcionadas de acordo com as dimensões de um corpo humano masculino. Por sua vez, a ordem conhecida como jônica iniciar-se-ia com a construção, também pelos atenienses, de um templo dedicado à Ártemis (deusa da caça), no qual usaram as proporções femininas. Diz Vitruvius: “Dessa forma, emprestaram a invenção das colunas de duas formas distintas, uma, de uma imagem viril, desprovida de ornatos, e outra da delicadeza e da esbeltez femininas” (POLIÃO, 2001, p. 51).

A relação é imediata com as estátuas dos kouros (figuras 6 e 7) e das koirés (figs. 8 e 9), imagens votivas nas quais, as primeiras, representando corpos masculinos apresentam-se nuas, realçando sua força e sua virilidade e, as segundas, femininas, mais graciosas e sempre vestidas, com roupas nas quais as pregas são quase sempre acentuadas. Tal relação reforça a interpretação dada por Hersey das colunas dóricas. Diz ele:

Dado que destas colunas por duas vezes se releva a semelhança com homens nus [...] e dado que, como sabemos de inúmeras pinturas de vasos, os Gregos, por convenção artística (embora não na realidade) combatiam nus (e aparentemente celebravam também seus ritos fúnebres deste modo [...]), podemos concluir que a reconstrução das colunas dóricas configurava ou recordava estes invasores dóricos. Próprio como a transposição arquitetônica da pedra sacra a Pafo representava a fundadora do templo [Afrodite], aqui na Jônia as imagens arquitetônicas dos fundadores vinham transpostas em forma de templo (HERSEY, 2001, p. 62).

Figura 6 (esquerda): Kouros krosios (525 aC).

Figura 7 (direita): Partenon, 447 – 432 aC, Atenas.



Fonte (Figura 6): <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fídias>

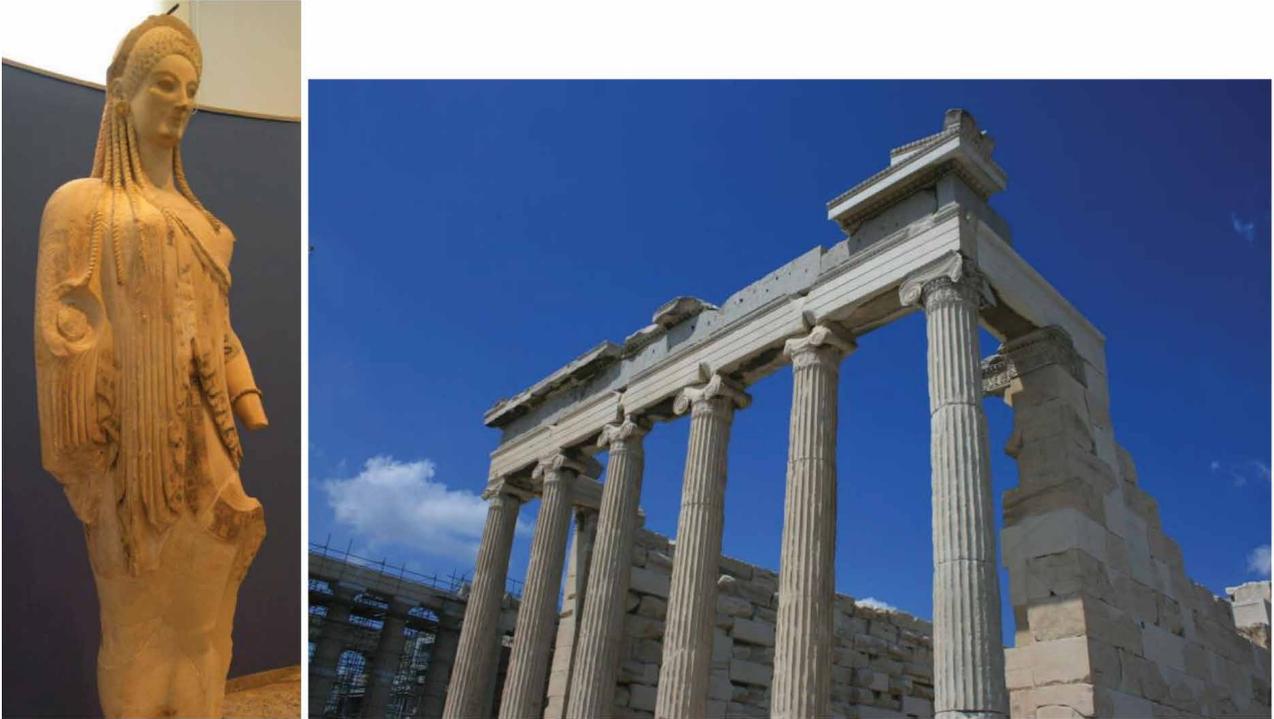
Fonte (Figura 7): <https://pt.wikipedia.org/wiki/Partenon>

Por sua vez, a “delicadeza e esbeltez femininas”, presentes nas colunas jônicas, eram realçadas pela cosmética:

[...] Sobre o embasamento, colocaram um pedestal à guisa de um calçado; no capitel, volutas como se fossem mechas de cabelos num penteado em forma de anéis pendentes, dispostos à esquerda e a direita; ornamentaram as faces do capitel com molduras e festões à maneira de madeixas, e cavaram estrias por todo o fuste como se fossem pregas de uma estola matrimonial. (POLIÃO, 2001, p. 106).

Figura 8 (esquerda): Koré da Acrópole de Atenas (525 aC).

Figura 9 (direita): Erecteion, 421 – 405 aC, Atenas.



Fonte (Figura 8): https://commons.wikimedia.org/wiki/Akropolis_Kore_682

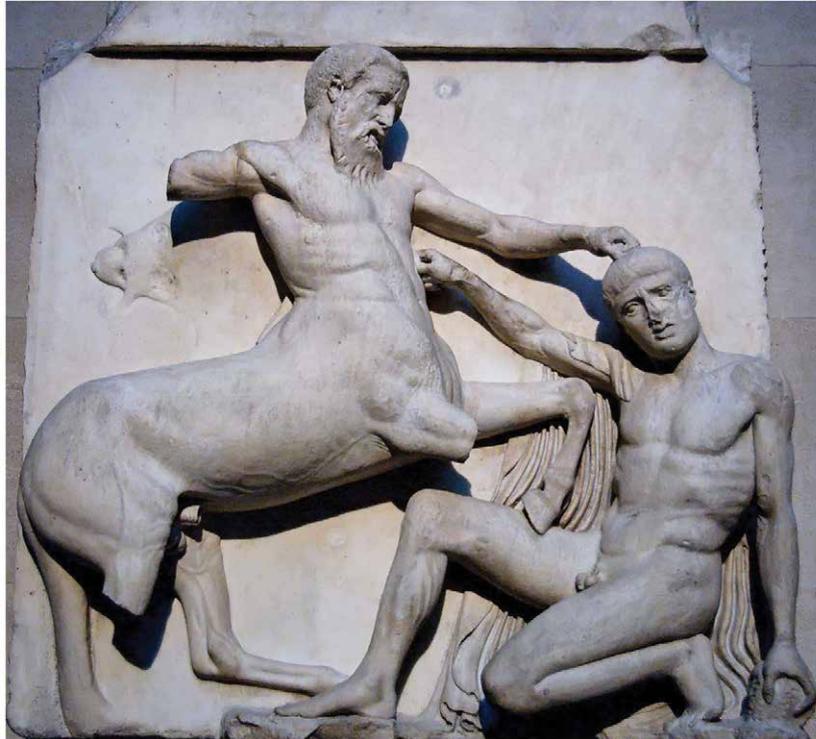
Fonte (Figura 9): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Columns_and_entablature_of_Erechtheum.jpg

Conformados por essas características consideradas femininas, os templos jônicos eram comumente dedicados a deusas com perfis combativos, guerreiras, como Ártemis. Caberá à ordem coríntia realçar a graciosidade e a fragilidade atribuídas às mulheres (a “delicadeza virginal” das donzelas dirá Vitruvius) presentes desde a sua fundação inspirada no túmulo de uma *koiré* (moça) coríntia. “Ainda mais que na dórica e na jônica”, afirma Hersey, “a ordem coríntia contém o sentido de um sacrifício específico” (HERSEY, 2001, p. 68).

Além desses “ornamentos tectônicos” citados, vários outros exemplos da presença das epopeias e atos fundadores (como os sacrifícios) permeiam a “decoração” dos templos e demais edificações da Grécia antiga. Cabe aqui ressaltar, em tempo, que a própria expressão “tectônica”, que significa “arte de construir edifícios” provém do grego *téktonike*, ou seja, arte feita por carpinteiro (*tékton*), isto é, apresenta em si, na evolução do seu significado, o mesmo “jogo trópico” presente na transposição (transmutação) do templo líneo em templo marmóreo. Pois bem, estes templos são povoado de relevos que representam, como afirma Hersey, “cenas de batalha, assassinatos e sacrifícios” (HERSEY, 2001, p. 63), como acontece, por exemplo, no Partenon em Atenas, onde nos frisos encontram-se representados, em relevo, mitológicas batalhas como a Gigantomaquia, a Centauromaquia (figura 10), a Amazonomaquia, a Guerra de Tróia, ou mesmo homenagens como a

possivelmente feita “aos 192 atenienses que morreram como heróis na batalha de Maratona”, em um friso, no qual, normalmente se vê referência a Grande Panatenéia (“procissão que se realizou no festival de Atena” (LAWRENCE, 1998, p. 114)).

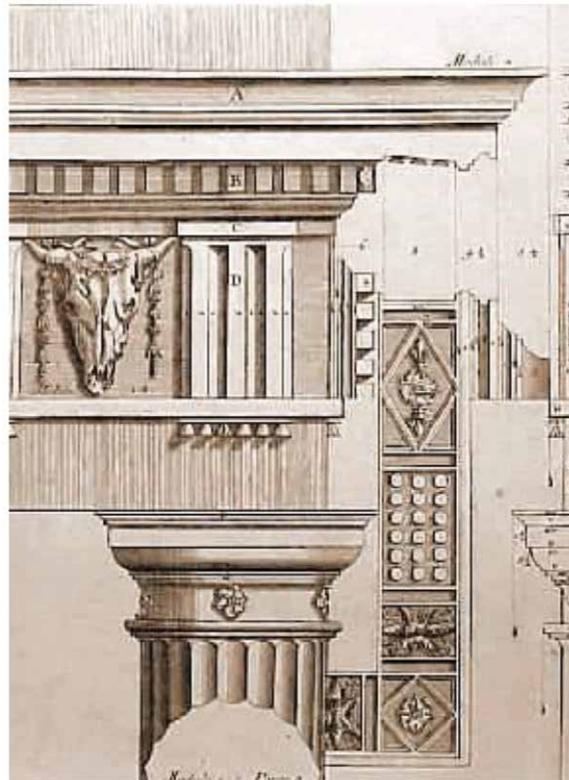
Figura 10: Centauromaquia – relevo de métopa do friso meridional do Partenon, 447–432 aC.



Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Metopas_del_Partenón

Além das batalhas, temos diversos tropos de sacrifícios. Hersey enumera vários desses elementos representados nas edificações religiosas, desde os mais evidentes, como os esqueletos de cabeças de touro (bucrânios) (figura 11), até os astrágalos, nome dado originariamente aos ossos dos pés, ossos estes que eram frequentemente usados nos serviços religiosos. O mesmo se dá em relação a outras denominações/representações presentes na arquitetura grega, como os trígriflos. Hersey nos lembra que cada um dos três montantes de um trígriflo é chamado de μηρός (*merós*). Que em grego significa coxa, e em latim são chamados de *femores*. Esta designação, encontra-se, por exemplo, no texto de Vitruvius, exatamente no Livro Quarto onde descreve os diversos modos (ou gêneros) da arquitetura. Como informa Hersey, “Homero se refere habitualmente aos sacrifícios como as ofertas de *merói*, ‘coxas’” (HERSEY, 2001, p. 34).

Figura 11: Bucrânio, detalhe de ilustração de templo dórico tirada de *Regle des cincordes d'architecture* de M. Jacques Barozzio de Vignole. A. Paris: chez Nicolas Bonnart, 1710, s. p.



Fonte: <http://www.unav.es/ha/009-TRAT/vignola-regole.htm>

1.3 ORNAMENTUM

Cabe aqui ressaltar que nenhuma vez, em seu tratado, Vitruvius se utilizará da palavra ordem para designar o dórico, o jônico e o coríntio. Sempre se referirá a estes como modos ou, mais precisamente, gêneros. Como afirma Rykwert:

[...] Vitruvius nada sabe sobre as ordens da arquitetura. Ele sabe, sim, dos gêneros da arquitetura – mencionando a palavra genera quando fala sobre os ornamentos. Ao se referir às exatas proporções, sobre as quais é muito específico, ele fala sobre os modi. Portanto, tem-se esta situação curiosa, na qual de fato a palavra específica para o tipo de coluna não é exatamente gênero, mas sexo. Pois quando um homem e uma mulher se unem, eles se reproduzem. A filha, evidentemente, é a coluna coríntia [“terceira ordem [...] virginal”]. (RYKWERT, 2004, p. 65).

A observação feita por Rykwert de que Vitruvius nomeia como gêneros, e não como ordens, as três reconhecidas “manifestações estéticas” da arquitetura grega e a utilização do termo modo para designar as proporções retiradas do corpo humano em seus diversos gêneros e idades (homem, mulher, moça) ressalta a fundamental função social assumida por estas manifestações

que participam concretamente, através dos “jogos trópicos”, da fundação e da regulamentação da dinâmica social do período⁴.

Se quisermos entender a transposição para o latim e, por extensão, para a cultura romana, do binômio grego ordem/ornamento não é, portanto, na palavra latina *ordine* que devemos procurar, e sim em outra expressão do mesmo idioma: é precisamente como *ornamentum*, informamos Coomaraswamy, que Plínio traduz a palavra grega *kosmos*. O termo latino terá como “significado principal ‘aparato, equipamento, apetrecho, acabamentos’ e como significado secundário ‘enfeite, jóia, bibelô’, etc. como também embelezamento retórico (sânschr. *alamkára*)” (COOMARASWAMY, 1987, p. 197).

O conceito de *ornamentum*, presente no texto de Vitruvius em seus diversos e correlatos significados, aparece logo no início deste, justamente quando é explicitada a sua definição de arquitetura. Diz o arquiteto romano: “*Architecti est scientia pluribus disciplinis & uarlis eruditióibus ornata* [A ciência do arquiteto é ornada por muitos conhecimentos e saberes variados]” (POLIÃO, 1486, s. p.).

Em Vitruvius, a questão do ornamento arquitetônico é tratada mais especificamente, como ressaltam Loewen e D’Agostino, quando ele aborda o decoro [*decorum*] (que na versão brasileira do tratado é traduzido por conveniência), por ele considerado como uma das seis partes constitutivas da arquitetura (as outras seriam: o ornamento, a disposição, a eurritmia, a proporção [*simetria*] e o agenciamento ou distribuição). O termo já havia sido utilizado por Cícero em seu texto sobre a oratória para realizar “à equiparação de ornato a significado” (LOWEN; D’AGOSTINO, 2004, p. 70). Afirmam os autores supracitados que para Cícero o decoro:

[...] é de máxima utilidade e da maior dignidade porque pressupõe a congruência entre aquilo que é e aquilo que aparece. Aplicado à arquitetura, este conceito intervém na determinação de uma hierarquia de beleza, distribuindo a ornamentação de maneira que convenha ao tipo de construção, e que esteja de acordo com a posição social de quem a habita ou as funções a serem desenvolvidas no edifício (LOWEN; D’AGOSTINO, 2004, p. 70).

Em Vitruvius notamos a mesma utilização do termo. Ele inicia sua abordagem sobre o decoro definindo-o da seguinte forma: “é o aspecto qualitativamente correto da obra executada a partir do emprego de fatores de validade comprovada. Resulta da escolha do sítio (...), da observância de costumes ou da natureza do entorno. (POLIÃO, 2002, p. 55).

Vitruvius trata a “escolha do sítio” (que, como ele mesmo informa, “em grego se diz *θεματισμω* [*thematismos*: colocação]) como adequação temática, programática da obra. Aquilo que nós entendemos hoje como “escolha do sítio”, ou seja a escolha do terreno mais próprio para construção do projeto, será abordado em “natureza do entorno”. Exemplifica o assunto com a designação das ordens mais adequadas para alguns templos:

⁴ Tal afirmação é reforçada por Christof Thoenes (THOENES; GÜNTHER, 1985, p. 262). A referência é explícita a Thoenes porque o artigo se encontra dividido em duas partes, e a primeira delas, onde encontra-se a citada colocação, é de autoria exclusiva dele.

(...) Para Minerva, Marte e Hércules, construam-se edifícios dóricos. É mister, portanto, que sejam construídos para esses deuses edifícios despojados em razão de sua potência vigorosa. Os dedicados a Vênus, Flora, Prosérpina e às ninfas das fontes, deverão ter as características do estilo coríntio porque, em virtude da delicadeza dessas divindades, construções ornadas com fólios e volutas parecerão mais graciosas e floridas, aumentando sua legítima beleza. Os edifícios dedicados a Juno, Diana, Baco e demais deuses que lhes sejam semelhantes, se forem construídos jônicos, terão um caráter intermediário, porque suas características são temperadas tanto pela severa ordem dórica quanto pela delicada ordem coríntia. (POLIÃO, 2002, p. 55- 56).

Neste exemplo, fica clara a equivalência da utilização das ordens arquitetônicas nos templos por Vitrúvio, com os estilos de locução demarcados por Cícero (tenro, médio e elevado), como afirmam Loewen e D'Agostino.

No que diz respeito à “observância de costumes”, por sua vez, Vitrúvio ressalta a importância da compatibilidade entre a decoração dos interiores e dos seus acessos, bem como o respeito ao emprego habitual da ornamentação adequada a cada uma das ordens (gêneros) para não comprometer “o aspecto de uma ordem [gênero] previamente definido pelo costume”. (POLIÃO, 2002, p. 56).

2 ALBERTI E O ORNAMENTO NO RENASCIMENTO

2.1 KOSMOS, ORNAMENTUM E ORDINE

Se quisermos achar o conceito de ordem arquitetônica como entendemos ainda hoje, não devemos procurá-lo na Antiguidade Clássica, mas, sim na Itália, a partir do *Quattrocento*. É aqui que surge, segundo Thoenes:

[...] o novo comportamento do arquiteto de frente ao exemplar clássico: invés de copiá-lo como tal, dele se sabe extrair as ‘regras’ sobre as quais a arquitetura renascentista se funda. De qualquer forma, foi Brunelleschi o primeiro a chegar, a partir da análise das estruturas românicas e romanas, à realização de um sistema tectônico que só com a palavra ‘ordem’ se descreve adequadamente.

Aqui, como para outras considerações, o *De re aedificatoria* de Alberti não parece nada mais do que a expressão teórica daquilo que Brunelleschi na sua prática arquitetônica tinha antecipado. (THOENES, 1985, p. 263).

É aqui que o termo *ornamentum*, carregado dos significados de ordem e adorno importados do grego *kosmos*, inicia o seu futuro encontro com a palavra latina *ordine*. Digo inicia porque tal palavra só será utilizada neste sentido um século depois, no Quarto Livro do tratado de Sebastiano Serlio onde aparece, pela primeira vez, a referência às “cinco ordens” (THOENES, 1985, p. 261 e 262). E este encontro se dá coroando o esforço renascentista de individualização e regulamentação do binômio ordem/ornamento, tentativa esta que se procura estender à toda a produção arquitetônica do período.

Este esforço tem o seu primeiro esboço teórico, afirma Thoenes, no tratado de Alberti, tratado dividido em duas partes sendo que a segunda (do livro sexto ao décimo) trata basicamente daquilo que Alberti denominará de “ornamento”. É aqui, ainda segundo Thoenes, que se tem pela primeira vez na história da teoria da arquitetura uma separação “da ‘ordem’ como sistema formal da estrutura do edifício” (THOENES, 1985, p. 263 e 264).

A distinção entre estrutura e forma, que aparece explicitada na organização do próprio *De re aedificatoria*, não inferioriza esta última nem a sua expressão, que é o ornamento. Tal equívoco se deve à leitura contemporânea, ou seja, à leitura feita com os olhos e os significados de hoje, do texto de abertura do Livro VI do tratado, primeiro dos livros que trata do ornamento. Nele Alberti demarca uma diferença entre a beleza e a ornamentação:

[...] definiremos a beleza como a harmonia entre todos os membros do conjunto, conforme uma norma determinada, de forma que não seja possível acrescentar ou tirar nada sem que o todo se torne mais imperfeito. [...] o ornamento pode ser definido como uma espécie de

beleza auxiliar ou de preenchimento. Decorre disso que, enquanto a verdadeira beleza é uma qualidade intrínseca e quase natural, que abrange a estrutura inteira do organismo que chamamos de “belo”, o ornamento tem o aspecto de um atributo acessório, acrescentado, mais que natural. (ALBERTI, 2012, p. 216).

Muito já se falou sobre esta distinção albertiana, geralmente para ressaltar o seu ‘modernismo’, a sua indisposição e, mesmo, oposição ao ornamento. Consideramos esta interpretação não só equivocada como anacrônica em relação ao texto de Alberti. Em nenhum momento ele se indis põe ou mesmo desqualifica o ornamento em si. Em nenhum momento o ornamento, enquanto elemento arquitetônico, é posto em questão. É impensável para Alberti (e não só para ele como para qualquer arquiteto ou artista do período) a ausência do ornamento na produção artística. Mais do que criticar ou rejeitar o ornamento, Alberti passa os próximos quatro livros de sua obra (do Livro VI ao Livro IX) propondo e especificando a ornamentação mais adequada à cidade e às demais edificações.

Choay vê na abordagem de Alberti da beleza e do ornamento uma ambivalência e a presença de duas dificuldades principais:

[...] A primeira diz respeito ao ornamento. A princípio depreciado e dissociado da beleza arquitetônica, é em seguida estabelecido no mesmo plano que ela, quando não lhe é assimilado: de resto, é o ornamento e não a beleza que é distinguido nos títulos dos quatro livros da terceira parte do *De re aedificatoria*. A segunda dificuldade concerne ao estatuto das “leis filosóficas” da beleza e à sua relação com a necessidade e a comodidade. (CHOAY, 1985, p. 105).

Já Rykwert ressalva que, contrariamente ao que diz Choay:

Ele [Alberti] estava fazendo uma distinção muito lúcida [entre a beleza e o ornamento], e que não é diretamente acessível para nós [que o lemos, diz Rikwert, “através dos olhos dos teóricos do século XIX”]. Ele distingue a beleza, que é noética e tem a ver com a mente, do ornamento, que tem a ver com os sentidos. A beleza é algo que está ínsita, inerente ao edifício: ela não pode ser extraída dele e vista ‘por si mesma’. Ela é feita de contornos, linhas e medidas, e não de superfícies. Mas tudo o que é fenomênico é ornamento para Alberti – e isso inclui as superfícies revestidas de pedra ou argamassa, bem como o nome do lugar, a qualidade do ar, a qualidade da água, ou seja, tudo que dá ao edifício cor e forma definida pela qual a beleza interior pode ser percebida. Essa noção de ornamento, que é algo que foi inteiramente perdido, precisa ser esclarecida. (RYKWERT, 1995, p. 81 e 82).

Seguindo a linha de argumentação de Rykwert, entendemos que a distinção feita reflete a permanência no século XV do significado original do ornamento que remonta à Antiguidade, ou seja, é ornamento tudo aquilo que organiza, que estrutura um corpo, aperfeiçoando-o. Ele é o atributo e/ou acidente necessário de uma essência.

A figura emblemática do ornamento no Renascimento é a coluna. A sua escolha, coroa, em primeiro lugar, a trajetória do “sistema de signos” no mundo ocidental que, desde o estoicismo, era ternário, como afirma Foucault, “já que nele se reconhecia o significante, o significado e a

‘conjuntura’ (o τυγχανον)”, ou melhor, “as marcas”, “o conteúdo que se acha por elas assinalado” e “as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas” (FOUCAULT, 2002, p. 58). Sobre essa complexa “arquitetura” do pensamento, que será substituída pela disposição binária dos signos a partir do século XVII, podemos afirmar que se encontra presente na relevância assumida pela coluna no tratado albertiano. Neste, a coluna é ao mesmo tempo a principal estrutura e o principal ornamento de uma edificação. Sobre ela fala Alberti logo no primeiro livro:

Na arquitetura toda não se encontra outra parte que requeira maiores cuidados e despesas, e que possua tamanha leveza, quanto a coluna. Todavia, as colunas se diferenciam entre elas por alguns elementos. Aqui, tratar-se-á dos elementos que elas têm em comum [*similitudine* no texto em latim] e que as caracterizam enquanto gênero; em outro lugar falaremos das diferenças [*dissimilitudine*] que fixam a sua espécie. (ALBERTI, 2012, p. 57).⁵

Os elementos comuns são aqueles que representam o seu caráter estrutural. Por sua vez, “as diferenças”, as dessemelhanças, são as expressões da sua função ornamental. Nesta também a coluna se destaca:

Em toda a arquitetura o ornamento fundamental é constituído sem dúvida pelas colunas. Por um lado, de fato, elas adornam, quando algumas delas estão reunidas, pórticos, muros e todo tipo de abertura; por outro, produzem um efeito prazeroso ainda que isoladas, embelezando esquinas, teatros, praças, sustentando troféus e monumentos comemorativos. A coluna confere beleza e decoro; e não é fácil fazer idéia das riquezas que os antigos gastavam para conferir-lhe a máxima elegância. (ALBERTI, 2012, p. 244).

Ligando as suas funções formais e estruturais está, por exemplo, a própria imitação da madeira das primeiras colunas propiciadas pela natureza, lavrada nas “imortais” colunas do nobre mármore (ALBERTI, 2012, p. 58).

A importância da coluna para Alberti (e a partir dele) pode ser percebida, também, quando constatamos a palavra utilizada por este para exprimir aquilo que Vitruvius considerará como “gênero” e que, só a partir de Serlio, será tratado como “*ordine*”. Pois a palavra é “*columnatio*”, colunata, como informa Thoenes, “palavra que, em estreita analogia a linguagem vitruviana, indica uma estrutura concreta, da qual o conceito de ordem pode ser derivado, mas não é aquele mesmo” (THOENES, 1985, p. 274).

O “sistema de signos” ternário, que terá a coluna como uma de suas figuras-chave, se apresenta fundamentado na semelhança, como afirma Foucault:

Até o fim do século XVI a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. [...] O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam aos homens. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava

⁵ A versão latina consultada foi *Leonis Baptistae Alberti florentini viri clarissimide re aedificatoria [Document eletronique]: opus elegantissimu et máxime utile*. Paris: Jacobi, 1512, que se encontra disponível em: <http://gallica.bnf.fr>

como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar. (FOUCAULT, 2002, p. 23)⁶.

Para estruturar, conformar e substanciar este pensamento, o Renascimento aplicou e desenvolveu quatro operações/figuras fundamentais: a analogia, a conveniência, a emulação e a simpatia.

A analogia, por exemplo, do edifício com o corpo (e, mais especificamente, com o corpo humano), como ressaltam Loewen e D'Agostino, já podia ser encontrada em Vitruvius, mas é no Renascimento, e em Alberti, que este procedimento, que teria raiz cicero/vitruviana, assumiria características bem peculiares que serão detalhadas mais à frente (LOWEN;D'AGOSTINO, 2004, p. 67 a 76).

Se observarmos com atenção os textos de Alberti sobre arquitetura (nos quais se destaca o seu tratado *De Re Aedificatoria*), bem como os seus projetos e as efetivas obras construídas a partir destes, perceberemos a presença não só da analogia, mas de todas as quatro similitudes norteando-os e, mesmo, estruturando-os.

Para entendermos a utilização e a imperiosa relevância de tais operações/figuras no Renascimento é fundamental nos determos um pouco na densidade histórica do período, tendo Alberti, arquiteto genovês, filho ilegítimo de uma família de mercantilistas florentinos exilados, como figura de proa, visto que entendemos ser ele um dos principais personagens envolvidos na explicitação, na sistematização e na concretização da estética do período.

2.2 ALBERTI, “HOMEM UNIVERSAL”

Em uma época, na qual, segundo o historiador inglês Peter Burke, coexistiam duas culturas: a do ateliê (manual, expressa e difundida em italiano) e a da universidade (intelectual e professada em latim) (BURKE, 1999, p. 74), a biografia de Alberti o situa na consolidação da segunda destas. Desde muito cedo, abrigado no seio da Igreja (chegaria a servir diretamente a dois papas, Eugenio IV e Nicolau V), licenciou-se em Direito Canônico e especializou-se em Física e Matemáticas. Em 1432, com vinte e oito anos, enquanto prior de San Martino em Gagalandi, elaborou o seu primeiro projeto arquitetônico para a absida da igreja medieval da localidade passando a interessar-se avidamente pela arquitetura.

O seu denso embasamento teórico, bem como sua explícita atitude intelectual e filiação universitária, caracterizariam-no mais como projetista do que como construtor, o que viria a ser ressaltado negativamente – quase um século depois da sua morte – por Vasari, que critica a solução adotada por Alberti para os arcos da *loggia* anexa ao Palazzo Rucellai afirmando faltar-lhe: “aquele juízo e desenho que faz explicitamente conhecer que mais além da ciência necessita-se da prática,

⁶ Curiosamente, Choay não se utiliza, em nenhum momento, deste capítulo do livro de Foucault para auxiliar o desenvolvimento da sua análise do texto de Alberti. Mesmo que algumas páginas antes – mais precisamente na página 54 de seu livro – ela utilize a citada obra para reforçar uma hipótese sua (“Parafraseando o que Michel Foucault escrevia a propósito das concepções de vida ou de trabalho anteriores ao século XVIII, podemos dizer que o conceito de cidade enquanto objeto construído não existe antes do século XV”). O silêncio sobre o texto de Foucault – mesmo que Choay reconheça a presença da analogia (uma das “figuras da semelhança”) instrumentalizando o pensamento albertiano sobre a cidade – é, no nosso entender, consciente. Pois a utilização deste segundo capítulo de *As Palavras e as Coisas* vincularia o pensamento de Alberti a uma *epistème fundamentalmente* diferente da nossa, impossibilitando a função de pioneiro e origem do pensamento urbanístico do século XX imputada a ele pela historiadora francesa. A nosso ver, no entanto, este afastamento e esta diferenciação dos pressupostos mentais e dos saberes produzidos por Alberti daqueles da nossa época só reforça a importância do seu resgate nos dias de hoje, muito mais do que se nos reconheçêssemos nele.

porque o juízo não pode nunca ser perfeito, se a ciência, ao se realizar, não se põe em prática” (VASARI, 1568, p. 217)⁷.

Apesar de críticas como essa de Vasari - que iniciaria o processo de descrédito e, mesmo, desqualificação histórica de Alberti e a estigmatização da sua obra como “demasiado teórica” (ARGAN, 1999, p. 141 e 142)⁸ -, é justamente este seu perfil intelectual que explica o papel decisivo que assume na renovação arquitetônica do período, contrapondo-se a prática profissional cotidiana de então. Como diz Burke:

O fato de a arquitetura ser uma empresa tão cooperativa deve ter funcionado como um freio à inovação. Como os artesãos eram treinados por outros artesãos, eles aprendiam a fidelidade à tradição, além das técnicas. [...]

Parece haver uma relação entre o desenvolvimento de um novo estilo arquitetônico e a ascensão de um novo tipo de projetista, o arquiteto que, como Alberti, não tinha recebido treinamento de construtor. (BURKE, 1999, p. 84).

Embora, é bom que se diga, Alberti ressalte sempre em seu tratado arquitetônico a necessidade de se aprender, principalmente, com a observação das grandes obras construídas e com o conselho dos mais experientes, para ele o arquiteto é muito mais que um simples construtor:

Chamarei de arquiteto aquele que com um método e um procedimento determinados e dignos de admiração tenha estudado o modo de projetar teoricamente e também realizar praticamente, [...] obras que se adaptem de uma forma harmônica às necessidades dos homens. Para que isso aconteça, ele precisa dominar os conhecimentos mais excelsos e adequados. (ALBERTI, 2012, p. 29).

Alberti poderia ser considerado o próprio símbolo do “cruzamento de disciplinas” e do “estreitamento do lapso entre teoria e prática em diversas artes e ciências” (BURKE, 1999, p. 78) existente nessa época na cultura renascentista italiana. A sua versatilidade e o seu domínio intelectual e artístico (era humanista, literato, arquiteto, matemático, pintor, escultor, jurista e “até atleta”) o guindavam ao posto de um dos “homens universais” do Renascimento, “cidadão eminente”, como o “perfeito cortesão” descrito por Baldassare Castiglione, aquele que deveria “ser capaz de lutar e dançar, pintar e cantar, escrever poemas e aconselhar seu príncipe” (*apud* BURKE, 1999, p. 78). Dos seiscentos homens pesquisados por Burke era um dos dezoito que praticava ao menos três artes. “Homens universais” a quem o próprio Alberti desejaria que fosse dado o controle das diversas esferas de poder como explicita no seu tratado sobre a arquitetura (ALBERTI, 2012, p. 140).

E é neste tratado, o *De Re Aedificatoria* que encontramos, também, a presença fundamental das quatro figuras da semelhança orientando a produção arquitetônica e, conseqüentemente, a sua ornamentação. Seguindo o esquema traçado por Foucault, iniciaremos falando sobre a conveniência.

⁷ Em outro trecho, criticando algumas soluções adotadas na Nunziata de’ Servi de Florença, Vasari vai dizer que: “Il che forse non arebbe fatto Leonbattista, se con la scienza e teórica, avesse avuto la practica e la esperienza nell’operare”. (VASARI, 1568, p. 217)

⁸ Este descrédito, diz Argan no mesmo trecho do artigo citado, só se reverteria a partir da “detalhada análise do Templo Malatestiano por Cesare Brandi em 1956”.

2.3 CONVENIENTIA

Sobre esta figura, afirma Foucault:

Na verdade, por esta palavra é designada com mais força a vizinhança dos lugares que a similitude. São “convenientes” as coisas que aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades. De sorte que, nessa articulação das coisas, aparece uma semelhança. Dupla, desde que se tenta destrinchá-la: semelhança do lugar, do local onde a natureza colocou as duas coisas, similitude, pois, de propriedades; pois, *neste continente natural que é o mundo, a vizinhança não é uma relação exterior entre as coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro*. E depois, desse contato nascem por permuta novas semelhanças; um regime comum se impõe; *à similitude como razão surda da vizinhança, superpõe-se uma semelhança que é o efeito visível da proximidade*. [...] A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhanças. (FOUCAULT, 2002, p. 24, grifos nossos).

Esta relação encontra-se fortemente presente no próprio corpo social. Em seu texto sobre “A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença”, Charles de Roncière afirma a importância da vizinhança no período estudado:

[...] outras solidariedades privadas completam por vezes as da família ou lhes fazem concorrência [...] valores da amizade e da vizinhança [...] amigos são sempre citados depois dos parentes (*parenti, amici*) [...] *A vizinhança esfuma as distâncias sociais* [...] um círculo novo [...] de compadres e comadres [entre os amigos e os vizinhos]. (RONCIÈRE, 1991, p. 170, grifos nossos).

Esta importância é também ressaltada por Burke que, ao discorrer sobre a estrutura social e político-administrativa do Renascimento afirma:

Uma das razões de a tendência para o governo burocrático não progredir era a impossibilidade de administração impessoal naquilo que ainda era essencialmente uma sociedade cara a cara. [...] A lealdade a um bairro, ou ala, ou *rione* (como em Roma), ou *sestiere* (como em Veneza) era forte [...]. No bairro, *a vizinhança (vicinanza) era uma unidade significativa* [...]. (BURKE, 1999, p. 259, grifos nossos).

A conveniência, constituída por vizinhanças, conclui Foucault, é portanto:

[...] uma semelhança ligada ao espaço na forma da “aproximação gradativa”. É da ordem da conjunção e do ajustamento. Por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram. [...] Assim, pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo. (FOUCAULT, 2002, p. 25 e 26).

A conveniência permeia todo o discurso albertiano. Está presente no acordo (*concinnitas*) e no equilíbrio necessários para se obter a beleza da obra como afirma já no seu primeiro livro do *De Re Aedificatoria*:

É preciso que cada membro do edifício se harmonize com os outros para contribuir ao bom êxito da obra inteira, à sua leveza e à beleza da obra em sua totalidade, de modo que toda essa beleza não se concentre em uma única parte, mas sim para que todas se acordem [‘se ita convenient’], no texto em latim] até parecerem um corpo só, inteiro e bem articulado, e não fragmentos dispersos e desiguais. (ALBERTI, 2012, p. 55 e 56, grifos nossos)⁹.

Está presente, também, (no mesmo livro e capítulo) até na variedade quando realizada pelo acordo entre os diferentes, acordo este determinado pela simetria e pela proporção e fundamental para a boa resolução estética (e arquitetônica) da obra:

[...] Na verdade, a variedade confere um sabor agradável a todas as coisas, se se basear na unidade e na correspondência recíproca entre elementos distantes; mas se esses elementos não possuírem nenhuma ligação e não encontrarem um acordo conveniente, esse tipo de variedade torna-se uma grave dissonância. Na música também, quando há uma compensação entre vozes graves e agudas, e quando entre as duas tocam as médias com uma harmonia perfeita, dessa variedade de vozes se origina como por encanto um equilíbrio entre os sons, que aumenta o prazer do ouvinte e conquista seu espírito; e a mesma coisa acontece em toda obra que queira comover o espírito e atraí-lo. (ALBERTI, 2012, p. 56).

Aqui notamos também, como é comum – não só em Alberti, mas em todo o pensamento arquitetônico desde Cícero e os estóicos – a relação imediata da arquitetura com a música. Tal relação terá seu primeiro questionamento só nas últimas décadas do século XVII, com Claude Perrault.

Mas voltemos à conveniência. Ela se confunde, em Alberti, com a própria operação denominada de divisão ou planta (*partitio*), um dos seis ‘princípios’ (*principia*) básicos da concepção arquitetônica albertiana¹⁰. Este princípio ou operação (como denomina Choay) da divisão:

[...] ocupa lugar privilegiado entre as seis operações. No relato de origem, é a única que não é designada pelo nome, mas por uma longa perífrase. Em seguida, no capítulo IX [do livro I] que lhe é dedicado, sublinha-se que ela exige toda a força de espírito e resume a arte e construir. [...] a divisão [...] não está mais ligada às leis impiedosas da necessidade, mas às determinações do uso, consagra o jogo das diferenças humanas. (CHOAY, 1985, p. 84 e 85).

Esta sobreposição acentua o caráter espacial da conveniência. Por sua vez, esta ligação da conveniência, através da *partitio*, “às determinações de uso” vincula estreitamente esta figura da semelhança à própria noção de comodidade, uma das três partes fundamentais daquilo que Choay chamará do primeiro axioma que estruturará teoricamente o tratado: o axioma da tríade (necessidade, comodidade e prazer).

Se, como diz Foucault, a conveniência é “uma semelhança ligada ao espaço na forma da ‘aproximação gradativa’”, se é “da ordem da conjunção e do ajustamento”, é a ela, das quatro figuras da semelhança, que caberá nortear e, mesmo, fundamentar, as intervenções arquitetônicas

⁹ A preocupação e a observação dessa “lei” da convenienza por Alberti encontra-se ressaltada, também, por Panofsky em seu artigo “A primeira página do ‘libro’ de Giorgio Vasari” (PANOFSKY, 1979, p. 253).

¹⁰ Os seis princípios “dizem respeito, respectivamente, à região (regio), à área (area), à divisão ou planta (partitio), à parede (paries), à cobertura (tectum) e às aberturas (apertiones)” (CHOAY, 1985, p. 84).

e urbanísticas a serem realizadas nos territórios já consolidados. Isto vale para as casas a serem construídas nas cidades onde, como diz Alberti, “é preciso regular muitos elementos levando em conta a conformação dos edifícios limítrofes” (ALBERTI, 2012, p. 355).

Vale, também, para saber diferenciar as casas do campo das da cidade, partindo do pressuposto de que em cada um desses locais elas assemelham-se (ou devem se assemelhar) entre si. Isto pode ser percebido quando Alberti, ao falar dos ornamentos nelas, afirma que “os ornamentos das casas de cidade devem dar uma sensação de seriedade muito maior que as de campo, enquanto que a estas últimas lhes são permitidos todos os atrativos da alegria e do deleite campestre” (ALBERTI, 2012, p. 355).

Por sua vez, respeitando as suas localizações, há construções que se situam no espaço de transição entre os dois territórios. Neste sentido deverão se assemelhar a ambas, expressando concretamente a transição. É o caso dos jardins suburbanos, considerados por Alberti como um “certo tipo de edifício privado que requer ao mesmo tempo o decoro das moradias urbanas e o caráter agradável das casas de campo.” (ALBERTI, 2012, p. 356).

Falando mais especificamente do universo urbano podemos afirmar que é da lei da conveniência que parte, em primeiro lugar, o cuidado na localização natural mais adequada para a própria cidade. Sublinha Alberti que os antigos assinalaram que “aquelas cidades cuja área resulta dividida naturalmente nunca estarão privadas de discórdias internas” (ALBERTI, 2012, p. 168).

É da mesma “lei” que parte, também, a localização mais adequada para cada uma das edificações urbanas. Localização que expressa muito mais uma condição social do que técnico-funcional e que serve tanto para a cidade quanto para a casa, pois, “nas casas, assim como nas cidades, existem partes frequentadas por todos, outras reservadas para poucos, outras ainda para cada pessoa” (ALBERTI, 2012, p. 169).

O próprio lugar urbano se qualifica. Isto pode ser exemplificado com o tratamento proposto para as praças (os foros):

O foro pode ser ocupado por sedes de banqueiros, ou pelo mercado de frutas e hortaliças, ou pelo mercado de gado, ou da madeira, etc. *Cada um desses tipos de foro que se encontram na cidade deve ter ornamentos específicos.* Mas o mais importante de todos deve ser o dos banqueiros. (ALBERTI, 2012, p. 330).

Esta relevância dada para a praça dos banqueiros expressa, segundo Eugenio Garin:

[...] no século XV, o processo de dissolução das antigas estruturas [que] chegara já ao seu limite, encontramos-nos diante de tomadas de consciência cada vez mais nítidas, e de novas soluções para situações diferentes. [...] Não é por acaso que as velhas cidades comunais vêem o seu centro deslocar-se para o local dos grandes edifícios bancários, que abrigam os verdadeiros chefes políticos. Em Florença, passa-se das ameias do Palazzo dei Signori à esplêndida Casa Médici, em que uma nova impostação arquitetônica traduz novas relações funcionais. (GARIN, 1996, p. 71).

Figura 12: Fachada da Igreja de Santa Maria Novella.



Foto: Marcos Olender

A remodelação da fachada da Igreja de Santa Maria Novella (1246-1360) (figuras 12, 13 e 14), projeto de Alberti encomendado por Rucellai em 1456, ilustra bem esta figura/lei da conveniência. Sede da Ordem dominicana em Florença, construída sobre uma estrutura medieval, nela, como diz Rivera baseado, por sua vez, em Panofsky¹¹:

[...] Alberti oferecerá uma solução de compromisso entre o passado medieval florentino e as novidades renascentistas, mantendo com habilidade o que foi realizado até então, junto com o cromatismo pétreo, e inserindo-o em uma concepção geral de proporções (1:1 o quadrado como módulo), linguagem e espírito modernos, tal como estudou Wittkower, sem que por isso renuncie a dotar o conjunto de significados esotéricos e solares, pagãos e cristãos, como descobriu Bardeschi. (RIVERA, 1991, p. 12).

Relembremos Foucault:

[...] São “convenientes” as coisas que aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades. (FOUCAULT, 2002, p. 23).

¹¹ Panofsky já afirmava, em seu artigo sobre Vasari, que esta preocupação com a convenienza ou conformitá é extremamente cara a Alberti e aos arquitetos renascentistas italianos em geral. Aponta três caminhos adotados por eles para respeitá-la: “[...] primeiro, era possível remodelar a estrutura dada de acordo com os princípios da maneira moderna (ou, de um modo ainda mais efetivo, envolta em um revestimento contemporâneo) [caminho introduzido por Alberti no Tempio Malatestiano]; segundo, a obra podia ser prosseguida num estilo goticizante [“submissão à conformitá [...] método [...] proposto por Francesco di Giorgio Martini e Bramante em seus projetos e memoriais para a torre principal (tiburio) da Catedral de Milão”]; terceiro, podia haver um compromisso entre duas alternativas.” (PANOFSKY, 1979, p. 254 e 255). É este terceiro método, o do compromisso, que Panofsky vai exemplificar com a Igreja de Santa Maria Novella. A nosso ver, entendemos que dos três caminhos demarcados, os dois últimos são os que mais se adequam a figura da conveniência como explicitado no nosso texto, mesmo que assumindo direções diferentes e, por vezes, até inversas. O primeiro caso será estudado a seguir, quando abordarmos a figura da emulação.

Este emparelhar-se, esta aproximação, contamina a estrutura medieval com o traço renascentista. A superioridade deste, certeza absoluta que norteia o pensamento de Alberti, influencia decisivamente e positivamente (pelo menos assim o crê o arquiteto genovês), a construção antiga. Mais do que um duplo contágio (efetivamente presente e necessário para a adequação da nova estrutura à existente), o que se procura aqui é assemelhar o antigo ao novo, aproximar aquele à nova estética proposta. A eficácia da solução adotada pode ser exemplificada pela força da sua difusão, como aponta Rivera:

Formalmente a fachada de Santa Maria Novella inaugura uma tipologia de grande fortuna em tempos posteriores, pois embora denuncie antecedentes clássicos e romanos como o Panteon na porta, inclusive medievais, como São Miniato ao Monte, a solução do segundo corpo com o arremate por meio de frontão e o uso de volutas para fundir a nave central com as laterais de menor altura será copiada copiosamente durante séculos. (RIVERA, 1991, p. 11 e 12).

Cabe aqui uma ressalva ao texto de Rivera. Os elementos que fazem a integração dos corpos da fachada não são volutas¹², e sim, círculos concêntricos tangenciados por linhas curvas [figura 13]. As volutas, com esta dimensão e função, aparecerão só um século depois na resolução da fachada da Igreja de *Il Gesù* por Giacomo della Porta. Para resolver a composição da fachada de Santa Maria Novella, Alberti opta por uma solução bem mais “comportada”, e mais adequada formalmente com o pensamento renascentista. Em lugar de uma forma aberta e tensa, uma forma fechada, serena e estática.

Figura 13: Vista das fachadas frontal e lateral esquerda.



Fonte: http://cadernosdeviagem.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html

¹² “Voluta – Ornato (...) em forma de espiral”, (CORONA e LEMOS, 1972, p. 472).

Figura 14: Detalhe dos “elementos integradores”.



Foto: Marcos Olender

2.4 AEMULATIO

A semelhança não está vinculada só a localização dos seres e dos elementos no Universo. Não há, para sua ocorrência (ou expressão) a necessidade do lugar. E aqui aparece, então, a segunda figura: a *aemulatio*. A emulação, define Foucault, é:

[...] uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, na distância. [...] uma semelhança sem contato. [...] Há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem. [...]

Por esta relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. (FOUCAULT, 2002, p. 25 e 26, grifos nossos).

A emulação é realizada pela reflexão. Reflexão esta, a princípio natural, “geminção natural das coisas”, que nasce de “uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam” (FOUCAULT, 2002, p. 27). Mesmo, porém, neste momento, esta dupla reflexão não é sem conseqüências. Continua Foucault:

[...] a emulação não deixa inertes, uma em face da outra, as duas figuras refletidas que ela opõe. *Pode ocorrer a uma ser mais fraca e acolher a forte influência daquela que vem refletir-se no seu espelho passivo.* As estrelas não têm primazia sobre as ervas da terra, das quais são o modelo sem mudança, a forma inalterável e sobre as quais lhes é dado verter secretamente toda a dinastia de suas influências? [...]

Mas pode também ocorrer que a contenda permaneça aberta e que o calmo espelho não reflita mais que a imagem dos “dois soldados irritados”. A similitude torna-se então o combate de uma forma contra outra – ou melhor, de uma mesma forma separada de si pelo peso da matéria ou pela distância dos lugares. (FOUCAULT, 2002, p. 27 e 28, grifos nossos).

A emulação é, portanto, da ordem da imitação. *Imitação na Natureza* onde os diversos elementos se correspondem por reflexão, e onde, nesse movimento o mais forte exerce influência sobre o mais fraco. *Imitação da Natureza*, isto é o ato consciente de imitar pressupondo o reconhecimento da superioridade do modelo primeiro: a própria Natureza. Por cada um dos seus dez livros, o tratado arquitetônico de Alberti manifesta e nos demonstra a certeza dessa lição já ensinada pelos antigos sábios. *Imita-se a forma de construir dos animais*, como a das andorinhas ao fazer seus ninhos de barro e pequenos pedaços de pau (ALBERTI, 2012, p. 118 e 119); *imita-se a forma de construir da própria Natureza*, “criadora das melhores formas” (ALBERTI, 2012, p. 366), como quando esta fez as montanhas misturando “pedras duras com materiais mais brandos” (ALBERTI, 2012, p. 108), como no caso das edificações construídas no penhasco Tarpea (atual Campidoglio); *imitam-se as próprias formas construídas pela Natureza*, privilegiando-se as plantas circulares (como “o globo terráqueo, as estrelas, as árvores” (ALBERTI, 2012, p. 271) ou hexagonais, como os favos das colméias.

O cuidado na imitação da Natureza encontra-se até em pequenos, mas fundamentais, detalhes dos elementos das construções, como os degraus das escadas:

[...] Nas escadas com degraus, eles [os nossos antepassados] preferiam que fossem ímpares, sobretudo nos templos, porque – diziam – dessa forma se entra no templo com o pé direito, o que parece seria recomendado pelo ritual. Notei especificamente que os melhores arquitetos se conformavam à regra de não construir nunca, ou quase nunca, escadas com mais de sete ou nove degraus sem interrupções (acredito que *por causa do número dos planetas ou dos céus*) [...]. (ALBERTI, 2012, p. 65, grifos nossos).

Imitam-se, portanto, não só as formas, como as disposições, as divisões, os números. O número que, para Alberti, é um dos três elementos principais, junto com a delimitação e a colocação, nos quais se fundamentam a forma, o decoro e a beleza tanto dos objetos criados pela Natureza quanto dos edifícios criados pelo homem. Elementos que juntos formarão a harmonia (*concinnitas*), “princípio mais amplo [...] que nutre-se de absolutamente toda graça e esplendor” e cuja função é “organizar segundo leis precisas as partes que anteriormente por sua própria natureza eram muito diferentes, de modo que seus aspectos apresentem uma concordância recíproca” (ALBERTI, 2012, p. 365 e 366).

Números, pares ou ímpares, dos quais se serviu a Natureza em momentos diferentes na construção das suas obras, atitude que deve, portanto, ser imitada pelos homens, também, nas suas edificações. Como ilustra Alberti:

[...] a ossatura do edifício, isto é, as colunas, os ângulos, etc., nunca os construíram em número ímpar, pois não existe animal que se sustente ou se movimente sobre un número ímpar de pés. Ao contrario, as aberturas nunca eram feitas em número par; resulta evidente que este mesmo critério seguiu a natureza, quando deu aos seres vivos un número par de orelhas, olhos e narinas, mas uma boca somente, situada ao centro, e bem grande. (ALBERTI, 2012, p. 367).

A cada um dos números inteiros (do um ao dez) Alberti associa pelo menos uma característica ou propriedade fundamental, como por exemplo: o três (“a natureza se baseia no número três”); o sete (os sete planetas, a própria existência humana), e o nove, (“conforme o qual a provedora natureza colocou as esferas” no céu) (ALBERTI, 2012, p. 367 e 368). Céu, ou melhor, céus onde:

[...] em cada um dos quais girava um planeta: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Cada planeta era movido por uma “inteligência”, um motorista celeste geralmente identificado com o deus ou deusa clássicos adequados. *Essa fusão de planetas e divindades é que permitiu a sobrevivência dos deuses pagãos ao longo da Idade Média.* (BURKE, 1999, p. 214).

Planetas, estes, importantes porque, influentes no cotidiano da Terra e dos seus homens norteando suas vidas e suas decisões: “O patrício florentino Filippo Strozzi consultou um ‘homem versado em astrologia’ para garantir uma boa estrela antes de lançar os fundamentos do Palazzo Strozzi em 6 de agosto de 1489, exatamente como recomendavam os tratados de Alberti e Filarete” (BURKE, 1999, p. 215).

Esta preocupação constante com o “bom começo” de qualquer empreendimento, vinculado aos planetas ou ciclos temporais era, pois, ressaltada por Alberti no seu tratado, embora com um certo ceticismo misturado com um grande respeito, pois, “se forem verdadeiros, eles nos ajudarão muito; se forem falsos, não nos prejudicarão em nada” (ALBERTI, 2012, p. 98). Esta preocupação se estende também à influência específica da Lua, ressaltando-se a diferença explicitada por alguns autores no período mais adequado para se construir objetos móveis (“quando a lua se encontra em Libra ou Câncer”) e fixos e imóveis (“quando a lua se encontra em Leão ou em Touro etc” (ALBERTI, 2012, p. 75)).

As construções, tanto quanto os seus elementos, também *imitam a disposição dos céus*. É o caso, por exemplo, do circo, com suas doze portas de entrada, “conforme as moradas do céu”, seus sete marcos elevados, decorrentes “do número dos planetas” (ALBERTI, 2012, p. 342), etc.

Mas a emulação, também, diz respeito à concorrência, à competitividade que, como já vimos, alimenta a vida social renascentista. Se imitamos é obvio que imitamos aquilo ou aquele que nos é, ou que consideramos ser, superior. No que concerne à vida social e artística (e à produção a

ela vinculada), mais do que imitar transforma-se em meta ser único (como já vimos anteriormente), digno de imitação (em atitudes ou obras) ou, até mesmo, inimitável. Afirma Alberti:

Mas em assuntos desse tipo não é suficiente que não nos depreciem: é preciso, sobretudo, que aprovelem nosso labor até sermos considerados entre os melhores e dignos de sermos imitados. É necessário então que sejamos exigentes e metuculosos ao examinar cada coisa, para evitar que a obra apresente qualquer tipo de elemento que não tenha sido escolhido e experimentado, e cuidando ainda que cada pormenor esteja de acordo com todos os outros para o decoro e a harmonia do conjunto, até o ponto em que qualquer mudança, acréscimo ou detração que for aportada tornará a obra pior. (ALBERTI, 2012, p. 72, grifos nossos).

O capricho com o trabalho dos arquitetos deveria, inclusive, tender ao limite de realizar-se proezas tais “de maneira que não se deixem ais possibilidades aos que quisessem emulá-los, e transmitindo dessa forma a própria fama para a posteridade” (ALBERTI, 2012, p. 221), um dos objetivos últimos de todo artista renascentista.

Salvo suas especificidades e conveniências, os edifícios também devem tender a imitar-se uns aos outros, mas respeitando sempre a sua disposição, dentro de uma hierarquia social e urbanística onde se prioriza, em primeiro lugar, os edifícios públicos religiosos, a seguir os privados religiosos, os públicos profanos (ou civis) e, por fim, os privados civis. Tal situação fica bastante clara no livro VII, quando Alberti trata da beleza e da ornamentação dos edifícios religiosos (e entre os quais inclui as muralhas, os templos, as basílicas e os monumentos comemorativos).

As basílicas, por exemplo, seguindo a tipologia da Antiguidade Clássica, são locais de administração da justiça. Mas a justiça tem, por sua vez, como componente primordial a piedade, sendo, portanto, “um dom divino” (ALBERTI, 2012, p. 263). Por isso, as basílicas participam, formalmente e por princípios da mesma natureza do templo e, neste sentido:

[...] requer muito mais os mesmos ornamentos daqueles, porém os utilizará de modo que demonstre a sua preferência por imitar os templos, não igualar-se a eles. Será então construída sobre um pódio, assim como o templo; mas ese pódio será uma oitava parte mais baixo que o templo, para que resulte tanto menos digna de veneração que o templo. Da mesma forma todos os outros elementos da ornamentação não terão a mesma grandiosidade que caracteriza os templos. [...]. (ALBERTI, 2012, p. 299, grifos nossos).

Ou seja, imitará o templo e ao imitá-lo reconhecerá e respeitará a sua superioridade.

As construções podem, também, ser feitas para incentivar a emulação social. Tal é o caso, por exemplo, das sepulturas, edifícios religiosos privados que, por serem religiosos têm, inclusive, precedência sobre os edifícios públicos profanos. Alberti ressalta que estas deveriam se localizar, preferencialmente, fora das cidades adornando os campos. Ao mesmo tempo ornamento e monumento, a sepultura apresenta várias e nobres funções como as de preservar o patrimônio rural (as terras) de uma família (quando ali se localizava), ou mesmo, como afirmamos, de incentivar a emulação. Diz Alberti: “o sepulcro representava, tanto para cada família quanto para

a cidade inteira, *ornamento de glória* junto aos vindouros, já que estes últimos a cada instante eram estimulados a *imitar as virtudes dos homens mais celebrados*” (ALBERTI, 2012, p. 313, grifos nossos).

O maior exemplo disto talvez seja o Templo Malatestiano (figura 16), erguido pelo tirano de Rimini, Sigismundo Pandolfo de Malatesta. Projetado por Alberti em 1450, e construído por Matteo de Pasti, embora tenha permanecido inacabado, foi considerado por Cesare Brandi como “emblema mesmo do laico e luminoso Renascimento”¹³. Sobre o projeto, conhecido na sua integridade pela efígie presente na medalha alcunhada (fig. 15) pelo diretor das obras, Matteo di Pasti, diz Rivera:

[...] o edifício devia conter como grande panteão do príncipe local as cinzas dos seus ascendentes, as suas, as de sua amada Isotta e as dos artistas, poetas e literários de sua corte, que Alberti projetou trasladando simbologias clássicas de tal força que provocaram a denúncia, pelo Papa Pio II, da obra como pagã. Todo o edifício [figura 5], interior e exteriormente, foi recoberto com uma epiderme inspirada na antiguidade romana, arco do triunfo para vencer à morte na fachada principal, caráter de obra pública – aqueduto – nas laterais. Outros elementos como o remate do hastial, a cúpula, etc., ficaram inconclusos, mas este edifício é provavelmente a tradução mais literal da teoria expressa no tratado arquitetônico (muros, colunas, unidade, conveniência, harmonia ...). Sua preocupação para que Pasti seguisse fielmente o projeto se reflete na carta de 1454 na qual diz Alberti: “As medidas e proporções das pilastras já vêm de onde saem: se trocas qualquer coisa se desafina toda essa música”. (RIVERA, 1991, p. 12).

Figura 15 (esquerda): Medalha de Sigismondo Pandolfo Malatesta com o Templo Malatestiano.

Figura 16 (direita): Templo Malatestiano.



Autor da medalha (Figura 15): Matteo di Pasti (cerca de 1450) Foto: I, Sailko

Fonte da Figura 15 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matteo_de%27_pasti,_medaglia_di_sigismondo_pandolfo_malatesta_col_tempio_malatestiano,_verso_1450.JPG

Foto (Figura 16): Marcos Olender (27/01/2003)

¹³ “emblema stesso del laico e luminoso Rinascimento” Citado In: *La faccia nascosta di Rimini*, disponível em: <<http://www.comune.rimini.it/cultura/passato/misteri1.htm>>

2.5 ANALOGIA

A analogia, como já afirmamos rapidamente na introdução deste capítulo ao mencionar a sua presença no tratado de Vitruvius (que já a usava para relacionar o edifício com o corpo), é empregada de forma um tanto quanto singular no Renascimento. Sobre ela, diz Foucault (em um texto um pouco longo mas fundamental para as nossas análises) que é um:

[...] Velho conceito, familiar já à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso se tornou provavelmente diferente. Nessa analogia superpõem-se *convenientia* e *aemulatio*. Como esta, assegura o maravilhoso confronto das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. [...]

Tanto essa reversibilidade como essa polivalência conferem à analogia um campo universal de aplicação. Por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar. Existe, entretanto, nesse espaço sulcado em todas as direções, *um ponto privilegiado: é saturado de analogias* (cada uma pode aí encontrar um de seus pontos de apoio) e, passando por ele, as relações se invertem sem se alterar. *Esse ponto é o homem*; ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. [...] o corpo é sempre a metade possível de um Atlas universal. [...]

[...] *O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas.* (FOUCAULT, 2002, p. 29 a 31, grifos nossos).

Poderíamos afirmar, portanto, que *o espaço das analogias é estruturado pelas proporções, proporções estas centradas, irradiadas, refletidas pelo corpo vivo e, mais especificamente, pelo corpo humano*. Burke ressalta isso ao falar da arquitetura renascentista:

[...] Autores de arquitetura fazem analogias semelhantes entre edifícios e seres animados, analogias que hoje são geralmente lidas erroneamente como metáforas. Alberti escreveu que um edifício é “como um animal”, Filarete que “Um edifício ... quer ser alimentado e cuidado, e na falta dessas coisas adocece e morre como um homem”. Michelangelo foi mais longe e disse que quem “não domina bem a figura e a anatomia” não pode entender nada de arquitetura porque as diferentes partes de um edifício “derivam dos membros humanos”. (BURKE, 1999, p. 239).

Eugenio Garin cita, também, Filarete (“Assim te entrego um edifício que foi feito sob forma e similitude humana”) e Francesco di Giorgio Martini que, em seu *Tratatto d’architettura civile e militare*, afirma que:

[...] se devem construir “habitações bem proporcionadas e agradáveis ... com aparência agradável e delicada”, ao redor da praça e do mercado, que é “como o umbigo do homem”.

E toda a cidade deve ser construída na medida do homem; com efeito, “sendo o corpo do homem mais bem organizado do que qualquer outro, mais perfeito ... convém que todo edifício a ele possa assemelhar-se”. (GARIN, 1996, p. 75 e 76).

A presença desta figura da semelhança (a analogia) e as correspondências desenvolvidas e centradas no corpo são fundamentais na análise teórica empreendida por Alberti. Choay demarca como o primeiro dos axiomas que estruturam o texto albertiano exatamente aquele que ela denominará de “axioma do edifício-corpo”. Axioma inspirado em Aristóteles e que conteria “em germe [...] uma teoria estética” (CHOAY, 1985, p. 79). Este axioma, bem como a “marca aristotélica” presente na sua divisão em “forma (*lineamentis*), dependente do espírito (*ab ingenio*), e em matéria, dependente da natureza (*a natura*)” (CHOAY, 1985, p. 80), como afirma Choay, é explicitado logo no Prólogo do *De re aedificatoria*: “um edifício é um certo tipo de corpo, tal que consta de projeto e matéria como todos os outros corpos, elementos que pertencem, o primeiro, ao âmbito da inteligência, e o outro ao da natureza” (ALBERTI, 2012, p. 32).

Já no delineamento do edifício-corpo, na sua conformação, Alberti ressalta a importância das proporções: “devido à importância que têm na construção desses edifícios a correlação e a proporção das linhas entre si, pois isso é requisito principal para conseguir a beleza” (ALBERTI, 2012, p. 34).

Na continuação desse raciocínio e reforçando o seu caráter analógico, faz-se presente de forma fundamental no tratado, o “axioma do edifício-corpo”, norteador pela *concinnitas* (harmonia). Sobre a observância estruturante das proporções cruzam-se e superpõem-se no texto, como costuma acontecer nas analogias (segundo Foucault), a emulação e a conveniência:

[...] assim como no organismo animal cada membro se integra aos outros, também no edifício deve haver correspondência entre cada uma de suas partes. Daí o mandamento: os edifícios maiores devem ter os membros maiores. Mandamento que os antigos consideraram, quando, ao construir edifícios públicos, com proporções maiores, usaram, dentre outras coisas, tijolos maiores que os utilizados em edifícios privados. Logo, cada membro deve ter o lugar e a posição mais oportunos: não deve ocupar mais espaço do que seja útil, nem menos do que o decoro exige; não deverá ser colocado em uma posição imprópria ou inconveniente, mas sim naquela que exatamente lhe pertence, de tal forma que não se possa encontrar outra mais conveniente. (ALBERTI, 2012, p. 55).

Mas na hora de conformar os membros do “edifício-corpo” ressalta Alberti que “deve-se imitar a moderação da natureza” (ALBERTI, 2012, p. 56). Ao imitar-se a Natureza, ou melhor, a sua maneira de obrar, ressalta-se, como em outras partes do tratado, a importância da *mediocritas*, ou seja, da moderação e da prudência no construir. *Mediocritas* que se apresenta como um dos conceitos fundamentais a nortear o pensamento albertiano. “Método social-arquitetônico de atuação” segundo Rivera, e único que, para Alberti, “pode transformar a partir de uma estratégia sincera e real, conhecedora das próprias forças, o meio humano ante a impassibilidade e virulência do tirano e do próprio homem genérico” (RIVERA, 1991, p. 21).

Por todos os lugares as analogias refletem-se e irradiam-se, indo dos edifícios aos seres vivos (vegetais e animais) e destes aos homens e vice-e-versa. As cortiças que recobrem as árvores, por exemplo, funcionariam como a pele nos seres vivos, embaixo destas uma zona que funcionaria como a nossa carne, e mais internamente a zona que envolve a medula destas, como o nosso esqueleto. Não pensava Aristóteles, conclui Alberti, que os nós das plantas seriam como nossos nervos? (ALBERTI, 2012, p. 82 e 83).

Tanto os edifícios como suas partes constitutivas apresentam, também, estruturas análogas com as dos corpos de seres animados e com as mesmas nomeações. Choay aponta que no livro III do tratado albertiano, no que concerne “às regras relativas à construção dos diferentes tipos de paredes e de tetos, bem como de suas respectivas partes”, aparece uma:

[...] nova aplicação do axioma do edifício-corpo. Este se apresenta [...] sob uma nova figura, opondo o esqueleto (*ossia*) portador e os elementos de ligação, nervos e ligamentos (*nervi, ligamenti*), à matéria de enchimento (*complementa*), isto é, à carne e a pele. (CHOAY, 1985, p. 88).

Esta analogia está presente, por exemplo, quando Alberti fala das paredes e servirá, também, para especificar o processo construtivo das coberturas. Como faz a natureza com os seres vivos, nossas coberturas, sejam retilíneas ou curvas (abóbadas), devem apresentar-se estruturadas com suas ossaturas unidas e reforçadas por nervos e carnes que funcionam como ligações (ALBERTI, 2012, p. 131).

Neste “axioma edifício-corpo”, como ressaltam Rykwert e Di Stefano, lembrados por Loewen e D’Agostino, *o ornamento aparece como carne, como conformador do corpo do edifício, “elemento adjunto (affictum) e ao mesmo tempo constitutivo (compactum) da própria estrutura do corpo, pois se fosse separada da ossatura se destruiria; pode portanto ser considerada parte integrante do edifício”* (LOWEN e D’AGOSTINO, 2004, p. 74, grifos nossos). *Tal caráter, concluem os autores, põe por terra qualquer tentativa de se considerar o ornamento no pensamento de Alberti, como supérfluo.*

O momento máximo da operação analógica explícita no “axioma edifício-corpo” acontece, no nosso entender, quando Alberti se refere à principal das edificações: o templo. Ao falar deste, ele explicita as relações estruturantes da analogia, ou seja, as proporções:

A nosso ver, o espaço ocupado pelo pórtico e por todo o templo deve ser em posição elevada e proeminente sobre o terreno do resto da cidade; isso confere uma grande importância ao edifício. Por outro lado, assim como no organismo animal a cabeça, os pés e todos os outros membros estão extremamente ligados com todos os membros e com o corpo em seu conjunto, da mesma forma em cada edifício, e sobretudo no templo, é preciso conformar todas as partes do seu corpo de modo que correspondam inteiramente umas com as outras, tanto que se possam facilmente encontrar as dimensões de todas elas na medida de uma só. Assim aprendemos que quase todos os melhores arquitetos da Antiguidade estabeleciam a altura do pódio sobre o qual edificar o templo conforme a largura que pretendiam dar-lhe. (ALBERTI, 2012, p. 274).

As relações analógicas são efetivadas pelas proporções. Podemos afirmar que, é através da transformação, tanto da atitude perante estas proporções como dos seus próprios fundamentos e estatutos intrínsecos que o pensamento renascentista se diferencia do pensamento medieval. Como diz Panofsky, “a Renascença italiana, entretanto, olhava para a teoria das proporções com ilimitada reverência; mas considerava esta teoria, diferentemente da Idade Média, não mais como um expediente técnico, mas como um postulado metafísico” (PANOFSKY, 1979, p. 128).

A Renascença, continua Panofsky, vai reunir e reconstruir a abordagem das proporções que havia sido separada na Idade Média entre uma “teoria [...] das proporções [...] da cosmologia harmonística” e a arte (onde estas apareciam simplesmente como regras práticas sem nenhum conteúdo filosófico), pois na Renascença:

A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quanto como uma *expressão da harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo*; além do mais, *era vista como a base racional para a beleza*. Podemos dizer que *a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da “simetria” como princípio fundamental da perfeição estética.* [...] Talvez a teoria das proporções parecesse tão infinitamente valiosa para o pensamento da Renascença precisamente porque apenas essa teoria – matemática e especulativa ao mesmo tempo, - poderia satisfazer as diversas necessidades espirituais da época. (PANOFSKY, 1979, p. 129 e 130, grifos nossos).

Que necessidades espirituais são essas? As de uma sociedade mercantilista como a italiana, cuja vida não só no âmbito econômico, mas também social e político era fundamentada nas relações comerciais.

A analogia, através do raciocínio proporcional, abre as portas para que a matemática aplicada no Renascimento invada e subverta o pensamento constituído. E que matemática é esta? Uma matemática de forte cunho comercial, própria de uma sociedade mercantilista e ensinada, principalmente, nas escolas secundárias ou *abbacos*, que viriam a substituir em importância, em boa parte da Itália, as escolas religiosas. Escolas técnicas onde, como afirma Baxandall, os alunos (que iriam constituir uma parcela bastante significativa “das pessoas pertencentes à classe média”) aprendiam uma “matemática comercial adaptada às exigências do comerciante” (BAXANDALL, 1991, p. 167 e 168).

Esta matemática era fundamentada em dois ramos principais: a geometria comercial (de onde se extraía a noção básica de medição) e a aritmética comercial (preferida por Giovanni Rucellai, porque “treinava e elucidava a mente a analisar as coisas úteis” (*apud* BAXANDALL, 1991, p. 172)), centrada no estudo das proporções e que, por sua vez, se fundamentava na famosa regra de três, também conhecida como regra de ouro ou chave do comerciante. Sobre a regra de três afirma Baxandall:

A regra de três representa o modo pelo qual a Renascença tratava os problemas de proporção. Os problemas incluíam pastagens, corretagem, desconto, abatimento de tara, alteração de mercadorias, trocas, câmbio. Todas essas questões eram muito mais delicadas que hoje.

Por exemplo, os problemas de câmbio eram de uma complexidade extraordinária, pois cada cidade importante tinha não somente sua própria moeda, mas também seus próprios pesos e medidas. [...] As pessoas na época quatrocentista enfrentavam essa espantosa diversidade com a regra de três, e uma boa metade dos tratados de aritmética é dedicada a isso. As dificuldades não estavam na fórmula em si, que é simples, mas no fato de se reduzir em fórmula um problema complexo, aplicando os termos certos nos lugares certos; e para os problemas de juro composto, por exemplo, a fórmula devia ser ampliada de tal modo que, em vez dos três termos iniciais, podia haver muito mais.

Dessa forma, *as pessoas no século XV se tornaram hábeis, pela prática cotidiana, em reduzir as informações as mais diversas a uma fórmula de proporção geométrica: A está para B assim como C está para D.* (BAXANDALL, 1991, p. 174 e 175, grifos nossos).

A matemática, conclui Baxandall, invadia todos os campos da vida renascentista:

[...] Primeiro, a educação quatrocentista atribuía um valor excepcional a certas técnicas matemáticas, como as técnicas de medir e a regra de três. Essas pessoas não conheciam mais matemática do que nós; ao contrário, a maior parte delas sabia até menos. Mas conheciam perfeitamente seu setor especializado, utilizavam isso para tratar de negócios importantes mais freqüentemente do que nós, usavam em jogos e adivinhações, adquiriam livros luxuosos sobre o assunto e se vangloriavam de seu domínio da matemática; era uma parte relativamente mais importante que hoje da cultura intelectual convencional. Em segundo lugar, essa especialização constituía uma disposição para se abordar a experiência visual, seja dentro da pintura ou fora dela, de um modo particular: para estar atento à estrutura de formas complexas como combinações de corpos geométricos regulares e de intervalos suscetíveis de serem organizados em séries. (BAXANDALL, 1991, p. 177).

A aproximação com as matemáticas e, conseqüentemente, com a música (neste período entendida, inclusive, como um dos ramos das matemáticas), era conveniente para a arquitetura, tanto quanto o era para a pintura e para a escultura, pois a(s) assemelhava a duas das principais artes liberais. Diz Burke:

O programa de estudos de Ghiberti para escultores, e de Alberti para arquitetos, indica que essas atividades estão no mesmo nível das artes liberais. [...] A patente requerida por Federigo di Montefeltre em 1468, o governante de Urbino, em nome de Luciano Laurana, declara que a arquitetura é “uma arte de grande ciência e engenhosidade”, e que “se baseia nas artes da aritmética e da geometria, que são as principais das sete artes liberais”. (BURKE, 1999, p. 96).

A música invade o próprio “fulcro e centro irradiador das proporções” (segundo Foucault): o corpo humano. Como afirma Panofsky, “as proporções do corpo humano eram louvadas como uma realização visual da harmonia musical” (PANOFSKY, 1979, p. 131). Harmonia musical que Alberti estenderia, analogamente, às edificações.

Ao falar sobre essas proporções do corpo humano, Panofsky baseia-se em texto de Francesco Giorgi, de 1525, no qual este “faz uma ligação entre as relações de altura, largura e profundidade do

corpo humano com as dimensões da Arca de Noé (300:50:30) e, muito seriamente, iguala proporções particulares com os intervalos musicais da Antiguidade” (PANOFSKY, 1979, p. 131).

Acerca de Francesco Giorgi, Panofsky vai afirmar algumas páginas depois que é através dele, e da mesma obra (*Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*), que Dürer deve ter conhecido o método albertiano da Exempeda (PANOFSKY, 1979, p. 140)¹⁴. O que Panofsky não afirma é que esta correspondência feita por Francesco Giorgi entre a Arca de Noé e o corpo humano também provém de Alberti! É só nos determos no capítulo VII do livro IX onde Alberti afirma:

Eles [os antigos] de fato, após terem observado o corpo humano, estabeleceram que as colunas deviam ser feitas à sua semelhança; [...] A mesma constatação foi feita pelos nossos comentaristas da Bíblia, que observaram como a arca construída na época do dilúvio utilizou as proporções do corpo humano. (ALBERTI, 2012, p. 374).

Para Alberti a vida era uma regata na qual se devia “equipar-se com um bom navio e dar boas chances à capacidade e ao talento [...] e com isso suar para ser o primeiro” (*apud* BURKE, 1999, p. 231 e 232). E se, como já havia explicitado em um livro anterior (o Livro III), analogamente a cidade era como um barco, o corpo humano aparecia como o “fulcro das proporções” da mais sagrada das embarcações. Não se faz necessário mais nenhum exemplo para demonstrar a importância do corpo humano para o arquiteto genovês.

Proporções sacralizadas do corpo humano - “realização visual da harmonia musical”- as quais Panofsky aponta que:

[...] foram reduzidas a princípios aritméticos e geométricos gerais (sobretudo a “secção de ouro” à qual este período de culto platônico atribuía uma importância bastante extravagante; foram vinculados aos diversos deuses clássicos, de modo que pareciam estar investidas de uma significação arqueológica e histórica, bem como mitológica e astrológica. E novas tentativas foram feitas – em conexão com uma observação de Vitruvius – de identificar as proporções humanas com as das construções e partes das construções, para demonstrar a “simetria” arquetônica do corpo humano e a vitalidade antropométrica da arquitetura. (PANOFSKY, 1979, p. 131 e 132).

A “seção de ouro”, ou seção áurea, citada por Panofsky pela sua “extravagante importância” no período estudado, era considerada pelo matemático e religioso renascentista Fra Luca Pacioli como uma “divina proporzione” que:

[...] faz-se necessária a todos os engenhos perspicazes e curiosos onde qualquer estudioso de perspectiva, pintura, arquitetura, música e outras matemáticas conseguirá suavíssima, sutil e admirável doutrina e deliciar-se-á com várias questões de secretíssima ciência. (MICHELUTTI, 2002/2003, s.p.).

¹⁴ A *exempeda*, ou *hexempeda*, é um método no qual Alberti, baseado em Vitruvius, dividiu o comprimento total do corpo em “seis pedes (pés), sessenta unceolae (polegadas), e seiscentas minuta (minutas, unidades menores)” (PANOFSKY, 1979, p. 135).

Divina proporção desenvolvida na música do *quattrocento* por compositores como o flamengo Guillame Dufay e aplicada na arquitetura por Alberti em muitos dos seus projetos, como, por exemplo, no do Templo Malatestiano.

Uma sociedade, pois, onde se disseminava e se desenvolvia um pensamento matemático baseado nesta fusão peculiar entre geometria e aritmética, fusão esta traduzida e estruturada pelas proporções (aritméticas, geométricas e harmônicas) era o ambiente apropriado e capacitado para o aparecimento da teoria e do método da perspectiva linear. Perspectiva esta que, como afirma Argan, vai participar decisivamente da própria construção do espaço urbano. Diz Argan:

Partindo da idéia de um espaço unitário, geométrico em sua estrutura, em que todos os valores são proporcionais entre si, chega-se fatalmente a afirmar a necessidade de uma relação proporcional entre os edifícios situados no espaço. Sendo a perspectiva a estrutura geométrica do espaço, uma composição proporcional é também uma composição perspectiva. A novidade, na concepção do espaço do Renascimento, está em que a perspectiva já não é considerada a lei da sensação óptica, mas a lei construtiva do próprio espaço; portanto, ela vale como princípio distributivo dos edifícios no contexto urbano. (ARGAN, 1999b, p. 63).

Para Alberti, como diz Choay, não havia diferença de natureza entre a casa e a cidade, e entre “o procedimento do construtor de edifícios e o do construtor de cidades” (CHOAY, 1985, p. 92 e 93). É ele mesmo que diz isso, ainda no início do seu tratado quando, corroborando com os filósofos gregos, afirma que:

[...] E se for verdade o ditado dos filósofos, segundo o qual a cidade seria uma grande casa, e a casa por sua vez uma pequena cidade, não estará errado afirmar que os membros de uma casa são também em si pequenas habitações: como, por exemplo, o pátio, o claustro, a sala de jantar, o pórtico etc.; omitir até um só desses elementos, por negligência ou por descuido, prejudica o decoro e o prestígio da obra. (ALBERTI, 2012, p. 55).

Afirmação retomada, e complementada, no Livro V, em dois capítulos distintos, o II e o XIV¹⁵.

A cidade não se corresponde apenas com a casa, mas também, com outros edifícios públicos e privados. É o caso, por exemplo, das fortalezas, construídas como uma cidade em miniatura, diz Alberti¹⁶.

As relações proporcionais, por sua vez, matrizes do procedimento perspectivo, geram e gerenciam o pensar e o projetar tanto da cidade quanto da edificação, como aponta Cesare de Seta:

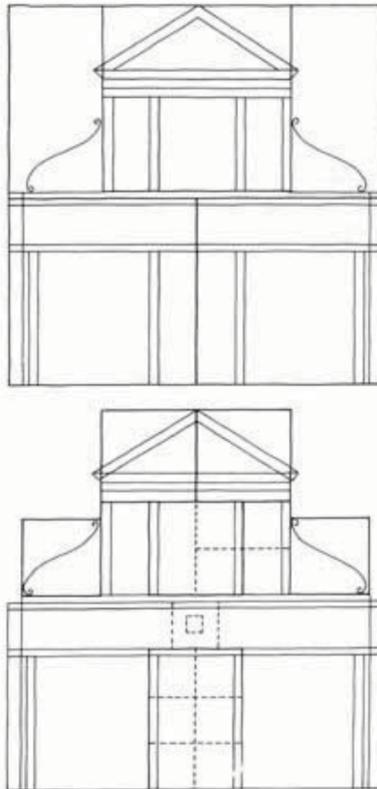
¹⁵ “Na casa, o átrio, a sala e os outros ambientes similares devem ser construídos assim como, em uma cidade, se constroem o foro e as avenidas, isto é, não em uma posição marginal, recôndita e incômoda, mas sim em um lugar bem visível e que se possa alcançar da forma mais direta a partir das outras partes do edifício. Devem-se dirigir para eles os vãos das escadas e dos passadiços assim como as visitas dos forasteiros para homenagear e agradecer” (ALBERTI, Livro V, Capítulo II, p. 170). “Já dissemos alhures que a casa é uma cidade em miniatura. Por consequência se deve acreditar que os elementos constitutivos característicos da cidade se encontrem quase todos na casa: deve ser a mais saudável possível, responder às nossas necessidades, e nos oferecer aquelas comodidades que nos tornam a vida calma, tranquila e digna” (ALBERTI, Livro V, Capítulo XIV, p. 196).

¹⁶ “Então, para a posição de uma cidadela [fortaleza], valem todos aqueles meios que foram enunciados a propósito da cidade. [...] e querendo definir concisamente a cidadela, talvez será certo dizer que ela é, em relação à cidade, como uma porta posterior fortificada de cada lado de forma excepcional”. (Idem, Livro V, Capítulo IV, p. 174). “Em suma, pode-se dizer que a cidadela deva ser concebida e finalizada com a mesma técnica e os mesmos cuidados que requereria a construção de uma pequena cidade; igualmente deverá ser provida com tudo aquilo que serve aos vários usos”. (Idem, Livro V, Capítulo V, p. 177).

Aqui se está além daquela aderência a cidade presente sobre a qual se tem insistido: a cidade medieval não era um modelo de limpeza, os pórticos não eram feitos com desenhos iguais, nem os edifícios tinham a mesma altura, o fórum, aqui sinônimo de praça, na cidade medieval não tinha certamente dimensões canônicas. O que Alberti assinala a respeito disso: “Quando a nós recomendaremos diferentemente um tipo de fórum cuja área se componha de dois quadrados”: a clássica relação proporcional de 1:2 que se reencontra também nas normas que valem para a basílica e para as janelas ou, para passar da teoria à prática, na composição das fachadas de Santa Maria Novella em Florença, parte daquela teoria pitagórica das proporções das quais Alberti foi um intransigente defensor. (SETA, 1996, p. 28 e 29).

Tanto a cidade quanto a edificação são projetadas, pois, observando-se as proporções, com uma harmonia matemática extraída da teoria musical pitagórica. A fachada da Igreja de Santa Maria Novella é um bom exemplo de como os projetos se estruturam. Parte-se da inscrição desta fachada em um quadrado para, a partir da subdivisão deste quadrado em até dezesseis partes iguais, amarrar-se toda a composição da mesma. A princípio salta aos olhos, como afirma De Setta, a relação de 1:2 (figura 17) que corresponde, na música, a uma oitava. Esta proporção, como aponta Marta Michelutti (2002/2003, s.p.), se desdobra por toda a fachada (com a subdivisão do quadrado maior em dezesseis quadrados iguais) e a ela vão se juntar outras, referentes também a intervalos musicais.

Figura 17: Igreja de Santa Maria Novella.



(“as relações de 1:2 e o quadrado como regulador harmônico da fachada”) (MICHELUTTI, 2002/2003, s.p.).

Fonte: <http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti/musica-architettura-marta3.html>

2.6 SIMPATIA

A última das quatro figuras, ou formas, da semelhança é a simpatia. Diz Foucault que:

Nela nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo. Em um instante percorre os espaços mais vastos: do planeta ao homem que ela rege, a simpatia desaba de longe como o raio; ela pode nascer, ao contrário, de um só contato (...) Mas é tal seu poder, que ela não se contenta em brotar de um único contato e em percorrer os espaços; suscita o movimento das coisas no mundo e provoca a aproximação das mais distantes. (FOUCAULT, 2002, p. 111).

É ela, provavelmente, que incita, primeiramente, os homens a realizar suas viagens. Podemos dizer que o seu principal agente é a beleza, que simpática, agradável, preserva as coisas:

[...] a beleza faz com que a ira que destrói o inimigo se acalme e a obra de arte seja respeitada. Ousarei dizer então *que nenhuma qualidade, melhor que o decoro e o agrado formal, pode preservar um edifício ileso da malevolência humana*. Convém, então, dedicar todo o cuidado e toda despesa possível para que a obra se torne não somente funcional e confortável, *mas sobretudo, bem adornada e agradável a vista*, de modo que quem a observe deva convir que tal despesa não podia ser usada de forma melhor. (ALBERTI, 2012, p. 215 e 216).

A simpatia – em Alberti agenciada pela beleza - mais do que preservar, aproxima, assimila as pessoas e as coisas:

Mais ainda, atraindo as coisas umas às outras por um movimento exterior e visível, suscita em segredo um movimento interior – um deslocamento de qualidade que se substituem mutuamente: o fogo, porque quente e leve, se eleva no ar, para o qual as chamas infatigavelmente se erguem; perde, porém, sua própria secura (que o aparentava à terra) e adquire assim certa umidade (que o liga à água e ao ar); desaparece então em ligeiro vapor, em fumaça azul, em nuvem: tornou-se ar. A simpatia é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade – de torná-las, pois, estranhas ao que eram. (FOUCAULT, 2002, p. 32).

Talvez aí encontremos, mais do que em qualquer outro lugar, o porquê da ênfase dada por Alberti para a beleza e a ornamentação no seu tratado. Pois a beleza, representada no “axioma da tríade” pelo “prazer estético”, “fim último da edificação” (CHOAY, 1985, p. 78), tem, para ele, uma função política primordial e essencial, sendo a mais eficaz das armas de combate.

É a beleza que torna agradável as instituições e costumes mantendo, com isso, a estrutura social. Diz Alberti que os antigos cuidavam com muita estima desse aspecto no:

[...] cuidado incrível que usaram para ornar ricamente as manifestações dos âmbitos mais variados da vida pública: direito, vida militar, religião, etc. E deixaram entender, provavelmente, que essas atividades, sem as quais a sociedade civil cessa substancialmente de existir, uma vez privadas da magnificência do ornamento, se reduzem a operações vazias e insípidas. (ALBERTI, 2012, p. 215).

Esta bela agradabilidade era buscada, conscientemente, pelos cidadãos renascentistas. Receber bem ajudava a manter, e ampliar, o círculo de vizinhos, amigos e clientes. Esta sociabilidade expressava-se em estruturas públicas (nas “diversas assembléias de paróquia, de gonfalão, etc.” (RONCIÈRE, 1991, p. 242)), e nos ambientes privados. Espalhava-se, por exemplo, na presença dos “bancos de alvenaria (...) preparados ao longo dos imóveis” ou nas praças, tidos como:

[...] os dois monumentos mais típicos da solidariedade familiar da linhagem, da clientela e de seus vizinhos [...] a igreja paroquial [...] e a loggia [como a construída por Rucellai, com projeto de Alberti](...) onde os homens da linhagem e do clã [...] se reúnem para tagarelar, discutir, arbitrar suas contestações, gerir seus bens (recebendo vassalos e arrendatários) e exhibir-se. (RONCIÈRE, 1991, p. 242 e 243).

Exibição e cerimonial estes que podem acontecer tanto nas ruas (como nas partes públicas das bodas, nos cortejos funerários e em alguns banquetes e demais celebrações), como em âmbito privado. Neste caso eram destinados espaços específicos como as salas localizadas nos térreos das grandes edificações privadas. Sala “cujo nome”, diz Alberti “acredito derive de *saltare*, isto é dançar, pois nela se dá vazão à alegria com banquetes e cerimônias nupciais” (ALBERTI, 2012, p. 170).

A simpatia contrapõe-se a antipatia. Enquanto a simpatia atrai, assimila, identifica, a antipatia afasta, isola, “impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é” (FOUCAULT, 2002, p. 33). Ela é tão necessária quanto sua gêmea e oposta para conformar e manter o mundo como ele é. Para construir a identidade das coisas permitindo “que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, [pois] é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante” (FOUCAULT, 2002, p. 34).

Para preservar a sua identidade e sua soberania – criando e afirmando sua autoridade - as cidades precisam tanto quanto atrair (causando admiração e, mesmo, inveja), repelir os estrangeiros, causar-lhes temor. As muralhas, sagradas, cumprem essa dupla função. Exemplifica Alberti:

[...] Na Toscana, em Vilúmbria e no território dos hérnicos encontram-se também antigas fortalezas construídas com pedras muito grandes, com formas irregulares, rústicas; esse é um gênero de obra que me parece muito recomendável, porque oferece ao olhar um certo indício de arcaica e severa dureza que confere beleza às cidades. Será bom, além disso, que o aspecto exterior dos muros seja tal que assuste o inimigo e faça com que se afaste desanimado. (ALBERTI, 2012, p. 265).

Como afirma Argan, ao discorrer sobre a arquitetura militar renascentista:

[...] A cintura fortificada está para o corpo da cidade como a armadura está para o corpo do combatente: é uma proteção material, mas também uma defesa psicológica. Como a armadura, deve despertar medo no adversário pela aparência “terrível” de suas formas e proporcionar ao combatente uma sensação de segurança, que o torne apto não apenas a se defender, mas também a golpear. A fortificação medieval era essencialmente defensiva; *a fortificação renascentista é ao mesmo tempo defensiva e agressiva* (ARGAN, 1999b, p. 60 e 61, grifos nossos).

Ao estrangeiro deve se tratar com respeito, mas com cuidados para evitar a perda da identidade, o que poderia ocorrer a partir da assimilação dos defeitos destes. Deve-se seguir os conselhos de Platão para quem:

[...] em um Estado que seja bem governado e bem ordenado [...] é necessário providenciar conforme a lei que não se espalhem entre os cidadãos aqueles costumes relaxados dos povos estrangeiros e que nenhum cidadão com idade inferior aos quarenta anos possa ir ao exterior. (ALBERTI, 2012, p. 265).

Complementa Alberti que, este contato com os estrangeiros faria os cidadãos “se desacostumarem aos poucos da frugalidade dos antepassados e a começarem a recusar os costumes tradicionais, o que representa a causa fundamental da degeneração de tantas cidades” (ALBERTI, 2012, p. 265).

Neste sentido de preservar a cidade e, ao mesmo tempo, não deixar de acolher os estrangeiros e intercambiar com eles, propõe Alberti, seguindo o exemplo dos cartagineses que se destine uma área com habitações exclusivas para esses estrangeiros, para que eles não se misturem e não “contaminem” nem a profissão nem a dignidade dos cidadãos (ALBERTI, 2012, p. 265).

A mesma postura de demarcação que separa e identifica os habitantes temporários, os estrangeiros, serve também para separar, para demarcar e identificar os cidadãos segundo sua profissão e conseqüente e intrinsecamente, segundo sua posição social:

A distribuição das lojas dos artesãos em varias áreas e em bairros específicos constituirá uma ornamentação insigne para a cidade: nas proximidades do foro os bancários, os ornamentadores, os ourives; mais adiante as especiarias, as alfaiatarias e, em geral, os comércios reputados mais respeitáveis [...]. (ALBERTI, 2012, p. 266).

Mesmo que recomende que se localize longe do centro da cidade “aqueles sujos ou fedorentos, especialmente os muito fétidos curtumes” (ALBERTI, 2012, p. 266), o “zoneamento urbano” proposto por Alberti não segue as normas da funcionalidade tão caras aos *zoning* contemporâneos, mas sim traduz espacialmente uma hierarquia social.

A beleza, portanto, é fundamental para Alberti. Não é à toa, como ressalta Choay, que o ornamento ocupa a maior parte das páginas e considerações do tratado. E a beleza é, como já

afirmamos, principalmente simpática, agradável. É ela, pois, que expressa o último item do tripé, ou melhor, da tríade fundamental da construção: o prazer.

A *loggia*, construção anexa aos grandes palácios, como a do *Palazzo Rucellai* (figura 18), ajudava a preservar a linhagem e o nome da família, segundo Burke (1999, p.264) e Roncière (1991, p. 242). Giovanni Rucellai encomenda seu projeto a Alberti, como diz em suas memórias, “para honra da nossa família e para ajudá-la nas alegrias e nas tristezas”¹⁷.

Esta *loggia* servia tanto para exposições de mercadorias e realização de negócios quanto para realização de eventos lúdicos e de conagraçamento, reforçando, pois, laços sociais e políticos. Em 1466, por exemplo, foi nela que aconteceu o casamento de Bernardo Rucellai (filho de Giovanni) com Nannina dei Médici. Para a ocasião a *loggia*, bem como a praça contígua, foi ricamente adornada “com tapetes, candelabros, flores e com panos de estofa”¹⁸, como afirma Giovanni Rucellai nas suas memórias.

Figura 18: Vista da *Piazza* e da *Loggia* do *Palazzo Rucellai*.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=loggia+rucellai&title=Special:Search&go=Go&searchToken=4h2h39tejaadjius8ofyeww10>

¹⁷ Citado *In*: Palazzo Rucellai – Loggia e Piazzia Rucellai. Disponível em: <http://www.centrica.it/rucellai/palazzo>, tradução nossa.

¹⁸ Idem, s.p., tradução nossa

2.7 ASSINALAÇÃO

Para Alberti e para seus contemporâneos, o ornamento, efetivamente, cumpre uma função essencial, a de assinalar a estrutura social urbana. Sobre esta função primordial do pensamento renascentista, movido pela semelhança, ouçamos o que diz Foucault:

Não há semelhança sem assinalação. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado. [...] A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras – de “hieróglifos” dizia Turner. E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto: é carregado de grafismos; ao longo da página, vêm-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las. (FOUCAULT, 2002, p. 36 e 37).

A assinalação é feita por uma(s) figura(s) de semelhança(s) sobre outra(s), ou seja, as semelhanças assinalam as semelhanças, por exemplo, “a grande analogia do corpo e do destino” presente na interpretação das linhas da mão (prática desenvolvida no período) “é assinalada por todo o sistema dos espelhos e das atrações. São as simpatias e as emulações que assinalam as analogias” (FOUCAULT, 2002, p. 38).

Voltemos à arquitetura. Os edifícios públicos tem que apresentar, por exemplo, tijolos (e “outras coisas”) maiores que os edifícios privados:

A analogia, realizada pela aplicação proporcional da ornamentação, como ocorre nos membros de um corpo, assinala, demarca a conveniência, a localização social e urbana da edificação.

A ornamentação marca, pois, ostensiva e explicitamente, os corpos das edificações. Têm um papel crucial na organização do “sistema de signos” do mundo ocidental do Renascimento que, como afirma Foucault, “desde o estoicismo” era ternário :

[...] já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” . [...] A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante com um significado. No Renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única. (FOUCAULT, 2002, p. 58).

Esta organização se expressa, também, na relação de Alberti com a beleza. Os ornamentos são as marcas que designam, desenham, demarcam, assinalam as gradações (sociais, políticas e, conseqüentemente, estéticas) das construções, sua hierarquização. Eles ocupam todos os espaços tanto do território urbano quanto rural. Nos campos se expressam no próprio cuidado com a superfície enquanto paisagem:

Uma estrada militar que passa por um campo será ornada pelas mil maravilhas do próprio campo, se este for bem cuidado e cultivado, com muitas vilas e pousadas, farto em produtos e belezas; se oferecer a vista ora do mar, ora das montanhas, ora de um lago, ora de um rio ou de uma nascente, ora de um penhasco ou de uma planície sem vegetação, ora de um bosque ou de um vale. Servirá também como ornamento se a estrada não for muito escarpada ou íngreme, nem suja, mas se se apresentar, digamos assim, agradável, uniforme e muito ampla. (ALBERTI, 2012, p. 311).

Se manifesta, também, por formas não necessariamente cristalizadas espacialmente, quando esses caminhos suscitem aos “viajantes frequentes ocasiões para discorrer sobre vários assuntos; melhor se versarem sobre assuntos elevados” (ALBERTI, 2012, p. 312).

Continuando o passeio proposto por Alberti, como se fôssemos um desses viajantes, entremos na cidade. Na própria rua que nos faz nela penetrar são fundamentais os cuidados com a ornamentação:

No que diz respeito às estradas da cidade, serão bem ornadas se tiverem uma ótima pavimentação, uma limpeza perfeita e duas fileiras de pórticos com o mesmo desenho, e com casas da mesma altura. As partes da estrada que requerem particularmente uma ornamentação são: a ponte, a encruzilhada, o foro, o local para espetáculo. Na realidade o foro é nada mais que uma encruzilhada mais ampla; e o local para os espetáculos é nada mais que um foro cercado por escadarias. (ALBERTI, 2012, p. 328).

A cidade encontra-se povoada de ornamentos que lhe são fundamentais, a começar, pois, pelas suas próprias ruas e a partir destas, em uma hierarquia pré-estabelecida, pelos outros espaços e elementos urbanos até as próprias edificações que os povoam:

Mas o principal ornamento de uma cidade é constituído pelas estradas, pelo foro, por cada edifício e pela sua posição, construção, forma, colocação: todos esses elementos deverão ser dispostos e distribuídos para responder da forma mais adequada à função de cada obra e às suas exigências de praticidade e decoro. Já que, onde faltar a ordem, também desaparecem a comodidade, o agrado e a dignidade. (ALBERTI, 2012, p. 264).

Na verdade, os ornamentos se confundem com as próprias construções na designação dos espaços preferencialmente urbanos, pois o “ambiente e a área da cidade receberão grande decoro se muitos edifícios forem situados e distribuídos nas posições mais adequadas” (ALBERTI, 2012, p. 263).

A beleza é aquilo que se expressa nas construções diferenciadas. E as figuras da semelhança são como esse tecido intermediário que ligam os ornamentos às construções, ou melhor, naquilo que nelas se manifesta como o belo. Procurar imitar esta estruturação ternária do mundo expressando-a projetual e construtivamente é a tarefa primordial do arquiteto.

Dentre estas edificações/ornamentos, uma se sobressai:

[...] Inútil recordar que um templo bem cuidado e ornado representa sem dúvida o maior e mais nobre orgulho que uma cidade pode ter. [...] Não há dúvida, por outro lado, que para o culto religioso é muito importante ter à disposição esses tipos de templos, para entreter prazerosamente o espírito e enchê-lo com feliz maravilha.[...]

Por essas razões recomendamos que o templo tenha tamanha beleza, que não seja possível imaginar nada que possua um aspecto mais adornado; seja disposto em cada pormenor de maneira tal que os visitantes ao entrar fiquem estupefatos e maravilhados vendo coisas tão dignas, e sintam um desejo irresistível de exclamar: o que vemos é realmente um lugar digno de Deus. (ALBERTI, 2012, p. 268).

Se Alberti recrimina o uso indiscriminado, perdulário e inadequado da ornamentação, prefere que se peque pelo excesso mais do que pela falta:

[...] Por outro lado, desde que todos estamos de acordo que seja bom passar aos vindouros uma fama de prudentes e de poderosos – e por essa razão, dizia Tucídides, construímos grandes edifícios, para parecermos grandes aos olhos das gerações futuras; e já que costumamos adornar nossas casas, tanto para homenagear a pátria e a família quanto por magnificência – e ninguém pode negar que isso seja um dever de todo homem comedido –, estará certo sem dúvida aquele que procure conferir a maior dignidade às partes que estiverem mais em contato com o público, ou que mais possam resultar agradáveis aos hóspedes, como é o caso da fachada do edifício, do vestibulo, etc. E, enquanto considero desprezíveis aqueles que exageram, todavia *penso que sejam mais condenáveis aqueles que, ainda que utilizem muitos recursos, não conseguem adornar as suas obras por causa de seu modo de construir, do que aqueles que resolvem gastar um pouco mais para seus ornamentos.* (ALBERTI, 2012, p.268, grifos nossos).

O ornamento é acréscimo, encontra-se na superfície, é marca intencional que enfatiza, que assinala a beleza, instrumento da realização do prazer (elemento fundamental da tríade albertiana). Não quer dizer que seja supérfluo, muito pelo contrário. A correspondência direta da superfície com o supérfluo é muito posterior. Data de uma época a partir da qual a superfície se alisa para facilitar a circulação, a distribuição e a produção; na qual a superfície perde a sua significação necessária (e o seu sentido fundamental); na qual as pessoas (e seus sentidos e pensamentos) não se demoram, e temem demorar-se, em qualquer espaço, em qualquer canto. Data de, aproximadamente, meados do século XVIII, quando os ornamentos passam a ter sua função questionada; de habitantes necessários e fundamentais do mundo são relocalizados no mundo das questões a serem resolvidas. Se até então o problema era qual a forma mais adequada de inserí-los nos contextos específicos, passam a ser encarados como o problema em si. O problema passa, portanto, a ser o próprio ornamento e se ele, em si, era adequado ou não, ou como poderia sê-lo. Mas isto é assunto para outro momento.

3 LIMITES ESTÉTICOS E EPISTEMOLÓGICOS DA QUERELA ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: PERRAULT E BLONDEL

3.1 UMA NOVA EPISTÉMÊ

O século XVII marca um divisor de águas naquilo que chamamos de “arquitetura do pensamento ocidental”. Na França, a conhecida “*querelle*” entre os antigos e os modernos expõe de forma radical as diversas facetas deste novo pensamento. De um lado, os partidários dos “modernos”, na arquitetura extremamente bem representados pelo médico e arquiteto Claude Perrault. De outro, os “antigos”, com o matemático e arquiteto Nicolas François Blondel, diretor da recém-criada Academie Royale d’Architecture, a frente Como ambiente e limite intelectuais do embate, uma nova *epistémê* que está se formando. *Epistémê* esta que tem em Descartes e nos gramáticos de Port-Royal alguns dos seus principais formuladores, à qual está associada uma nova estética, e que é assim caracterizada por Foucault:

No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões. “É um hábito frequente”, diz Descartes nas primeiras linhas das *Regulae*, “quando se descobrem algumas semelhanças entre duas coisas, atribuir tanto a uma como à outra, mesmo sobre os pontos em que elas são na realidade diferentes, aquilo que se reconheceu verdadeiro para somente uma das duas”. A idade do semelhante está fechando sobre si mesma. (FOUCAULT, 2002, p. 70).

O pensamento, pois, não se moverá mais pela estrutura ternária e fundamentada na semelhança que vigorava durante o Renascimento, mas sim por uma disposição binária dos signos caracterizada pela ligação de um significante com um significado. Para a implementação desse novo *sistema de signos* foram historicamente importantes a consolidação de algumas operações, sendo a primeira a:

[...] substituição da hierarquia analógica pela análise: no século XVI, admitia-se de início o sistema global das correspondências (a terra e o céu, os planetas e o rosto, o microcosmo e o macrocosmo), e cada similitude singular vinha alojar-se no interior dessa relação de conjunto; doravante, toda semelhança será submetida à prova da comparação, isto é, só será admitida quando for encontrada, pela medida, a unidade comum, ou mais radicalmente, pela ordem, a identidade e a série das diferenças. (FOUCAULT, 2002, p. 75).

Se antes a comparação era usada como mecanismo de efetivação de semelhanças agora ela se autonomiza, se universaliza enquanto instrumento privilegiado de demarcação das identidades e diferenças e da elaboração de “convenções”. São duas as formas possíveis de comparação apontadas por Foucault: primeiramente, pela medida, nesta, quando as grandezas a serem comparadas são contínuas, se divide o todo em partes, em unidades que podem ser “de convenção”, “de empréstimo” e, no caso de grandezas descontínuas, se usam as unidades da aritmética, mas sempre, diz Foucault:

[...] Comparar duas grandezas ou duas multiplicidades exige, de toda maneira, que se aplique à análise de uma e de outra uma unidade comum. Assim, a comparação efetuada pela medida se reduz, em todos os casos, às relações aritméticas da igualdade e da desigualdade. A medida permite analisar o semelhante segundo a forma calculável da identidade e da diferença. (FOUCAULT, 2002, p. 72 e 73).

Ou pode-se comparar pela ordem, onde, a partir da hierarquização das ordens estipuladas, partindo-se da mais simples para a mais complexa, estabelecemos séries nas quais as diferenças entre os elementos aparecem como “graus de complexidade” (FOUCAULT, 2002, p. 74). A consideração do “grau de complexidade” porém dependerá da série onde a coisa/ordem está colocada e, é claro, do seu lugar nesta série. Portanto nada será necessariamente absolutamente simples, dependendo da posição na qual se localiza na série estipulada. Como diz Foucault:

[...] o caráter absoluto que se reconhece ao que é simples não concerne ao ser das coisas, mas, sim, à maneira como elas podem ser conhecidas. De tal sorte que uma coisa pode ser absoluta sob certo aspecto e relativa sob outro; a ordem pode ser ao mesmo tempo necessária e natural (em relação ao pensamento) e arbitrária (em relação às coisas), já que uma mesma coisa, segundo a maneira como a consideramos, pode ser colocada num ponto ou noutra da ordem. (FOUCAULT, 2002, p. 74).

Portanto, toda ordenação será caracterizada não como efetiva do (e no) mundo, mas como uma operação do pensamento, a “hierarquia analógica” que privilegiava as semelhanças sendo substituída pela análise, preocupada em demarcar as identidades e as diferenças e dando início a uma nova espécie de esforço intelectual:

[...] Agora, uma enumeração completa se tornará possível: quer sob a forma de um recenseamento exaustivo de todos os elementos que constitui o conjunto visado; quer sob a forma de uma colocação em categorias que articula na sua totalidade o domínio estudado; quer, enfim, sob a forma de uma análise de certo número de pontos, em número suficiente, tomados ao longo da série. [...] A enumeração completa e a possibilidade de determinar em cada ponto a passagem necessária ao seguinte permitem um conhecimento absolutamente certo das identidades e das diferenças. [...] A atividade do espírito [...] não mais consistirá, pois, em *aproximar* as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em *discernir*: isto é, em estabelecer as identidades, depois a necessidade da passagem a todos os graus que delas se afastam. (FOUCAULT, 2002, p. 75 e 76).

Podemos afirmar que este novo pensamento, que serve ao estabelecimento de uma ciência geral da ordem, buscando, através da comparação e da análise, o estabelecimento de uma regulamentação, de uma ordenação, apresenta traduções e objetivos bem explícitos no nível social. É a época, na França, por exemplo, na qual o governo liderado pelo Superintendente de Obras Públicas e Finanças de Luis XIV, Jean-Baptiste Colbert, promove uma série de ações de enquadramento e de organização do seu tecido social e econômico, como lembra Antoine Picon:

[...] Da mesma forma que a criação das manufaturas, da revisão do sistema aduaneiro de 1664, ou da regulamentação das corporações de 1673, a criação da Academia [Real de Arquitetura, em 1671] faz parte de um conjunto de medidas destinadas a enquadrar e a orientar a produção e os negócios. Jogando um papel de conselho no que se refere às construções régias, a Academia intervém igualmente sobre os problemas de organização dos ofícios. (PICON, 1988, p. 37).

Esta busca por uma ordenação que pressuporia, também, a simplificação de certos procedimentos (compatível com um pensamento que organiza por série de ordens das mais simples às mais complexas) e cujo desdobramento veremos com mais vagar a seguir, tem como primeiro forte indício construtivo no século XVII, e mais especificamente na França, o sucesso do tratado de Vignola. Segundo nos informa Werner Szambien, Athanase Détournelle enumera nada menos do que 57 edições francesas do citado livro dos fins do século XVI até 1804! A popularização do tratado terá como um dos seus símbolos a publicação por Le Muet, em 1631, de uma edição de bolso que “terá vários sucessores até o século XIX” (SZAMBIEN, 1986, p. 38). François Blondel explica assim, em 1673, o sucesso do tratado:

O Livro de Vignola é o primeiro que os Estudantes em Arquitetura devem ler, e passar em seguida à leitura daqueles de Palladio e de Scamozzi. Ele é também o mais conhecido de todos pelos Operários, por causa da facilidade da prática à qual ele reduziu as ordens da Arquitetura. Ele escolheu os mais belos fragmentos do antigo para usar como exemplos das suas ordens. E mesmo que ele altere bastante as suas verdadeiras proporções para as fazer coincidir com aquelas de suas regras gerais, elas não deixam de surtir um bom efeito deste modo. Ele foi traduzido e reduzido em um pequeno volume por M. Muet, e o Sr. Iollain depois nos deu uma tradução mais Francesa que a primeira. (*apud* SAVOT, 1673, p. 346).

Ou, como dirá Szambien, comentando o trecho acima: “E Blondel o dirá abertamente: o sistema de Vignola se reduz a valores suficientemente simples para que o próprio operário, personagem que é a obsessão do arquiteto francês na idade clássica, pudesse compreender” (SZAMBIEN, 1986, p. 38).

Mas se Blondel constata a popularidade de Vignola provocada pela simplicidade com que o arquiteto italiano aborda em seu tratado as medidas e proporções das ordens arquitetônicas, ele, em vez de segui-lo, baseado na coerência e praticidade deste, prefere, como informa Szambien, conjugar as outras duas vias alternativas que se apresentam no período. A primeira, representada pelo tratado de Julien Mauclerc, *Traité de l'architecture suivant Vitruve, où il est traité des cinq ordres de colonnes*, de 1648, é a de retornar às considerações e dimensionamentos de Vitruvío. A segunda via, que será mais valorizada pelo matemático-arquiteto francês é a de “realizar um ajuste para a verificação ‘científica’ e comparativa” (SZAMBIEN, 1986, p. 39) entre as medidas e as proporções dessas ordens.

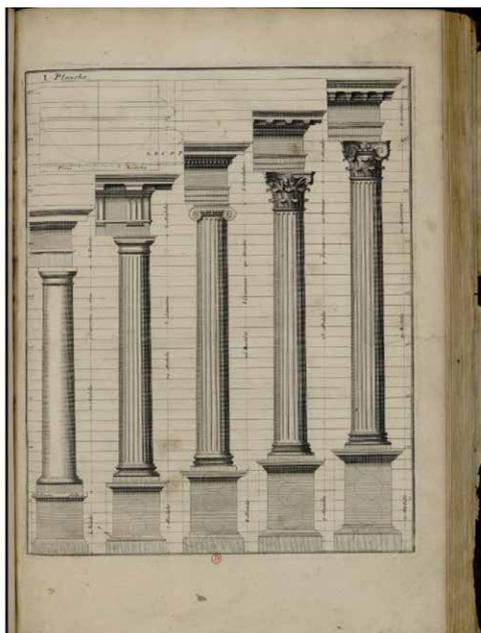
3.2 UM NOVO REGIME DOS SIGNOS: ORNAMENTOS E ORDENS ARQUITETÔNICAS NO SÉCULO XVII

O século XVII testemunhará, efetivamente, os primeiros esforços de estudos comparativos sobre as ordens arquitetônicas. Entre estes despontam o próprio *Course d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture* (1675-1683) de Blondel e a *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683) de Perrault (figura 19). Ou seja, malgrado as diferenças de posição expostas na famosa *querelle*, os dois operam da mesma forma na eleição e no manuseio do material de trabalho, no caso as ordens. E isto torna-se extremamente evidente quando observamos o comportamento de Blondel acerca da proposta de “convencionalização” das ordens feitas por Perrault na sua *Ordonnance*, como veremos a seguir.

Mas antes disso, falemos um pouco do citado livro de Perrault. A sua própria estruturação aponta para um raciocínio fundamentado não em semelhanças, mas em identidades e diferenças. O livro se divide, explicitamente, em duas partes: a primeira, intitulada precisamente de “*Des choses communes à tout les Ordres*” [“Das coisas comuns a todas as Ordens”], e a segunda, de “*Des choses appartenantes à chaque Ordre*” [“Das coisas pertencentes à cada Ordem”]. É a primeira vez que se apresenta um tratado com esta estruturação.

Demonstrando que as mais significativas obras arquitetônicas da Antiguidade Clássica e os principais tratados arquitetônicos destoam entre si nas proporções assumidas nas diversas ordens, Perrault sugere a adoção de uma convenção, com a utilização de um novo módulo, criado por ele, equivalente a um terço do diâmetro da coluna ($1 \text{ } \varnothing = 3 \text{ M}$) e, complementa Szambien, com a “exceção feita a um só elemento – o pedestal da ordem toscana – pedestais e alturas das colunas se desenvolvem como uma progressão de números inteiros” (SZAMBIEN, 1986, p. 42).

Figura 19: As ordens por Perrault.



Fonte: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/11778/?offset=#page=75&viewer=picture>

Esta proposta, não só não será refutada pelo arquiteto e matemático Blondel, como será inclusive reconhecida “vivamente” por ele pois, diz Blondel textualmente na sua edição de 1685 do livro de Savot, tal solução “contém uma maneira infinitamente mais cômoda que todas as outras para a utilização das cinco ordens da arquitetura, porque suas partes são as mesmas em todas as ordens” (*apud* SZAMBIEN, 1986, p. 42 e 43).

Se as proporções são comparadas enquanto medidas elas são ordenadas em uma série, fazendo com que Szambien chegue a afirmar que é com Perrault que “a idéia da progressão aritmética regular vê o seu nascimento” (SZAMBIEN, 1986, p. 43).

A diferença entre Perrault e Blondel se dá, porém, exatamente no procedimento lógico utilizado pelo primeiro para chegar a tal “convencionalização” das proporções das ordens. Em primeiro lugar cabe lembrar que em nenhum momento desta discussão a ornamentação na arquitetura será questionada, embora alguns ornamentos, como veremos a seguir, poderão ser. A presença da ornamentação se garante com a inexorabilidade das ordens. Só que se as ordens, para os renascentistas, funcionavam, enquanto signos, como sinais intrínsecos de similitudes (como, por extensão, funcionariam todos os ornamentos), para os franceses da segunda metade do século XVII (entre eles e, principalmente, Perrault) passarão pelas mesmas transformações que passam os demais signos. E o que se passa a entender, então, como signo? Para Foucault, a partir da primeira metade do citado século, muda-se “o regime inteiro dos signos”, ele “deixa de ser uma figura do mundo: deixa de estar ligado àquilo que ele marca por liames sólidos e secretos da semelhança ou da afinidade” (FOUCAULT, 2002, p. 80), ou, como já afirmamos, deixa de ser propriamente um sinal.

Foucault aponta três novas variáveis para os signos:

[...] *A origem da ligação*: um signo pode ser natural (como o reflexo no espelho designa o que ele reflete) ou de convenção (como uma palavra, para um grupo de homens, pode significar uma idéia). *O tipo da ligação*: um signo pode pertencer ao conjunto que ele designa (como a boa fisionomia que faz parte da saúde que ela manifesta) ou ser dele separado (como as figuras do Antigo Testamento são os signos longínquos da Encarnação e do Resgate). *A certeza da ligação*: um signo pode ser tão constante que estamos seguros de sua fidelidade (é assim que a respiração designa a vida); mas ele pode ser simplesmente provável (como a palidez para a gravidez). (FOUCAULT, 2002, p. 80 e 81, grifos nossos).

A possibilidade de um signo pertencer ou não àquilo que ele designa (variável do tipo da ligação), explicitada pela Lógica de Port Royal, em lugar de realizar o movimento renascentista de aproximação das coisas, enrolado sobre si mesmo, servia, inversamente, para “estendê-lo, [...] justapô-lo segundo uma superfície indefinidamente aberta e de prosseguir a partir dele o desdobramento sem termo dos substitutos com os quais pensamos” (FOUCAULT, 2002, p. 84), fundamentando uma característica típica do barroco, do fascínio pelas infinitudes, tão bem simbolizado pela espiral e pela voluta.

O que demarca basicamente a diferença entre Perrault e Blondel é, porém, aquela variável referente à origem da ligação do signo com o significado, ou seja, a distinção entre signo natural

e de convenção. Se, como diz Foucault, no próprio Renascimento se reconhecia que havia signos naturais e aqueles institucionais, ou sejam, constituídos pelo homem (como as diversas línguas, por exemplo), naquela época os signos naturais se encontravam na origem de todos os outros, na sua fundação. Esta valorização se inverterá no século XVII:

[...] natural, o signo não é mais do que um elemento subtraído às coisas e constituído como signo pelo conhecimento. Ele é, pois, prescrito, rígido, incomodo, e o espírito não pode assenhorar-se dele. Ao contrário, quando se estabelece um signo de convenção, pode-se sempre (e é preciso, com efeito) escolhê-lo de tal sorte que ele seja simples, fácil de lembrar, aplicável a um numero indefinido de elementos, suscetível de se dividir ele próprio e de se compor; o signo da instituição é o signo na plenitude de seu funcionamento. É ele que traça a divisória entre o homem e o animal; ele que transforma a imaginação em memória voluntária, a atenção espontânea em reflexão, o instinto em conhecimento racional. [...] Desses signos de convenção, os signos naturais não passam do esboço rudimentar, o desenho longínquo que só será concluído pela instalação do arbitrário. (FOUCAULT, 2002, p. 85).

É deste arbitrário e deste institucional que fala Perrault. É por isso que das duas belezas demarcadas por ele, a objetiva e a arbitrária, é esta última que é a valorizada, que é considerada superior. E, por consequência, vem daí também a superioridade da visão sobre a audição. A audição encontra-se presa ao mundo natural e a visão não, ela pode discernir, ela pode conhecer. Ou como diz literalmente Perrault:

[...] se a mente, através do ouvido, é tocada por aquilo [o acorde] que resulta da proporção entre duas cordas mesmo sem conhecer tais proporções, é porque desta última *o ouvido não é em grau de ter conhecimento*. Mas o olho, bem capaz de fazer conhecer à proporção que faz amar, *não pode fazer sentir à mente algum efeito desta proporção se não através do conhecimento que dela tem*. (PERRAULT, 1991, p. 35 e 36, grifos nossos).

Essas idéias encontram-se presentes, primeiramente, no Prefácio da tradução que Perrault faz do tratado de Vitruvius, em 1673, em um texto que provocou uma grande polêmica na época e onde fala da fantasia como fundamentadora da Beleza:

[...] pois a Beleza, não tendo outro qualquer fundamento para além da fantasia, faz com que as coisas agradem conforme a idéia que cada um tem da sua perfeição, sendo necessárias regras que formem e reflectam esta Idéia: e é certo que estas regras são tão necessárias em todas as coisas, que *se a Natureza for recusada a alguns, assim como acontece à linguagem, aos caracteres da escrita, aos hábitos e a tudo o que depende do acaso, da vontade e da habitação, é necessário que seja a instituição dos homens a estabelecê-la, e que para isso é conveniente uma certa autoridade e algum bom senso*. (RUA, 1998, p. 6, grifos nossos¹⁹).

¹⁹ Este texto que aparece, na referência bibliográfica como, segundo a ficha técnica do próprio livro, como de autoria de Maria Helena Rua, consiste na sua tradução, em português da segunda edição francesa do tratado de Vitruvius, de 1684, edição esta, como a primeira, traduzida do latim para o francês e comentada por Charles Perrault.

Tal raciocínio será desenvolvido, depois, no prefácio da sua *Ordonnance*, de 1683, quando, ao introduzir o assunto de se criar uma convenção para as ordens, fala da distinção entre a beleza objetiva, ao qual “é fácil reconhecer o mérito e o valor: tais são por exemplo a riqueza dos materiais, a grandiosidade e a magnificência do Edifício, a exatidão e a qualidade da execução e a simetria” (PERRAULT, 1991, p. 37), e a beleza arbitrária que:

[...] depende da vontade, tida a seu tempo, de atribuir uma proporção, uma forma e uma figura dadas a coisas suscetíveis de ter-se outras sem por isso serem incorretas, e *que se fazem agradáveis não por uma razão universalmente aceita, mas somente pelo hábito e por uma ligação que a mente estabelece entre duas coisas de diferentes naturezas.* (PERRAULT, 1991, p. 38, grifos nossos).

E é esta segunda forma que ele considera a superior para o ofício do arquiteto, por que só:

[...] o conhecimento das belezas arbitrárias é o mais adequado a formar aquilo que chamamos gosto, e que esse é o único a distinguir os verdadeiros Arquitetos daqueles tantos que não o são. Com efeito, para conhecer-se a maior parte das belezas objetivas é suficiente se ter senso comum [...] Mas nenhum bom senso é em grau de sugerir que as bases das colunas não devem jamais ter uma altura maior ou menor da metade do diâmetro da coluna [...]. (PERRAULT, 1991, p. 42).

Essa posição teórica, como demonstra Georges Teyssot, não fica restrita a Perrault. Ele terá como companheiro, na Inglaterra, o físico e astrônomo da Royal Society e, também arquiteto, Christopher Wren que definirá:

[...] a *customary beauty* no mesmo momento em que Perrault opondo-se à teoria neoplatônica do orador Ouvrard [...] de uma *Architecture harmonique*, afirma, no *Vitruve* e nas *Ordonnances*, que os princípios de analogia e de antropometria podem até servir para distinguir as três ordens arquitetônicas, mas de nenhuma maneira explicar suas regras de proporções. (TEYSSOT, 1980, p. 22).

A relação com a *máthesis* enquanto ciência geral da ordem permeia todo o pensamento deste período inaugurado no século XVII e denominado por vários autores, entre eles Foucault, Szambien e Teyssot, de época ou idade clássica. Mas esta relação com a *máthesis*, diz Foucault, não reduz a produção do saber da época à sua “matematização”, mas

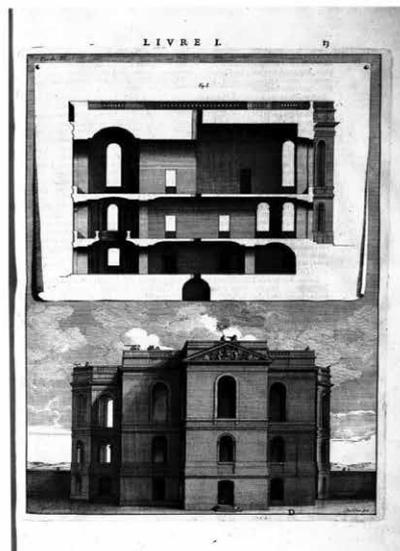
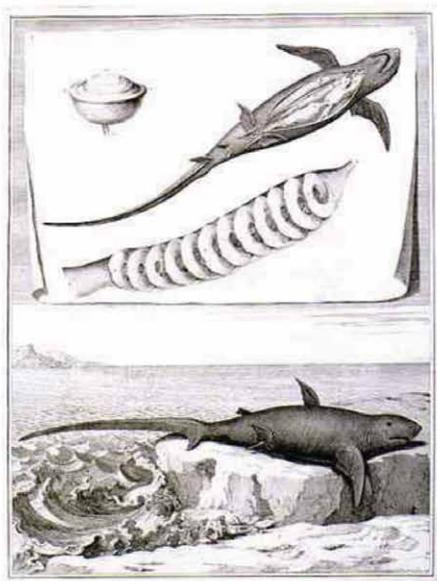
[...] ao contrário, em correlação com a busca de uma *máthesis*, *vê-se aparecer um certo número de domínios empíricos que até então não tinham sido formados nem definidos.* Em nenhum desses domínios ou em quase nenhum é possível encontrar vestígios de um mecanismo ou de uma matematização; e, contudo, *eles se constituíram todos tendo por base uma ciência possível da ordem.* Se eles dependiam efetivamente da *Análise* em geral, seu instrumento particular não era o *método algébrico*, mas o *sistema dos signos.* Assim *apareceram a gramática geral, a história natural, a análise das riquezas, ciências da ordem no domínio das palavras, dos seres e das necessidades;* e todas essas empiricidades, novas

na época clássica e co-extensivas à sua duração [...], não se puderam constituir sem a relação que toda a *epistémê* da cultura ocidental manteve então com uma ciência universal da ordem. (FOUCAULT, 2002, p. 77 e 78, grifos nossos).

Provavelmente é aí que podemos encontrar a diferença de rumos e posições tomadas pelo matemático-arquiteto Blondel, que valoriza a dimensão algébrica da solução dada pelo próprio Perrault, e este último, médico-arquiteto, estudioso da história natural, para o qual a convenção adotada é apenas o produto razoável de toda uma nova operação mental que está sendo implementada, vinculada ao próprio aparecimento destes novos saberes aos quais ele encontra-se intimamente vinculado. Esta posição de Perrault fica clara quando comparamos, por exemplo, as ilustrações do seu livro sobre História Natural (figura 20) e da sua tradução de Vitrúvio (figura 21). Ambas feitas por Sebastien Leclerc apresentam-se com a mesma composição: em baixo uma perspectiva (do animal ou do edifício que, no caso, é um projeto de Perrault, o Observatório Nacional Francês, em seu meio) e em cima, num detalhe como que desenhado em uma folha dentro da folha (ou seja uma dupla representação) seções dos objetos mostrados, ou seja, como diz Picon, a revelação da sua estrutura.

Figura 20 (e): Prancha des Mémoires pour Servir à l'histoire naturelle des animaux.

Figura 21 (d): Prancha da edição de Perrault do Tratado de Vitrúvio de 1673.



Fonte (Figura 20): <http://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2016/06/picon-erudition-polemique.pdf>

Fonte (Figura 21): <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1673/0033/image>

Este tipo de gravura será usado por Perrault quando da classificação, através das suas estruturas, dos templos descritos por Vitruvius. Tal procedimento, afirma Picon, de certa forma mostra a importância e a influência da arquitetura no desenvolvimento e consolidação do uso das taxonomias no pensamento científico do século XVIII, pois:

[...] Se podemos classificar facilmente os templos descritos por Vitruvius em função de sua estrutura, é mais difícil de contemplar uma classificação das espécies animais em função de sua conformação interna. Sobre a perspectiva da sistematização a arquitetura precede assim a história natural: ela lhe mostra de qualquer maneira a via a seguir. (PICON, 1995, s.p.)

Cabe aqui ressaltar, de novo, que em nenhum momento passa pela cabeça de Perrault, e muito menos de Blondel, questionar a existência do ornamento na arquitetura, mas sim de alguns ornamentos. As próprias ordens arquitetônicas são vistas como ornamentos necessários à ordenação estética da edificação e da cidade. Senão, não seriam objetos de tantas publicações e reedições durante todo o século XVII.

A própria Arquitetura em si é vista por Perrault como produtora de ornamentos sociais necessários, conjugados à promoção da monarquia absolutista francesa de quem é, tanto como Blondel, um dos protegidos. Diz ele, no Prefácio da sua tradução de Vitruvius:

[...] e em venerando a Arquitetura ao ponto de não a julgar indigna de ter um lugar entre os diferentes assuntos, *dos quais um grande Rei se ocupa para tornar o seu reino maravilhoso, não apenas pelas grandes obras que empreende para o bem e para a glória do seu Estado, mas também para os ornamentos que podem revelar o brilho dos felizes sucessos que caracterizam os seus altos empreendimentos.* (RUA, 1998, s.p., grifos nossos).

Em vários momentos da tradução, Perrault se espanta com a definição dada por Vitruvius para ornamento como, por exemplo, quando ele fala da origem das colunas antropomorfas denominadas de persas e discorre sobre a popularização entre os arquitetos do período deste tipo de coluna na sustentação das “Arquitraves e outros ornamentos”. Perrault grifa a expressão “e outros ornamentos” e comenta em nota:

E OUTROS ORNAMENTOS. A palavra *ornamenta* em Vitruvius significa especificamente as três partes que estão colocadas sobre a Coluna, nomeadamente a Arquitrave, o Friso e a Cornija, *que tem um significado bem diferente da utilização comum, que compreende todas as coisas que não correspondem minimamente a partes essenciais, mas que são acrescentadas apenas para tornar a obra mais rica e mais bela*, tais como são as esculturas das folhagens das flores e os compartimentos que se talham nas molduras, nos frisos, nos tectos, e noutros locais que se queiram decorar. (RUA, 1998, p. 6, grifos nossos).

Em outro livro do tratado vitruviano, quando o arquiteto romano fala da altura das esculturas (denominadas de imagens no texto original e na tradução) nas edificações “e dos seus respectivos ornamentos”, Perrault traça a seguinte, e correlata, ilação crítica:

AS IMAGENS. Embora Estátua ou figura sejam os termos franceses, normalmente significativos de *imago* em Latim, pareceu-me que neste local não seriam suficientemente adequados, porque entre os Antigos *imagines in atriis* não eram apenas as Estátuas que nós colocamos nos Vestíbulos, mas também as imagens de cera que representavam os

ancestrais dos donos da casa. *Penso que pelos ornamentos das imagens se devem entender os Pedestais que as sustentam, da mesma forma que a Arquitrave, o Friso e as Cornijas, dispostos sobre as colunas são chamados os ornamentos das colunas, sendo quer uma quer outra afirmação bastante impróprias; pois não existe, parece-me, qualquer razão para dar o nome de ornamento a estes objetos que são tão necessários e tão essenciais como as Arquitraves, as Cornijas e os Pedestais; as colunas e as estátuas eram normalmente as partes que mais se podiam assemelhar a ornamentos do que a elementos tão essenciais aos Edifícios.* (RUA, 1998, p. 214 e 215, grifos nossos).

Esta distinção de uma estrutura “essencial” e de um ornamento (no caso aqui das próprias ordens arquitetônicas representadas pelas colunas citadas), contudo, não desvaloriza este último nem, muito menos, descarta a sua fundamental importância para a arquitetura. O ornamento é signo, e neste novo significado que este assume a partir do século XVII, é arbitrário (e não essencial, natural), mas como os outros signos arbitrários, institucionais (como as palavras), é fundamental para se produzir e se desenvolver uma linguagem.

Por incrível que possa parecer, se Perrault é dos dois o que mais trabalha no limite deste novo domínio da produção do saber, é Blondel que criará o mais peculiar, esteticamente falando, dos objetos arquitetônicos desta nova época: o Arco do Triunfo de Saint-Denis.

Os dois divergiam sobre a posição a assumir perante a Antiguidade Clássica: de um lado, Blondel defendendo a sua valorização e, de certa forma, a submissão aos seus cânones; e do outro Perrault propondo a construção de uma nova arquitetura que, respeitando a autoridade dos antigos suplantasse-los. Ambos, porém, tinham como objetivo político e cultural principal a valorização do reinado de Luis XIV (protetor das artes e incensado como o novo César) e a sua época. E para isso ambos apresentarão suas propostas arquitetônicas e urbanísticas.

A própria escolha feita por Colbert de Perrault para realizar a tradução de Vitruvius, como lembra Picon, pelo principal objetivo deste empreendimento, muito mais do que cultivar a “bela Antiguidade” seria o de:

[...] canalizar sua herança para um projeto de glorificação do reinado de Luis-o-Grande. Precisando os princípios da arquitetura greco-romana, o objetivo verdadeiro é o de dotar os arquitetos franceses de um corpo de regras que permita que a sua produção rivalize eficazmente com os monumentos romanos cuja grandeza provoca a admiração de todos. (PICON, 1995, s.p.).

Este objetivo fica bem claro, como lembra ainda Picon, quando nos detemos no frontispício da tradução de Perrault (figura 22). Nele encontramos uma ilustração na qual:

[...] vê-se a arquitetura apresentando à monarquia francesa os dez livros de Vitruvius sobre um fundo onde figuram os principais edifícios, os quais Perrault tinha sido encarregado de projetar, a Colunata do Louvre, o Observatório de Paris [ao fundo] e [em primeiro plano] o arco do triunfo da praça do Trono, edifícios cuja ambição pretendida era de igualar em todos os pontos, inclusive mesmo de suplantar as realizações da Antiguidade. (PICON, 1995, s. p.).

Figura 22: Frontispício da tradução de Vitruvius feita por Perrault em 1673.



Fonte: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vitruvius1673/0001/image>

3.3 OS ORNAMENTOS NAS ARQUITETURAS DE BLONDEL E DE PERRAULT

As encomendas de Colbert para a glorificação do reinado de Luis XIV atingem também Blondel. Coube a ele e a um ex-aluno seu, Pierre Bullet, o projeto de um Plano de Paris (figura 23), encomendado em 1676 para modernizar a cidade. A presença dos muros medievais cercado Paris – muros estes então inúteis com as criações das cidades-fortalezas por Vauban – era, literalmente, um obstáculo para o objetivo de se efetivar a imagem da cidade como Capital do Reino. Como resposta, eles propõem a transformação das muralhas em *boulevards*, cujo nome em francês assumirá, a partir de então, o significado de avenida, passeio ou rua arborizada embora tivesse originalmente o significado propriamente de baluarte ou praça forte. Estes *boulevards* são ligados por um sistema viário que sai da cidade e “se irradia pelo campo” no intuito de criar um sentido de infinitude, e de domínio de Paris, agora cidade aberta, sobre esta natureza, assenhorando-se dela. Sentido que, na prática, só será implantado um pouco posterior em Versalhes e em Vaux (SETA, 1996b, p. 153 e 154). A instalação da corte em Versalhes, “gesto supremo de transformação da

natureza como afirmação de poder”, como afirmam Marcelo Faggiolo e Alessandro Rinaldi (1981, p. 127), se desenvolverá

[...] quase como uma campanha de guerra promovida pelo Estado Maior de Luis XIV em nome da ordem solar e contra o caos natural: na operação foi mobilizado um exercito de 40.000 operários e soldados, o maior contingente jamais visto desde o fim do mundo antigo, e para a realização do aqueduto foi chamado um estrategista como Vauban. A natureza se transformava assim em imagem e “representação” e não será ousado ver, ao lado dos múltiplos símbolos que constelam o palácio real e o parque, também uma imagem geral do sol radiante, com epicentro no palácio do Rei Sol e com difusão do mundo histórico (a irradiação de estradas que constituem a ossatura da cidade) no mundo natural (a irradiação dos caminhos no parque). (FAGGILO; RINALDI, 1981, p 127).

Figura 23: Plano de Paris de François Blondel e Pierre Bullet, 1676.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1676_Plan_de_Bullet_et_Blondel.jpg

Mas, voltemos ao Plano de Paris, de 1676, de Blondel e Bullet. O plano consiste, basicamente em um “ ‘embelezamento da cidade’ onde aparecem o novo cinturão de Paris com suas portas, os portos, os edifícios reais, a abertura de algumas avenidas e as decorações que lhe serão postas” (DUDOT, s.d., p. 30]. Neste projeto de embelezamento e abertura urbana de Paris só uma pequena parte (a norte do rio Sena) será efetivamente realizada no período. E nesta se ressaltam a abertura de portas, verdadeiros Arcos do Triunfo que, recebem e elevam o Rei Sol e suas memórias, coroando a abertura das novas avenidas do sistema radial. Blondel responderá pela remodelação (Porta de

Saint-Antoine e Porta de Saint Bernard) ou projeto e construção (Porta de Saint-Denis e croquis da porta de Saint-Martin, desenvolvidos por Pierre Bullet) de boa parte delas. Entre estes projetos, sublinhamos, como já afirmamos acima, o da Porta de Saint-Denis que, diz Rykwert ser “a mais destacada de suas obras que ainda restam” mesmo que não tenha “desfrutado de tanta reputação, embora fosse tratada com muito respeito” (RYKWERT, 1982, p. 81) por seus contemporâneos. Este verdadeiro Arco do Triunfo (figuras 24 e 25) – por onde o Rei Sol entrava em Paris quando vinha das cerimônias religiosas realizadas na igreja da Abadia de Saint-Denis – bem como a sua mistura ornamental de referências a monumentos consagrados era assim descrita e justificada pelo próprio autor, sem nenhuma modéstia:

[...] uma das maiores Obras que existem desta natureza no mundo [...]. Eu, principalmente, me dediquei a fazer-la mais considerável pela justeza das proporções que ela tem do seu todo a suas partes, e das suas partes entre si, do que pela quantidade de ornamentos com os quais ela foi extraordinariamente ornada, escolhidos entre aqueles que tinham, e ainda tem a maior das reputações entre as Obras dos Antigos. E como todo mundo é de acordo que não há nada de mais belo entre os restos da Antiguidade que a Coluna de Trajano, que os Obeliscos que foram transferidos do Egito para a Cidade de Roma, e os restos da Coluna Rostral que se pode ver, ainda, no Capitólio; eu quis que o ornamento da Porta de Saint-Denis fosse composto de partes copiadas desses belos Originais. (BLONDEL, 1675, p. 618).

Figura 24: Projeto de François Blondel para a Porta de Saint-Denis.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frontispiz_Cours_d'architecture_Francois_Blondel_1698.jpg

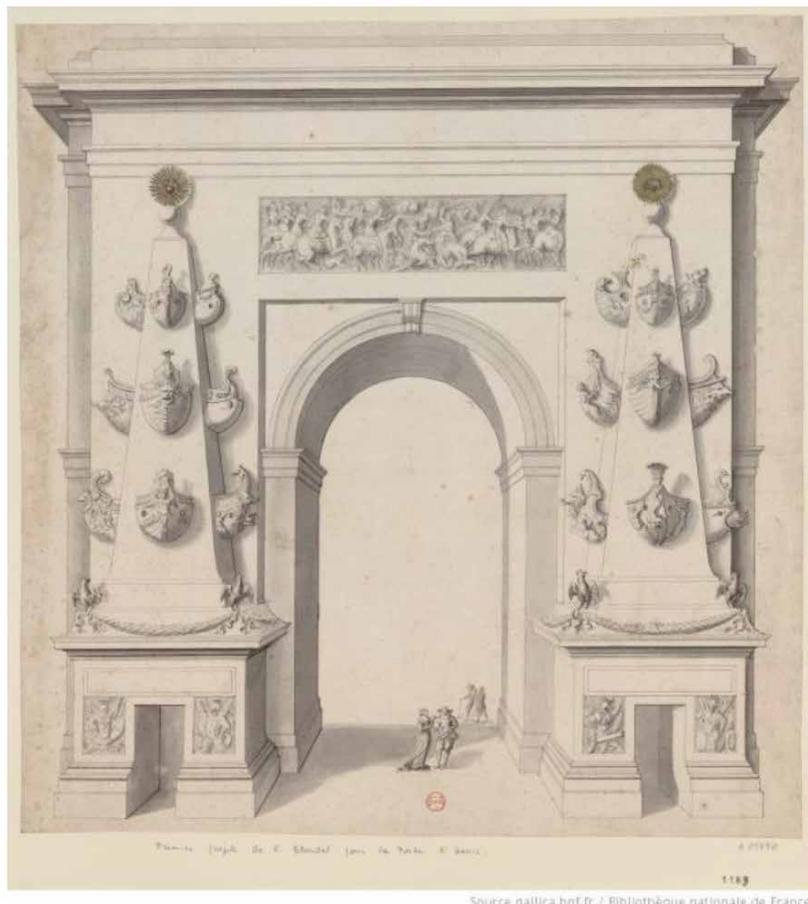
Figura 25: Porta de Saint-Denis, tendo ao fundo a Rue Saint-Denis.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parigi,_Porte_St-Denis.jpg

Como todo Arco do Triunfo, este também tem como função ressaltar as glórias e conquistas de Luis XIV. Neste sentido, os seus obelisco-pirâmides, bem como as suas faces, são povoadas de relevos que representam a vitória tanto das armas terrestres quanto marítimas do exército do Rei Sol. E, se como diz Rykwert, Blondel não trabalha a ornamentação de forma “convencionalizada”, como faz Perrault, a solução que ele adota nesta Porta, ao substituir as colunas ou semi-colunas, ornamentos quase que “naturais”, por obeliscos-pirâmides (e, como Rykwert, teimo em denomina-las assim porque o próprio Blondel ora chama-os por um ou por outro dos nomes), que, historicamente, cumprindo funções diversas àquelas originalmente lhes destinadas, só reforçam o descolamento dos ornamentos-signos dos seus suportes, tipo de operação impensável até então. Blondel, para atingir seu objetivo de realçar e comemorar as glórias militares do exército de Luis XIV, não tem pudores em colocar estas duas pirâmides (é assim que ele as denomina neste momento da sua explicação) no lugar das colunas, margeando a porta e sobre dois pedestais que lembram os da Coluna de Trajano. Como uma dessas conquistas (contra os holandeses) é marítima, chega a propor a colocação de rostrais (adornada por proas e esporões de navios conquistados - realçados no primeiro projeto (figura 26) nestas pirâmides como da Coluna Rostral por ele citada, além de outras máscaras, troféus e relevos representados para enaltecer a glória da França. As pirâmides, por sua vez, por mais que estejam “no lugar de colunas”, não tem “nem menos a obrigação de nada [nenhum peso] suportar” (BLONDEL, 1675, p. 619).

Figura 26: Primeiro projeto para a Porta de Saint-Denis, Blondel.²⁰



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10303638m>

Contraopondo-se ao Arco do Triunfo Blondeliano, mas ainda no universo clássico do barroco francês, temos, como maior exemplo das propostas arquitetônicas de Perrault, a realização da colunata do Louvre (figura 28) na qual, se não foi o único autor do projeto (que teria dito, também, a colaboração de Louis le Vau e Charles le Brun), teve, provavelmente, a participação mais decisiva. Rykwert aponta como único “precedente régio francês” (RYKWERT, 1982, p. 80) da arquitetura a utilizar, em uma escala similar embora mais reduzida, a colunata organizada com colunas duplas, livres e sustentando uma arquitrave reta, o projeto da ala Orleães de François Mansart para o Castelo de Blois (figura 27), visto por Perrault quando da sua viagem a Burdeos no ano de 1669.

²⁰ Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10303638m>

Figura 27: Vista da Ala Orléans do Castelo de Blois, de François Mansart (1635-1638).



Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Blois

Figura 28: Vista da colunata do Louvre, projeto atribuído a Claude Perrault (1667-1670).



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_colonnade_du_Louvre_à_Paris.jpg

A colunata do Louvre é criticada em “três capítulos inteiros” do *Cours d'architecture* de Blondel, como informa o próprio Perrault, “para demonstrar que a utilização universal admitida actualmente de dobrar as Colunas é uma permissão que nunca devia ter alastrado” (PERRAULT, *apud* RUA, 1998, p. 79). Para justificar a sua opção de “inventar” uma nova colunata, Perrault usa, como exemplo, as inovações introduzidas por Hermógenes com a sua criação do Pseudodíptero, a partir do alargamento do entrecolunamento do meio do Eustilo (RUA, 1998, p. 79) para mostrar que, como diz Rykwert, “inclusive aqueles que, como Hermógenes, codificavam a prática antiga (ele havia estabelecido as regras das diversas classes de intercolúnios [...]) também faziam algumas inovações decisivas” (RYKWERT, 1982, p. 80). Após fazer uma longa defesa dos Modernos sobre os Antigos (RUA, 1998, p. 79), Perrault rebate aquela que considera a acusação mais grave: a que tal colunata teria “influências góticas”. Sobre isso responde fazendo uma defesa de aspectos do Gótico que pode ser considerada inédita para o período:

[...] supondo que o Gótico em geral, e considerando tudo aquilo que o compõe, pode não ser considerado como o mais belo gênero de Arquitectura, não pude deixar de pensar que tudo aquilo que está contido no Gótico fosse de rejeitar. A luz nos Edifícios e os desimpedimentos são coisas em que os Góticos diferem dos Antigos: mas não foi nisso que o Gótico foi retomado; e os Antigos, que no início se afastavam muito desta maneira, aprovaram-na a seguir quando foram feitas janelas nos seus Templos, porque anteriormente a luminosidade apenas entrava pela porta; e que por isso tinham alargado os entrecolunamentos do meio, tal como foi afirmado. (RUA, 1998, p. 80).

E conclui Perrault, conclamando aos arquitetos que aceitem positivamente esta inovação na “maneira de dispor as colunas”:

[...] ou que renunciem ao princípio que eles tiverem como o mais infalível na Arquitectura, nomeadamente que as verdadeiras proporções são coisas que não se aprovam e gostam naturalmente como acontece com a harmonia da Música; e aquilo que se fizer assim amar e aprovar deve corresponder à verdadeira beleza. Pois é constatável que, desde que foram observadas as Colunas juntas, toda a gente gostou; e que os Modernos, como Bramante, Miguel Angelo, Sangallo, Labaco, Serlio, Palladio, Scamozzi, de l'Orme, João Goujon, de Cerceau, Métezeau, de Brosse, Lemerchier, Mansard, e todos os grandes Architectos gostaram; e é credível que os Antigos teriam feito o mesmo, se eles se tivessem lembrado de o pôr em prática. (RUA, 1998, p. 80).

Sobre a colunata discorre Rykwert:

A fachada do Louvre encarna perfeitamente esta idéia [da “convencionalização” do ornamento]; é um *parlare piano* em arquitetura, ainda que magnífico. Por exemplo, as referências que comporta são bastante generalizadas (arco de triunfo, fachada de templo) ou suficientemente óbvias e literais (variantes em L por Luis, troféus de armas, folhas de laurel, etc.). (RYKWERT, 1982, p. 88).

Aqui vemos onde se pode chegar na “composição” arquitetural com o possível “descolamento” do signo do seu significante. O trabalho com a ornamentação se tornará mais livre e mais disposto às inovações. Esta nova função do ornamento/signo como representação será bem explicitada não em um tratado de arquitetura mas em um texto do irmão de Claude Perrault, Charles, assessor de Colbert, presente no seu livro mais famoso e popular até hoje, Contos da Mamãe Gansa. O conto em questão é o Gato de Botas e, diferentemente de Joaquim Lorda que vê o pitoresco personagem de Charles Perrault como “paradigma do criador de imagem” (LORDA, s.d., s.p.) mas sem desconsiderar essa sua atribuição, podemos ver nas manipulações astuciosas do nosso gato exatamente uma alegoria crítica da própria ornamentação. Pois não é que, ao se vestir como nobre (com as roupas dadas pelo rei após o “assalto que teria sofrido no riacho” e ao se assenhorar furtivamente de terras e de um castelo, o dono do gato, simples filho de um moleiro, devidamente paramentado acaba se tornando, efetivamente, uma espécie de “príncipe encantado” (o “Marquês de Carabas”)? Antes de demonstrar o poder do “marketing”, o texto referenda a força efetiva da boa ornamentação e de quem tem o poder social de possuí-la, acenando, porém, já como toda boa literatura, para o discernimento crítico dos limites sociais, com a possibilidade de sua corrupção mesmo que seja, como diz o gato, “pelo engenho e pela indústria” (PERRAULT, 1999, s.p.).

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da arte de construir*: tratado de arquitetura e urbanismo. São Paulo: Hedra, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. O tratado De re aedificatoria. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico - O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. A cidade do Renascimento. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BIRAGHI, Marco. Introduzione. In: HERSEY, George. *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*. Milão: Bruno Mondadori, 2001.

BLONDEL, Nicolas François. *Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture. Premiere Partie*. Paris: Lambert Roulland, 1675.

BURKE, Peter. *O Renascimento italiano - Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CASEVITZ, Michel. À la recherche du Kosmos. Lá tout n'est qu'ordre et beauté. In: *Le Temps de la réflexion X: Le monde*. Paris: Gallimard, 1989.

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo – sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985

COOMARASWAMY, Ananda. L'ornamento. In: COOMARASWAMY, Ananda, *Il grande brivido*. Saggi di simbólica e arte. Milão: Adelphi, 1987.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. A. C.. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: EDART, 1972.

DUDOT, Jean-Marc; FLOUZAT, Bernard; MALCOTTI, Michel; REMY, Daniel. Le devoir d'embellir. Essai sur la politique d'embellissement à la fin de l'Ancien Regime. Nancy: CEMPA. École d'Architecture de Nancy, s.d. [1978].

FAGGILOLO, Marcello; RINALDI, Alessandro. *Artiflex et/aut natura. Dialettica tra imitazione e immaginazione. In: LOTUS international n. 32. Milão: Electa, 1981 / III.*

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.*

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano. São Paulo: UNESP, 1996.*

HERSEY, George. *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi. Milão: Bruno Mondadori, 2001.*

LAWRENCE, A. W. *Arquitetura Grega. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.*

LOEWEN, Andréa B.; D'AGOSTINO, Mário Henrique. Ornamento e decoro em Alberti e Vitruvius. *In: Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Annablume, 2004, n. 2, setembro de 2004.*

LORDA, Joaquin. Sense of Order. 2. Fairy Tales. 2.2. Cinderella, the Puss, the Belle. Disponível em: <http://www.unav.es/ha/001-TEOR/cuento-gato.htm>, s.d.

MARCHIANO, Grazia. L'ornamento e lo stigma. *In: Rivista di Estética 12, 1982, ano XXII. Turim: Rosenberg & Sellier, 1982.*

MICHELUTTI, Marta. *Tra Musica e Architettura. Corso di Cultura Musicale Generale (Joanne Maria Pini). Milão: Conservatório di Musica "G. Verdi" di Milano, 2002/2003. Disponível em: <<http://digilander.libero.it/initlabor/musica-architettura-michelutti>>*

PANOFKY, Erwin. A primeira página do "libro" de Giorgio Vasari. *In: PANOFKY, Erwin. Significado das Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2ª. ed., 1979.*

PANOFKY, Erwin. A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos. *In: PANOFKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.*

PERRAULT, Claude. *L'ordine dell'Architettura. Nápoles: Aesthetica, 1991.*

PERRAULT, Charles. El gato com botas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gato-con-botas--0/html/>

PICON, Antoine. *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières. Marselha: Parenthèses, 1988.*

PICON, Antoine. Erudition et polemique: Le Vitruve de Claude Perrault. 1995. Disponível em: <http://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2016/06/picon-erudition-polemique.pdf>

POLIÃO, Marco Vitrúvio. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

POLIÃO, Marco Antonio Vitrúvio. (VITRUVII POLLIONIS). *De architectura libri decem edente Johanne Sulpitio*. Roma: G. Herolt, c.1486, s.p. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>.

RIVERA, Javier. Prólogo. In: ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Madri: Akal, 1991.

RONCIÈRE, Charles de. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: ARIÈS, Philippe (org.) *História da Vida Privada*, vol. 2: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Cia das Letras, 1991, 8ª. ed.

RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

RYKWERT, Joseph. Sobre Alberti: da importância da sua mensagem para o futuro. In: *Projeto 187*, julho de 1995.

RYKWERT, Joseph. Gêneros das colunas gregas: origens míticas e históricas. In: *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Annablume, 2004, n. 2, setembro de 2004.

RUA, Maria Helena. *Os Dez Livros de Arquitetura de Vitruvio*. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil, Instituto Superior Técnico, 1998.

SAVOT, Louis. *L'architecture française des bâtiments particuliers*. Paris: 1673.

SETA, Cesare de. Ideologia e immagine della città nel Rinascimento. In: SETA, Cesare de. *La Città Europea dal XV al XX Secolo: Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*. Milão: BUR, 1996.

SETA, Cesare de. Sulla presunta "città barroca". In: SETA, Cesare de. *La Città Europea dal XV al XX Secolo: Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*. Milão: BUR, 1996.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. *A vida cotidiana dos deuses gregos*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*. Paris: Picard, 1986.

TEYSSOT, Georges. Clasicismo, Neoclasicismo y “Arquitectura revolucionaria”. In: KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

THOENES, Christof; GÜNTHER, Hubertus. Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?. In: FAGIOLO, Marcello (org.). *Roma e l'antico nell'arte en ella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piú eccellenti pittore, scultori e architetti*. Florença: Giunti, 1568, (edição eletrônica publicada por www.mclink.it - tradução nossa).