



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

***CONCINNITAS:***  
**ALBERTI E O LEGADO VITRUVIANO**

Carolina da Rocha Lima Borges

Brasília - DF  
2019

CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

***CONCINNITAS:***  
**ALBERTI E O LEGADO VITRUVIANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Arquitetura.

Linha de Pesquisa: Teoria, História e Crítica da Arte

Orientador: Prof. Dr. Flávio René Kothe

Brasília - DF  
2019

## FOLHA DE APROVAÇÃO

CAROLINA DA ROCHA LIMA BORGES

### **CONCINNITAS: ALBERTI E O LEGADO VITRUVIANO**

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

---

**Prof. Dr. Flávio René Kothe (Orientador)**

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo – FAU-UNB

---

**Prof. Dr. Mário Henrique D’Agostino**

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo – FAU-USP

---

**Prof. Dr. Estevão Rezende Martins**

Departamento de História - UNB

---

**Prof. Dr. Sérgio Rizo Dutra**

Departamento de Projeto, Expressão e Representação em Arquitetura e Urbanismo  
– FAU-UNB

---

**Prof. Dr. Jaime Almeida (suplente)**

Departamento de Projeto, Expressão e Representação em Arquitetura e Urbanismo  
– FAU-UNB

Brasília-DF  
2019

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador Flávio Kothe pela generosidade em transmitir seus conhecimentos, pela disponibilidade constante, pelo empenho em ajudar, pela orientação precisa, por compreender minhas ideias e por ter me transmitido o gosto pelos clássicos. Esse trabalho não teria existido sem as suas aulas e as conversas. No entanto, qualquer desacerto é de minha inteira responsabilidade.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa de estudos concedida para o doutorado sanduíche na Universidade de Palermo, onde concluí minhas pesquisas bibliográficas e estudos de campo.

Agradeço à professora e pesquisadora Elisabetta Di Stefano por ter aceitado me receber nas terras sicilianas e por ter contribuído com seu profundo conhecimento sobre as linguagens das artes clássicas. Aos funcionários das bibliotecas setoriais, minha gratidão pela confiança na palavra e pela disponibilidade em ajudar. Agradeço também aos funcionários do café da Arcádia, pela ciambella sempre quentinha e pelo maravilhoso cappuccino. E à cidade de Palermo como um todo, por ser tão linda e acolhedora. Saudades enormes!!!

Aos funcionários do PPG-FAU, especialmente ao Júnior, por toda a paciência e eficiência em tudo que fazem, e aos colegas do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica, pelas conversas e pelos livros emprestados.

À Aline Zim, pelas ajudas, trocas e bate papo, e ao Márcio Oliveira, pelo apoio e por ter segurado as pontas por aqui enquanto estive fora.

À Elza, pela revisão final.

Aos meus alunos, pela inspiração e por perdoar minhas falhas.

Aos meus pais, por todo o suporte em Palermo e pelas leituras dos meus textos chatos e longos.

Ao Tiago, por relevar as minhas ausências, pelas contribuições, pelo apoio incondicional, por acreditar e pela companhia nas viagens à Itália. Sem sua ajuda, essa tese não teria sido possível.

E por fim, à Cecília, simplesmente por existir.

Gratidão!

## RESUMO

A Antiguidade possui a natureza como referência para o belo e toda a arte é criada a partir da *mimese* e da geometria. Dentro desse conceito, o homem, nas suas proporções e medidas, se torna uma referência de perfeição e modelo de beleza – fato que se tornou conhecido posteriormente, especialmente pela descrição de Vitrúvio. O Renascimento resgata essa ideia do homem enquanto ser perfeito, mas menos no sentido físico do corpo e mais relacionado à *anima*. O belo não estaria somente no aspecto visual do corpo com proporções perfeitas, mas no desenvolvimento racional e intelectual humano. Por conseguinte, a arquitetura e a cidade teriam como propósito principal a criação de condições para o desenvolvimento das capacidades intelectivas e sensíveis do homem. Por meio do ordenamento e do decoro, ambas teriam condições de gerar uma sociedade perfeita. Nesse contexto moderno, o desenvolvimento das diferentes noções de espacialidade passa a se manifestar na arquitetura de um modo determinante para o desenho dos monumentos e da própria cidade. Ademais, o conceito da *concinnitas*, incorporado na obra de Leon Battista Alberti, gera novas formas de entendimento da beleza, nas quais o tempo se torna também uma variável. O tempo e o espaço se expressam na arquitetura e na cidade por meio de uma nova retórica idealizada pelos humanistas, o que inclui o homem como um terceiro elemento. No entanto, é possível perceber discordâncias entre os conceitos e princípios renascentistas e a arquitetura/cidade construída. Na prática, a cidade moderna, concebida para o engrandecimento do principado, continha uma retórica que tratava o homem como elemento secundário para uma arquitetura dominante. E toda a ornamentação urbana, tanto na escala do edifício como na escala da cidade (monumentos), juntamente com as variáveis “tempo” e “espaço”, eram tratadas no sentido de gerar uma linguagem de dignidade e respeito, o que teria como consequência um distanciamento com o homem, mesmo que, teoricamente, este fosse o centro da relação.

**Palavras-chave:** Vitruvius, Alberti, body, city, *concinnitas*.

## ABSTRACT

Antiquity possesses nature as a reference to beauty and all art is created from mimesis and geometry. Within this concept, man, in his proportions and measures, becomes a reference of perfection and a model of beauty – a fact that later became known especially after the description of Vitruvius. The Renaissance rescues this idea of man as a perfect being, but not so much in the physical meaning of the body and more as it relates to anima. Therefore, beauty would not only be considered in the visual aspect of a body with perfect proportions, but in the rational and intellectual human development. Accordingly, architecture and the city would have as their main purpose the creation of conditions for the development of the intellective and sensitive capacities of men. Both would be able to generate a perfect society through order and decorum. In this modern context, the development of different notions of spatiality becomes manifested in architecture in a determinant way for the design of monuments and the city itself. Moreover, the concept of *concinntas*, incorporated in the work of Leon Battista Alberti, generates new forms of understanding of beauty, in which time also becomes a variable. Time and space are expressed in architecture and in the city by means of a new rhetoric devised by humanists, which includes man as a third element. However, it is possible to perceive disagreements between Renaissance concepts and principles and the constructed architecture / city. In practice, the modern city, designed for the exaltation of the principality, contained a rhetoric that treated man as a secondary element by a dominant architecture. And all the urban ornamentation, both on the scale of the building and on the scale of the city (monuments), together with the variables "time" and "space", were treated in order to generate a language of dignity and respect, which would distantiate man, even if, theoretically, he was the center of the relationship.

**Keywords:** Vitruvius, Alberti, body, city, *concinntas*.

O que é oposição se concilia  
e das coisas diferentes nasce a mais bela harmonia  
e tudo é gerado por via de contraste.

(Heráclito)

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Masaccio. Distribuzione di bene. Capela Brancacci. Firenze.....	18
Figura 2	Masaccio. Pietro e Giovanni. Capela Brancacci. Firenze.....	18
Figura 3	Masaccio. Tributo. Capela Brancacci. Firenze.....	19
Figura 4	Rafael Sanzio. Metropolitan Museum. Firenze.....	19
Figura 5	Ruína de um Atlante. Museu de Agrigento.....	46
Figura 6	Métopa calcária. Perseu e Medusa. Palermo.....	60
Figura 7	Reconstituição do Templo C de Selinunte. Palermo.....	61
Figura 8	Reconstituição do frontão. Templo C de Selinunte. Palermo.....	61
Figura 9	Alberti. Palazzo Rucellai. Florença.....	70
Figura 10	Davi. Michelangelo. Florença.....	75
Figura 11	Davi. Bernini. Roma.....	75
Figura 12	Apolo Belvedere. Museu do Vaticano. Roma.....	77
Figura 13	Laocoonte e seus filhos. Museu do Vaticano. Roma.....	77
Figura 14	Imagem da Reconstituição do templo de Zeus. Agrigento.....	79
Figura 15	Maquete do templo de Zeus. Agrigento.....	79
Figura 16	Ruína do telemon do Templo de Zeus. Agrigento.....	79
Figura 17	Ruína do Vale dos Templos. Agrigento.....	81
Figura 18	Templo de Segesta. Sicília.....	85
Figura 19	Capitéis dórico e jônico. Florença.....	86
Figura 20	Reconstituição digital. Parque submerso da Baía. Campanha.....	88
Figura 21	Desenhos de Francisco di Giordio.....	90
Figura 22	Fachada da Basílica de Santa Maria Novella. Florença.....	98
Figura 23	Igreja de San Sebastiano.....	99
Figura 24	Catedral de Brasília.....	100

Figura 25	Croquis da Catedral de Brasília. Oscar Niemeyer.....	100
Figura 26	Catedral de Brasília. Planta Baixa.....	100
Figura 27	Basílica de Sant’Andrea. Mantova.....	102
Figura 28	Basílica de Sant’Andrea. Mantova.....	103
Figura 29	Fórum Romano. Roma.....	103
Figura 30	Catedral de Brasília.....	105
Figura 31	Rafael Sanzio. O casamento da Virgem. Milão.....	105
Figura 32	Caspar Friedrich.Wanderer above the Sea of Fog.....	105
Figura 33	Leonardo da Vinci. A Última Ceia. Santa Maria delle Grazie.....	107
Figura 34	Tintoretto. Santa Ceia. Igreja San Giorge. Veneza.....	108
Figura 35	Pintura mural de Pompéia.....	111
Figura 36	Pintura mural de Pompéia.....	111
Figura 37	Pintura mural perto de Pompéia.....	111
Figura 38	Espaço interno da Casa dei Vetii. Pompéia.....	112
Figura 39	Leonardo da Vinci. A Última Ceia.....	113
Figura 40	Michelangelo. Piazza del Campidoglio. Roma.....	115
Figura 41	Étienne Dupérac. Gravura. Piazza del Campidoglio. Roma.....	115
Figura 42	Andrei Rubley. Santa Trindade. Moscou.....	115
Figura 43	Termas de Caracala.....	118
Figura 44	Donato Bramante. Tempietto. Roma.....	120
Figura 45	Leon B. Alberti. Fachada Templo Malatestiano. Rimini .....	121
Figura 46	Estudo da Geometria do templo Malatestiano.....	122
Figura 47	Sandro Boticcelli. Nascimento da Vênus. Florença.....	125
Figura 48	Diego Velazquez. Vênus ao Espelho. Londres.....	125
Figura 49	Le Corbusier. Vista da Acrópole de Atenas.....	126

Figura 50	Leonardo da Vinci. O Homem Vitruviano.....	129
Figura 51	Kouros. Palazzo Branciforte. Palermo.....	133
Figura 52	Vitória de Samotrácia. Museu do Louvre.....	134
Figura 53	Michelangelo. Pietá. Vaticano. Roma.....	136
Figura 54	Bernini. Êxtase de Santa Tereza. Roma.....	138
Figura 55	Mapa de Sforzinda, 1464.....	143
Figura 56	Piero della Francesca. Perspectiva da cidade ideal. Urbino.....	145
Figura 57	Perugino. A entrega das chaves a São Pedro. Capela Sistina.....	145
Figura 58	Vista Aérea de Palmanova, Itália.....	146
Figura 59	Ruas e praças de Palmanova, Itália.....	147
Figura 60	Alberti. Palazzo Rucellai. Florença, 1455.....	152
Figura 61	Alberti. Palazzo Rucellai. Florença, 1455.....	152
Figura 62	Andrea Palladio. Villa Almerico. Vicenza.....	154
Figura 63	Andrea Palladio. Villa Almerico. Vicenza.....	155
Figura 64	Alberti. Basílica de Sant’Andrea. Mantova. Itália.....	156
Figura 65	Akagras. Mapa da cidade clássica.....	164
Figura 66	Akagras. Ágora inferior.....	165
Figura 67	Akagras. Ágora superior.....	165
Figura 68	Akagras. Ágora inferior e superior.....	166
Figura 69	Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos.....	167
Figura 70	Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos.....	167
Figura 71	Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos.....	168
Figura 72	Mapa da cidade antiga de Pompéia.....	169
Figura 73	Pompéia. Fotos da cidade antiga.....	170

Figura 74	Poema Jogo da Serpente.....	171
Figura 75	Arte paleolítica. Lascaux. França.....	172
Figura 76	Grafite de Pompéia.....	173
Figura 77	Mapa de Ferrara. 1597. Itália.....	178
Figura 78	A cidade como um corpo.....	179
Figura 79	Ruas de Ferrara.....	183
Figura 80	Projeto para a Ville Radieuse.....	185
Figura 81	Maquete da Ville Rasdieuse.....	187
Figura 82	Estudos para Ville Radieuse.....	188

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>1 BELEZA.....</b>	<b>24</b>
1.1 Vitruvius, o decoro e a euritmia .....	26
1.2 Alberti, o ornamento e a <i>concinnitas</i> .....	34
1.3 O belo e o utilitário .....	42
<b>2 MIMESE .....</b>	<b>55</b>
2.1 A retórica, o ornamento e o lugar sagrado .....	59
2.2 A <i>mimese</i> e o corpo .....	68
2.3 O corpo e o ornamento .....	78
<b>3 ESPAÇO .....</b>	<b>94</b>
3.1 A geometria e a razão do lugar sagrado .....	96
3.2 Representações do espaço e o espaço como representação .....	106
3.3 Lugares e não lugares .....	117
<b>4 ANTROPOMETRIA .....</b>	<b>128</b>
4.1 O corpo e a igreja .....	132
4.2 A cidade ideal .....	140
4.3 A obra construída de Alberti .....	150
<b>5 CIDADE-CORPO: PROPOSTA DE METODOLOGIA PARA LEITURA DA CIDADE .....</b>	<b>159</b>
5.1 Sobre a linguagem: uma leitura da cidade antiga.....	163
5.2 A cidade e o poder: uma leitura da cidade moderna .....	175
5.3 A luz que define o espaço: uma leitura da cidade modernista .....	184
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>190</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>197</b>

## APRESENTAÇÃO

A tese se fundamenta na celebração do homem no contexto da cidade clássica e moderna, considerando o corpo como a maior referência de perfeição e beleza para a criação artística e espacial. Essa ideia está diretamente relacionada com a concepção de que a imitação ou inspiração na natureza seria o caminho mais seguro para se alcançar a perfeição nas artes. A relação da proporção da arquitetura com o corpo humano estabelece também uma relação com as leis do Universo, fazendo da arte uma imagem e semelhança com a Natureza e, por analogia, do artista com o próprio Deus.

*O cânone de Policleto* foi um dos primeiros estudos de proporção humana, realizados na Grécia antiga, que serviu para indicar algumas unidades de medida nas colunas dos templos (relação de proporção com o corpo do homem). Posteriormente, o arquiteto romano Vitruvius criou um postulado do que foi chamado de “homem vitruviano”, cujas dimensões e proporções também serviram para o propósito de estudo para proporção das colunas.

O Tratado de Arquitetura de Vitruvius foi fundamental para o desenvolvimento de um modo de pensamento e de construção que transcendeu sua época. Séculos depois, o renascentista Leon Battista Alberti foi o primeiro tratadista italiano a escrever sobre arquitetura depois de Vitruvius. E para compreensão do seu pensamento, especialmente no que diz respeito ao ideal de beleza, é fundamental o entendimento da teoria de Vitruvius sobre as proporções, as ordens, a estrutura e o ornamento. O tratado de Alberti não seria o mesmo sem o seu profundo conhecimento da obra de Vitruvius, talvez nem tivesse existido.

É importante ressaltar que tanto o Tratado de Arquitetura de Vitruvius quanto o Tratado de Alberti foram publicados na mesma época (o primeiro em Roma, o segundo em Florença), de modo que ambos foram contemporâneos para o leitor renascentista. O tratado de Vitruvius trata da linguagem clássica, o de Alberti faz uma releitura ao texto de Vitruvius (que já circulava em manuscritos) e inaugura uma arquitetura moderna, ao mesmo tempo em que celebra a antiga. A principal conquista de Alberti em relação a Vitruvius, no entanto, talvez seja o novo sentido que indica para o belo e para a harmonia, a chamada *concinnitas*.

A *concinnitas* de Alberti seria uma evolução do conceito equivalente vitruviano, a eurritmia, e a chave para o desenvolvimento da teoria da beleza e do ornamento no seu sentido de adequação da forma com o conteúdo. O corpo do homem seria a grande referência no

entendimento da *concinnitas*, um exemplo de perfeição e harmonia na relação da forma com a função, mas sem perder a autonomia no sentido do belo.

O sentido da *concinnitas* na relação da forma com a função, em períodos posteriores, - XVII, XVIII E XIX – já não é tão valorizado na arquitetura. No século XX, esse conceito é resgatado com a noção de economia ornamental (e limpeza), que vai gerar na arquitetura o conceito de beleza mais diretamente ligado ao utilitário. O belo gratuito, a arte pela arte, são rejeitados. O ornamento deve ter uma justificativa ética, de modo que, no contexto pós-guerra da Europa do início do séc. XX, o ornamento no sentido do decorativo não faria sentido. Isso não quer dizer que os modernistas rejeitassem qualquer tipo de ornamento. Aquele ligado ao utilitário, relacionado à *concinnitas*, teria sua legitimação. Nesse sentido, Alberti foi moderno ao rejeitar o belo simplesmente para fruição desinteressada, já que, para ele, o belo só existe na medida em que for pensado do ponto de vista da *virtu* e que possua um propósito cívico de gerar uma “vida boa e feliz” aos homens.

Tendo em vista os conceitos indicados acima, dividiremos a tese em cinco partes: a primeira, sobre a “Beleza”, trata do belo relacionado com o utilitário, noção que Vitruvius inicia ao dividir a arquitetura em *firmitas*, *utilitas* e *venustas* e que Alberti vai desenvolver dentro do seu conceito da *concinnitas*. Na segunda parte, “*Mimese*”, daremos continuidade à noção de equilíbrio entre o belo e o utilitário e analisaremos a beleza tendo a natureza como referência. O ornamento surge como um modo de gerar a beleza inspirada na natureza. A terceira parte, “Espaço”, a relação do corpo com a arquitetura e a cidade no que diz respeito às perspectivas, percursos e espacialidades será o objeto de estudo. Na quarta parte, “Antropometria”, analisaremos o “homem” e corpo e a sua relação com a métrica, proporção e espacialidade sob a ótica dos pensadores/ arquitetos Leon Battista Alberti e Vitruvius.

Na quinta parte, faremos uma espécie de aplicação dos conceitos estudados em estudos de caso de cidades, sugerindo um modo de leitura. Esta não tem um compromisso de seguir teorias de autores ou modos de discurso de determinados períodos, apenas tomamos emprestado algumas ideias subjacentes à teoria de Alberti no que diz respeito ao homem, o corpo e a espacialidade e aplicaremos ao desenho da cidade. Como dito, é um modo particular de leitura sem a pretensão de representar uma teoria ou a ideia de um autor específico.

Resumindo, partindo desses dois momentos – Antiguidade clássica e Renascimento italiano – analisaremos as diferentes relações de espacialidade entre o homem, a arquitetura e a

cidade, considerando aspectos como a beleza, a mimese e o decoro, que estão intimamente referenciados na natureza. Nesta abordagem, surgem questões sobre o belo e o utilitário, ornamento e caráter, ordem e ética, racionalidade e subjetividade e, principalmente, a relação da ideia de perfeição com o sagrado e com o profano.

E por fim, na conclusão da tese, abordaremos a relação do homem com o espaço da cidade em termos de reconhecimento e de cidadania. A ideia de a cidade ser tratada como um modo de construção e aperfeiçoamento do homem já estava subjacente no tratado de Alberti que, por sua vez, guarda a gênese no tratado de Vitruvius (mesmo que Vitruvius não tenha abordado diretamente a questão). Tal noção está diretamente ligada ao entendimento do homem na sua subjetividade, dimensão presente no tratado de Alberti (diversas passagens do texto de Alberti nos autorizam uma leitura nesse sentido, especialmente quando usa a terminologia “sentire”). A cidade seria um modo de manifestação de uma coletividade, ao mesmo tempo em que teria meios de construir uma sociedade decorosa a partir do homem individual íntegro, cujas dimensões racionais e emocionais se encontrariam em perfeito equilíbrio.

## INTRODUÇÃO

A cidade, enquanto organismo vivo e orgânico, nasce, cresce e se desenvolve, chega na maturidade, envelhece e morre. Serve de cenário para a vida do homem e da sociedade, mas também é uma personagem com personalidade própria. Sua estrutura é fruto de necessidades de uma época que, por sua natureza, está em constante mutação. A cidade é testemunha da história porque é manifestação de desejos. Se a casa é expressão de seu morador, a cidade é expressão da sociedade. Diz Leon Battista Alberti, “a casa é uma grande cidade e a cidade é uma grande casa”. A cidade é um cosmos; a casa, um microcosmos.

É o homem que pensa a cidade, lhe dá forma e vida. A cidade sem a presença do homem não teria sentido e, rapidamente, a natureza se ocuparia de tomar de volta seu espaço. Ao mesmo tempo, por ter vida própria, a cidade segue um desenvolvimento espontâneo e tem um poder de alterar o caráter do homem, o seu criador. Nesse cenário, quem é o personagem principal, a cidade ou o homem?

A vida em comunidade é uma necessidade vital num mundo dominado pela natureza muitas vezes adversa, principalmente nos primórdios da nossa história. A criação das primeiras cidades ocorreu pela necessidade de organização de um sistema logístico, que foi se tornando cada vez mais sofisticado e complexo, uma vez que as necessidades foram se tornando cada vez mais diversas. Dentro desse sistema, nasce o homem enquanto cidadão que, para sobreviver e integrar-se, deve seguir regras estabelecidas para, teoricamente, gerar um bem comum a todos.

O sagrado e a religião, em determinado momento, se tornaram grandes agenciadores do espaço urbano, que acontecia a partir desses monumentos sagrados. No caso da Grécia, François Choay explica que os políticos responsáveis pela organização das cidades não se preocupavam em elaborar uma teoria sobre o traçado. Os planejadores, que inventaram a planta em reticulado, nada escreveram a respeito. O único texto da Antiguidade capaz de indicar alguma referência no assunto, informado das pesquisas dos arquitetos gregos, é o Tratado de Vitruvius (CHOAY, 2010, p. 17). O tratado de Vitruvius foi a primeira forma de sistematização de construção por escrito que chegou até nós, ditando normas práticas de construção e, ao mesmo tempo, indicando princípios sobre a formação do homem nesse espaço urbano e no modo com que este pode se tornar um ambiente melhor para se viver. O tratado não pretendeu ditar normas para serem criadas novas arquiteturas/cidades, mas desempenhou um papel de transmissor de um conhecimento.

Em vários momentos em seu Tratado, Vitruvius considera a arquitetura do ponto de vista da cidade, onde as fachadas das edificações serviriam como elementos delimitadores dos espaços vazios formados pelas ruas e praças. Tais edifícios deveriam seguir uma ordenação, com ornamentos comedidos para não comprometerem a sobriedade do conjunto, uma vez que a arquitetura não era vista prioritariamente enquanto objeto unitário, mas como parte que compunha a cidade. A composição e o ordenamento tinham um propósito – o belo em si não era o principal objetivo. A arquitetura deveria conferir um caráter ao espaço urbano, assim como o ornamento deveria conferir um caráter à arquitetura. A composição ordenada na cidade e na arquitetura dos templos, bem como a perfeita integração entre forma e conteúdo, entre beleza e funcionalidade, contribuem para a formação de um discurso claro e coerente. A beleza só existia na medida em que era dotada de um conteúdo que traduzia o ideário e as aspirações daquela sociedade da Antiguidade clássica.

Séculos depois, Alberti retoma o pensamento de Vitruvius com um discurso em torno da relação de escalas urbanas. Postula regras para a beleza que tem, aparentemente, o objetivo final de transformar a cidade em um espaço mais feliz para ser viver. No entanto, a ideia subjacente é a construção de um homem “ideal”, equilibrado nas suas capacitações racionais e sensíveis. Para Alberti, a cidade é importante na medida em que fornece condições para a construção do homem, o que nos autoriza afirmar que o seu tratado vai além da cidade e tem como objetivo a construção do homem ideal.

Esse “homem ideal”, no conjunto com outros “homens ideais”, formaria uma sociedade perfeita. Aliás, a perfeição é um objetivo a ser alcançado para os renascentistas, uma vez que a maior referência de beleza e de *concinntas* – que a princípio traduziremos como harmonia – era a natureza, perfeita na sua gênese. A cidade deveria ser bela e, assim como é a natureza, completa e harmônica. E a beleza, com tudo que pode abarcar, teria condições de promover ao homem um senso moral e ético. Nesse sentido, ética e estética se tornam categorias inseparáveis.

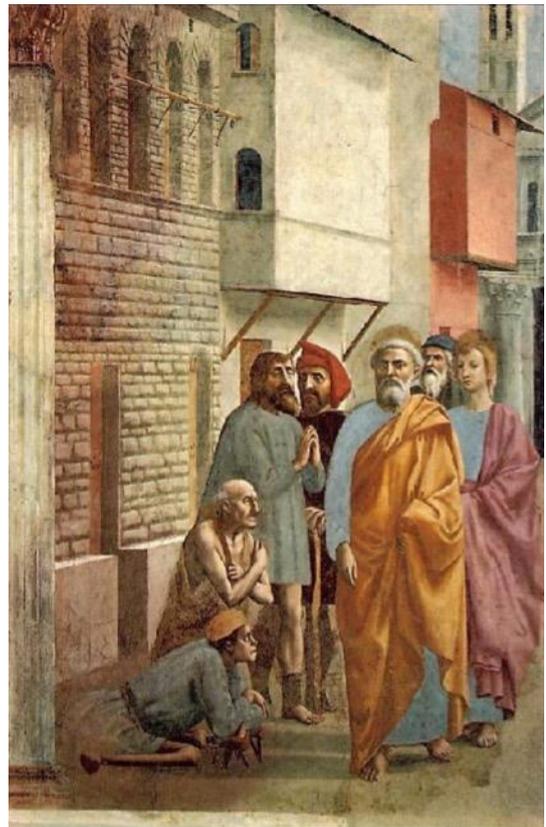
Se a cidade é manifestação de desejos e necessidades da sociedade, Alberti parece não ver problemas com o modelo estabelecido, uma vez que não tenta desconstruí-lo, ao contrário, parece celebrá-lo. Diz que a diversidade de edifícios se deve à diversidade dos homens, já que a sociedade perfeita seria composta de várias funções hierárquicas e os edifícios estariam nessa ordem decrescente de importância: igrejas, edifícios governamentais/institucionais e habitações. A ausência de preocupação dos tratadistas antigos com a subversão da ordem tem,

entre outras razões, o pressuposto de que a ordem era uma variável importante para o pleno desenvolvimento da cidade, além de ser um princípio de beleza. O belo era ordenado e o decoro, no modo como é entendido, pressupunha uma hierarquia.

Essa relação de hierarquia que Alberti estabelece para os edifícios pode também ser reconhecida na sociedade: clero, governantes, nobres, comerciantes e servos. Nas pinturas a seguir, o pintor do Proto-Renascimento, Masaccio, representa os homens do povo posicionados ordenadamente com expressão corporal demonstrando resignação com seu destino. Na Figura 1, Pedro e João distribuem bens à comunidade. Pedro (Figura 2) é seguido por João. A Figura 3 mostra o pagamento dos tributos. Pedro, pintado com um manto amarelo nas três pinturas, demonstra dignidade e é retratado como alguém do alto clero. Tais modos de representação celebram o decoro e a ordem, princípios que eram não só uma expressão da beleza, mas também a pretensa manifestação de uma verdade.



**Figura 1 – Masaccio. *Distribuzione di bene.*  
Capella Brancacci, Firenze, 1425.**



**Figura 2 - Masaccio. *Pietro e Giovanni.*  
Capella Brancacci, Firenze, 1425.**



**Figura 3 – Masaccio. *Il Tributo*. Cappella Brancacci, Firenze, 1425.**

**Fonte:** [www.gennarocucciniello.it/gc/masaccio-e-masolino-sui-ponteggi-della-capella-brancacci](http://www.gennarocucciniello.it/gc/masaccio-e-masolino-sui-ponteggi-della-capella-brancacci)

Seguindo essa linha de interpretação, a Figura 4 representa a Virgem Maria sentada no trono com Jesus no colo e, à sua volta, santos e seguidores. Acima está Deus ocupando a posição central acompanhando de anjos nos dois lados. Esse tipo de linguagem era bastante usual: composição simétrica, equilibrada e sem conflitos, onde a hierarquia está claramente expressa em um ordenamento piramidal. Maria apresenta um olhar de resignação e todos os outros personagens secundários estão ali para atendê-la.



**Figura 4 – Rafael Sanzio. *Madonna and Child Enthroned with Saints*, 1504. Metropolitan Museum**

**Fonte:** The Metropolitan Museum of art. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>.

Ao contrário do período medieval, os artistas renascentistas eram pessoas com privilégios econômicos/sociais e pertenciam a grupos seletos formados por intelectuais e poetas. A questão estética do decoro vai de encontro com a estrutura social que se organizava com uma hierarquia muito definida. A ascensão da burguesia poderia subverter em parte essa ordem, já que esta detinha um poder econômico, mas não raro era excluída do circuito social dos nobres por não ter “tradição familiar”. Aliás, a ascensão da burguesia gerou uma mudança no modo de se fazer arte, uma vez que nesse momento se tem um novo público com interesse em consumir arte, mesmo que, em muitos casos, o objetivo era de se incluírem em um circuito da elite intelectual. Mas o principal diferencial é que, com esse novo público, a arte passa a desvincular-se da religião, surgindo assim novos temas.

Alberti fazia parte do clero, no entanto não identificamos em seu tratado qualquer exaltação do cristianismo. O questionamento que podemos fazer é se “a vida boa e feliz” que ele parece buscar incluiria toda a população, inclusive os servos e os mais pobres. Talvez o pensamento de Alberti, assim como dos outros da sua classe da época, seria no sentido de que, se não existissem servos e escravos, os homens livres não teriam o privilégio do ócio “produtivo”. Claro que a Igreja Católica tinha um papel importante nessa ideologia. Não era interesse da Igreja que os servos estudassem e se tornassem pessoas mais questionadoras. E um tratadista que se opusesse a essa ideologia religiosa corria o risco de não ter o apoio da Igreja. Alberti dedica seu tratado ao Papa, daí pressupõe-se que pode ter tido apoio da Igreja para publicá-lo.

Essas questões que Alberti aborda do sentido da ordem e do decoro possuem contradições internas que não podemos desconsiderar. Em primeiro lugar, ao celebrar uma arquitetura que só é factível com a existência de um grande capital, ditando normas de beleza, ignora que a maior parte da população não teria acesso a essa arquitetura. Além disso, mesmo sendo o seu tratado voltado para a cidade enquanto forma e função, ignora um tipo de arquitetura que ocupava uma grande área dessa cidade, que é a habitação de baixa renda. Fala em seu tratado sobre habitação, mas se refere àquelas casas de famílias favorecidas economicamente.

Nos tempos de Vitruvius, essas contradições também aconteciam. O seu tratado é composto de lições sobre detalhes construtivos para habitações, no entanto, a prática era outra, já que a maioria da população vivia em condições bastante precárias. A população de baixa renda morava em prédios construídos de madeira ou alvenaria – as insulas – que chegavam até

a seis andares, sem nenhuma qualidade estética, construtiva ou funcional. Ou seja, os princípios da *utilitas*, *firmitas* e *venustas* não eram aplicados em grande parte das construções. Cícero disse certa vez que Roma parecia uma cidade flutuante, dada a quantidade de ínsulas de grandes alturas em um espaço pequeno. Vale ressaltar que nem Vitrúvio nem Alberti discutiram a questão da densidade urbana.

De acordo com a tríade vitruviana, o belo deve estar alinhado com a funcionalidade para ter seu sentido, tanto na arquitetura como na cidade. E apesar de Vitrúvio ter como referência a cidade grega, que é exemplificada em vários momentos em seu tratado, esta não atenderia a parte desses critérios, já que tipicamente não tinha um planejamento e desenvolvia-se de acordo com um crescimento orgânico seguindo a topografia. Depois da Antiguidade, esse sentido da coerência entre forma e função só será objeto de preocupação no Renascimento, momento em que o conceito da *concinnitas* é desvelado.

Toda a teoria de Alberti diz respeito à noção da *concinnitas*, que num primeiro momento parece ser um princípio de beleza, mas que na verdade diz respeito às necessidades propriamente humanas. Novamente reiteramos que o Tratado de Arquitetura de Alberti não é um texto sobre arquitetura nem sobre cidade, é sobre o homem, além de ser um manifesto para tornar a vida desses homens mais prazerosa e plena.

Na cidade moderna/contemporânea, a *concinnitas* está relacionada às várias funções que esta abarca, de modo que as formas respondam às correspondentes funções. Le Corbusier, por exemplo, tratou dessa noção de ordem e decoro no desenvolvimento do seu discurso e da sua estética, retomando as regras de proporção da tradição clássica. Daí a razão para ele ser considerado não menos clássico que Alberti ou Vitrúvio. Por outro lado, criticou a arquitetura renascentista pelo seu excesso de rigor geométrico e pela ideia de ter o observador ideal posicionado no centro da composição e, assim, perceber simultaneamente todo o conjunto da obra. Contra essa interpretação, ele argumenta que o observador sempre de pé tem o foco de visão a mais ou menos 1,60m de altura e está em movimento pelo espaço, apreendendo, a cada vez e no decorrer do tempo, as várias perspectivas. Esse sentido do percurso gera uma autonomia ao homem e o coloca em uma posição privilegiada no diálogo com a arquitetura.

A estética modernista também tratou da forma enquanto estrutura no sentido da proporção e não descartava o ornamento, desde que fosse integrado a essa estrutura de modo a valorizá-la na sua proporção. Verificamos nessa arquitetura moderna o uso de cores, elementos

de vedação e proteção solar como modos de “ornamentar” e ao mesmo tempo de responder às necessidades práticas. Entendemos com isso que, assim como os antigos, a cidade modernista seria composta por estrutura e por ornamentos, formando um organismo dotado de unidade. A diferença é que o ornamento aqui, antes de ser decorativo ou uma arte, era um elemento utilitário. O brise é, antes de tudo, um elemento de proteção solar. Esta é a razão da sua existência. No entanto, sendo tratado com belas proporções e texturas, completando a composição, se torna um “elemento ornamental”.

Outra diferença em relação ao ornamento tradicional está no senso de autonomia: o tradicional muitas vezes pode ser retirado do seu contexto, mas mantém as características plásticas originais e se impõe como uma obra bela. O modernista, por ser utilitário em primeiro lugar, caso retirado da arquitetura, perde parte do seu sentido. Normalmente é belo porque está integrado a algo maior e as suas características plásticas são belas porque fazem parte de um conjunto.

Os edifícios, enquanto ornamento da cidade clássica, seguem esse mesmo princípio: são autônomos e mantêm seu caráter. Já em uma cidade tipicamente modernista, a relação dos edifícios no conjunto das diferentes escalas é fundamental na estética. Os edifícios habitacionais de algumas superquadras de Brasília são belos isoladamente. No entanto, dentro do conjunto do plano piloto, se relacionado com as demais escalas, ganham um sentido conceitual que não existiria caso isolados.

O plano piloto segue os princípios da Carta de Atenas de Corbusier que, por sua vez, têm influência nos ideários de Alberti e Vitruvius. Le Corbusier tinha um ideário de “limpeza” da forma em um senso minimalista, e assim como Alberti, também propunha uma arquitetura “pura”. Um aspecto negativo é que a estética marcada pelo purismo e pela rigidez na forma no contexto da cidade poderia resultar em uma cidade “fria” na qual o homem tem dificuldade de estabelecer uma relação de identificação. Os espaços de convívio de uma cidade renascentista, as praças, por exemplo, muitas vezes não têm um aspecto de acolhimento. A cidade ideal renascentista com traçado radial tem uma configuração em que todas as vias levam ao centro, local da praça. A sensação que se tem ao permanecer na praça é de que estamos sendo observados por todos os lados e a arquitetura em volta gera uma sensação de opressão.

Além disso, pelo modo com que a cidade é considerada no tratado de Alberti, existe o risco de ser entendida de um modo genérico e até massificador, desconsiderando as

particularidades culturais e sociais de cada local e de cada povo. Os espaços de reunião dos povos são elementos fundamentais na estética, por que são esses que irão gerar um caráter individual e próprio da cidade a partir do senso de comunidade. É nesses espaços que a população manifesta o sentido de coletividade, de democracia e de civilidade. Locais de ócio e descontração são importantes para o desenvolvimento da imaginação e da fantasia, além de proporcionar oportunidades de troca e interação. A praça é o “coração” da cidade, local onde a afetividade se estabelece.

## CAPÍTULO I

### 1 BELEZA

O olhar procura a beleza e, se não formos ao encontro do seu agrado através da proporção e da aplicação dos módulos, suprimindo o que falta com um justo aditamento, resultará um aspecto desmedido e sem graça para os observadores (VITRÚVIO, 2007, p. 183).

Na Grécia antiga, inicialmente o termo belo se referia à beleza das mulheres e das crianças, tendo um uso pejorativo aos homens. Posteriormente, passou a ser associado à ética, tal como postulava Platão: beleza moral, do pensamento e do comportamento. Nesse momento, a arte tinha um objetivo religioso: era valorizada mais no sentido de se aproximar do divino do que propriamente pela beleza. Prezava-se pela técnica e manifestava-se pela abundância e riqueza – as estátuas, por exemplo, eram repletas de pedras preciosas.

Quanto à forma, a beleza consistia na ordem, na proporção adequada e na concordância entre as partes. De acordo com Cícero (1993, *apud* TATARKIEWICZ, 2000, p. 210), a beleza comove com seu aspecto, atrai o olhar (movimento dos olhos). Os artistas buscavam na proporção uma regularidade não percebida, mas “sentida”, e a proporção era uma característica que poderia ser encontrada na natureza. E a simetria, por sua vez, que denotava regularidade, também indicava ordem cósmica eterna e sagrada, ou seja, tinha um sentido mais reflexivo ou místico do que ligado à beleza.

Resumindo uma teoria geral do belo na Antiguidade clássica, dizemos que consiste nas proporções e na apropriada disposição entre as partes (dimensões, qualidade, número e associação dessas relações). Essa teoria, iniciada pelos Pitagóricos, é chamada de “A Grande Teoria” da estética europeia. De acordo com essa teoria, a beleza de um objeto consiste na perfeição da estrutura, da proporção das partes e pode ser determinada por uma exatidão numérica (números simples). Essas formulações eram aplicadas em artes visuais e também na música. Os gregos julgavam o Doriforo de Policeto, por exemplo, como a obra de perfeitas proporções e acreditavam que os números simples das suas medidas e a relação das suas partes entre si era o segredo da beleza. Artistas posteriores continuaram a busca por números simples, como fez Le Corbusier com o modulator, séculos depois.

Segundo a Grande Teoria, a beleza da arquitetura, como um pórtico, se deve ao número, à grandeza e à distância entre as colunas. O mesmo se pode dizer da música, mas neste caso a relação é temporal, já na arquitetura, é espacial (TATARKIEWICZ, 2011, p. 134-135). A consequência dos estudos nesta área foi o desenvolvimento da pesquisa em proporções perfeitas em todas as manifestações artísticas conhecidas. Aristóteles dizia: “Descobrimos nos números as propriedades e as relações de harmonia” e “Graças aos números, tudo se torna belo”. (Aristóteles, 2005 *apud* TATARKIEWICZ, 2011, p. 136).

Já na Antiguidade tardia, surge um conceito de beleza mais semelhante ao nosso, aplicando-se o princípio da eurritmia que, posteriormente, alinhou-se com a simetria. Simetria e eurritmia, na acepção grega, não somente se diferenciavam, mas eram também opostos. Com o tempo, os artistas gregos passaram a dividir-se em duas correntes: aquela partidária da eurritmia e outra da simetria. Os mais antigos, principalmente os arquitetos, trabalhavam segundo o princípio da simetria e buscavam por um cânone de beleza, aproximando-se do belo absoluto, cósmico, divino. A segunda corrente buscava uma forma que aparentaria determinada imagem, como uma arte “ilusionista”, de modo que a definição da beleza na qual as partes se relacionam entre si, nas formas, medidas e cores, já não era suficiente.

Vitrúvio, partidário da simetria e da Grande Teoria, argumentava que o belo em uma construção é obtido quando todas as partes se relacionam adequadamente pela altura X largura e largura X profundidade, respondendo às exigências de simetria (VITRÚVIO, 2007, Livro III, I). Demonstrou que essas relações podem ser aplicadas na escultura, pintura e também na natureza, como é o caso do corpo humano, ou seja, a representação na forma numérica e proporções adequadas deveriam acontecer no edifício assim como se dá no corpo do homem.

A produção artística era considerada uma atividade reprodutiva a partir de três fatores: o material (obtido na natureza), o trabalho (que se diferenciava do artesão) e a forma (que deveria ter o caráter de atemporalidade). Faltaria um quarto fator, presente na concepção moderna de arte, que é a liberdade e a imaginação, uma vez que a busca não era por uma criação artística, mas sim, para encontrar as leis eternas da beleza existente na natureza. Nesse sentido, originalidade não era algo que se buscava entre os artistas gregos, a preocupação era com a perfeição que, uma vez alcançada, deveria ser reproduzida sem modificação. (TATARKIEWICZ, 2000, p.105).

Plotino criticou a Grande Teoria e gerou novos modos de ver a beleza que tiveram desdobramento no final da Antiguidade e na Idade Média. Não negava que o belo consiste na proporção e na correta disposição das partes, no entanto, o belo não se resumiria a isto. A bela arte, produzida pelo homem, seria dotada de “ânima”. (TATARKIEWICZ, 2000, p. 136). Esse conceito não negou a Grande Teoria, mas acrescentou outros fatores.

A definição do belo no Renascimento, que era inspirado na natureza e na Antiguidade clássica, adquire o nome de *bellum*, cuja etimologia era ligada ao termo *bonum* (bom), e tendia a ser entendido como algo visual, figurativo, resgatando a Grande Teoria. Leon Battista Alberti definia o belo como harmonia, boas proporções e concordância entre as partes. Tal definição é abarcada pela *concinnitas*. Alberti difundiu a Grande Teoria por meio da sua obra, cuja doutrina de beleza perdurou até o século XVI.

Os quatro livros dedicados ao ornamento no tratado de Alberti preocupam-se com a apreciação do belo e com o caráter cívico que esta beleza estabelece. Ao contrário de Vitruvius, Alberti diz claramente que a beleza é superior à funcionalidade, pois é ela que confere caráter às manifestações da vida pública: direito, vida militar, religião etc. (ALBERTI, 2012, p. 215). A beleza seria uma forma de redenção humana e na arquitetura poderia assegurar sua durabilidade, “pois a beleza faz com que a ira que destrói o inimigo se acalme e a obra seja respeitada” (ALBERTI, 2012, p. 215). A beleza também seria uma forma de glorificar a Antiguidade clássica, a qual Alberti considerava como exemplo de arquitetura a ser seguido.

Do período posterior ao Renascimento até o século XVIII, o termo foi utilizado de um modo mais amplo, e não apenas no aspecto da visualidade: poderia qualificar a poesia, a eloquência, a música, a dança etc. Tal modo de apreciação é próximo ao nosso senso estético. Posteriormente, a categoria do sublime ganhou espaço e, atualmente, tem tanta importância quanto o belo, sendo opostos em vários aspectos e por isso podem ser complementares.

## 1.1 VITRÚVIO, O DECORO E A EURRITMIA

Tendo, porém, notado que não apenas te preocupas com a vida comum de todos e com a ordem do Estado, mas igualmente te empenhas com a oportunidade dos edifícios públicos, porque a Cidade não foi apenas engrandecida, através de ti, com as províncias, mas também a dignidade do

império foi sublinhada pela egrégia autoridade dos edifícios públicos (Vitrúvio dirigindo-se à Cesar). (VITRÚVIO, 2007, p. 59).

A Roma antiga onde Vitrúvio nasceu e viveu era marcada por diferenças de classes sociais, onde os cargos públicos elevados eram ocupados por uma elite. “Servindo o imperador ou minha cidade com esse cargo de um ano, definitivamente aumentei minha “dignidade” e a de minha casa e hei de figurar em vestes oficiais em minha galeria de ancestrais”, disse um homem em um posto público (VEYNE, 2009, p. 98). A “dignidade” era algo extremamente valorizado pelos romanos que, de acordo com Veyne, “não se tratava de uma virtude ligada ao respeito, mas de um ideal aristocrático de glória. (...) A dignidade se adquire, aumenta e pode ser perdida” (VEYNE, 2009, p. 98). Cícero se desesperou quando foi exilado de Roma, pois havia perdido sua dignidade. Ao ser chamado para retornar, recebeu a dignidade de volta, pois esta era uma propriedade privada, daqueles que tinham uma função pública.

A boa educação, que incluía a cultura literária, um domínio da escrita e da retórica, eram virtudes fundamentais para um alto funcionário do governo. Vitrúvio era um funcionário desse nível e, obviamente, detinha os conhecimentos para ocupar tal cargo, além de dever obediência ao César – não sem razão que é ao próprio César que o arquiteto dedica o seu tratado. Exercer cargos públicos era uma realização de um homem “digno”. “Não ter acesso aos cargos públicos, à vida política da cidade, equivalia a ser mutilado, homem de baixa condição” (VEYNE, 2009, p.103). Flávio Kothe, sobre a origem de Vitrúvio, discorre:

Vitruvius tem três nomes, o que indica que ele fazia parte do patriciado romano, isto é, aquela classe que possuía escravos e propriedades, governava a cidade e o império. Ele se orgulha de ser um homem livre, de viver do seu trabalho, mas não perde uma linha para defender os escravos, que eram obrigados a executar suas obras (KOTHE, 2016, p. 128).

Os prédios e os espetáculos públicos eram financiados pelos mecenas, que normalmente pertenciam à classe dos governantes. Estes ostentavam seus atos para assim serem reconhecidos e glorificados por tais “generosidades”, o que lhes dava o “direito” de se acharem donos da cidade. Não é difícil concluir que essa arquitetura serviria aos interesses dessa classe e do governo. “O centro da atenção era a representatividade do poder, a honra dos deuses e a defesa da cidade com a construção de muralhas e máquinas de guerra. Em suma, a sobrevivência dos poderosos era vista como fundamental para a comunidade” (KOTHE, 2016, p.131). A

preocupação com as classes desfavorecidas era oferecer entretenimento para que estes se distraíssem e esquecessem das tristezas da vida.

Vitrúvio acredita que as habitações diferem entre si, assim como os demais tipos de edifícios, de acordo com a “capacidade financeira ou a dignidade oratória” e conclui que “as disposições dos edifícios deverão ser adequadas a cada tipo de pessoa”. (VITRÚVIO, 2007, p. 79-80). Compara os edifícios com os homens, uma vez que não existe um homem igual ao outro. Alberti, séculos depois, compartilha desse pensamento:

Devemos incessantemente esclarecer quais são as diferenças entre os homens: pois os edifícios são feitos para eles e estes variam em relação às funções que desempenham em relação aos homens. Para este fim, será útil considerar como a subdivisão das comunidades era pensada por aqueles experientes homens, que foram os antigos legisladores e fundadores dos estados, [...] merecendo a glória eterna e admiração pelo que eles poderiam conceber. (ALBERTI, Livro IV, 2012, p. 128, tradução nossa)<sup>1</sup>.

O teórico e crítico da arquitetura, o paulista Mário D’Agostino, explica que: “Singulares como os viventes (os edifícios), têm na variedade e dessemelhança entre os homens um exemplo a seguir. Imitar a *maniera antica*, portanto, equivale a operar preceitos artísticos cujo valor reside exatamente em suas infinitas possibilidades expressivas” (D’AGOSTINO, 2003, p. 122).

Sobre a diversidade de pessoas e de edifícios, vale ressaltar que não há uma menção no seu tratado que indique soluções específicas para as habitações de baixa renda. O interesse estava em construir templos e prédios públicos para mostrar a grandeza do César e do Império Romano. Fala em técnicas construtivas que, obviamente, poderiam ser aplicadas em arquiteturas populares, mas não expressa uma preocupação nesse sentido. É curioso que Vitruvius não tenha mencionado algo a esse respeito, especialmente por ter vivido na Roma antiga, cidade em que grande quantidade da população vivia em condições precárias. Vale observar que, no Livro 3, fala em reconhecimento, fama e mérito dos “verdadeiros artistas” e

---

<sup>1</sup> *Bisogna chiarire esaurientemente quali differenza vi siano tra gli uomini: giacchè gli edifici sono fatti per loro e variano in rapporto alle funzioni che svolgono nei loro riguardi. A tal fine sarà bene considerare come pensavano di suddividere le comunità dei cittadini quegli uomini espertissimi che furono gli antichi legislatori e fondatori di stati, [...] meritandosi imperitura gloria e ammirazione per quanto sapessero ideare.*

orienta que o caminho é produzir obras para grandes cidades, para reis ou para nobres cidadãos (VITRÚVIO, 2007, p. 166). Flávio Kothe explica:

Não por acaso, Vitruvius dedica sua obra a César, a quem reconhece o direito de comandar o mundo por inteligência e vontade divinas. Embora também estude mansões particulares no campo e na cidade, ele se preocupa, sobretudo, com templos e prédios públicos, propondo que se sigam os modelos gregos, o que acabou acontecendo. Não por acaso, Washington é uma capital construída segundo o modelo clássico. Nela se esconde o desejo de dominar o mundo, algo que os próprios gregos já haviam tentado e que foi conseguido pelos macedônios com Alexandre (KOTHE, 2016, p. 129).

Uma razão possível para que essa questão não fosse abordada é o fato de existir na Antiguidade um ideário de que apenas os homens ociosos (que não necessitam executar tarefas braçais, pois tinham servos para isso) corresponderiam moralmente ao ideal humano e mereceriam ser cidadãos. E para existir o trabalho intelectual, era necessário um ócio produtivo, de modo que o trabalho braçal deveria ser realizado pelos homens que tinham a forma física mais “adequada”. Além disso, riqueza constituía virtude. Logo, a arquitetura era pensada para o atendimento da necessidade desses homens, cidadãos “de bem”, e com um objetivo maior de criar um espaço urbano marcado pela ordem e pelo decoro.

Quanto ao decoro, é sabido que a adequação entre a forma e o caráter (função) é fundamental para se alcançar o decoro, além da relação entre tempo e espaço, ou seja, a coerência entre a função e a localização do edifício. As ordens arquitetônicas, por exemplo, não se limitariam apenas à aplicação nos edifícios, mas também à sua implantação (cidade ou campo, montanha ou vale...). Melhor explicando, o decoro é a adequação ou conveniência entre si e com o todo da obra, que, para ser (ou parecer) bela, deve possuir uma conveniente conformação com sua natureza, sua função e circunstâncias (CAMARERO, 2000, p. 106).

Vitruvius cita como exemplo os templos dedicados aos deuses por cujas medicinas um enorme número de doentes parecem ter sido curados. A escolha da implantação para estes templos seria um modo de se aplicar o princípio de decoro, ou seja, deveria ser escolhida a orientação e as fontes mais adequadas para que, “quando forem levados corpos doentes de uma zona pestilenta para um local sadio e lhes for facultado o uso de águas provenientes de fontes salutaras, convalescerão mais rapidamente” (VITRÚVIO, 2007, p. 78). Igualmente haverá decoro em locais em que é necessária uma certa luz e estes estiverem voltados para o norte, tais como bibliotecas, pinacotecas etc. (VITRÚVIO, 2007, p. 78).

Comentou que, em um teatro em uma cidade da Ásia Maior, os elementos decorativos tinham formas de cabeças de leão saindo das cornijas, mas que tinham a sua razão no escoamento das águas vindas das coberturas. Apesar de ter uma justificativa prática, “a posição inconveniente das imagens em relação às características dos lugares trouxe publicamente à cidade uma mancha na sua reputação” (VITRÚVIO, 2009, p. 274). Ou seja, os elementos decorativos tinham uma função, no entanto, para ele, seriam incoerentes no espaço urbano que ocupavam, denegrindo a arquitetura e, conseqüentemente, o espaço urbano.

Vitrúvio definia o decoro como o modo correto e irrepreensível de uma obra, composta por elementos apropriados com autoridade, segundo o costume. A expressão do “costume” acontece quando se constrói com elegância e conveniência com entradas dotadas de nobreza e interiores magníficos, por exemplo. O termo “conveniência” também pode ser uma tradução para o termo “decoro”. O ornamento conveniente adequado à obra na sua forma e na sua função, atribuindo caráter, é uma perfeita manifestação do decoro. A cidade clássica e, principalmente, a renascentista, eram pensadas do ponto de vista do decoro: a beleza na forma (estrutura), com a conveniente adequação dos seus ornamentos (edifícios) na implantação e nas suas funções. Sobre a conveniência em um edifício, que é análoga ao decoro, esta depende de convenções dos homens. Assim, a convenção requer, por exemplo, construir templos dóricos a Atenas ou um templo coríntio a Afrodite, parecendo assim convenientes. Vitrúvio exemplifica a relação dos templos e seus respectivos deuses com relação aos ornamentos:

A Minerva, Marte e a Hercules levantam-se templos dóricos; com efeito, convém que esses deuses, devido à sua força, se ergam edifícios despojados de ornamentos. Os dedicados a Vênus, a Flora, a Prosérpina e às Ninfas das Fontes parece que deverão ter as características próprias do gênero coríntio, porque se pensa que, devido à delicadeza destas, os templos a elas levantados se revestem de uma justa conveniência, sendo mais gráceis e floridos, assim ornados de folhas e volutas (VITRÚVIO, 2009, p. 38).

Além do decoro, para Vitrúvio, a arquitetura consta de: ordenação, disposição, euritmia, comensurabilidade e distribuição. A ordenação define-se como a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade. Esta, por sua vez, consiste em tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta, com base em cada uma das partes dos seus membros. Disposição define-se como a colocação adequada dos elementos da obra com qualidade que vem dessas adequações.

A comensurabilidade é um conceito fundamental para o entendimento da estética de Vitruvius. Nasce da proporção, que consiste na relação modular de uma parte dos membros tomados em cada “seção” ou na totalidade da obra, ou seja, advém do conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas com a harmonia do conjunto da figura. De acordo com Vitruvius, o princípio da beleza será atingido quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade (VITRÚVIO, 2009, p. 82).

A beleza, segundo Vitruvius, é a terceira categoria de uma obra de arquitetura íntegra, ficando atrás da solidez e da funcionalidade. A beleza era vista como “venustas”, palavra derivada de Vênus, a deusa da beleza. A pergunta que fica é porque razão o “belo” era visto como algo feminino, já que eram os homens que cultivavam o corpo com esportes e o espírito com leitura. Nesse sentido, os homens é que seriam dotados de beleza, não as mulheres. De qualquer modo, mesmo que considerassem o corpo da mulher como um modelo de beleza, parece um pouco sexista o fato de dar o nome de uma deusa feminina para designar “beleza”. Além disso, implicitamente, quem julgaria sobre a beleza da obra seriam os homens.

O princípio da solidez estará presente quando for feita a escavação e se escolherem diligentemente e sem avareza as necessárias quantidades de materiais. O da funcionalidade, por sua vez, será conseguido se a obra for bem realizada e sem qualquer impedimento a adequação do uso dos solos, assim como uma repartição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar.

Vitruvius relaciona a arquitetura com o corpo humano a partir da comensurabilidade quando diz que “assim, como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia (...), o mesmo acontece com o acabamento das obras”. Explica que esse princípio se aplica tanto nos templos, onde as espessuras das colunas se relacionam com o corpo do homem, como em embarcações (VITRÚVIO, 2007, p. 76). Diz ainda que “nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado” (VITRÚVIO, 2007, p. 168). Tal modo de pensamento pressupõe não só uma perfeição da arquitetura, mas a perfeição do corpo humano. Poucos corpos possuem as proporções indicadas por Vitruvius, logo, poucas pessoas no mundo seriam consideradas belas.

Essas disposições dizem respeito à simetria que, para os antigos, não tinha o conceito de espelhamento da imagem tal como entendemos hoje, era sim, a harmonia apropriada

resultante dos membros da obra e a correspondência métrica resultante das partes separadas em relação ao aspecto do conjunto. É a adequada concordância a partir dos membros da obra em si. Era devido à simetria que a formação de uma beleza objetiva residia na construção como tal (e não na impressão subjetiva do observador) e consistia em uma proporção baseada no módulo enquanto unidade de medida. A partir da base do diâmetro de uma coluna ou do tríglifo poderia se calcular as dimensões de todo um templo, baseando-se no tamanho de um rosto, do pé ou do dedo, os escultores gregos deduziram as medidas do ideal humano.

O conceito de simetria no tratado de Vitruvius vem acompanhado da *proportio* e da *eurhythmia*. *Proportio* era a coordenação métrica da obra, o método no qual essas relações de harmonia eram postas em prática. Esta não determinava a beleza, mas assegurava sua realização prática, assim como a *commodulatio* era apenas um método de mensuração. *Eurhythmia*, por sua vez, é um termo relativo aos escritos em prosa ou discursos, que são intercalados com orações ou ritmos métricos. Para os gregos, significava a disposição dos elementos que não fossem constituídos de uma simetria, cujo resultado suscitava ao expectador uma impressão subjetiva e agradável. A *eurhythmia* levava em conta não só os requisitos de um objeto belo, mas também as exigências do expectador. Por isso, deveriam ser escolhidas as proporções de modo que não só fossem corretas, mas que o sujeito percebesse que de fato eram corretas. Consistiam em uma perfeita disposição, mas também deveriam causar a impressão de que é perfeita, ou seja, não é somente a forma bela, mas o aspecto conveniente.

Na arquitetura, enquanto disposição harmônica e proporcional das várias partes de uma obra, a *eurhythmia* pode ser considerada como a evolução da simetria. A simetria é aritmética e impessoal, e a *eurhythmia*, com suas leis qualitativas de graça e beleza, é um refinamento da simetria. Melhor explicando, a *eurhythmia* é a aparência agradável que depende da aplicação apropriada e dos refinamentos ópticos onde, aumentando ou diminuindo as dimensões objetivamente corretas, geram um aspecto agradável e harmonioso, dissolvendo a simetria. Na arquitetura, isso significa, por exemplo, o engrossamento das colunas dos cantos dos templos periptéricos que pareceriam de outro modo mais delgadas que as outras.

A relação entre simetria e *eurhythmia*, entre os problemas tratados por Vitruvius, é de especial importância para a estética. A simetria é uma condição objetiva da beleza, e a *eurhythmia* é uma condição psicológica. Todos os artistas e teóricos antigos eram admiradores da simetria e das formas estritamente geométricas e das proporções aritméticas puras. No entanto, se

questionavam se deveriam abrir mão da simetria para adaptar as formas e proporções às necessidades do homem e para contrapor com as deformações da perspectiva.

Vitrúvio, enquanto partidário da simetria, procurava mudar de opinião quando existia o risco de que a simetria pudesse dar ao expectador a contraditória impressão de sua falta. Escreveu que, para dar a sensação de simetria, é preciso introduzir certos desvios, sendo que tais transformações não são necessárias quando o objeto é observado de perto, mas são inevitáveis quando o objeto é contemplado de baixo para cima. Para chegar a esta conclusão, recorreu à prática e à tradição dos arquitetos antigos (gregos), que introduziram na construção dos templos certas irregularidades com o objetivo de parecerem regulares.

No entanto, vale observar que as proporções de uma arquitetura perfeita, referidas por Vitrúvio, não coincidem com as medidas das ruínas dos monumentos antigos. Estas diferenças foram citadas por Alberti no século XV. Vitrúvio conhecia e admirava a tradição, no entanto, a arquitetura clássica era para ele, assim como é para o homem renascentista, uma questão já resolvida e finalizada. Admira-se, mas não se reproduz na sua integridade.

A partir do que abordamos até aqui, entendemos que o belo em si não existe na teoria de Vitrúvio. Este deve estar configurado de modo a haver uma perfeita integração com a *firmitas* e a *utilitas*, pois só haveria beleza caso esta tivesse uma utilidade não decorativa, do mesmo modo em que a estrutura só seria apropriada caso fosse proporcional e bela. Podemos dizer então que Vitrúvio entendia a beleza de uma maneira muito ampla, e abarcava com esse termo não só o que diretamente agrada à visão por sua proporção e sua cor, mas também o que proporciona um prazer estético mediante sua finalidade, conveniência e utilidade ou, aplicando a terminologia latina, o que abarca não só *pulchrum*, mas também o *aptum* e o *decorum* – equilíbrio entre a beleza funcional e a beleza formal (TATARKIEWICZ, 2000, p. 287-288).

Resumindo, os fundamentos da postura estética de Vitrúvio constituíam sua convicção sobre a existência de uma beleza verdadeira e objetiva, condicionada por leis da natureza. Um templo perfeito era para ele o produto das leis da natureza e não das feitura de um homem. O homem poderia ser o descobridor dessas leis, mas nunca o inventor. Por outro lado, Vitrúvio admitia uma correção das leis objetivas da beleza se fosse de interesse para as necessidades “subjetivas” do expectador: a euritmia deveria complementar e corrigir a simetria. Sobre este aspecto, Vitrúvio chegou a uma conclusão: a beleza dependia de razões objetivas e das condições (subjetivas) da percepção. Vale ressaltar que o conceito de subjetividade não era

teoricamente conhecido pelos antigos nem pelos renascentistas, mas o modo de “sentir” a partir das impressões que determinada imagem suscitava, era algo que se buscava na arte.

Novamente afirmamos que a beleza não estava apenas no objeto em si, mas também na recepção do sujeito, no modo com que este aprecia o objeto. Já as dimensões emocionais e “subjetivas” não estariam nos elementos constituintes da obra, individualmente, mas no resultado agradável gerado pela união da simetria com a eurritmia. E esta “agradabilidade” dependeria obrigatoriamente do modo com que o sujeito percebesse a obra. Ao artista caberia a aplicação dos princípios racionais e objetivos, como uma espécie de postulado para se alcançar a beleza. No máximo, o artista aplicaria normas de eurritmia para gerar um aspecto de regularidade a partir da irregularidade. Ao observador, caberia reunir esses elementos mnemonicamente para desenvolver suas percepções próprias. Nesse princípio estético, é importante lembrar que a beleza do templo não tinha como objetivo principal gerar um deleite estético para o homem, mas sim, deveria ser belo para o deus que iria habitar ali.

## 1.2 ALBERTI, O ORNAMENTO E A *CONCINNITAS*

A emanação de toda graça e encanto decorre da beleza e do ornamento. Prova disto é que não existe ninguém [...] tão rude e rústico, que não se sinta atraído pelas coisas mais belas, que não prefira as coisas ornatíssimas a todas as outras [...] (ALBERTI, 2012, p. 245).

Leon Battista Alberti escreveu o seu tratado de arquitetura com base no tratado de Vitruvius, onde estabelece normas para a construção do edifício e da cidade tendo o homem como elemento central. A tríade vitruviana é utilizada por Alberti não só no seu postulado arquitetônico, mas também na estruturação do seu texto. Na primeira parte (*necessitas*), é possível perceber preocupações com a saúde e salubridade na arquitetura. Na segunda parte (*commoditas*), o texto relaciona as dimensões particulares e coletivas dos homens com as ocupações territoriais nas cidades. A terceira e última parte (*voluptas*) é dedicada ao prazer estético proporcionado pela apreciação da beleza, que é o “fim supremo da edificação e cuja conformidade com as necessidades e conveniências constituem uma condição necessária, mas não suficiente” (Choay, 2010 *apud* ALBERTI, 2004, p. 21, tradução nossa).

Os tratados de arquitetura italiana estabeleceram com o espaço edificado uma relação inaugural. A certidão de nascimento dessa nova relação é datada precisamente pelo primeiro e mais magistral deles, o *De re aedificatoria* (...). Esta obra tem como objetivo a concepção, com o auxílio de um conjunto de princípios e regras, do domínio construído em sua totalidade, da casa à cidade e aos estabelecimentos rurais (CHOAY, 2010, p.3).

Alberti herda dos clássicos o princípio de que a natureza é o grande modelo a ser seguido para se alcançar o belo, o que inclui o corpo do homem e o corpo dos animais. Separa a estrutura (beleza inata) e o ornamento (beleza aderente). A estrutura tem a natureza como inspiração, semelhante ao sentido da *mimese* que se dava em certo momento na Antiguidade, onde a natureza era copiada, não num sentido literal, mas enquanto estrutura dotada de leis internas cujas formas constituintes guardam em si uma coerência e uma harmonia. O ornamento, por sua vez, não seria menos necessário que a estrutura, com a qual também deve ser coerente. O deleite estético era fundamental, mas não como fim em si mesmo, a arquitetura devia funcionar ao objetivo a que se propunha. A arquitetura sem o conteúdo se transforma em um discurso que não sobrevive.

Se a obra atende apenas às questões construtivas e técnicas, não há arquitetura, pois não se modifica aquele que a frequenta. Se é apenas bela, não serve para atender aos propósitos que dela são requeridas: é análoga à retórica vazia, que não passa de “tagarelice construtiva e estética”. (BRANDÃO, 2009).

A legitimação do ornamento acontece na medida em que este possui beleza e coerência com a arquitetura e com a localização no espaço urbano, ou seja, deve possuir uma função de decoro. E quando se vê dotado de uma retórica que visa atingir a *virtu*, temos uma justificativa ética. Para que isso ocorra, de acordo com o ideário clássico, o ornamento deve ser estruturado com moderação e harmonia, prezando pela proporção e equilíbrio, assim como deveria ser um discurso oral ou escrito.

Era papel do ornamento a manifestação da graça e da dignidade na arquitetura, e no caso dos monumentos públicos, estas categorias dizem respeito ao caráter de autoridade, além da beleza. O espaço privado se torna público na medida em que as fachadas (das casas, principalmente) são voltadas para a rua, logo, estas devem ser ordenadas e providas de decoro. Os monumentos fariam o papel do ornamento incorporado na estrutura urbana, transformando “a cidade em uma grande casa”. Aliás, graça e dignidade são categorias estéticas caracterizadas pela

oposição e, ao indicá-las como complementares, Alberti entra no campo da harmonia, que se dá pela síntese das diferenças.

O principal ornamento de uma cidade é constituído pelas vias, pelo foro, por cada edifício e por sua posição, construção, forma, colocação: todos estes elementos deverão ser dispostos e distribuídos tendo em vista responder no modo mais adequado aos usos de cada obra e às suas exigências de comodidade e de decoro. Já que, quando falta a ordem, também a comodidade, a graça e a dignidade desaparecem (ALBERTI, 2012, p. 268- 269, grifo nosso).

O ornamento pensado na escala da cidade faria o papel da forma/plástica que teria um sentido de heteronomia, ou seja, estaria atrelado à malha urbana na composição que, por si só, guarda um atributo de beleza. Além disso, a beleza do ornamento poderia resguardar a cidade de invasões de inimigos, servindo, assim, aos interesses políticos e desempenhando um papel ativo de persuasão<sup>2</sup>. A localização da cidade também era de fundamental importância do ponto de vista do decoro; nesse sentido, remete à tríade Vitruviana - *finitas, utilitas e venustas*.

Alberti acreditava que o templo é o primeiro ornamento da cidade e que ele próprio deve estar ornado de modo que o lugar seja digno de Deus. Tal dignidade está mais para a sobriedade do que pelo excesso de ornamentos – não é conveniente que elementos ornamentais distariam os sentidos dentro de um espaço de meditação e oração, segundo ele. Diz ainda que o belo só existe para servir a um propósito cívico de gerar uma “vida boa e feliz” aos homens, ou seja, sua preocupação estava em uma beleza “conveniente” e “necessária”, pensada do ponto de vista da *virtu*, e era por essa “utilidade” que a arte se justificaria. O ornamento era assim um atributo de caráter cívico – que deveria servir para fins de decoro e cidadania. Sobre o assunto, Argan comenta:

O valor destas instituições não existe a não ser na medida em que é expresso ou revelado pelas formas arquitetônicas. Sobre essas instituições funda-se o Estado, mas o Estado, que para Vitruvius, configura-se no império de Augusto, para Alberti, configura-se na cidade (ARGAN, 2004, p. 107).

---

<sup>2</sup> Thomas Golsenne (2013, p. 400) revela uma condição perigosa sobre a problemática da teoria do ornamento: “o ornamento se mostra necessário porque exerce e dissimula um poder, ao mesmo tempo em que corre o risco de denunciá-lo, de indicar seus defeitos. Por isso deve ser limitado”.

É com base nesses princípios que Alberti desenvolve o conceito da *concinnitas*. De acordo com Brandão (2013, p. 348), a *concinnitas* é “uma correspondência entre o instante e a duração, entre o contexto presente e a história, entre a forma e o caráter daquilo que edificamos (o decoro), entre o indivíduo e o cidadão, entre este e a polis e entre a polis e o *bene beateque vivendum*” (uma vida boa e feliz). Ainda para Brandão, Alberti pensa a *concinnitas* como uma ferramenta que gera um discurso, a partir da forma, digno das necessidades humanas que a obra abriga (BRANDÃO, 2000, p.198). Além de “envolver a responsabilidade de traçar limites e delinear nossas vidas, nossas casas, nossas instituições nossas cidades conforme um projeto [...] que se volta para o bem comum. Traçar limites [...] é também agir com prudência, com economia [...] para não cairmos na “mania de construir”, segundo Brandão (2000, *apud* ALBERTI, p. 8, 2012). Diz ainda que a relação entre a forma (decoro) e o conteúdo “ético”, em que “o *discurso arquitetônico* se define como Belo, traça seus objetivos e edifica-se como um *valor*” (BRANDÃO, 2000, p. 198).

Brandão faz ainda um comentário bastante pertinente em que indica uma atualidade para o texto de Alberti, já que vivemos em um momento dominado pela “mania de construir”:

O interesse particular, a desarticulação em relação ao contexto, a fragmentação e a sedução pelo espetacular e pelo bombástico guiam as construções mais do que a primazia do bem comum, da prudência, do cuidado com os contextos em que a obra se insere e da construção de uma vida melhor. Edifícios e cidades não têm fim em si mesmos. Eles somente se legitimam e se fundam quando contribuem ao projeto de construir essa vida. [...] Por isso, o “templo” e os edifícios públicos devem merecer a maior perfeição e destaque, e não os edifícios privados, como ocorre hoje. Por isso, o tratado albertiniano nos convida à construção e à identificação de uma razão comum, capaz de construir com base na *concinnitas* [...]. (Brandão, 2001, *apud* ALBERTI, p. 8, 2012)

A ausência de decoro e a desarticulação das cidades, geradas por uma arquitetura incapaz de dialogar com seu contexto, expressam uma ausência de um sentido ético e moral. Daí a razão para o conhecimento humanístico na formação do arquiteto, que há tempos deixou de existir. E a tendência é diminuir ainda mais, uma vez que o aumento da tecnologia gera um aumento do comodismo do homem, que deixa de preocupar-se com questões fundamentais para o seu desenvolvimento e crescimento.

O oposto da *concinnitas*, relacionando o conceito com a literatura e com a retórica, a *inconcinnitas*<sup>3</sup> – estilo muito usado pelo historiador, orador e político romano Tácito – diz respeito à irregularidade, dissonância, ausência de melodia e de simetria. Francesco Paolo Fiore explica que o termo *concinnitas* foi utilizado por Cícero para definir a máxima qualidade dos oradores, utilizando os argumentos adequados de um modo elegante (FIORE, 2012, p. 14). No trecho abaixo, Alberti descreve sensações ligadas à *concinnitas* na literatura:

Não existem vozes e cantos tão suaves nem consoantes conjunções que possam se igualar à *concinnitas* da elegância de um verso de Homero, de Virgílio ou de outros poetas tão bons quanto. Não existe espaço tão deleitoso e florido tanto quanto gratos e amenos, como uma oração de Demostenes, de Túlio, de Lívio ou Xenofonte ou de outros igualmente suaves (...).<sup>4</sup> (ALBERTI, 1994, p. 72-73, tradução nossa).

A *concinnitas* expressa uma maior originalidade do que a correspondente noção clássica da euritmia: a euritmia está muito mais ligada ao aspecto formal e de dimensões que a *concinnitas*, que abarca outras dimensões da arquitetura, como o caráter, a conveniência e a função, ou seja, envolve também as relações culturais e sociais.

O termo *concinnitas* foi usado por Alberti pela primeira vez na obra *O livro da Família*, onde se refere, de acordo com o modelo Ciceroniano, à musicalidade das expressões poéticas. Mas, posteriormente, o termo vai além do campo literário, para se tornar em *Da Pintura* o elemento constitutivo da beleza pictórica. E, finalmente, no *De re Aedificatoria* é “o princípio dominante que permeia todo o cosmos e permite que o criador de uma obra de arte participe da perfeição da natureza”<sup>5</sup> (DI STEFANO, 2000, p.18).

---

<sup>3</sup> *In contrasto con Cicerone che si esprimeva con uno stile ampio, articolato, ricco di subordinazione, Sallustio preferisce un discorso irregolare, pieno di asimmetrie, antitesi e variazioni di costrutto; tale stile prende nome di inconcinnitas (disarmonia).*

([http://it-it.abctribe.com/Wiki/versioni\\_latino/inconcinnitas\\_e\\_particolarit\\_agrave/\\_gui\\_335\\_11](http://it-it.abctribe.com/Wiki/versioni_latino/inconcinnitas_e_particolarit_agrave/_gui_335_11))

<sup>4</sup> *Non è sí soave, né sí consonante coniunzione di voci e canti che possa aguagliarsi alla concinnità ed eleganza d'un verso d'Omero, di Virgilio o di qualunque degli altri ottimi poeti. Non è sí diletto e sí fiorito spazio alcuno, quale in sé tanto sia grato e ameno quanto la orazione di Demostente, o di Tullio, o Livio, o Senofonte, o degli altri simili soavi (...).* (ALBERTI, 1994, p. 72-73).

<sup>5</sup> *Citação completa: Originariamente, (concinnitas) non veniva riferito al bello e, pur richiamandosi all'idea di accordo e congruità, assumeva nei vari scrittori sfumature diverse. Ricomparendo dopo secoli di oblio, acquista, grazie ad Alberti, grande popolarità tanto che sarà ripreso più volte: da Firenzuola a Varchi, da Tesauro a Gravina, da De Sanctis a Carducci. Molto probabilmente Alberti lo mutua da Cicerone, dato che nei Libri della Famigli, dove lo adopera per la prima volta, lo riferisce, secondo il modello ciceroniano, alla musicalità delle espressioni poetiche. Ma successivamente il termine travalica i limiti dell'ambito letterario per diventare nel De*

Nas palavras de Alberti, a *concinnitas* é “uma qualidade resultante da conexão e união de todos os elementos, que resume, maravilhosamente, toda a beleza [...]” (ALBERTI, 2012, p. 452). A *concinnitas* ordena o espaço de modo que as partes da obra se articulam proporcionalmente entre si e com o conjunto. Assim como o corpo humano possui uma relação de proporção entre partes e a harmonia é atingida por meio da diversidade de formas, que se justificam pela sua função, existe na arquitetura uma relação das partes com o conjunto de modo que todas correspondem às respectivas comensurabilidades.

Elisabetta Di Stefano explica que o conceito da *concinnitas* para Alberti estava ligado ao conceito de harmonia que se compõe pela síntese entre as diferenças. Essa harmonia não diz respeito somente na relação entre as partes, mas tornou-se uma lei que regula todas as atividades humanas tanto na esfera social e política quanto na moral e artística. Ou seja, a *concinnitas* é a regra que determina a perfeição tanto dos elementos da natureza quanto das criações humanas<sup>6</sup> (DI STEFANO, 2000, p. 19), e completa:

Aquela harmonia capaz de recompor de modo agradável a variedade das vozes e dos sons é a mesma que, no campo artístico, realiza o equilíbrio prescrito pelas leis da *concinnitas*, visando a unidade através da multiplicidade. Assim, se diante do belo natural, Alberti parece se deixar encantar por um prazer como um fim em si mesmo, tanto que afirma que “olhando o céu e suas maravilhas, continuamos encantados diante da obra dos deuses, mais pela beleza do que pela utilidade [...]”, na realidade ele acredita que a beleza nunca deve ser separada do utilitário. E essa concepção funcionalista, confirmando a misoginia do humanista, transforma em critério para avaliar até mesmo a beleza das mulheres no Livro da Família, onde a mulher é considerada sobretudo naquelas características físicas que manifestam aptidão para a concepção e que, portanto, a permite procriar (DI STEFANO, 2000, p. 21, tradução nossa).<sup>7</sup>

---

*pictura l'elemento costitutivo della bellezza pittorica e, infine, nel De re aedificatoria il principio dominante che pervade l'intero cosmo e consente al creatore di un'opera d'arte di partecipare alla perfezione della natur.* (DI STEFANO, 2000, p.18)

<sup>6</sup> Citação completa: *La concinnitas albertiana, per la sua capacità di comporre in un'unità gradevole ciò che è diverso, oltre a ricordare la nozione classica di armonia come composizione dei contrasti (...). La concinnitas non si riduce semplicemente all'armonia delle parti da cui scaturisce la bellezza, ma diventa «la legge fondamentale e più esatta della natura», una legge che regola ogni attività umana dalla sfera sociale a quella politica, da quella morale a quella artistica. Il suo campo d'azione, infatti, «abbraccia l'intera vita dell'uomo e le sue leggi; presiede alla natura tutta quanta. Giacché tutto ciò che si manifesta in natura è regolato dalle norme della concinnitas; e la natura non ha tendenza più forte che quella di far sì che tutti i suoi prodotti riescano assolutamente perfetti». La concinnitas è la regola che determina la perfezione sia degli oggetti di natura sia delle creazioni umana.* (DI STEFANO, 2000, p. 19).

<sup>7</sup> *Quell'armonia capace di ricomporre gradevolmente la varietà delle voci e dei suoni è la stessa che, nella sfera artistica, realizza l'equilibrio prescrito dalle leggi della concinnitas, mirando all'unità attraverso il molteplice. Così se di fronte al bello naturale Alberti sembra lasciarsi incantare da un piacere fine a se stesso, tanto da affermare che “guardando il cielo e le sue meraviglie noi restiamo incantati dinanzi all'opera degli dei più per la*

A função se refere não somente ao atendimento das necessidades individuais dos homens, mas aos princípios de ética e moral, que fazem da arquitetura um agente de mudança de consciência do homem e, conseqüentemente, de transformação da sociedade. O objetivo último era pensado do ponto de vista da sociedade. A atenção que se poderia dar ao indivíduo acontecia na medida em que este, com seus pares, teria condições de formar uma sociedade “decorosa”. Do mesmo modo como a arquitetura em si era menos importante que a cidade.

Alberti, no seu entendimento de que a forma e a função são categorias inseparáveis, postula que cada membro do corpo está naturalmente adaptado à sua função, e a beleza da forma não se encontra excluída ou separada da sua utilidade. E, apesar de ser ainda muito apegado à materialidade, também entende a natureza, em um sentido estrutural, portadora de leis internas: para ele, é fundamental a noção de que o artista entenda os princípios de criação da Natureza. Nesse sentido, estabelece um senso universal à beleza, já que é resultante das mesmas leis de harmonia que estruturam o belo da natureza.<sup>8</sup> Por fim, conclui que a *concinnitas* “não se manifesta, por inteira, nem na natureza, nem no organismo construído, mas na alma e na razão do homem” (ALBERTI, 2012, Livro 9, cap. 5, p. 452).

É interessante notar que o sentido que emprega para a palavra “alma” tende para o aspecto da subjetividade, principalmente por estar acompanhada da palavra “razão”, gerando um sentido complementar. Lembrando que a *concinnitas* é harmonia, ou seja, síntese das diferenças. O avanço com relação ao termo euritmia de Vitruvius ocorre por considerar que, mesmo tendo a racionalidade como prioritária, existe um aspecto subjetivo na obra em si, que gera a *concinnitas*, mesmo desconhecendo teoricamente o conceito de subjetividade. Já a euritmia tem como característica a quebra da simetria com o objetivo de gerar um aspecto

---

*bellezza che vi vediamo che per l'utilità che possiamo avvertirvi”, in realtà egli ritiene che la bellezza non debba mai essere disgiunta dall'utilità. E questa concezione funzionalistica, confermando la misoginia dell'umanista, diventa criterio di valutazione persino della bellezza femminile nei Libri della Famiglia, dove della donna vengono prese in considerazione soprattutto quelle caratteristiche fisiche che manifestano attitudine al concepimento e che pertanto le consentono di procreare (DI STEFANO, 2000, p. 21).*

<sup>8</sup> *La definizione di bellezza come concinnitas con la quale Alberti apre il libro VI e con esso la seconda parte del De re Aedificatoria dedicata agli ornamenti può esemplificare quanto la sua formazione umanistica sia stata determinante. Concinnitas è infatti il termine che Cicerone utilizza per definire la massima qualità dell'oratore, ottenuta tramite l'uso opportuno di parole e argomenti, e che potremmo tradurre con eleganza. Alberti ne introduce il concetto nel trattato con il significato di “armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nella se non in peggio”. Leggandola più avanti a numero, delimitazione e collocazione delle parti in relazione al tutto e dichiarando che “tutto ciò che si manifesta in natura è regolato dalle norme della concinnitas”, Alberti esplicita i passi attraverso i quali raggiungerla e lega il suo concetto di bellezza o armonia a quello di natura, sino ad attribuire a esso un valore universale (FIORE, 2012, p.14).*

agradável, que se dará na recepção do observador em função das ilusões de ótica dependendo da sua localização diante da obra e não na obra em si. Nesse sentido, o sujeito completa a obra, e no caso da *concinnitas*, a obra se torna completa pelo seu contexto social, histórico e pelo decoro que o diálogo com a cidade estabelece.

Quanto Alberti usa o verbo “sentire” no seu tratado de arquitetura, considera a subjetividade como um atributo presente na dimensão humana e na constituição da beleza, apesar de ser secundário e, como dito, desconhecer esse conceito teoricamente. Por isso, não chega a discutir muito profundamente essa questão, pois faltam de elementos que poderiam descrever tal dimensão. Recorre então aos elementos objetivos para descrever o belo – forma perfeita em sintonia com a função e tendo na natureza o seu maior modelo de perfeição. Sobre o assunto, Elisabetta Di Stefano observa:

É interessante prestar atenção na terminologia empregada no *De re aedificatoria* sobre a beleza. O verbo sentir (e também “ver”), muitas vezes usado, se refere de modo inequívoco na esfera dos sentidos e alude não a um procedimento racional ou a uma consciência metafísica, mas a um instinto natural e universal, tanto que Alberti afirma: “por instinto natural, de fato, nós aspiramos o melhor, e na melhor das hipóteses nos aproximamos com prazer” (DI STEFANO, 2000, p. 29, tradução nossa).<sup>9</sup>

O belo para Alberti tinha um sentido de universalidade, estruturava-se principalmente por elementos racionais e objetivos e não poderia prescindir da harmonia. O princípio da perfeição subjacente na ideia de que a beleza é resultado de uma composição onde nada pode ser retirado ou acrescentado sem que não seja para piorar, pressupõe a perfeição da natureza, já que o belo tinha a natureza como referência, sendo que o homem – corpo e espírito – enquanto parte da natureza, era um ser perfeito dentro do princípio da *concinnitas*. A arquitetura, nesse sentido, seria um espelho dessa natureza e desse homem, gerando um micro espaço análogo ao cosmos. O arquiteto seria análogo ao criador, ao Deus que detinha o poder de criar coisas belas

---

<sup>9</sup> *É interessante prestare attenzione alla terminologia impiegata nel De re aedificatoria a proposito della bellezza. Il verbo sentire (ma anche vedere), spesso ricorrente, si riferisce in modo inequivocabile alla sfera dei sensi e allude non ad un procedimento razionale o ad una conoscenza metafisica, ma ad un istinto naturale e universale, tanto che Alberti afferma: “per istinto naturale, infatti, noi aspiriamo al meglio, e al meglio ci accostiamo con piacere”.*

com o objetivo final de construir, ou aflorar, as qualidades humanas e assim criar uma sociedade perfeita.

A arquitetura pública deveria ter um aspecto de monumentalidade (não no sentido de escala, mas no sentido simbólico), promovendo uma separação com a arquitetura privada/doméstica. Além disso, a separação entre o público e o privado, tanto espacialmente como conceitualmente, teria um ideal de cidadania, uma vez que a consciência de cidadania procede da diferenciação entre a coisa pública e a privada. Anota Buarque de Holanda: “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão e responsável ante as leis da Cidade” (HOLANDA, 2005, p. 141). Sobre cidadania, Lúcio Costa completa:

Os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse mesmo homem como ser coletivo; cabe ao urbanista procurar resolver, na medida do possível, esta contradição fundamental (COSTA, 1995, p. 277).

A ideia subjacente ao conceito da *conciinnitas* é que o fim último não é a construção da arquitetura e da cidade, mas era por meio dessas formas que o homem encontraria as melhores condições para o pleno desenvolvimento das suas capacitações sensíveis e intelectivas e, por consequência, a criação e desenvolvimento de uma sociedade perfeita.

### **1.3 O BELO E O UTILITÁRIO**

Convém que (o arquiteto) conheça muitas narrativas de factos históricos. Porque frequentemente os arquitetos desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão de ser devem saber dar uma explicação quando interrogados (VITRÚVIO, 2009, p. 31).

Os fins utilitários dos ornamentos podem ser os mais diversos. Na arquitetura da Grécia antiga, a própria arquitetura dos templos tinha uma configuração diferente daquela de hoje em função das diferentes noções de espacialidade, que são culturais, e por isso mudam com o

tempo. As colunas aparentes criavam um espaço aberto sob a cobertura, que não é considerado um espaço interno e tampouco externo. O fechamento se dava na parte central do templo, onde se localizava a estátua para a qual o templo era dedicado (Figura 5). E por não formar espaços de permanência, perdem o sentido de abrigo – que é um dos modos de se definir arquitetura – aproximando-se mais da escultura do que da arquitetura propriamente dita. Possuíam um caráter simbólico importante na cidade, pois eram edifícios que deveriam permanecer para além da vida das futuras gerações. Sobre a arquitetura ser vista enquanto escultura, Alois Riegl compara a pirâmide egípcia como o templo grego e explica:

A pirâmide deve ser definida mais como um trabalho plástico, e não uma obra arquitetônica. [...] O espaço exigido para o uso foi dividido por uma fileira de salas escuras, tão estreitas que não permitiam a impressão da espacialidade. Nos pátios abertos (dos templos egípcios), nas paredes perimetrais, foram colocadas colunatas [...], para quebrar a impressão ótica da superfície da parede que estava por trás [...]. Os salões estão tão cheios (de colunas) que parecem uma floresta de colunas que sustentam o teto [...]; assim, a impressão de espaço, apesar da considerável amplitude dos cômodos, veio a ser sufocada, e de fato, aniquilada ... Nem mesmo os gregos da era clássica tentaram criar espaços interiores; um único vão um pouco maior dentro do templo, a cela, foi alcançado [...]. Nos porticados com colunas [...] a profundidade e o espaço são parcialmente reconhecidos; mas a vista é interrompida imediatamente pela parede da cela. (ALLOIS RIEGL *apud* Zevi, 2018, p.63)<sup>10</sup>

Obras de arte integradas nesses templos, como estuques ou estátuas, eram entendidas como elementos aderentes à arquitetura, que completariam a beleza estrutural. Podemos pensar também na possibilidade inversa, onde a arquitetura serviria como um suporte para essa arte, sendo assim a última mais importante do que a primeira, pois a celebração dessas obras de arte, incluindo a estátua interna do deus, foi a motivação maior para a construção do edifício. De qualquer modo, essa arte fazendo parte de edifícios públicos, não só na Antiguidade clássica,

---

<sup>10</sup> La piramide dovrebbe essere definita piuttosto come opera plastica, anziché architettonica. [...] Lo spazio richiesto dall'uso venne spezzettato in una fila di camera oscure, così strette da non consentire l'impressione artistica della spazialità. Nei cortili aperti, alle pareti perimetrali vennero anteposti dei colonnati [...], per rompere l'impressione ottica della superficie parietale che si trovava dietro, [...] ... Le sale sono riempite in maniera così fitta con una selva di colonne a sostegno del soffitto, [...]; così l'impressione dello spazio, nonostante la considerevole ampiezza delle sale, veniva ad esser soffocata, anzi annientata... Anche i greci dell'epoca classica non hanno affatto cercato di creare degli spazi interni; l'unico vano più ampio all'interno del tempio, la cella, è stato riportato [...]...Nei porticati a colonne [...] vengono parzialmente riconosciuti la profondità e lo spazio; ma l'occhio si ferma poi subito alla retrostante parete chiusa della cella”.

mas em diversos períodos da história da arquitetura ocidental, muitas vezes possuía um caráter sedutor, criando um discurso persuasivo. Sobre a persuasão na arquitetura, Giulio Carlo Argan discorre:

A consequência direta da poética da persuasão, em arquitetura, é a transformação do sistema formal fechado em um sistema formal aberto; o que corresponde, em termos de “retórica”, à passagem da demonstração à argumentação, ao discurso. (...) É o que ocorre, em arquitetura, com a coluna. A coluna é símbolo de força e de sustentação; e, por deslocamento, da salvação da fé (...) (ARGAN, 2004, p. 14).

Na Antiguidade clássica, os ornamentos dos templos geravam um discurso que, mesmo que estes tenham sido feitos principalmente para serem apreciados aos olhos do deus, e não dos homens, tinham um sentido de manifestação de um poder e de uma ordem. Os ornamentos dos frontões e das métopas nos templos mais arcaicos eram voltados para temas mitológicos e, em grande parte dos casos, com o objetivo de afugentar os maus espíritos. No entanto, estes elementos também poderiam funcionar para gerar sensações nas pessoas, como o sentimento de medo na população mais simples que acreditava nos mitos, e o medo é uma ferramenta poderosa de manipulação e dominação.

A linguagem persuasiva de algumas estátuas e estuques, muitas vezes, tinha um discurso muito literal e direto, dando pouca ou nenhuma margem para qualquer outra interpretação e funcionando muito bem como ferramentas ideológicas de dominação. Na Idade Média, o discurso passa a ter um tom persuasivo muito mais evidente e de um modo muito determinante na estética das igrejas. As gárgulas das catedrais góticas têm uma função de escoamento das águas, além, é claro, da função estética na composição da catedral, mas também como elemento de persuasão. As imagens, sejam as esculturas ou os vitrais, contam histórias de forma bastante didática para uma população que não conhecia a escrita e sem acesso direto à Bíblia, ou seja, tinham um caráter catequizador.

Sobre a problemática da retórica do ornamento na arquitetura, Thomas Golsenne revela uma condição perigosa: “o ornamento se mostra necessário porque exerce e dissimula um poder, ao mesmo tempo em que corre o risco de denunciá-lo, de indicar seus defeitos. Por isso deve ser limitado” (GOLSENNE, 2013, p. 400). No Renascimento, Alberti acredita que o templo é o primeiro ornamento da cidade, e que ele próprio deve estar ornado de modo que o lugar seja digno de Deus. Tal dignidade está mais para a sobriedade do que para o excesso de

ornamentos, como acontecia posteriormente numa igreja barroca. Dizia Alberti que não é conveniente que elementos ornamentais distariam os sentidos dentro de um espaço de meditação e oração.

O belo tinha o propósito de encantar e seduzir e a sedução raramente é inocente. Ornamentos mais comedidos, como os renascentistas, normalmente possuem uma linguagem mais pura e erudita, apesar da matemática ser universal, mas não tinham um tom apelativo e dramático, o que poderia estabelecer uma distância frente a uma população menos educada. Nesse sentido, era direcionado a um determinado público alvo e pode-se dizer que era menos democrático.

Não obstante, a funcionalidade e o uso teriam condições de legitimar o uso do ornamento, não só na arquitetura, mas também, de acordo com Vitruvius, nas vestes das mulheres e dos homens. Neste caso, ainda hoje o ornamento diferencia, por exemplo, uma patente militar ou um nível profissional. O caráter era um elemento fundamental no templo, e caberia ao ornamento essa atribuição, que muitas vezes tinha um viés histórico. Dizia Vitruvius que o arquiteto deveria conhecer fatos históricos, porque frequentemente desenham ornamentos “de cuja razão de ser devem saber dar uma explicação, quando interrogados”. No uso das cariátides no Templo, por exemplo, o arquiteto deveria ter condições de explicar:

Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos Persas contra Grécia. Mais tarde, os Gregos [...] declararam guerra aos Cariátides. E assim, [...] mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitido depor nem as sobrevestes nem os seus adornos de mulheres casadas, [...] se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram, desenharam para os edifícios públicos as imagens delas colocadas a suportar o peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos Cariates, e assim fosse transmitido à memória futura (VITRÚVIO, 2009, p. 31-32, grifo nosso).

As cariátides, assim como os atlantes (ou telemons), são estátuas que possuem a função ornamental e estrutural ao mesmo tempo – o belo e o utilitário perfeitamente integrados. As cariátides são mulheres que também estão suportando o peso da cobertura do templo sobre a cabeça, mas continuam com a postura ereta, elegante, austera e até com uma certa graciosidade, parecendo que o peso não existe. A razão talvez seja porque trabalhos braçais que necessitam de força, tradicionalmente eram de atribuição masculina, e o fato de serem mulheres

“sustentando” a cobertura poderia parecer estranho aos olhos da sociedade se estas expressassem sacrifício. Mas provavelmente a razão principal é que a beleza do corpo feminino estava na graciosidade e delicadeza e estas características deixariam de existir se elas estivessem parecendo realmente suportarem o peso.

Sem entrar em questões éticas, verificamos que o caráter servil de ambas é evidente: os atlantes eram representações de servos e escravos que parecem carregar um grande peso e assim conseguem manter o templo de pé (Figura 5).



**Figura 5 – Ruína de um Atlante. Museu de Agrigento, aproximadamente 480 a. C.  
Fonte: <https://www.casaolimpia.it>**

Vitrúvio comenta que por ocasião de uma batalha em que os romanos venceram dos persas, que estavam dotados de um grande exército, ao contrário dos romanos, ergueu-se um monumento para celebrar a conquista, “testemunho dos méritos e das virtudes dos cidadãos e troféu da sua vitória para os vindouros” (VITRÚVIO, 2007, p. 65). Sustentando a cobertura do monumento, que na verdade era um pórtico persa, foi colocado os atlantes com vestes de traje bárbaro, castigando assim a soberba dos persas com uma “merecida humilhação”. Assim, de

acordo com Vitruvius, “os inimigos se encheriam de temor perante as atitudes valorosas dos cidadãos que, animados por esse sinal de coragem que os exaltava para a glória, ficariam preparados para defender a liberdade” (VITRÚVIO, 2007, p. 65). Vitruvius explica que esta é uma razão pela qual muitos ergueram estas estátuas/colunas de corpo masculino com os respectivos ornamentos.

A questão do caráter do ornamento está vinculada com o sentido do utilitário: o belo enquanto portador de um conceito que responde às determinações e às necessidades de seu tempo. O problema é que tais determinações, por serem datadas e contingentes, tendem a desaparecer, e se o belo ou o ornamento por si só não se impor pela beleza, seja isoladamente ou na composição da obra, tal elemento perde o sentido de existir quando a funcionalidade se torna obsoleta, podendo, inclusive, denegrir a estética da obra.

Sobre o tema, o filósofo alemão Immanuel Kant (1724 —1804) dizia que o belo é o que sem conceito agrada<sup>11</sup>, logo, este necessariamente não poderia ter uma função, ser interessado. A relação estabelecida entre o sujeito e o objeto útil é interessada porque é centrada no interesse daquele que utiliza algo. Já a relação entre o sujeito contemplativo e o objeto belo seria uma ação desinteressada, porque descentraria o homem de seu ego. No entanto, certos objetos podem ser utilitários e belos ao mesmo tempo, embora não possamos dizer que o belo só exista na medida em que for útil. O que Kant busca com tal afirmação é uma maior liberdade do criador, uma inovação artística, onde a arte não seria uma serva de interesses religiosos, de uma finalidade. A arte poderia ter uma “função”, mas não poderia estar a ela subordinada. O belo deve sobrepor o utilitário, como discorre Kothe<sup>12</sup> sobre esta questão: “Em Kant (...) o belo é estruturado como se tivesse uma finalidade, mas não se reduz a uma finalidade (...). O belo é estruturado na natureza como se ele existisse para nos agradar, correspondendo à nossa estrutura de percepção do belo, mas não se pode dizer que ele existe para nos transmitir essa adequação e despertar o sentimento de agrado. ”

O crítico e teórico da literatura e da arte, Jan Mukařovský (1891-1975), coloca a estética no campo da função e acredita que, dentre as diversas funções da arquitetura na esfera da arte, a estética predomina sobre as outras. Cita como exemplo o arquiteto Van de Velde, que “(...) fala da beleza da máquina como objeto extremamente útil ou da beleza da linha dinâmica”. (...).<sup>13</sup> Diz, ainda, que “no caso das obras de arte escultóricas ou pictóricas que fazem parte do

---

<sup>11</sup> Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1993, p. 56.

<sup>12</sup> Kothe, F. *Ensaio de Semiótica da Cultura*, 2011, p. 117.

<sup>13</sup> Jan Mukařovský. *Escritos sobre Estética e Semiótica*, 1997, p. 160.

espaço arquitetônico, a questão do valor arquitetônico consistirá na maneira como elas contribuem para o formar. (...) A arquitetura organiza o espaço em relação ao homem na sua totalidade, isto é, em relação a todos os comportamentos, quer físicos, quer psíquicos (...).<sup>14</sup> Nesse sentido, a estética e a beleza teriam a função de organizar os espaços para que o homem possa viver melhor.

O filósofo Karl Philipp Moritz (1785) faz uma distinção entre o belo e o útil. Para ele, a diferença entre as duas dimensões não é pensada do ponto de vista do prazer, pois ambas são capazes de causar prazer. Sensações prazerosas surgem, seja em presença de objetos úteis, seja na frente de objetos belos, e é impossível que aquilo que é inútil dê prazer a um ser racional. Ao mesmo tempo, não desconsidera a função dos objetos belos, mas eles não foram feitos e pensados para serem úteis. Segundo o filósofo, a subordinação do belo ao útil transformaria a arte em ornamento<sup>15</sup>.

Não podemos reconhecer o belo em geral de nenhum outro modo a não ser se o contrapomos ao útil, e o diferenciamos dele tão rigorosamente quanto possível. Uma coisa não se torna bela porque não é útil, mas porque ela não precisa ser útil. (...) Sem prejuízo de sua beleza, (o objeto) pode também ser útil, ainda que não exista para ser útil; assim também o útil pode, sem prejuízo de sua utilidade, ser belo em certa gradação, ainda que exista apenas para ser útil. (Moritz, 1789 *apud* SABINO, 2009, p. 109).

Moritz justifica que uma coisa não pode ser bela somente porque nos dá prazer, pois nesse caso todo o útil seria também belo; mas aquilo que nos dá prazer, sem ser propriamente útil, é o que chamaremos belo (TODOROV, 1977, p.164). A utilidade necessária em objetos belos, de acordo com Moritz, está mais voltada ao prazer da fruição e no modo com que este eleva o ser humano para uma certa transcendência, pois a subjetividade própria do homem é momentaneamente esquecida.

No meramente útil eu me contento não tanto com o próprio objeto quanto com a representação da comodidade e do conforto (...). Eu me ponho por assim dizer no centro, ao qual relaciono todas as partes do objeto, isto é, considero o objeto apenas como meio – contanto que minha perfeição seja desse modo

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 156.

<sup>15</sup> Publicado na revista *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften* zu Berlin, ano II, vol. 3, fevereiro de 1789, p. 74-77. Republicado nos livros *Launen und Phantasien* von Carl Philipp Moritz, (org.). Carl Friedrich Klischnig (1796) e no *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz, de Karl Friedrich Klischnig, (1794)*. Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009.

promovida – do qual eu mesmo sou o fim. O objeto meramente útil, portanto, não é em si mesmo nem um todo nem algo perfeito e acabado, mas somente se torna um quando alcança o seu fim ou se completa em mim. Na contemplação do belo, porém, eu coloco de volta no próprio objeto o fim que estava em mim: eu não o considero como algo completo em mim, mas nele mesmo, formando, portanto, um todo em si, e proporcionando-me prazer em razão de si mesmo, e por isso o objeto belo se refere menos a mim do que eu a ele.<sup>16</sup> (Moritz, 1789 *apud* SABINO, 2009, p. 108).

Se considerarmos um objeto do ponto de vista da utilidade e do ponto de vista da beleza, devemos levar em conta que ambos pressupõem uma relação que, no primeiro caso, é entre o objeto e aquele que o utiliza e, no segundo, entre a obra e aquele que a contempla. O objeto útil se completa somente quando alcança o seu fim, que irá acontecer na relação com o sujeito. Enquanto o útil encontra a sua finalidade fora do objeto na medida em que a qualidade de utilidade não faz parte das suas características essenciais e constitutivas, mas depende do modo com que o sujeito irá utilizá-lo, o belo é o que não tem nenhuma justificção externa ao objeto. Uma coisa é bela na medida em que é intransitiva. A existência do belo consiste na sua própria realização e a finalidade da sua existência se encontra nele mesmo.

Nesse raciocínio, um objeto ou elemento arquitetônico que é útil em primeiro lugar, mas também é belo, seria considerado um ornamento, porque a finalidade é a motivação primeira para a sua existência. Tal finalidade estaria fora do objeto, atendendo à necessidade externa e contingente. No entanto, esse ornamento poderá vir a se tornar uma obra de arte se em determinado momento não responder mais às necessidades do seu tempo, mas continuando sendo belo, e a beleza é o que irá justificar a sua existência. No entanto, essa beleza estará sempre no próprio objeto, na sua estruturação e composição plástica.

Por outro lado, objetos belos em si, cuja beleza se encontra no próprio objeto, mas que por acaso também respondem às questões de ordem prática – sendo que a funcionalidade não é o seu maior atributo – teriam características de obras de arte porque, mesmo sendo úteis, não existiriam na medida em que são úteis, mas seria a beleza a condição de sua existência. Nesse caso, deixam de ser ornamentos para se tornarem obras de arte.

Ora, então a diferença entre o ornamento e a obra de arte seria o caráter utilitário. A questão que se coloca é se podemos chamar de utilitário o ato de compor uma fachada, de

---

<sup>16</sup> MORITZ, K. P. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. 1789. Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. Orientador: Marcio Suzuki. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 108.

completar os vazios e gerar uma composição bela. Nesse caso, o “útil” não estaria fora do objeto, respondendo a necessidades externas, mas estaria no próprio objeto, completando a estrutura e composição da obra. Moritz não concordaria com essa teoria. Para ele, a distinção entre o belo e útil se dá do ponto de vista do sujeito: no caso do útil, a relação se dá entre o objeto e aquele que o utiliza e, no caso do belo, entre a obra e aquele que a contempla. Ou seja, a apropriação pelo sujeito de uma composição se dá pela contemplação, e não pelo uso, logo, seu caráter não está no campo da funcionalidade.

O crítico e historiador da arte, Heirich Wölfflin (2006), distingue o ornamento/ obra autônoma daquela dependente. Segundo ele, os ornamentos de uma fachada renascentista tendem para a pluralidade, ou seja, teriam sentido somente quando inseridos na composição e, caso retirados, e expostos isoladamente, perderiam o “caráter”. Já os elementos de uma arquitetura barroca, de acordo com Wölfflin, estão presentes para compor a fachada, mas não são atrelados ao conjunto da obra a ponto de perderem sua autonomia caso retirados. Estes manteriam suas características independentemente de onde estariam localizados.

No caso das cariátides citadas acima, a função das estátuas/esculturas existe ainda hoje, mas essas estruturas estariam funcionando mesmo que a forma fosse outra, como a de uma coluna qualquer. Essas estátuas se justificam não pela dimensão utilitária, mas pela beleza, e a beleza existe pela forma da estátua em si. Caso retiradas de seu contexto, continuariam belas e, nesse sentido, são autônomas. No entanto, geram beleza ao edifício por relacionar-se com a função estrutural e, ao mesmo tempo, por serem delicadas e graciosas. Ou seja, as estátuas atribuem beleza ao edifício em função da subversão da ordem natural das coisas, como a lei da gravidade: formas delicadas sustentando um grande peso.

Partindo desse pensamento, uma obra de arte está ligada a uma perfeição e se torna completa em si mesma pelo fato da coisa exprimir no interior de si mesma seu próprio fim. Por isso, o objeto belo distingue-se daquele útil. E para que se alcance a beleza, todas as partes constituintes devem ter tal integração a ponto de se parecerem unitárias e as suas posições devem ser “necessárias” para a composição, ou seja, “todo singular se apresenta primeiramente em sua necessária relação ao todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada de supérfluo nem nada que falte”.<sup>17</sup> Já o objeto útil se completa somente

---

<sup>17</sup> MORITZ, K. P. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. Tradução de José Feres Sabino, in: SABINO, J. F. Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

quando alcança o seu fim, que irá acontecer na relação com o sujeito.

Quanto mais necessárias são todas as partes singulares de uma obra de arte e suas posições umas em relações às outras, mais bela é a obra; quanto menos necessárias elas forem, podendo as partes ser colocadas e retiradas sem prejudicar o todo, pior e mais medíocre é a obra<sup>18</sup> (Moritz, 1789 *apud* SABINO, 2009, p. 68).

A figura, se é bela, não deve significar nem falar nada que esteja fora dela, mas deve como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio de sua superfície externa, e deve significar por si mesma. Por isso, no que se refere à bela arte, meras figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal. Se uma bela figura pode ainda indicar e significar algo além de si mesma, ela se aproxima desse modo do mero símbolo, para o qual a verdadeira beleza não é relevante (...). A obra de arte então não mais possui seu fim apenas em si, mas o encontra fora de si. O verdadeiro belo consiste, porém, em que uma coisa signifique apenas a si mesma, designe a si mesma, abarque a si mesma, seja um todo completo em si.<sup>19</sup> (SABINO, 2009, p. 68).

O princípio da relação das partes com o todo e com a função já tinha sido previsto por Alberti pelo conceito da *concinnitas*: se todas as partes de uma obra tiverem integração entre si, com o conjunto e com a funcionalidade, tem-se o princípio da perfeição. A diferença é que a *concinnitas* não está na obra em si, mas se relaciona com seu contexto histórico, social, cultural e espacial. A “chave” para a beleza, na concepção renascentista, está na obra “conveniente”, ou seja, adequada aos aspectos que estão fora dela. Ou melhor, o belo em uma obra em si não existia. A verdadeira beleza estava na relação com o sujeito que a apreende e no fato da obra contribuir para a construção do “homem ideal”.

Vitrúvio, por sua vez, separa o belo do utilitário na sua categorização sobre arquitetura – *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, mas entende que a perfeição acontece a partir da integração das três referidas dimensões. Vale observar que o utilitário vem em primeiro lugar e a beleza em último, o que denuncia o grau de importância das categorias: arquitetura primeiramente deve responder às demandas das necessidades, mas também deve ser estática (precavendo-se de riscos de desabamento) e em terceiro lugar, deve ser bela. Esses princípios são os fundamentos que deram origem ao conceito de arquitetura – abrigo num primeiro momento e posteriormente

---

<sup>18</sup> Publicado na revista *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften* zu Berlin, ano II, vol. 3, fevereiro de 1789, p. 74-77. Republicado nos livros *Launen und Phantasien* von Carl Philipp Moritz, (org.). Carl Friedrich Klischnig (1796) e no *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz, de Karl Friedrich Klischnig*, (1794). Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009.

<sup>19</sup> Moritz (obra *Über die allegory*, p. 1008 *apud* SABINO, 2009, p. 68).

vem a estética.

O que podemos observar com relação ao arquiteto romano e ao renascentista é que a arquitetura no sentido do belo e do utilitário é estudada e bem compreendida, apesar de não discorrerem sobre o modo com que o sujeito apreende o belo. É certo que a questão da subjetividade não tinha sido sistematizada e problematizada, apesar de existir em algum nível (Platão usa o termo “sentir” em alguns textos, assim como Alberti o faz no *De re Aedificatoria*).

No entanto, mesmo que Alberti não tenha dito explicitamente, o que o seu tratado de arquitetura visa, não é a celebração da arquitetura, mas a celebração do homem a partir da arquitetura, ou seja, a arquitetura como um meio de construir o homem perfeito. Em outras palavras, na relação entre o objeto belo e o sujeito, é o sujeito que irá se descobrir e se transformar no momento em que esse apreende a obra de uma forma íntegra – o centro da relação é deslocado da obra para o sujeito. Este seria o princípio da *concinntas*.

Uma obra que se encontra “acabada em si mesma”, onde “nada pode ser acrescentado ou retirado sem que não seja para piorar” (Alberti, 2012. p.216), não apresenta ainda condições suficientes para se tornar uma obra de arte. Alberti não tinha ferramentas suficientes para discorrer teoricamente sobre o tema, mas o fato de usar o termo “sentire”, sugere um entendimento, ainda que muito abstrato, sobre as dimensões emocionais e subjetivas. Sabemos que é a imaginação e a fantasia que fazem com que o sujeito saia do seu “eu” e conheça outras dimensões “não corpóreas”. O belo deve transcender a matéria num caminho de “sublimação”, ou seja, na transformação do homem.

Uma coisa para não ter de ser útil deve ser necessariamente um todo constituído em si mesmo, e que, portanto, o conceito de um todo constituído em si mesmo está vinculado inseparavelmente ao conceito de belo. Mas que esse conceito, sem dúvida ainda não é suficiente para alcançar o conceito de belo, vemos isso, por exemplo, no conceito de Estado, que embora seja um todo constituído em si mesmo, contudo não poderia estar vinculado ao conceito de belo, porque o conceito de Estado, em toda sua extensão, não toca nossos sentidos externos nem é abarcado pela imaginação, mas somente pode ser pensado por nosso entendimento (SABINO, 2009, p. 55).

O belo tem uma função por si só, que é a de elevação do homem para um nível de “eliminação da sua subjetividade”, tornando-o um ser virtuoso. A contemplação do belo implica em um esquecer-nos de nós mesmos, como se o deslumbramento e o bem-estar gerado pelo belo fizessem com que o sujeito se dissolvesse no prazer puro *desinteressado*. Nesse raciocínio, a obra de arte é superior ao homem e até ao artista, pois o homem na sua “incompletude” só se

aproximará de uma “perfeição” na medida em que se relaciona com objetos que contenham qualidades ou características que ele não tem.

Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmos e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona.<sup>20</sup> (Moritz, 1789, *apud* SABINO, 2009, p. 110).

O prazer gerado pelo útil – algo que compartilhamos com os animais – acontece na medida em que este supre uma necessidade prática do homem. No caso do belo, este necessita do homem para que seja celebrado e reconhecido. No momento em que o homem contempla e estabelece um diálogo com a obra, descentra-se do seu ego pelo deslumbramento com a beleza do objeto, mas, num segundo momento, a obra se torna um veículo para que este se reconheça na sua subjetividade. Daí a atenção se volta novamente para si próprio. A beleza, nesse sentido, também tem uma função de fazer com que o homem, ao contemplar a obra, saia da sua subjetividade, o ego, e transcenda a sua própria existência.

Os caminhos para o desenvolvimento da imaginação e da fantasia por meio da arte, ocorre pelo resultado das relações racionais e objetivas do objeto com a recepção do sujeito, a partir de suas impressões pessoais. Por meio desse diálogo, a arte é capaz de transformar o homem e assim cumprir a sua “função”. A mensagem artística é indizível pela linguagem comum e só se manifesta no objeto artístico. A impossibilidade de descrição do belo resulta na sua autonomia e a obra de arte é a única que pode exprimir o que ela exprime.

Obras de arte operam com conceitos, mas transcendem esses conceitos: “a imaginação (do artista) cria imagens que ele precisa executar (...). Ele não pode explicar isso em conceitos. Se pudesse, escreveria um ensaio ou daria uma aula”.<sup>21</sup> A arte deve comunicar com o observador (receptor) de forma que este a recrie, a reconstrua, a partir de suas vivências. A obra de arte teria, como dito, um poder de fazer com que o observador se reconheça na obra e se transforme.

Ao mesmo tempo em que a dimensão subjetiva é acionada na apreciação artística –

---

<sup>20</sup> MORITZ, K. P. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. Orientador: Márcio Suzuki. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p.110.

<sup>21</sup> Kothe, F. *Ensaio da Semiótica da Cultura*, 2011, p. 117.

sentido individual -, existe também a dimensão coletiva. Como exemplo, os concertos musicais ou peças de teatro que são executados para um grande público, que se emociona numa espécie de “catarse”, acentuando a experiência de vivenciar a obra. Sentimentos como o amor e amizade também têm esse caráter de se autossustentarem e se potencializarem na medida em que são, digamos, “compartilhados”. A arte teria, assim, a capacidade de unir os homens. Além disso, em objetos belos, podemos dizer que a contemplação não os fazem “esgotar”, ao contrário, quanto mais são contemplados, mais são celebrados e mais serão preservados.

A pergunta implícita em todo esse discurso e que ainda hoje não tem uma resposta satisfatória: o que faz com uma obra se torne “obra de arte”? Não existe um postulado, um modo racional de construção de uma obra de arte, já que esta é análoga ao homem – imperfeito nas suas capacitações emocionais e racionais. Obras de arte só ganham sentido quando são contempladas, vivenciadas, apreciadas e assim geram transformações naqueles que as apreendem. E isso só acontece quando este sujeito se identifica com a obra, ou seja, se esta possuir características que estimulem as suas emoções. O sentido do emocional não se dá na reflexão, mas acontece de um modo imediato, no deslumbramento. E é por isso que obras de arte que operam principalmente no sentido da racionalidade, e que se relacionam com o sentido da perfeição, não expressam o homem na sua totalidade e com isso afastam uma relação de identificação entre sujeito e obra. Como conclusão, voltamos ao princípio do problema: não existe um postulado para se construir obra de arte, assim como não existe uma fórmula para a construção do homem. Mas uma coisa é certa: a perfeição gera uma relação de distanciamento, mas também de respeito. O conflito aproxima o observador pelo fato de gerar uma maior identificação, e assim, uma relação de afetividade. São dois modos diferentes de apreciação, o que não quer dizer que um seja superior ao outro.

## CAPÍTULO II

### 2 MIMESE

Os gregos foram os primeiros a usar o termo “imitação” (*mimese*) na relação da arte com a realidade, ou seja, a reprodução da realidade em um suporte material – por exemplo: escultura na pedra. No entanto, nem sempre o significado do termo teve esse sentido. Inicialmente, no período clássico, *mimesis* era o termo que dizia respeito aos rituais compostos de dança, música, mímica e canto, já que essa teatralidade tinha como característica a reprodução da realidade. Aristóteles relacionava o termo mais diretamente à música, que tinha um sentido de imitação não da realidade exterior, mas no sentido de reprodução de uma subjetividade, de um sentimento daquele que compunha a música, por exemplo. Para ele, toda a criatividade humana decorre da *mimesis*.<sup>22</sup>

Ainda na Grécia antiga, em determinado momento, a imitação assume um sentido mais simples e primitivo: o de cópia fiel da natureza. Este modo de imitação pela cópia fiel estaria sempre um passo atrás do objeto copiado, pois jamais o superaria, considerando que a natureza era o exemplo máximo de perfeição. Tal aceção, que foi iniciada por Platão, foi substituída pelo conceito da imaginação, introduzido pelos estoicos e rapidamente divulgado. A teoria de Aristóteles já havia sugerido essa ideia de imaginação, que no período helenístico seria desenvolvida e levaria o nome de “imaginação”. Tal princípio buscava corrigir a natureza em algum sentido, rejeitando uma representação fiel de como as coisas são (mundo sensível), em prol de uma arte mais conceitual (mundo das Ideias):

Se a crítica platônica censura as artes por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das ideias, a defesa que lhes consagra Plotino condena as artes a (...) dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis (...). Enquanto imitação do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada (PANOFISKY, 2013, p. 30).

Plotino se preocupava com esse belo material simplesmente visível por ter um potencial de persuadir e seduzir, podendo ser usado para fins de manipulação e dominação. Os casos em que o ornamento é entendido como uma ferramenta de dominação possui as mesmas variantes de um discurso escrito ou falado, onde se têm diferentes formas de convencimento, como pela

---

<sup>22</sup> TATARKIEWICZ, W. , 2000, p. 269 – 371.

demonstração, que é conseguida a partir de um discurso claro, racional e objetivo ou pela sedução, que faz uso de artifícios da imaginação e fantasia. No trecho a seguir (*Enéada*, I, 6, 8), Plotino evoca o Narciso para exemplificar o problema:

Se corrêsemos para elas (as belezas corpóreas) com o desejo de agarrá-las, como se fossem reais, faríamos como aquele que deseja capturar o reflexo de sua própria beleza sobre as águas; e isso, parece-me, o que dá a entender a lenda daquele que, por ter se inclinado sobre as profundezas da água, desaparece dos olhares. O mesmo acontecerá com o que se apega às belezas corporais e não renuncia a elas: não é seu corpo, mas sua alma que cairá nos abismos obscuros e desoladores para o espírito; como um cego habitando o Hades, ele será, já nesse mundo, uma sombra entre as sombras (PLOTINO, 1996, I, p. 6, 8).

Ainda na imitação enquanto cópia fiel, a arte era concebida como sendo inferior à natureza, já que procurava imitá-la e, na melhor das hipóteses, produzir uma ilusão. Neste caso, a maior diferença entre as obras de arte e as produções da natureza é que a forma da arte, antes de penetrar na matéria, reside na alma humana. A cópia que tinha a imaginação como princípio, entendia a obra de arte como sendo superior à natureza, produzindo uma imagem renovada da beleza, melhorando e corrigindo as imperfeições, tornando a arte superior à natureza. A noção da última ser superior à primeira se justifica pelo fato de que a imitação fiel só representa aquilo que se vê, já a imaginação ou a fantasia, alcançam dimensões subjetivas que vão além dos sentidos (PANOFISKY, 2013, p. 18-19). Mas esse modo de criar ainda era atrelado às formas reais, como é o caso da estátua do Doríforo, de Policleto, que fornece uma noção de beleza mais verdadeira do que o homem real, pois a obra pronta é mais bela que o homem real – o ideal se sobrepondo ao real. Sobre o assunto, Panofsky discorre:

Graças à imaginação, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar das possibilidades e das variantes presentes na natureza, e inclusive produzir formas inéditas, (...) ordena-se que ele (o artista) escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda a deformidade, sobretudo quanto às proporções, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza (PANOFISKY, 2013, p. 46).

Segundo Cícero, Fídias criou a estátua de Zeus não conforme a natureza, mas de acordo com a ideia que tinha de Zeus. Mas como uma imagem de um deus pode instalar-se na mente humana? Dion tem uma resposta: “Segundo afirma Fídias, a imagem de deus é necessária e inata, e o artista a possui graças a sua semelhança com os deuses. A ideia existia inicialmente e o artista irá interpretá-la.” (Dion *apud* TATARKIEWICZ, 2000, p. 299).

Ao contrário dos medievais, que partem do princípio de que a arte deve imitar o mundo invisível, já que é eterno e mais perfeito que o visível, os renascentistas vão resgatar a ideia dos clássicos de imitação, que tem na natureza a maior referência de perfeição. Para Leonardo da Vinci, uma pintura digna de louvor é aquela que mais se assemelha à coisa imitada. Para Alberti, a arte deve imitar as leis da natureza mais do que sua aparência. Mas o principal avanço nesse período se deve à tese de que a arte deve imitar não somente a natureza, mas, sobretudo, deve imitar a arte dos artistas que conseguiam melhor copiar a natureza. Isso significava necessariamente que os artistas renascentistas deveriam imitar a natureza com o mesmo método e olhar com que faziam os artistas da Antiguidade. As regras e os modelos dos antigos passam a ser referência para uma arte virtuosa.

Os renascentistas eram fascinados pelas obras antigas, como nas palavras de D'Agostino, eram consideradas “registros vivos de um passado de glória, dos grandes acontecimentos relatados nos escritos e, sobretudo, de um modo de vida exemplar (a *virtù* antiga).” O interesse dos primeiros humanistas pelas obras clássicas seria “quase não visual, pois são fundamentalmente um extraordinário livro de pedras” (D'AGOSTINO, 2003, p. 117-120). Quase entrando no lado negativo da imitação, o plágio, Petrarca alerta sobre o risco da cópia fiel:

Aquele que imita deve cuidar para que o seu escrito seja semelhante, não idêntico [ao imitado], e que a semelhança não seja como a de um retrato e seu modelo, na qual quanto maior a aparência mais se elogia o artista, mas, propriamente, como a de um filho e seu pai. Neste caso, embora costume haver uma grande diferença de traços individuais, uma certa sombra e, como dizem nossos pintores, um ar perceptível sobretudo no rosto e nos olhos gera essa semelhança que nos recorda o pai enquanto vemos o filho, e isso de tal modo que, se ele fosse submetido à medição, comprovar-se-ia que todas as partes eram distintas; alguma qualidade aí oculta tem tal propriedade. Por isso, temos de tomar cuidado para que, quando uma coisa seja parecida, não o sejam muitas, e que o parecido fique oculto de tal forma que só a pesquisa silenciosa da mente possa captá-lo, que ele seja inteligível mais que descritível. Deveríamos, portanto, recorrer a outra faculdade e tom interno do homem, evitando as suas palavras. Pois um tipo de semelhança está oculto e outro patente; um faz poetas, o outro, símios (Petrarca *apud* D'AGOSTINO, 2003, p. 121).

O princípio da forma de se “copiar” os antigos para os renascentistas era de que os artistas não se limitassem a fazer uma “cópia da cópia”, mas sim, de compreenderem princípio da estruturação e das leis internas do elemento da natureza “copiado”. Para isso, reconheceram

que os antigos artistas, pensadores e literatos eram profundos conhecedores da natureza e que eram eles quem realmente possuíam o segredo da natureza, de onde se deveria extrair todos os elementos de sua vida espiritual. Giulio Carlo Argan sobre o assunto discorre:

Por isto, já desde o início do Renascimento existe o conceito de que a verdadeira natureza, a natureza em sua substância, não somente em sua aparência, é aquela que nos é revelada pelos antigos, pelos poetas. (...). Os artistas admitem que a natureza é algo muito mais complexo do que nos é dado conhecer pela experiência empírica, e que sobretudo, a natureza não pode ser representada em suas aparências dado que estas se transformam continuamente, mas sim deve ser representada através de suas formas fundamentais, de seus elementos estruturais, ou, em outros termos, de suas leis fundamentais, as formas essenciais da natureza (ARGAN, 1973, p. 14-16).

Posteriormente ao Renascimento, os procedimentos da cópia “estrutural”, em que se extraem as leis internas do objeto, e aquele que tem a imaginação e a fantasia como princípio, vão perdendo força para darem lugar ao conceito da cópia literal. Esse modo de criação artística vai vigorar até o século XVIII. Nesse período, a imitação era não somente um procedimento válido como recomendado. Sobre o assunto, Rodrigo Bastos explica:

Não existiam as noções de autoria ou plágio como as entendemos hoje. (...) Os artistas imitavam seguindo modelos e lugares-comuns autorizados e aplaudidos pelo costume. (...) A imitação pressupunha a autoridade desses modelos, muito aplaudidos, e o costume comprovava serem corretos e eficazes, daí porque deveriam ser repetidos e emulado (...). Isso era orientado pelo preceito do decoro, ou da decência, que regulava a busca pelo adequado e conveniente, uma das doutrinas mais importantes do regime mimético e do pensamento desde a Antiguidade até o século XVIII (BASTOS, 2011).

Ainda de acordo com Bastos (2011), não se buscava ser “original” no sentido moderno da autoria, apesar de que os artistas tinham a “novidade” artística como objetivo. No entanto, essa novidade não se dava pelo ineditismo, mas pela engenhosidade do artista na emulação do modelo, de um lugar comum na arte, variando na forma e no arranjo, “proporcionando os efeitos de “novidade”, “maravilha” e “esplendor” na recepção do espectador”.

A partir do século XIX, no movimento romântico, a proposta de imitação literal passa a ser mal vista, considerada uma ação passiva, produto de um gesto mecânico e racional e, por vezes, sem originalidade, já que não é marcada pela invenção artística e tudo que ela abarca – expressão, imaginação, fantasia, subjetividade - que vigorava no mundo ocidental. É muito

provável que a invenção da fotografia tenha uma influência nesse pensamento, já que nesse momento passam a existir métodos mais baratos, rápidos e eficientes de se copiar. Passa a vigorar aquele princípio que foi iniciado pelos renascentistas, mas que não teve um pleno desenvolvimento, de cópia do processo de construção da natureza, sendo a arte um reflexo dessa natureza ou do Universo.

O prazer pelo belo é assim pensado de maneira análoga aos produtos naturais, pois na natureza orgânica, os organismos se desenvolvem segundo leis internas, mantendo uma coerência. As obras de arte são dotadas de “vida” tanto quanto a natureza. Ambas, procedendo segundo regras, produzem “formas vivas” e, nesse sentido, a natureza é o modelo estrutural da forma artística. O homem, enquanto artista, é também um ser dotado de uma estrutura interna que não só faz parte da natureza, como completa a natureza, e esta, por sua vez, adquire sentido na presença do homem. O homem é assim um ser natural, mas que possui um retro olhar sobre ele mesmo e seu espaço natural.

## **2.1 A RETÓRICA, O ORNAMENTO E O LUGAR SAGRADO**

Na arquitetura clássica, os templos eram dotados de elementos ornamentais que tinham como referência o belo da natureza, alguns procurando copiá-la seguindo o princípio da cópia fiel, outros utilizando recursos da imaginação e da fantasia. Essas imagens tinham uma importância enquanto discurso nas sociedades em que a maioria das pessoas não tinha o conhecimento da escrita. Daí a imagem ser o modo mais fácil, rápido e eficiente de transmissão de conhecimento.

Nos templos gregos, principalmente nos arcaicos, as imagens dos frontões ou das métopas eram mais voltadas para narrativas com temas mitológicos, como na imagem a seguir de uma métopa em um templo em Selinunte, na Sicília. Aqui temos o Perseu retratado como um herói cortando a cabeça da Medusa, que era um tipo de górgone, monstros adaptados de modelos orientais que tinham a função de proteção contra maus espíritos. Melhor dizendo, as imagens eram guardiãs encarregadas de conjurar espíritos maléficos (Figura 6). Ainda em Selinunte, uma cabeça da Medusa gigante ornamentava o frontão de um dos templos.



**Figura 6 – Métopa calcária pertencente a um templo grego em Selinunte. Perseu e Medusa. 520-510 a.C. Altura: 147cm. Museu arqueológico Antonino Salinas, Palermo. Fonte: <http://www.italianways.com/mythology-in-selinuntes-metopes/>**

Vale comentar que ainda hoje o símbolo da Sicília, que inclusive consta na bandeira, é a Trinácia - górgone em união com um tríscele (figura de três pernas muito difundida na Antiguidade clássica).

A cabeça da Medusa foi cortada por Perseu com a ajuda de Atena e, daí em diante, a tal cabeça foi usada como escudo por Perseu. Nas métopas, Perseu aparece como um herói forte e destemido que, em uma outra leitura, estaria ali para resguardar o templo contra inimigos, vivos ou mortos. No entanto, a interpretação mais aceita é que, de fato, essas imagens não eram feitas para amedrontar invasores e inimigos, mas para afastar espíritos ruins. Seria estranho e até infantil a situação em que os invasores desistissem da empreitada por causa de uma imagem de um monstro na fachada do templo (Figura 7 e 8).



**Figura 7 – Reconstituição do templo C de Selinunte.**  
**Fonte:** <http://itlab.ibam.cnr.it/index.php/tempio-c-di-selinunte/>



**Figura 8 – Reconstituição do frontão. Detalhe do frontão do templo C de Selinunte – máscara da Medusa. Museu arqueológico Antonino Salinas, Palermo.**  
**Fonte:** <http://itlab.ibam.cnr.it/index.php/tempio-c-di-selinunte/>

Todo esse discurso presente nos ornamentos tinha sintonia com a expressão do templo dórico de força e dignidade. Era um modo de persuasão que, propositalmente ou não, talvez gerasse um certo medo nos próprios cidadãos locais, evitando assim que estes desrespeitassem ou desobedecessem às regras de condutas locais (o cidadão comum aceitava as mitologias como verdades). No entanto, como dito, a retórica das imagens citadas não tinha como objetivo principal a apreensão pelos homens, mas por entidades abstratas e imaginárias. Portanto, a

hipótese de que os templos clássicos não eram feitos para serem belos aos olhos dos homens, mas para serem apreciados pelo deus, faz sentido nesse contexto mesmo que na prática o resultado fosse outro.

A forma da Medusa não é uma cópia fiel da natureza, mas é um produto da imaginação e da fantasia por apresentar elementos naturais desconstruídos, como as cobras no lugar dos cabelos, os dentes não humanos em um rosto com características humanas, mas com deformações etc. Por isso, a retórica ocorre de um modo até irônico para aqueles mais informados – filósofos, poetas etc. Mas ainda assim a imagem era respeitada porque era *pregnante*, como acontece ainda hoje, independente de crenças religiosas.

Segundo Aristóteles<sup>23</sup>, obtêm-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir paixão. No entanto, somos levados a sentir paixão se estamos dispostos a isto, de modo que a persuasão depende não só do orador, mas também do ouvinte. E é pelo discurso que persuadimos sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade (...). (ARISTÓTELES, 2005, p. 33). No caso citado, o “parecer ser a verdade” tem um efeito semelhante para aqueles que realmente acreditam no poder da Medusa, pois a beleza do discurso gera uma relação de respeito e de afetividade ao monumento, ou seja, ao orador, portador do discurso.

No que tange ao “parecer ser a verdade”, entendemos que a expressividade, o tom perverso e misterioso gera um conflito do olhar, que é atraído ao mesmo tempo em que é repellido. Esse tipo de linguagem que remete ao imaginário talvez tenha uma capacidade maior de se aproximar do sujeito que apreende, pois a ambiguidade que se estabelece entre a ideia e a imagem atrai pela surpresa e pelo ineditismo.

Nessa retórica persuasiva, muitas vezes o ouvinte tem consciência de que está sendo enganado, ainda sim aceita a situação pela qualidade poética do discurso. O filósofo Górgias (Sicília, 484 a.C.) faz uma relação da poesia (emoção) com a retórica, dizendo que “quem engana está agindo melhor do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é enganado”.<sup>24</sup> Quem engana, ou seja, o poeta, é melhor por sua capacidade criadora de ilusões poéticas, e quem é enganado é melhor porque é capaz de captar a mensagem dessa

---

<sup>23</sup> Segundo Aristóteles, a retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão (ARISTÓTELES, 2005 p.33).

<sup>24</sup> GÓRGIAS *apud* REALE E ANTISERI, 2007, p. 79.

criatividade. Essa capacidade em gerar imagens, própria do discurso persuasivo em função da sua natureza “aberta” e até obscura, gera sensações de prazer pela própria consciência dos sentimentos diversos que o discurso é capaz de gerar.

Posteriormente, no período romano, Vitruvius descrevia a arquitetura como um reflexo do belo natural, fazendo associações de templos com o corpo humano. Valorizava a imitação, mas combatia a ideia de “incoerência” entre elementos ornamentais, atacando especificamente os murais considerados por ele inverossímeis, com elementos naturalistas simulando uma estrutura, referentes ao terceiro estilo pictórico pompeano:

Estes modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estridas com folhas ondeadas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de edículas sobre cujos frontões surgem, a partir de raízes com volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isso sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais (VITRÚVIO, 2009, p. 273).

O arquiteto relaciona os elementos da pintura com a estrutura arquitetônica, como se servisse para simular uma realidade, enganando o observador. Falava em “novos gostos”, sugerindo que estas formas de representação eram recentes, novidades que iam contra a “perfeição das artes”. Tudo leva a crer que, para o arquiteto, tal perfeição estava relacionada com os dogmas geométricos e matemáticos e que a representação deveria ser fiel à realidade:

Pois estas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiram. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juizes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira pode um caniço aguentar verdadeiramente um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão (...)? E vendo os homens estas coisas falsas, não criticam, ainda se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por estes inconsistentes juizes não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade (...). (VITRÚVIO, 2009, p. 273).

O gosto do período não era uniforme. Empregando termos mais modernos, poderíamos dizer que foi em parte Barroco, em parte Clássico. Vitruvius era partidário dessa última corrente. Nesse princípio clássico, uma pintura não merece aprovação se não se parecer com a verdade.

Essa crítica surgia da convenção de que só pode ser belo o que é coerente com a realidade e com a razão. O que não tem justificativa nem corresponde com a natureza não deveria ter aprovação enquanto arte.

O argumento de Vitruvius é que um discurso com argumentação “falsa” está destinado ao fracasso, pois esta deve seguir uma lógica e uma racionalidade, caso contrário, seu conteúdo não se sustenta. No entanto, não desconsidera o aspecto emocional da arte, já que mesmo que não fossem claramente expressos, eles existiam. Basta nos lembrarmos das estátuas helenísticas como o Laocoonte (aproximadamente 140 a. C.), a Vitória de Samotrácia (190 a. C.) ou o Fauno Barberini (séc. III a. C.). Mas não é esse tipo de representação que Vitruvius condena, pois essas obras citadas são coerentes na sua estrutura. O que ele desaprova é a incoerência interna, na sua configuração, como um galho fino segurando uma viga. Para ele são inverossímeis e de mau gosto. Sobre o assunto, Kothe discorre:

Por que Vitruvius está errado? Se ele estivesse certo, movimentos do século XX como surrealismo, cubismo e abstracionismo seriam inadmissíveis. O que ele quer é que todas as artes obedeçam aos princípios da arquitetura. A arte não deve ser o espaço da imaginação livre. Ele não consegue admitir que o que não é viável na construção de um prédio pode ser pintado numa tela ou numa parede. Um leão não cai quando pintado num pedúnculo; uma jovem pintada na ponta de um ramo, no lugar de uma flor, também não cai (KOTHE, 2016, p. 145).

Kothe explica que nos sonhos e nas fantasias, imagens que “na realidade” não são possíveis, acabam aparecendo “verdadeiras”. E de fato são, pois existe uma verdade “não mimética”, já que a deformação da figura é crucial para revelar as forças afetivas do inconsciente. Vitruvius defende a arte como imitação, que ele considera exata, de modelos da natureza ou da mitologia: “Ele quer arte como imitação de coisas da natureza e reprodução da ideologia de sua classe, não quer arte que imite os processos criativos da natureza e que revele os conflitos sociais” (KOTHE, 2016, p. 145).

Vitruvius tinha uma formação retórica, logo, é verificável uma analogia da divisão que ele faz da arquitetura – *utilitas, firmitas e venustas* – e as três categorias básicas do discurso: *inventio*, dispositivo e *elocutio*: o *inventio* (conteúdo) está para a *utilitas* (funcionalidade); *dispositio* (estrutura) para *firmitas* (solidez); e *elocutio* (expressão) para *venustas* (beleza). Ou seja, uma obra de arquitetura é estruturada por um discurso que, por sua vez, também justifica

toda a forma arquitetônica. Se o conteúdo não for coerente com a funcionalidade a que a edificação se destina, todo o esforço em trabalhar formas belas perderia o sentido. Além disso, o edifício teria um potencial de denegrir também o espaço urbano que o cerca. Vitruvius entendia que a beleza por si só não seria suficiente para a construção de uma arquitetura, a arte deveria se propor a um fim e não somente manifestar um modo de expressão do artista.

Citamos como exemplo o Panteão Romano (Pan –todo / théos – deus) – edifício religioso construído para a celebração dos deuses antigos. Sua forma externa guarda as configurações clássicas – colunas, frontão e ordens e espaçamentos – e internamente verificamos uma conquista do espaço interno com colunas se alinhando com as paredes, formando um grande vão. O discurso se desenvolve em uma analogia com o sagrado: a cúpula é uma referência aos céus, que a partir do seu ponto mais alto (da cúpula) ilumina as estátuas dos deuses em feixes de luz. A glória do Império Romano se manifesta nessa arquitetura grandiosa – o Império é representado por meio do “cosmos” corporificado na cúpula.

O templo grego é uma representação da autoridade celestial. A motivação do homem para a glorificação dos deuses, que pouco apreço demonstravam pelo homem comum, era o medo de serem por eles ignorado. O templo romano era menos uma presença religiosa do que da autoridade Imperial. Toda a cultura romana gira em torno dessa autoridade e a religião era também um modo de dominação e celebração do poder do Império. Não é à toa que Vitruvius dedica o seu tratado ao César e o endereça em diversos momentos ao longo do texto. Vale ressaltar que a queda do Império Romano culmina com o advento do cristianismo, sendo coerente a ideia do segundo ser uma continuação do primeiro, ou seja, a autoridade papal substitui a autoridade imperial. O discurso dos edifícios – do templo clássico e da Igreja Católica – em certo sentido, são semelhantes: a cúpula internamente em analogia com o cosmos e externamente coroando a arquitetura e se tornando central no *skyline* da cidade.

A Igreja cristã tem um discurso voltado para a leitura das massas: sua arquitetura é direcionada não para a “apreciação” de Deus, como nas religiões antigas, mas para ser atraente para o homem comum. Inicialmente, as imagens eram necessárias, pois tinham um discurso catequizador para as pessoas não letradas. E, ainda hoje, não por uma necessidade prática, mas pela tradição, as igrejas católicas são ornamentadas pelos mesmos tipos de imagens.

As igrejas medievais mais primitivas eram simples na sua arquitetura – nesse momento a Igreja Católica ainda não possuía tantos recursos – os ornamentos eram mais comedidos, a

arquitetura não tinha aquele tom de deslumbramento e possivelmente o Deus que era celebrado tinha um caráter mais acolhedor e piedoso. O Deus vingativo vai surgir no período gótico, com suas catedrais monumentais, repletas de ornamentos, estuques e gárgulas que dizem a todo tempo que aquele que não seguir as normas estabelecidas vai ser duramente penalizado.

A monumentalidade e a dimensão do sublime das igrejas góticas seduzem, mas não “acolhem”. A sensação que se tem no seu interior é que nós, seres humanos, somos criaturas ínfimas frente a Deus e ao Universo. O mundo em que vivemos e a vida que levamos, por pior que sejam, são passageiros e insignificantes diante de toda a eternidade que nos espera. A luz que penetra pelos vitrais coloridos nos dá essa esperança. As criaturas grotescas que ornamentam as fachadas nos fazem lembrar que, se cairmos em tentação, é o inferno que nos espera.

Já a retórica concebida pelos humanistas do séc. XIV priorizava mais a forma do que o conceito, prezando mais pela técnica e pela beleza das falas do que pelo conteúdo. Tal modo de discurso, muito combatido por Alberti por propor um fim em si mesmo, perdeu a capacidade de direcionar os atos e os homens para a *virtù* e o *bene beateque vivendum* (uma vida feliz), priorizando a imagem e a aparência ao invés do conteúdo. Dizia Alberti que “no nosso tempo, vigora o seguinte costume: não quem sabe, mas quem aparenta saber, vem a ser considerado um grande talento” (ALBERTI, 1984, p. 66). Dizia ainda que “sem alma e coração, a beleza de uma retórica concebida como mera técnica só serve para mascarar a inutilidade ou o vício das palavras e do discurso”. Foi justamente essa ausência de conteúdo nos discursos e a ideia da “cultura como ornamento da corte” que fez surgir uma nova forma de retórica que irá vigorar ainda no Renascimento e irá incorporar o ideal humanista.

É no vácuo deste falido humanismo cívico que se abrirá o espaço da Arte, uma vez que sua linguagem de aparências, simulações e imagens pode funcionar para refundar, persuadir e preservar a mensagem ética que os filósofos e oradores já não são mais capazes de incorporar. Verificando a fraude e a ruína do discurso humanista, Alberti vê restar nas mãos do artista (...) a única possibilidade de sobrevivência pública do projeto humanista que ajudará a inaugurar no início do século XV. (...) É neste espaço da Arte que a Retórica receberá um novo lugar e se reabilitará para preservar e divulgar o projeto humanista original (...). (BRANDÃO, 2009).

Para a retórica do século XV, a natureza e a história são frutos da providência divina e a Igreja, como presença manifesta de Deus na terra, necessita da arte para manifestar seus ideais. E como a criação divina é inteira e acabada, a forma artística é um sistema fechado de partes

em equilíbrio ou de relações exatas, como é facilmente verificável no conceito da arte desse período. Argan cita o projeto da Catedral de São Pedro, de Bramante: “a forma que Bramante projeta para a Basílica de São Pedro é um sistema em perfeito equilíbrio e, ao mesmo tempo, uma forma natural, porque na compensação de cheios e vazios, manifesta o equilíbrio do Universo”, além de ser uma forma histórica, porque reúne dois ícones clássicos: a basílica de Constantino e o Panteão. “É também uma forma lógica, porque pesos e suportes, cheios e vazios, mantêm entre si uma relação quase silogística de causa e efeito. ” (Figura 12). (ARGAN, 2004, p. 52).

A cúpula construída não é a de Bramante, e sim, de Michelangelo: mais alongada, delicada e elegante. Michelangelo não foi partidário da natureza em toda a sua trajetória artística – em determinado momento rompe com a história e com a natureza. Não é à toa que o maneirismo nasce com Michelangelo a partir da ideia de liberdade, negando a lógica e a *mimese* na natureza. Michelangelo é, assim, anticlássico, pois clássica é a forma que conserva intacta a estrutura racional da natureza. Como nos dizeres de Argan (2004, p. 54), “mesmo a arte clássica, na medida em que é interpretada como um conjunto de normas abstratas, e não como realidade histórica, é vista de uma perspectiva anticlássica”. A arte passa a se apresentar como uma síntese de repertórios reinterpretados.

Para os renascentistas, o artista clássico era um profundo conhecedor da Natureza no seu modo de construção, na relação de proporção entre as diferentes formas, na unidade e na harmonia no Universo. E a arquitetura, o templo religioso, principalmente, deveria ser baseado nesses princípios para que se alcançasse a perfeição e para estar em harmonia com tudo que o cerca. A racionalidade era outro atributo fundamental para essa estética. No entanto, é possível verificar uma contradição interna entre natureza e racionalidade na busca pelo divino. De acordo com Argan (2004, p. 53), o homem busca aproximar-se de Deus “porque o intelecto aspira à verdade, mas a verdade absoluta de Deus é diferente da verdade relativa da natureza e da história. A lógica não serve para chegar a Deus, mas sim, o amor [...]”. Já que a verdade relativa da natureza, ou seja, a “verdade” dos homens, não corresponde à verdade das Leis do Universo, essa busca do divino por meio da razão está fadada ao fracasso.

A matemática como sendo um modo de se alcançar o divino na Antiguidade, seja na relação da geometria com a infinitude do Universo, seja num sentido mais romântico, como a geometrização dos espaços vazios entre as estrelas, era uma referência para os humanistas e tinha uma relação muito próxima com um tipo de natureza considerada imutável. No entanto,

os deuses antigos eram completamente diferentes do Deus cristão, já que eram mais próximos dos homens no sentido do caráter: possuíam características humanas como vícios e virtudes. Desse modo, aquela natureza inconstante, generosa em alguns momentos e drásticas e vingativa em outros, possui maiores afinidades com esses deuses pagãos, sendo coerente a correlação.

A arquitetura renascentista, dotada de racionalidade, teria o sentido de busca pela verdade do sagrado. O problema é que mesmo que as premissas racionais sejam corretas, que a lógica matemática seja coerente com uma “verdade”, as leis do Universo e o Deus cristão nem sempre são coerentes e previsíveis, por isso não são “dominados” pelo homem. Daí a razão para a qual a busca pelo divino por meio da razão se tornou uma ação frustrada, abrindo espaço para um sentido do sagrado guiado pela manifestação sensível da fé. Nos períodos posteriores, a retórica passa a ser persuasiva e a ilusão de se ter uma proximidade com o divino se torna maior. A imagem passa a ter um papel político, podendo ser útil ou nociva. A Igreja quer manifestar sua autoridade por meio da arte e com isso condicionar o comportamento e ações humanas. Isso vale também para o poder do Estado que também visa coordenar a conduta dos homens segundo seus objetivos.

## **2.2 A MIMESE E O CORPO**

Na arquitetura clássica, a imitação da natureza se dava tanto num sentido literal (ornamentos) como num sentido conceitual (estrutura): os ornamentos representavam troncos de árvores, flores e folhas ou homens e mulheres (estátuas, estuque representando lutas, cariátides etc.). A estrutura tinha o corpo humano como referência para equilíbrio, ordenamento e proporção na arquitetura, ou de um modo mais abstrato, no sentido da construção das leis internas do elemento natural. A natureza, mesmo quando se apresenta com uma forma simples, pode possuir uma complexidade na sua gênese por uma consonância de características como ordem, harmonia, proporção etc. Tais formas não são gratuitas, mas respondem às demandas e interveniências da natureza que se justificam para promover a permanência da espécie. Esse sentido da cópia enquanto conceito a partir das leis internas e da estrutura da natureza irá se desenvolver de um modo mais profundo e reflexivo em períodos posteriores, como no Romantismo, como veremos mais adiante.

Com relação à cópia literal na Antiguidade clássica, o filósofo alemão August Schlegel fez algumas observações a respeito dos Templos. Enquanto alusões ao orgânico, os ornamentos imitam, por exemplo, o modo como as trepadeiras e as hastes das plantas se entrelaçam. As colunas dos templos se relacionam com os troncos das árvores, podados apenas no alto sob a copa. Por isso são redondas e rejuvenescem para o alto. Os sulcos são expressos pelas caneluras (SCHLEGEL, 2014, p. 158). Sobre o capitel coríntio, Vitruvius conta que uma jovem moça coríntia havia morrido e sua ama colocou sobre seu túmulo um cesto com vasos de flores. Para maior segurança, ela os cobriu com uma telha. Um acanto que crescia embaixo do cesto lançou seus ramos sobre ele e, uma vez que as folhas alcançaram a telha, elas se voltaram para fora. Calímaco, o arquiteto, passava por ali, achou aqueles elementos tão belos que resolveu copiar para o capitel (VITRÚVIO, 2007, p.204).

Retomando a noção clássica de beleza, no Renascimento, Alberti diferencia o belo estrutural do ornamento, onde a estrutura se dá pelas proporções no sentido da geometria e da matemática, enquanto que o ornamento é aquilo que irá acentuar a beleza da estrutura, completando a composição. O ornamento deveria estar tão bem integrado na estrutura que deveria parecer ser a própria estrutura, e vice-versa, contribuindo para uma composição pura e harmônica.

O grande avanço de Alberti e de outros da época, como Brunelleschi, foi a elaboração de uma releitura dos templos antigos e aplicação dos seus princípios na arquitetura moderna renascentista. Ao alinhar a parede na estrutura, vigas, colunas e arcos se transformam em linhas compositivas das fachadas – estruturas passam a fazer o papel de ornamentos (Figura 9). Também podemos dizer que a arquitetura renascentista inaugurou um modo de construção mais elaborado em que não só o projeto e a obra se separam, mas também no momento da projeção, a estrutura se separa do ornamento – estrutura era projetada em primeiro lugar, para depois entrar o ornamento. Tudo indica que esse método de projeção foi iniciado por Brunelleschi.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Alberti desenvolveu no seu Livro I que a coluna, de base circular ou quadrado (pilar), é considerada a espinha dorsal de um edifício, tanto isolada como parte da parede. Atribui à coluna o duplo papel de elemento estrutural e de ornamento. [...] Alberti é influenciado por Brunelleschi e sobretudo pela síntese elaborada na arquitetura romana entre coluna e parede, ao alinhar as colunas nas paredes e transforma-las em linhas compositivas. A reflexão de Alberti sobre as ordens e suas proporções é também mais variada e articulada do que a de Brunelleschi: colunas, capitais e bases são tratados separadamente. Battista atribui a eles proporções semelhantes, mas não necessariamente idênticas, às das antigas ordens (toscana, dórica, jônica, coríntia) de Vitruvius. É a primeira



**Figura 9 – Leon Battista Alberti. *Palazzo Rucellai*, Desenho da fachada. Florença, 1451.**  
**Fonte: <https://historiaartearquitetura.com/2018/05/24/florenca-e-o-quattrocento>**

Posteriormente, no século XVIII, Kant desenvolve o discurso de Alberti quando discorre sobre as duas espécies de beleza: a beleza livre (vaga), que não pressupõe nenhum conceito daquilo que o objeto deve ser, e a beleza aderente, que pressupõe um tal conceito e perfeição do objeto. Flores são belezas naturais livres, do mesmo modo que pássaros, por exemplo. A beleza de um homem ou de um cavalo pressupõe uma finalidade formal, assim, o juízo sobre as belezas aderentes não é mais um juízo puro e livre, mas dependente de um juízo racional. (KANT, 1993).

No entanto, podemos questionar que a beleza das flores e dos animais, assim como a beleza do homem, não poderia ser totalmente livre, desvinculada de um conceito e de uma função, já que existem graças às finalidades ligadas à manutenção e à sobrevivência das espécies. A beleza gerada por diferentes cores e texturas tem uma função, inclusive os cheiros (de plantas e animais) e alguns sons emitidos por animais/insetos podem ser considerados “ornamentos” da natureza que têm a função de atrair o sexo oposto (no caso dos animais) para reprodução e, no caso das plantas, os insetos são atraídos para polinização.

---

tentativa após Vitruvius de tratar sistematicamente o tema das ordens arquitetônicas, que só alcançará uma definição madura nas primeiras décadas do século XVI (FIORE, 2012, p. 15, tradução nossa).

Os atributos funcionais/utilitários inerentes às formas belas naturais, muitas vezes não são perceptíveis aos olhos do homem. Aos olhos dos animais, a natureza é funcional em última instância, mas tal funcionalidade só é atingida por meio da beleza, ou seja, a beleza é um meio para se atingir um determinado fim. A finalidade última da beleza do pavão, por exemplo, é atrair a fêmea para a reprodução e intimidar o predador.

Podemos pensar nesse modo de visão do belo dito acima, que não é livre por estar atrelada à uma função (sobrevivência e manutenção das espécies) e a outra que é a beleza comum a todas as flores e que atraem o nosso olhar. Nós não apreciamos uma flor porque sabemos que suas cores e seus aromas irão atrair pássaros ou abelhas para polinização. Não presentamos os amigos com flores para que o pássaro entre nas suas casas e assim elas cumpram seu papel. Apreciamos porque são belas e agradáveis de se ver e isso é gratuito. Nesse sentido, Kant (1993) concordaria que o juízo sobre a beleza é imediato e de modo algum depende do conhecimento e da prova da perfeição. É um juízo totalmente intuitivo. Resumindo, aos olhos do homem, as flores possuem belezas livres, no entanto é a função que determina e justifica a sua existência.

Schlegel questiona Kant quanto ao juízo de gosto e da beleza livre, uma vez que, para ele, a apreciação do belo é dependente de fundamentos racionais, já que a beleza está ligada à perfeição. Diz também que todo objeto belo deve possuir uma finalidade (SCHLEGEL, 2014, p. 81). Nesse sentido, o ornamento só pode ser considerado belo se responde bem a alguma necessidade e considera que a finalidade está ligada ao conteúdo do objeto:

No que se refere aos exemplos da arte, mesmo enfeites, onde poderia primeiramente ainda haver alguma aparência, não são nenhuma beleza, segundo Kant. Eles devem ser enfeites, essa é sua finalidade e nós os julgamos segundo sua conformidade com isso, em termos gerais e em cada aplicação determinada. Seria um esforço inútil refutar o ponto concernente à música sem texto. Refuto em geral que qualquer produto da arte possa ser incluído entre belezas livres, pois afinal o mesmo tem de significar algo, ter um propósito, portanto, existir de um modo determinado. ” (SCHLEGEL, 2014, p. 80).

Segundo Kant, o modo de observar a natureza como se ela tivesse procedido segundo fins é um princípio que não extraímos da experiência. Para ele, sob o olhar do homem, a beleza da natureza causa prazer independente de um entendimento prévio: “se um objeto da intuição provoca em nós prazer pela mera apreensão de sua forma, que não decorre de um conhecimento determinado, e sim provém do objeto, temos de concluir disso que ele é estruturado conforme a fins para nossa faculdade de conhecimento. ” (Kant, 1993 *apud* SCHLEGEL, 2014, p. 90).

Nesse sentido, na beleza livre não existe uma reflexão, mas um modo de satisfação que gera um bem-estar imediato. O que podemos questionar é se a “geração” de um bem-estar por si só não é uma função.

O ornamento, por exemplo, muitas vezes acontece simplesmente para completar a composição, mas por si só não desempenha nenhuma função no sentido prático do termo. Se esse ornamento, junto com o conjunto da obra, é dotado de variáveis como equilíbrio e harmonia, gerando beleza, poderia sim estar dentro da categoria do “funcional”, mas não aquela prática e utilitária. Em outra situação, esse mesmo ornamento, por mais belo que possa parecer, não dialoga com a obra, ao contrário, pode até corrompê-la por ser um objeto isolado da composição, sem qualquer conexão com a composição geral da obra e essa beleza, o belo pelo belo, perderia o sentido. Nesse contexto, Schlegel estaria certo ao afirmar que não existe a beleza livre.

O filósofo alemão, Karl Philipp Moritz, a partir do pensamento de Kant, discorre e desenvolve o tema da “imitação” do belo natural no sentido estrutural e construtivo: a *imitação* não é mais uma atividade passiva (adequação, espelhamento), mas *ativa*, sobretudo, considerando-a não tanto enquanto representação de objetos, mas numa construção semelhante ao *processo criativo* da natureza. Exemplifica fazendo uma analogia do círculo e da reta com relação à natureza e às representações artísticas. A natureza é um todo maior e infinito, tendo o círculo como sua representação. Quando a arte cria um círculo em escala diminuta e análoga ao grande círculo da natureza, ou do Universo, promove uma elevação de nossa existência limitada. Vale ressaltar que Moritz não inaugurou essa teoria. Entre os seus contemporâneos, o próprio Kant discorreu sobre o tema, que possui raízes na estética clássica e determinará o perfil da estética romântica:

“Já não vivemos na época em que dominavam as formas universalmente admitidas” (Novalis). Acaba-se com a religião, norma comum a todos, acaba-se com a aristocracia, casta com privilégios preestabelecidos. Não se vai admirar mais aquilo que serve – porque já não existe um objetivo comum para servir, e cada um pretende ser o primeiro a ser servido. Moritz, Kant, Novalis, Schelling vão definir o belo, a arte, a poesia, como algo que se baste a si próprio; não serão os primeiros que o fazem (...) mas serão os primeiros a serem entendidos (TODOROV, 1977, p. 72).

O homem é um retro olhar criativo da natureza sobre si mesmo, já que o homem faz parte da natureza. A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e

podemos abarcá-la. Sem o olhar do homem, a natureza perderia parte do seu sentido de existir.

<sup>26</sup> Não obstante, existe ainda uma relação de reciprocidade entre arte e natureza: o artista pertence à natureza porque é o herdeiro de suas forças, mas a natureza muitas vezes pertence à arte porque o artista acentua a sua força e faz com que ela apareça.

Todos os inteiros belos que nascem das mãos do artista formador [*des bildenden Künstlers*] são, portanto, marcas pequenas do belo supremo no grande inteiro da natureza. Esta continua criando *mediatamente*, através da mão formadora do artista, o que não faz parte imediatamente do seu grande projeto. Assim, aquele em cujo ser a natureza imprimiu o sentido da sua força criadora e em cujos olhos e alma a *medida* do belo, não se contenta de contemplá-la; deve imitá-la, emulá-la, espiá-la na sua oficina secreta, e formar e criar, como ela faz, com a chama ardente no peito.<sup>27</sup> (MORITZ, 1789, p. 14).

Nesse sentido, Todorov (1977, p. 199) esclarece a inovação do conceito de imitação: Se existe imitação nas artes, ela está na atividade do criador, não é a obra que copia a natureza, mas o artista. Mas o sentido da palavra natureza não é o mesmo em ambos os casos: a obra não pode imitar senão os *produtos* da natureza, ao passo que o artista imita a natureza na medida em que esta é um princípio *produtor*. Daí o entendimento de Moritz onde o artista nato não se satisfaz contemplando a natureza, ele precisa imitá-la, emulá-la e formar e criar como ela.<sup>28</sup> Não seria exagero dizer que, a partir desse princípio e dentro das devidas proporções, o artista é análogo ao Deus ao produzir uma grande obra de arte, que é análoga à natureza. O ideal (obra) é assim uma reprodução do real (natureza).

Enquanto até então, para acomodar o princípio de imitação aos fatos observados, contentava-se em adicionar a ‘imitar’ um advérbio moderador, ou suprema audácia, qualificar diferentemente seu objeto (a ‘bela natureza’, o ‘ideal’), Moritz troca o sujeito do verbo e subitamente sua significação. Já não é a obra que imita, mas o artista (TODOROV, 1977, p. 199).

---

<sup>26</sup> A natureza não pode contemplar a si mesma, mas nós podemos observá-la e podemos abarcá-la com um imenso olhar. O homem é o olho da natureza por meio do qual ela pode se observar a si mesma, sem ele, ela estaria também sem vida verdadeira, sem unidade, sem finalidade. Pois a árvore não vê suas flores e a flor desconhece sua beleza. O animal está preocupado apenas com sua alimentação e não admira a bela natureza. Mas o homem vê árvore e flor e animais, e sol e céu, e o verde prado com um olhar, e quando não vê nada disso, ainda assim a imagem dessas coisas sobrevive, descansando em sua alma. (Moritz *apud* SABINO, 2009, p. 62).

<sup>27</sup> MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1888, p. 14. [tradução de Mario Spezzapria Autonomia e autotelia na estética de Karl Philipp Moritz, p. 312]

<sup>28</sup> Moritz, C.F. Publicado na revista *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, ano II, vol. 3, fevereiro de 1789, p. 74-77. Republicado nos livros *Launen und Phantasien von Carl Philipp Moritz*, (org.) Carl Friedrich Klischnig (1796) e no *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz*, de Karl Friedrich Klischnig, (1794).

A *mimese* no Renascimento tinha o sentido estrutural – cópia da natureza na sua gênese. No entanto, para compreender esse princípio, o artista procurava imitar os clássicos, já que, para ele, eram estes que detinham o conhecimento profundo sobre a natureza. Talvez neste processo de cópia de um modo de produção, naturalmente as dimensões racionais da obra se tornam mais evidentes que a subjetividade, essa talvez seja uma das razões para caráter racional e objetivo da arte renascentista.

O princípio em que o homem é parte da natureza, e assim serve como referência para a arte, a partir do Romantismo, adquire um sentido mais profundo do que aquele entendido por pensadores como Alberti – o que parece ser algo natural, já que aproximadamente 400 anos se passaram entre os dois períodos. O homem renascentista era dotado principalmente de atributos racionais – o desenvolvimento da ciência e o enfraquecimento da Igreja Católica fazem a cultura da época caminhar nesse sentido. O emocional era também considerado por Alberti ou Leonardo da Vinci, só que no sentido de completar o homem perfeito.

Se arte era uma cópia da natureza, o homem, como parte dela, deveria ser representado na arte assim como ele é, imperfeito e em desequilíbrio nas dimensões racionais e emocionais. No entanto, ocorre o contrário: normalmente é representado na sua força, honra e dignidade, ou seja, expressando o ideal, não o real. A imitação aqui se dava no modo de “melhorar” a natureza, em busca da perfeição. Daí o desinteresse dos artistas renascentistas em temas marcados por fraquezas humanas – sentimentos como sofrimento, angústia e medo não eram comuns. Não consideravam que a superação das fraquezas nas situações de adversidades faz com que o homem se torne grandioso.

O equilíbrio e a harmonia se dão pela equivalência e não por igualdades. A perfeição, no entanto, deveria acontecer pela simbiose das oposições. O homem perfeito seria assim aquele que possui fraquezas, mas também é dotado de força para superar as dificuldades, de modo a expressar a humanidade do homem de um modo real. Posteriormente, no Barroco, essa humanidade será representada de maneira explícita, sem economia e moderação de sentimentos. Nesse sentido, a arte barroca consegue representar melhor o humano como ele é, e com isso acaba por criar mais empatia com o “público”, pois ocorre uma relação de identificação entre o observador e a obra.

Os dois Davids a seguir exemplificam essas diferenças na caracterização humana entre o Renascimento e o Barroco. O primeiro mostra um movimento em suspenso: está prestes a

atacar Goliás com as pedras que leva em uma trouxa na mão esquerda. Seu olhar demonstra uma certa raiva, mas também determinação e confiança. Todo o seu corpo demonstra tranquilidade e segurança de que irá conseguir atingir o seu alvo (Figura 10). O David de Bernini tem uma expressão corporal totalmente diferente: está determinado, mas sua raiva não lhe garante sucesso, podendo inclusive fazer errar o alvo. O movimento de torção do corpo não tem a elegância do David de Michelangelo e a expressão do rosto demonstra mais ódio e menos autoconfiança que o primeiro (Figura 11).



**Figura 10 – Michelangelo. Davi. Academia de Belas Artes, Florença, 1504.**

**Fonte: [www.florense-museum.com](http://www.florense-museum.com)**



**Figura 11 – Bernini. Davi. *Galleria Borghese*. Roma, 1624.**

**Fonte: [www.romaemportuguês.com.br](http://www.romaemportuguês.com.br)**

A leveza e a delicadeza do movimento que Michelangelo conseguiu imprimir ao David, mesmo em um corpo forte e musculoso, geram austeridade e dignidade. Tais características são verificadas também nas estátuas gregas clássicas – referência primária para os renascentistas. Apolo de Belvedere, por exemplo, nos transmite exatamente estas mesmas sensações de dignidade, segurança, leveza e delicadeza. Mas o Apolo é ainda menos emocional que o David, até porque Apolo é um deus e David é humano.

O *Davi* (de Bernini) é um herói em plena ação, focalizado no instante que antecede a pedrada. [...] O *Davi* (de Michelangelo) parece estar reunindo todas as suas forças para o combate; o de Bernini está prestes a desferir o ataque. [...]. Ele gira na ponta do pé, quase como um discóbolo, o calcanhar erguido para imprimir mais impulso ao movimento. E Bernini conseguiu esse efeito sem sacrificar a sensação de intensa concentração mental: corpo e mente em perfeita sincronia. O herói de Michelangelo tem o rosto impassivelmente belo; o de Bernini franze a testa, cerra os dentes, contrai os lábios. E Bernini reproduziu essas feições com tamanha precisão porque evidentemente são suas próprias feições, vistas no espelho [...] (SCHAMA, 2010, p. 96).

As estátuas clássicas gregas tinham um caráter de “ausência de vida”, eram assumidamente estátuas, ou melhor, não eram pessoas, eram deuses. Tal característica será utilizada pelos pintores do início do Renascimento, em que muitas pinturas eram representações de estátuas e não de pessoas vivas. Botticelli teria usado muito este recurso nas suas pinturas: a sua *Vênus*, por exemplo, é uma pintura de uma estátua e não de uma mulher. As desproporções do seu corpo, a ausência de realismo e a leveza do corpo, como se estivesse “pousando” na concha, reforçam o seu caráter “não humano”.

Na Antiguidade, várias passagens dos textos de Platão nos permitem inferir que, para os antigos, o homem era dotado também de emoção, além da razão. Obras como o *Laocoonte* nos provam que a dimensão emocional estava presente de um modo determinante na composição artística. Mas a Antiguidade durou séculos e as diferenças são evidentes entre os períodos arcaico, clássico e helenístico.

O *Apolo*, durante muito tempo, foi considerado a representação ideal da perfeição física masculina. Tudo indica que ele estaria em ato de atirar uma flecha cujo arco estaria em sua mão esquerda. O corpo tem um aspecto leve e delicado, parecendo estar em um movimento de dança. Os ornamentos aderentes à estrutura, como o manto drapejado e o tronco da árvore, desenhando uma diagonal, são dotados de texturas que acentuam a delicadeza da estátua. O olhar voltado para o horizonte demonstra uma atitude de superioridade frente aos aspectos terrenos (Figura 12). O *Laocoonte* (Figura 13), diferente de *Apolo*, não tem essa postura parecendo “posar para a foto”.



**Figura 12 – Apolo Belvedere.**  
**Museu do Vaticano.**  
**Aproximadamente 350 a. C.**  
**Fonte: [www.museivaticani.va](http://www.museivaticani.va)**



**Figura 13 – Laocoonte e seus filhos.**  
**Museu do Vaticano.**  
**Datação incerta**  
**Fonte: [www.romaperegrina.com](http://www.romaperegrina.com)**

O conjunto de Laocoonte parece que foi captado por um instante, no momento em que ele tentava livrar os filhos das cobras, num gesto teatral. A expressão de desespero está em todo o movimento de torção do corpo. A diferença de escala entre os pais e os filhos demonstra uma linguagem conceitual da obra, extrapolando o real e fazendo uso da imaginação e da fantasia. Os ornamentos não são comedidos e contribuem para gerar o drama e o dinamismo da cena – o movimento das serpentes, os cabelos e a musculatura de Laocoonte e os tecidos.

Talvez o período clássico tenha conseguido expressar melhor o homem de um modo íntegro do que o Renascimento. A obsessão pela perfeição no Renascimento fez com que algumas questões importantes não fossem consideradas na manifestação artística, como o próprio entendimento de que o homem é um ser imperfeito e, por conseguinte, a sociedade também é. Se existe a perfeição, ela se dá no modo de expressar uma verdade, ou seja, a expressão do homem real e da sociedade real com todos os seus conflitos internos e sutilezas de caráter.

### 2.3 O CORPO E O ORNAMENTO

Nos templos gregos, as estátuas representando os deuses não eram consideradas “ornamentos”, já que seriam quase como a própria encarnação da divindade. Eram obras autônomas, independentes do espaço que “habitavam” – poderiam estar em qualquer lugar que não haveria prejuízo no seu significado. Nos frontões, as esculturas se encontravam atreladas à superfície das paredes, apesar de serem independentes num sentido conceitual – poderiam estar em qualquer espaço/superfície sem prejuízo no significado próprio da obra.

Dava-se o nome de *simulacrum* para a estátua, figura, imagem e, como tal, sinônimo de *imago*, *signum* e *statua* (VITRÚVIO, 2007, p. 65). O termo também era aplicado para baixos relevos. O conceito de simulacro atualmente está ligado à imitação, ou melhor, à representação imagética que engana por transmitir determinada coisa como real. O conceito mais primitivo de “estátua” teria este sentido de imitar o humano na sua forma mais fiel, com um intuito de “enganar” o observador. Obviamente nenhuma dessas estátuas arcaicas chegaram a tamanho realismo, nem tanto pelas formas, mas pelas cores que eram muito puras e com pouco ou nenhum degradê de tons, luz e sombra que gerasse uma imagem mais realista.

Os telamons (ou atlantes) eram os equivalentes masculinos das cariátides – colunas antropomórficas masculinas. Em Akragas (antiga cidade grega de Agrigento), as figuras se apresentam com o tronco nu musculoso e os braços erguidos sobre a cabeça para suportar o peso da construção. Já foram encontrados vários fragmentos de estátuas desse tipo, com barba, bigode e cabelo comprido ou barba e cabelo curto em cachos. Mas a mais conhecida e antiga delas é a que pertencia ao Templo de Zeus, em Agrigento (480 a. C) (Figura 14).

Sobre a origem do nome, Vitruvius explica:

Atlas é retratado na fábula segurando o mundo, porque foi o primeiro a procurar ensinar aos homens com força de ânimo e sagacidade o curso do sol e o teor dos movimentos da Lua e de todos os astros, sendo por isso, lembrando o benefício, representado pelos pintores e estatuários sustentando o universo, encontrando-se as Atlântidas, suas filhas, às quais nós chamamos Virgílias e os gregos Plêiades, consagradas como estrelas no firmamento (VITRÚVIO, 2007, p. 322).



**Figura 14 – Imagem de reconstituição do Templo de Zeus, Agrigento, 480 a. C.**  
**Fonte:** <http://www.taorminainforma.it/agrigento/valle-03-2/>

Na mitologia grega, Atlas foi um titã condenado por Zeus a carregar o globo terrestre para toda a eternidade. Num sentido geral, representam os bárbaros carregando o peso da estrutura do templo, parecendo estarem ali também para servir de exemplo de obediência, decoro e manutenção de uma ordem: a sociedade era dividida em funções e os homens simples tinham suas funções claramente definidas e deveriam se sentir honrados em estarem na base da sociedade, sustentando uma estrutura de classes acima deles. Tal gesto era algo digno de orgulho, já que o templo era o edifício mais importante da cidade, era a morada do deus.



**Figura 15 - Maquete do Templo de Zeus (480 a.C)**  
**Fonte:** acervo fotográfico da autora, 2018.



**Figura 16 – Ruína do telemon do Templo de Zeus**  
**Fonte:** <http://www.taorminainforma.it>

Os atlantes do Templo de Zeus possuem dimensões monumentais (7 metros de altura) e se distribuem em todo o perímetro do templo, sustentando a estrutura. Foi o maior templo dórico já construído e o terceiro maior templo grego do mundo antigo: 112,7m x 56,30m e uma

altura estimada em até cerca de 20m. Ao contrário do uso arquitetônico da época, as colunas eram adossadas a um muro que circundava o templo, talvez em função do enorme peso do entablamento. A cela era descoberta e, contrariando o padrão clássico, o número das colunas da fachada era ímpar (7x14), de modo que a entrada não poderia estar no centro da fachada frontal. A hipótese mais provável para a entrada do templo é que havia duas portas nos cantos da fachada frontal.

Como já dito anteriormente, a arquitetura dos templos era pensada para ser bela não aos olhos dos homens, mas para o deus que iria ali habitar. O deleite estético dos homens não era o objetivo na sua construção. A beleza poderia ser reconhecida, sim, como um resultado das proporções matemáticas, dos elementos ornamentais dos capiteis e do frontão, por exemplo. Mas todos esses elementos eram construídos para que o deus estivesse bem situado. No entanto, observamos que vários elementos de fachada, como as colunas e o intercolúnio, possuem características com o intuito de gerar impressões e vistas para o olhar do homem, que se encontraria a uma determinada distância do templo, em um plano mais baixo. O próprio Vitruvius, em vários momentos, demonstra a preocupação de como essa vista se daria aos olhos dos homens, estando em determinado nível do terreno.

Como exemplo de elementos arquitetônicos planejados para serem vistos de determinados ângulos gerando diferentes impressões, podemos citar a êntase e os desenhos que acontecem entre as colunas, no espaço negativo, que lembram um vaso grego (Figura 17). Essa hipótese de que o desenho no espaço negativo foi pensado propositalmente faz sentido se considerarmos que os cálculos para as dimensões de comprimento e largura dos templos eram feitos por meio dos intercolúnios:

As colunas deverão ser colocadas de tal modo que o número de intercolúnio no frontispício corresponda ao dobro nos lados; nesses termos, efetivamente, o comprimento do templo será duas vezes a sua largura. Na verdade, considera-se terem errado aqueles que puseram o dobro das colunas, porque assim se verifica ocorrer em comprimento mais um intercolúnio do que convém (VITRÚVIO, 2007, p. 185).



**Figura 17 – Ruína no Vale dos Templos. Agrigento, 480 a. C.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

De acordo com Panofsky (1999, p. 139), a arte clássica grega levou em conta as dimensões do corpo humano como resultado do movimento orgânico, onde a perspectiva seria fruto da necessidade de se corrigir a impressão óptica do expectador através de ajustamentos “eurítmicos”. Deste modo, são duas as variantes que denunciam o agenciamento dos elementos da fachada orientados para o observador “humano”: a influência da perspectiva e a importância da impressão visual do expectador. Dessas condicionantes, o reconhecimento artístico da subjetividade é um fator em comum: “o movimento orgânico introduz no cálculo da composição artística a vontade e as emoções subjetivas (...); a perspectivização, a experiência visual subjetiva [...]; e aqueles ajustamentos “eurítmicos” que alteram aquilo (que é) certo em favor daquilo que parece certo, a experiência do expectador” (PANOFSKY, 1999, p.139).

O princípio de beleza grega estava nas proporções entre as partes e no modo como estas partes se relacionavam. Uma estátua de um corpo humano não necessariamente deveria seguir a verdadeira proporção de um corpo comum, mas levaria em conta o ângulo de visão do observador e a harmonia na relação entre as partes. Policleto dizia que “a beleza aparece, pouco a pouco, através de muitos números” (PLATÃO, 2003, p. 64). Aparentemente, o cânone de Policleto pretendia estabelecer uma lei de estética, que identificava o princípio da beleza com

a harmonia das partes entre si e com o todo. Platão se refere a essa correção óptica como prática dos escultores em “O Sofista”, quando o Estrangeiro de Eleia e Teeteto discutem a “realidade” das imagens<sup>29</sup>:

Estrangeiro: Vejo primeiro a arte de copiar, que consegue os melhores resultados quando o original é reproduzido em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além das cores apropriadas a cada parte, do que resulta uma cópia perfeita.

Teeteto: Como! Não é isso, justamente, que todos os imitadores procuram fazer?

Estrangeiro: Pelo menos, não é o que se verifica com os que modelam ou pintam obras monumentais. Pois se quiserem reproduzir as verdadeiras proporções do belo, sabes muito bem que as partes superiores parecerão menores do que o natural, e maiores as de baixo, por contemplarmos umas de longe e outras de perto.

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E então? E o que dá a impressão de belo, por ser visto de posição desfavorável, mas que, para quem sabe contemplar essas criações monumentais em nada se assemelha com o modelo que presume imitar, por que nome designaremos? Não merecerá o de simulacro, por apenas parecer, sem ser realmente parecido?

Teeteto: Sem dúvida.

Estrangeiro: E não constitui isso parte considerável tanto da pintura como da arte da imitação em geral?

Teeteto: Como não?

Estrangeiro: E a arte que produz simulacros, não imagens, não seria mais acertado denominá-la ilusória?

Teeteto: Certíssimo

Estrangeiro: Aí temos, pois, as duas espécies de fabricação de imagens a que me referi: a imitativa e a ilusória.

A ilusão não se limita no objeto em si, como faz a imitação, mas se relaciona diretamente com o olhar do expectador e consequentemente com a espacialidade resultante da relação do objeto com o expectador. A ilusão acontece inicialmente para simular uma realidade, mas no momento em que o objeto “simulado” se relaciona com o observador, há de se questionar até

---

<sup>29</sup> PLATÃO, 2003, p. 64. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/>.

que ponto essa simulação deixa de ser ilusão para se tornar uma verdade, já que é como uma verdade que o observador apreende, codifica e interpreta o espaço resultante dessa “ilusão”.

As correções de partes do edifício e de linhas horizontais eram praticadas de modo geral, ainda assim tão sutilmente que nem a êntase foi notada por alguns analistas do século XVIII, mas foi percebida aos poucos na década de 1920. As estilóbatas e as arquitraves de muitos edifícios dóricos eram curvos e muitas colunas de canto eram levemente inclinadas para dentro. Em alguns edifícios, toda a colunata tinha uma leve inclinação para dentro. Sobre a êntase, Vitruvius explica:

Todos os elementos que serão dispostos acima dos capiteis [...], deverão ter a sua frente inclinada para diante a duodécima parte da sua altura, porque, quando paramos diante do frontispício e prolongamos duas linhas a partir do olho, atingindo uma delas a parte inferior do templo e a outra o seu topo, a que toca o ponto mais alto será a mais extensa. Assim, quanto mais longa é a linha de visão que avança para a parte superior, mais inclinada para trás nos surge no seu aspecto. Se, porém, [...] estiverem inclinados para a frente, então parecerão diante dos olhos como dispostos a fio de prumo e esquadro (VITRÚVIO, 2007, p.195).

O arquiteto grego Fídias, em certa ocasião, fez estátuas sobre um templo de acordo com as regras de óptica e de geometria. Sabia que quanto mais altos os objetos, menor eles parecem ser. Assim, suas estátuas tinham lábios protraídos e narinas proeminentes.<sup>30</sup> A sua Atená tinha a parte inferior do corpo mais curta para parecer “correta” quando a estátua era colocada bem acima do nível dos olhos<sup>31</sup>. Vitruvius explica no Livro 6 que, “seja porque a partir do movimento das imagens, seja porque o sentimos a partir das emanações dos raios provenientes dos olhos, [...] por uma e por outra razão parece que a visão dos olhos apresenta em si falsos juízos (VITRÚVIO, 2007, p. 301). Completando o pensamento, no Livro 7, discorre sobre a perspectiva:

Demócrito e Anaxágoras escreveram sobre o mesmo assunto (perspectiva) de modo a mostrar que, determinado um centro num ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento, segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas, e as coisas que sejam representadas em superfícies

---

<sup>30</sup> RYKWERT, 2015, p. 226.

<sup>31</sup> PANOFSKY, 1999, p. 100.

verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ora salientes (VITRÚVIO, 2007, Livro 7, p. 335).

Um modo de gerar “ilusão” mais simples e menos elaborado que a êntase, as caneluras no fuste acentuam a volumetria cilíndrica na incidência solar, gerando sombras entre as caneluras. O resultado é uma maior sensação de leveza no aspecto geral do templo, ou seja, sem as caneluras, as colunas teriam um aspecto mais robusto e pesado.

O templo de Segesta, Sicília, não apresenta as caneluras em suas colunas, também não tem o Nau em seu interior, contrariando o padrão de templo clássico grego. Pode ser que se trate de um templo inacabado, no entanto, o entablamento é muito bem preservado e não há sinal de cobertura. Outra curiosidade é a desobediência à terceira regra dos tríglifos: a posição de cada tríglifo<sup>32</sup> em relação à coluna e ao intercolúnio deve estar em alinhamento com os eixos destes. Uma outra explicação é relacionada à história de colonização do local. Os helenos, ao colonizarem a região da Sicília, na cidade de Segesta, encontraram um povo habitando ali há centenas de anos, os Élimos, que apresentavam diferenças culturais significativas do restante da região. É possível que esse formato de templo fosse expressão de uma religião na qual o culto era realizado a céu aberto em um pátio cercado, com altar móvel feito de materiais menos resistentes.

---

<sup>32</sup> Embora muito utilizada pelos gregos, a ordem dórica não conquistou a arquitetura romana. A questão do tríglifo angular pode ter sido responsável pelo seu desuso. As três regras gregas referentes ao entablamento dórico são as seguintes:

1 – Deve existir um tríglifo acima de cada coluna e outro acima de cada intercolúnio;

2 – Os tríglifos acima das colunas angulares devem estar interligados nos vértices, não mostrando métopas ou meias métopas;

3 – A posição de cada tríglifo em relação à coluna e ao intercolúnio deve estar em alinhamento com seus respectivos eixos centrais.

É por ser necessário que os tríglifos fiquem centrados sobre o topo das colunas, que as métopas a serem colocadas entre eles tenham tanto de largura com ode altura. Contrariamente, acontece que os tríglifos correspondentes às colunas angulares são estabelecidos nas extremidades e não centralizados sobre o topo daquelas. E deste modo resulta que as métopas que estão próximas aos tríglifos angulares não sejam quadradas, mas sim, oblongas em metade da largura de um tríglifo. Por outro lado, aqueles que querem fazer essas métopas iguais contraem os intercolúnios das extremidades em metade da largura de um tríglifo. Ora, isso é incorreto, seja por se fazerem alongamentos das métopas, seja por se efetuarem contraturas dos intercolúnios. Por isso é que os antigos consideraram necessário evitar a disposição do sistema de medidas dórico nos templos sagrados (VITRÚVIO, 2007, p. 202-203).



**Figura 18 – Templo de Segesta, Sicília, 430 a. C.**  
**Fonte: <https://descobrindoasicilia.com/2018/05/>.**

Posteriormente, no período romano, Vitruvius relaciona em seu tratado a arquitetura ao corpo humano no sentido da proporção. Para Vitruvius, o belo decorre da “devida proporção”, que é a aparência graciosa e o aspecto bem relacionado entre os elementos nas composições, assim como acontece com o corpo humano.<sup>33</sup> Explica as alturas das colunas devem sempre corresponder ao diâmetro do fuste e recomenda alguns ajustes ópticos para os fustes que, segundo ele, precisam ser mais largos à medida que a distância entre as colunas aumenta:

Em um areóstilo, se as colunas forem um décimo de sua altura, elas parecerão esguias e delgadas (...) porque o ar consome e reduz a espessura do fuste (...). Se, por outro lado, elas forem um oitavo da altura em um pístilo, elas parecerão mais grossas e deselegantes pela proximidade e aperto do espaço intermediário (...). As colunas do canto precisam ter o diâmetro 1/50 maior, porque são cercadas de ar e parecerão aos espectadores mais delgadas. (...) Portanto, onde o olho nos engana, a razão precisa remediar o defeito (VITRÚVIO, 2007, p. 182).

Na descrição dos tipos de templos, Vitruvius apresenta números concretos sobre as proporções (fundamentados a partir da analogia das colunas em relação ao corpo humano). A coluna dórica deve corresponder ao corpo humano o qual tem seis pés de altura; portanto, a altura da coluna dórica (incluindo o capitel) deve ser seis vezes maior que seu diâmetro inferior. Em correspondência com as proporções do corpo feminino, Vitruvius atribui à coluna jônica a relação de 1:8 entre o diâmetro inferior da coluna e sua altura, mas acrescenta que

---

<sup>33</sup> VITRÚVIO “Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura”, 2007, p. 23-26.

posteriormente ambas as ordens foram proporcionadas de modo mais esguio: Coluna dórica 1:7 / Coluna Jônica 1:9 (Figura 19).



**Figura 19 – Interpretações antropomórficas. À esquerda, capiteis dórico e jônico. À direita, origem do campanário de Giotto, em Florença, e da coluna dórica.**  
**Fonte: ZEVI, 1977, p. 164.**

Os templos de ordem dórica eram normalmente dedicados às divindades do sexo masculino. Os dórios eram conquistadores, de maneira que nada mais natural que sua arquitetura refletisse força e solidez. As colunas jônicas, por sua vez, eram o elemento diferencial nos templos dedicados às deusas femininas – eram mais delicadas e graciosas, fazendo referência ao corpo da mulher:

Levantaram depois um templo a Diana, procurando uma forma de novo estilo, [...] e dispuseram em primeiro lugar o diâmetro da coluna segundo a oitava parte da sua altura, a fim de que ela apresentasse um aspecto mais elevado. Na base, colocaram uma espira imitando um sapato; no capitel, dispuseram [...] volutas, como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira; ornamentaram a frente com cimácios e festões, dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapejado das sobrevestes de uso das matronas (VITRÚVIO, 2007, p. 202).

No Livro 3, Vitruvius estabelece normas de proporção para o corpo que, posteriormente, dará origem às várias interpretações do “homem Vitruviano”. Segundo ele, os membros dos edifícios sagrados devem ter em cada uma das partes uma correspondência de medida das partes com o conjunto. Explica que o umbigo é o centro do corpo, e se um homem estiver deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos das mãos e pés.

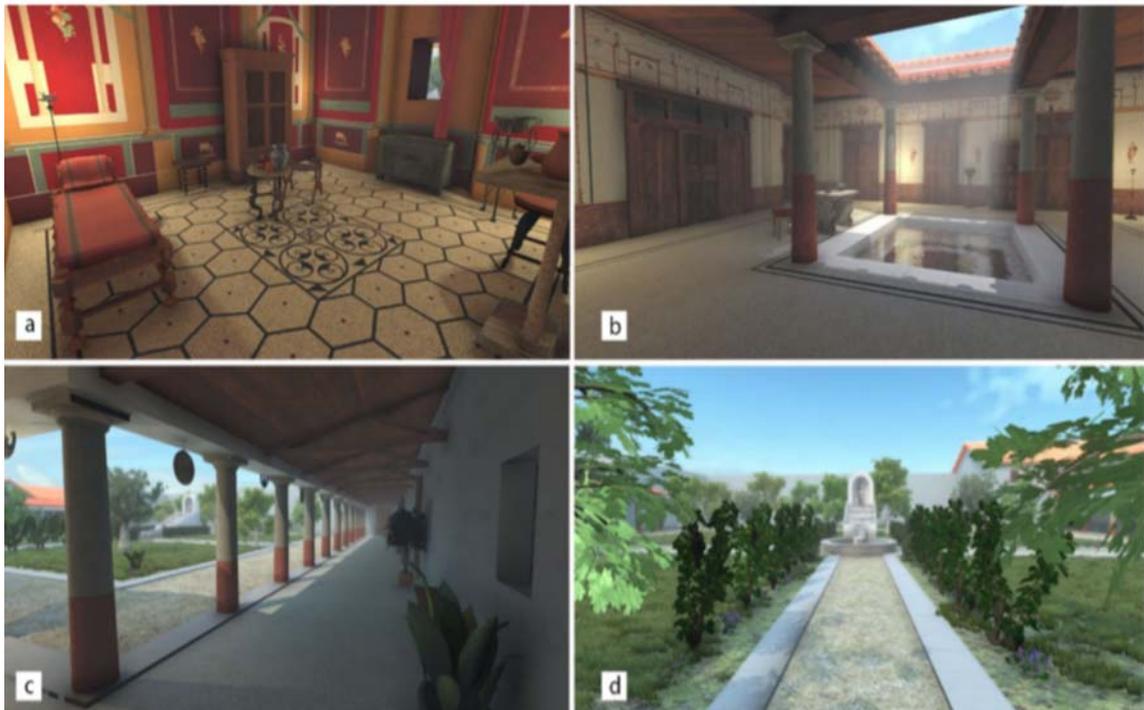
Inscrito na circunferência, tem-se o quadrado, pois se medirmos da base dos pés ao alto da cabeça e transferirmos essa medida para a dos braços abertos, a distância será igual à altura (VITRÚVIO, 2007, p. 169).

Acredita que, se a natureza compôs o corpo do homem de modo que os membros correspondessem proporcionalmente ao todo, foi devido a isso que os antigos (no caso, os gregos) estabeleceram que também nos acabamentos das obras houvesse uma perfeita execução de medida na correspondência de cada um dos membros com o aspecto geral da estrutura. Diz ainda que, “se nos transmitiram regras para todas as construções, elas destinavam-se sobretudo aos templos dos deuses, porque as qualidades e os defeitos dessas obras permaneceriam eternos” (VITRÚVIO, 2007, p. 170).

A ideia do número perfeito também é comentada por Vitruvius. Explica que este foi retirado do corpo humano para formar um sistema de medidas aplicável a todas as obras de arquitetura.

Portanto, se parece verdade que o número foi criado a partir das articulações do corpo humano, havendo uma relação de medida, com base num determinado módulo, entre os membros tomados singularmente e o aspecto geral do corpo, é lógico que devemos admirar aqueles que não só planejaram os templos dos deuses imortais como ordenaram os membros das obras, de tal modo que, através de proporções e de comensurabilidades, as suas distribuições resultassem convenientemente, fosse em separado, fosse em conjunto (VITRÚVIO, 2007, p. 172).

O corpo, que antes era referência para a arquitetura religiosa grega num desenho em planta baixa, nos pilares e na métrica da fachada, a partir do período romano aparece também num sentido espacial: os espaços internos nos templos são efetivamente usados, ganham dimensões humanas e estão repletos de elementos sensoriais. Não só o templo tem importância, mas a habitação ganha valor, o que representa uma valorização do homem e, conseqüentemente, o divino começa a perder espaço. Agora, o corpo não é mais o bastante, é preciso que haja elementos que estimulem o “espírito”. Numa típica *domus* romana, por exemplo, mesmo em ruína, vemos paredes coloridas e sentimos a textura dos mosaicos nos pisos enquanto andamos (Figura 20). Se voltássemos no tempo, ouviríamos o som da fonte das águas, sentiríamos a umidade e veríamos a luz que vem das aberturas do teto fazendo um jogo de luz e sombra e gerando brilho nos mosaicos e afrescos.



**Figura 20 – Reconstituições digitais da *Villa con ingresso a protiro*.  
Parque arqueológico submerso da Baia, Campanha, Itália.**

**Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Architectural-model-of-the-Villa-con-ingresso-a-protiro\\_fig1\\_325829631](https://www.researchgate.net/figure/Architectural-model-of-the-Villa-con-ingresso-a-protiro_fig1_325829631)**

Esses elementos sensoriais revelam a dimensão individual na arquitetura e, conseqüentemente, a subjetiva. A arquitetura feita para ser sentida e experienciada, que atualmente na arquitetura contemporânea, tem uma ótima reputação, a chamada arquitetura fenomenológica que no período romano já existia apesar de não levar essas denominações. Esse modo de conceber o espaço valoriza não só as vistas, mas favorece também os demais sentidos – tato, olfato, audição etc. É o conjunto de sensações que iram desenvolver no homem diferentes impressões ao vivenciar o espaço. É nesse sentido que a relação com a subjetividade ocorre. Na arquitetura romana, não é mais o homem no seu aspecto físico que é a maior referência para a criação do espaço, mas é o homem na sua subjetividade. A alma substitui o corpo.

Vale ressaltar que a valorização da habitação na Roma antiga é um sintoma do advento da consciência de individualismo, já que a habitação é a maior referência de expressão da individualidade na arquitetura. Toda a ornamentação em pinturas, mosaicos e jardins da casa romana demonstra uma necessidade de expressão e do sujeito se diferenciar através da sua casa. Essa é uma diferença notável com relação à cultura grega, caracterizada por um grande

senso de coletividade, democracia e ausência de ostentação. As casas gregas não se diferenciavam entre si e tudo indica que os ornamentos internos eram inexistentes e os espaços públicos eram valorizados enquanto locais de encontros. Os espaços públicos eram efetivamente usados.

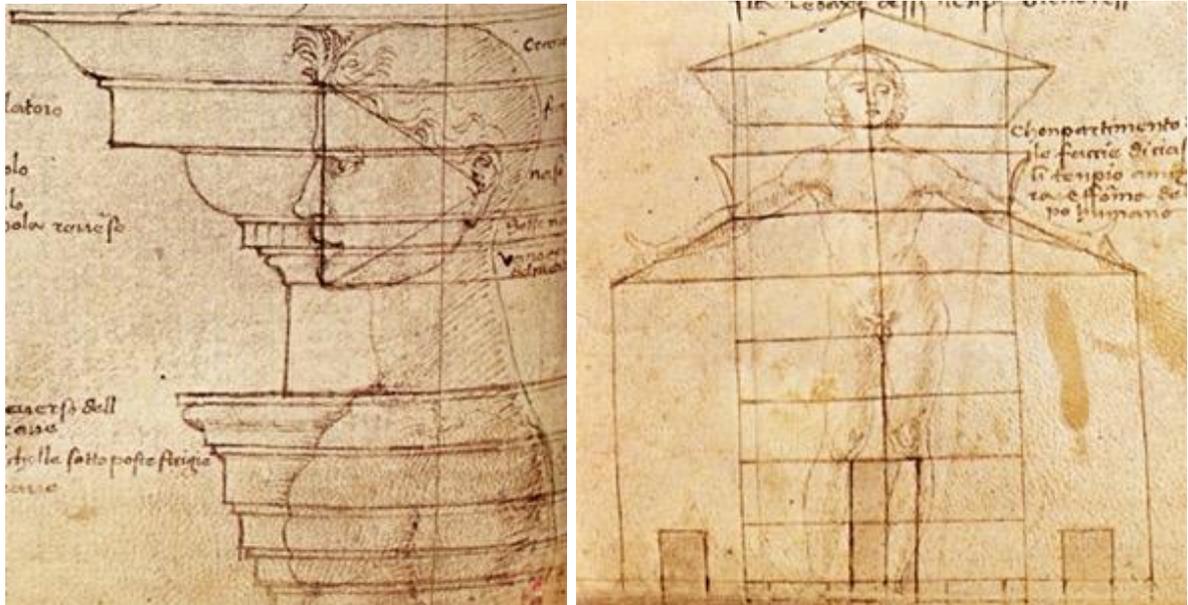
Outra grande diferença entre a arquitetura grega e a romana é a noção espacial. A valorização do espaço interno é uma conquista romana com relação à grega, que se deve tanto às questões estruturais – o uso do concreto, dos arcos, das abóbodas e das cúpulas – e também às questões sociais e culturais. Com o uso do arco, a arquitetura passou a vencer vãos maiores, logo, o espaço interno ganha maiores dimensões. Talvez este fator tenha influenciado no aspecto social de se fazer encontros em espaços internos. Para uma cerimônia religiosa, por exemplo, não é conveniente que se tenha todos os pilares atravessando o interior, atrapalhando as vistas. O aspecto simbólico também merece atenção: a coluna, como um dos principais elementos estéticos/simbólicos da arquitetura, denuncia a valorização do espaço em que está situada, ou seja, o espaço externo na arquitetura grega, e o interno na arquitetura romana (mesmo que adossada ao muro).

Com relação à noção de subjetividade na arquitetura, esta vai se manter na Idade Média e nos períodos posteriores – as catedrais góticas são ótimos exemplos. No Renascimento, esses aspectos subjetivos estão presentes, mas são menos evidentes, dada a valorização do racionalismo e do homem nesta dimensão. As proporções estudadas por Vitruvius alcançaram grande prestígio nesse momento: o corpo humano era louvado e relacionado com a arquitetura e também com a harmonia musical.

O pintor, arquiteto e engenheiro Francesco Di Giorgio (1439-1501), inspirado por Vitruvius e Alberti, escreveu um tratado onde faz correspondências da arquitetura com o corpo humano, sendo o primeiro a desenhar o perfil humano sobrepondo-o à seção de uma cornija. Posteriormente, relaciona todo o volume de uma igreja ao corpo humano – o tronco e a cabeça corresponderiam à nave da igreja, os braços inclinados indicando a mesma direção dos telhados das naves laterais. A proporção da fachada seria a mesma do corpo humano (divisão pela altura das cabeças – referência direta ao cânone de Policleto do período clássico) (Figura 21), onde a cabeça estaria no frontão:

Descreverei agora como as fachadas e portas dos templos devem ser feitas. Visto que as fachadas dos templos são derivadas do corpo humano, eu as

determinarei de acordo com os métodos e medidas que a ele pertencem. Você deve saber que o corpo é dividido em nove partes, ou em nove cabeças, do limite ou inclinação da testa até a ponta do queixo (Giorgio *apud* RYKWERT, 2015, p. 80).



**Figura 21 – Desenhos de Francesco di Giorgio.**  
**Fonte: RYKWERT, 2015, p. 82.**

Essa divisão em nove cabeças merece ser questionada. Atualmente encontramos pessoas com tais proporções, mas na Antiguidade ou mesmo no Renascimento, tal estatura deveria ser bastante incomum, já que os fósseis encontrados demonstram que a média para o homem era de 1,65m. Ou seja, essa proporção não correspondia ao real, talvez representasse o ideal. A arquitetura renascentista, por conseguinte, era análoga à proporção de um homem idealizado de acordo com o padrão de beleza vigente. Tal relação acaba por expressar na arquitetura um ideário “não humanizado” e reforça uma distância da arquitetura com o homem comum, que já acontecia em função dos seus aspectos racionais atrelados à uma leitura reflexiva.

Alberti retoma a comparação de Vitrúvio, da arquitetura com o corpo humano (relação de proporção), e prescreve que “o edifício é como um animal e que ao delineá-lo é necessário imitar a Natureza” (ALBERTI, 2012, p. 216). Assim como “não existe animal que se erga ou se mova sobre um número de pés ímpar” (ALBERTI, 2012, p. 216), não há edifícios harmônicos com pilares em número ímpar. Diz ainda que “como no animal, cada membro

mantém belo acordo com os outros, assim no edifício cada parte deve concordar com as demais” (ALBERTI, 2012, p. 218). Aconselhava que, na mensuração das proporções de um ser animado, um dos membros fosse escolhido e os outros a partir dele fossem medidos. Tal conselho recupera o exemplo de Vitruvius, que contava a altura de um homem em pés, unidade que Alberti substituiu pela cabeça. A *partitio* é definida como “a divisão em áreas menores da área total da edificação, de modo que o corpo todo do edifício resulte composto por edifícios menores, membros reunidos a formar um único complexo” (ALBERTI, 2012, p. 268-269).

A analogia da arquitetura com o corpo também acontecia no período Barroco, e se dava mais no sentido da subjetividade do que propriamente nas relações proporcionais. Aqui a arquitetura procurava propositalmente estimular o emocional e o espírito. No entanto, existem casos em que a corporeidade tinha um forte senso de geometria, mas que também eram configuradas no sentido de estimular o emocional. Escritos de Paul Fréart, a partir de um encontro com Gian Lorenzo Bernini, fornecem explicações sobre uma situação em que se buscou a analogia entre a coluna inteira com o corpo e a cornija com a cabeça:

Quanto ao assunto para o qual viera, ele disse-me que o belo de todas as coisas no mundo (e também da arquitetura) consistia em proporção; que quase pode ser chamada a parte divina em qualquer coisa, já que derivou do corpo de Adão; não somente modelado pelas Próprias mãos de Deus mas também à sua imagem e semelhança; a variedade das ordens surgiu a partir da diferença entre o corpo do homem e da mulher – por causa das proporções distintas de cada um deles – e acrescentou muitas outras coisas sobre isso que nos são suficientemente familiares.<sup>34</sup> (Fréart *apud* RYKWERT, 2015, p. 53).

Este trecho indica uma referência aos antigos, para os quais a proporção e a geometria eram meios de se alcançar o divino, considerando que a matemática era de origem divina. Apesar das relações visuais e materiais, este era um sentido subjetivo de se chegar aos deuses. Na Idade Média, o cristão comum entendia esse caminho num sentido mais literal: as catedrais góticas são altas e monumentais para alcançar o Deus que está nos céus. No Renascimento, o princípio clássico é retomado, mas com outra interpretação: não se tem mais o interesse de se chegar a Deus por meio da arquitetura, ao contrário, a beleza que era atingida pela matemática tinha o propósito de alcançar o homem. Era para o homem que a beleza era pensada, e o purismo da arquitetura renascentista teria condições de convencê-lo por meio da argumentação lógica,

---

<sup>34</sup> Paul Fréart, Senhor de Chantelou, Journal de voyage du cavalier Bernin en France. In: A Coluna Dançante p. 53.

que aquelas relações gerariam a harmonia, e este era o princípio da beleza. A beleza e a perfeição eram características divinas já que são extraídas da Natureza.

Pode-se dizer que, em parte, o homem possuía um sentido do sagrado por fazer parte da natureza. No entanto, dependendo de como ele era aplicado na arquitetura enquanto ornamento, poderia colocá-lo em uma posição de oposição ou de alinhamento ao divino. Nos templos gregos, os telemons estavam ali para suportar a estrutura e assim evitar que o templo caísse; deste modo, eram aliados ao sagrado, mas obviamente em uma posição inferior e de serventia. No Renascimento, o Davi de Michelangelo, por exemplo, foi esculpido inicialmente para ocupar um espaço na Catedral Santa Maria del Fiore (em um primeiro momento, nos contrafortes). No entanto, seu caráter autônomo e sua postura de dignidade e superioridade o colocam em uma posição de “equivalência” com o Deus que está sendo celebrado na igreja. Nesta situação, o homem é enaltecido e, conseqüentemente, o Deus se vê enfraquecido. Apesar da escultura ter sido encomendada pela Igreja Católica, essa leitura talvez não tenha sido feita pelo clero, assim como várias outras obras renascentistas encomendadas pela Igreja. O humanismo renascentista muitas vezes se encontra velado.

De qualquer modo, o homem celebrado nas obras do Renascimento não era um homem comum, do padrão da maioria. Além disso, a moderação nas expressões humanas, beirando à frieza sentimental, irá gerar uma relação de não identificação e de distanciamento entre o sujeito e as obras.

Estamos agora diante dos alvares de uma nova arte eclesiástica, na qual, porém, a ênfase recai [...] sobre a solenidade, majestade, poder e glória. A intimidade e transcendência do sentimento cristão cede lugar a uma frieza distante e à expressão de superioridade tanto física quanto intelectual. [...] O Cristo deixou de ser o mártir sofredor e, uma vez mais, é o rei celestial, acima de toda a fraqueza humana. Maria contempla o filho morto sem lágrimas nem gestos dramáticos; na verdade, suprime qualquer espécie de ternura plebeia até em relação à Cristo menino. Moderação em todas as coisas é o lema da época. As regras de disciplina e ordem na conduta da vida cotidiana encontram sua analogia mais adequada nos princípios de economia e concisão que a arte se impõe (HAUSER, 1998, p. 356 - 362).

No Maneirismo e no Barroco isso vai mudar, no Barroco principalmente, por razões bastante maldosas por parte da Igreja Católica. Vale observar que o ideário clássico, a grande fonte de influência no Renascimento, não tem o homem nesse sentido de equivalência ou superioridade com relação ao divino, e também tem uma dimensão de subjetividade bastante

presente. O humanismo renascentista, nesse sentido, inaugurou um modo de ver o homem, o enaltecendo e talvez gerando alguma “frustração” nos homens “reais” por não alcançarem esse padrão estabelecido de beleza clássica e de intelecto moderno.

## CAPÍTULO III

### 3 ESPAÇO

Para ser compreendido e vivenciado o espaço na arquitetura, na sua integridade, são necessários três condicionantes: o movimento do corpo, o tempo e a luz. Quanto à última, temos quase uma relação de exclusão, já que na ausência de luz, o espaço não é visto. Já na ausência do movimento, o espaço continua sendo visualizado e até sentido, mas de um modo precário, assim como acontece com o tempo (precariamente, é possível ver o espaço em uma única visada). Em todas as três condicionantes, é o olhar, a visão homem, que gera a compreensão. Não existe espaço em si, espaço é sempre para alguém.

No entanto, o espaço na arquitetura somente para ser visto, sem o movimento, sem a experiência, perde o sentido enquanto espaço. O espaço existe para ser vivenciado, seja ele interno, encerrado por paredes, ou externo, limitado por edificações. Vale comentar que no caso do skyline, o espaço se enquadra mais no sentido da vista distanciada do que num sentido ativo de descoberta por meio de um percurso. É como se o espaço já “viesse decodificado” para ser contemplado, e não experienciado, assim como acontece com uma vista de horizonte na paisagem, onde o espaço infinito envolve todo o corpo para captá-lo e levá-lo ao estado da contemplação.

Na arquitetura, seja ela uma edificação ou uma cidade, o espaço se legitima pelo seu uso, ou seja, pela utilidade e não somente pela contemplação. O uso (experiência/vivência) se dá pelo movimento do corpo, que acaba por criar “ocupações” próprias de acordo com o percurso. Do mesmo modo o corpo em movimento, juntamente com outros corpos, acaba gerando espécies de vórtices que, pela sua natureza, são dinâmicos e voláteis. Este seria um modo de entender o espaço como matéria espacial. Melhor dizendo, o espaço deixado livre entre os objetos percursos geram formas no seu arranjo, tanto na escala do interior do edifício quanto na escala dos interiores urbanos – entre muros ou praças, por exemplo.

Seguindo esse raciocínio em uma leitura do espaço a partir da linha do tempo, na Antiguidade é possível verificar duas concepções antagônicas: uma que define espaço como o recipiente e outra para a qual o espaço se daria entre objetos. A primeira, segundo Platão, seria o receptáculo material de todas as coisas. A segunda, a qual Aristóteles era partidário, considera o espaço a partir da experiência, relacionado ao corpo e aos objetos. Mais recentemente, a polaridade entre os espaços platônico e aristotélico foi de certo modo resolvida por Newton em

sua distinção entre espaço absoluto e espaço relativo. Segundo ele, o espaço absoluto, sem nenhuma relação externa, permaneceria eternamente igual e imóvel. Já o espaço relativo seria uma parte do espaço absoluto determinada por nossos sentidos com base na posição dos nossos corpos. Aguiar explica que a diferenciação sugerida por Newton marca a separação entre o conceito abstrato de espaço (matemático e geométrico) e o espaço da experiência. (AGUIAR, 2006, p. 74).

No Modernismo, Le Corbusier diz que o espaço é compreendido pelo movimento dos corpos, mas reconhece que a luz é que o define. Tal visão remete à metáfora da luz que pode ser aplicada em vários sentidos: de nada adianta haver o objeto e os olhos que veem, sem que exista luz. E é a *promenade* arquitetural que irá definir todas as vistas da arquitetura, por meio de um movimento do corpo que é tributário do sujeito. Para ele, a configuração espacial deve se relacionar com o movimento do corpo na plena realização da sua atividade. A adequação da *gradação dos eixos* à *gradação das intenções* aparece como elemento-chave na ordenação da arquitetura. Diz Corbusier:

O eixo é talvez a primeira manifestação humana; ele é o meio de toda a ação. A criança em seus primeiros passos busca mover-se ao longo de um eixo, o homem se debatendo em meio a tempestade traça para si próprio um eixo. O arranjo é a gradação de eixos, e assim também a gradação de objetivos, a classificação das intenções (LE CORBUSIER, 1998, p. 133).

Nesse sentido do eixo, podemos identificar duas noções distintas: a de labirinto e a de pirâmide. No caso do labirinto, temos a percepção espacial a partir da experiência, ou seja, é por meio do percurso que as várias partes são decodificadas e mnemonicamente se forma o conjunto. Neste caso, se é que eles existem, os eixos acontecem de um modo desorganizado e sem uma ordenação. Os caminhos são guiados pela intuição e não pela lógica ou pela razão. A vista da pirâmide, ao contrário, é estruturada por eixos e é possível antever suas partes sem a necessidade de um percurso, já que se trata de uma forma intuitiva.

Na arquitetura e na cidade, o espaço vivenciado por meio de um passeio arquitetônico costuma ser mais instigante. Ao mesmo tempo, reconhecemos a importância dos eixos no que diz respeito à orientação. Uma situação ideal seria aquela em que se tem a necessidade do passeio arquitetônico, de modo que o sujeito se reconheça como parte do espaço a partir desse diálogo e, ao mesmo tempo, que o espaço forneça condições para a orientação a partir de uma

estruturação lógica. Deste modo, tanto as dimensões racionais quanto as intuitivas do sujeito estariam sendo celebradas. E, com isso, reafirmamos que o sentido do espaço na arquitetura está no modo com que este favorece a construção e desenvolvimento do homem.

### 3.1 A GEOMETRIA E A RAZÃO DO LUGAR SAGRADO

Todos aqueles que por um tempo tenham operado sem a certíssima arte da geometria, e depois tenham chegado a algum conhecimento de tal arte, confessarão que todas as coisas por eles pensadas e feitas sem geometria foram feitas sem arte alguma, mas na aventura e ao acaso (...) <sup>35</sup> (Sebastiano Serlio *apud* HICKS, 2013, p. 449, tradução nossa).

O cânone grego nos deixou como herança um padrão de beleza baseado no princípio da razão, de proporções agradáveis e de harmonia. A matemática era fundamental no processo da produção arquitetônica e artística, já que, segundo eles, *a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras e, portanto, os sons produzidos por cordas de simples proporções afetam aprazivelmente nossos ouvidos* (RASMUSSEN, 1998, p.107). Essa foi a explicação que os gregos encontraram para as sensações causadas por imagens e sons.

A divisão áurea produz uma impressão de harmonia linear, de equilíbrio na desigualdade mais satisfatória do que qualquer outra combinação. O retângulo áureo, assim como a sequência de Fibonacci, estabelece uma infinitude no espaço onde vários retângulos são posicionados uns dentro dos outros e, conceitualmente, se têm infinitos retângulos. Tendo na matemática algumas formas de se demonstrar o infinito, e sendo os deuses dotados de vida eterna, logo infinitos no tempo e no espaço, a matemática poderia ser um modo de se chegar ao divino.

Já que a harmonia é resultante do ajustamento de diferenças, dois iguais não se harmonizam, apenas se juntam. Alberti, ao discorrer sobre essa questão, diz que *uma beleza*

---

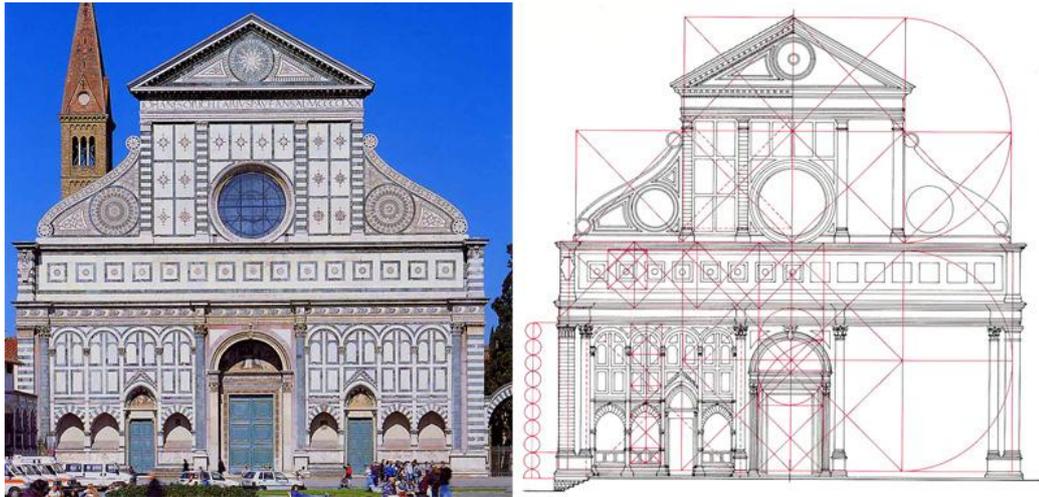
<sup>35</sup> Citação completa: *Tutti coloro che hanno un tempo operato senza (la certissima arte della Geometria) et dipo sono venuti in qualche cognitione di tal' arte: liquali veramente confessarano che tutte le cose da loro pe(n)sate et fatte senza Geometria, furono senza arte alcuna, ma aventura et a caso, perilche (...) f'adi misterio che l'architetto, almen tinto di sorte ch'egli n'habbia qualche cognitione, et massimamente dei principii, et anco più avanti, et non come molti consumatori di pietre, et di calcine, imo de marmi, che al di d'hoggi tengono il nome di Architetti, liquali non sanno pur render conto che cosa sia punto, linea, superficie o corpo, ne che sia corrispondentia o armonia.* (Sebastiano Serlio *apud* HICKS, 2013, p. 449).

*inata resulta da congruência e da concordância entre elementos que, apesar de distintos, se dispõem com ordem e se mantêm mutuamente em justeza de número e medida* (ALBERTI, 2012, p. 469). Nessa síntese das diferenças, ou até das oposições, existe um aspecto que vai além da racionalidade, algo que reúne as partes e as completa, gerando uma unidade dentro da diversidade. Sobre a síntese dos opostos, György Doczi nos dá uma explicação:

Se olharmos atentamente uma flor, assim como qualquer outra criação natural (...), encontraremos uma unidade e uma ordem comuns a todos. Essa ordem tanto pode ser percebida em algumas proporções que se repetem sempre, como também na maneira do crescimento dinâmico de todas as coisas – naturais e construídas – pela união de opostos complementares. (...) Sol e Lua, macho e fêmea, eletricidade positiva e negativa, Yin e Yang. Desde a Antiguidade a união dos opostos é um conceito importante nas mitologias e nas religiões herméticas. As medidas das duas partes da seção áurea são desiguais, sendo uma menor e a outra maior. (...) Menor e maior aqui são opostos unidos por uma proporção harmoniosa. ” (DOCZI, 1990, p. 1-3).

Tanto Alberti como Brunelleschi acreditavam que os antigos conheciam segredo das relações de proporção na arquitetura e tentaram redescobri-lo, fazendo medições das ruínas e monumentos clássicos. Desenvolveram uma arquitetura estruturada por formas simples, repetidas, facilmente reconhecíveis e baseada na razão e no prestígio desses modelos antigos. Nos desenhos do mármore na fachada da Basílica de Santa Maria Novella, de Alberti, por exemplo, se tem a questão da matemática expressa de um modo claro gerando ritmo, cadência, hierarquia e a relação de proporção das partes com o conjunto (Figura 22). Alberti definiu como elegante o ornamento racional, essencial, harmônico, proporcional e equilibrado, não devendo ser:

Interrompido, confuso, perturbado ou dissoluto, nem ligado com inconveniência; que não tem membros em número excessivo, nem muito restritos ou muitos vastos, nem dissonantes ou disformes, nem separados e dissipados do restante do corpo; mas tendo em vista a natureza, a utilidade e as maneiras de proceder tudo é disposto exatamente por ordem, número, amplitude, colocação, forma, de modo que cada parte de toda a obra seja considerada necessária (ALBERTI, 2012, p. 218).



**Figura 22 – Alberti. Fachada e Esquema de proporções da fachada da Basílica de Santa Maria Novella. Florença.**

**Fonte: <https://guiaflorenca.net/instrumentos-astro-nomicos-de-santa-maria-novella/>**

Sobre a arquitetura das igrejas, Alberti explica que a planta deveria ser circular, ou de forma derivada do círculo (quadrada, hexagonal, octogonal etc.), porque o círculo é a forma mais perfeita e a mais natural e por isso uma imagem direta da razão divina. Uma igreja, segundo ele, deveria ser a encarnação visual da proporção divina e só esse plano era adequado a tal fim.<sup>36</sup> Os edifícios de planta centralizada são idealizados, desde o San Sebastiano de Alberti até os projetos de Bramante e Michelangelo para São Pedro: “nos esquemas de cruz latina, o braço longo encurta-se: quando se pode, passa-se à cruz grega onde os braços se equilibram onde não se chega ao centro, mas se parte do centro sob a cúpula e daí se afastam as naves”. (ZEVI, 1977, p. 76).

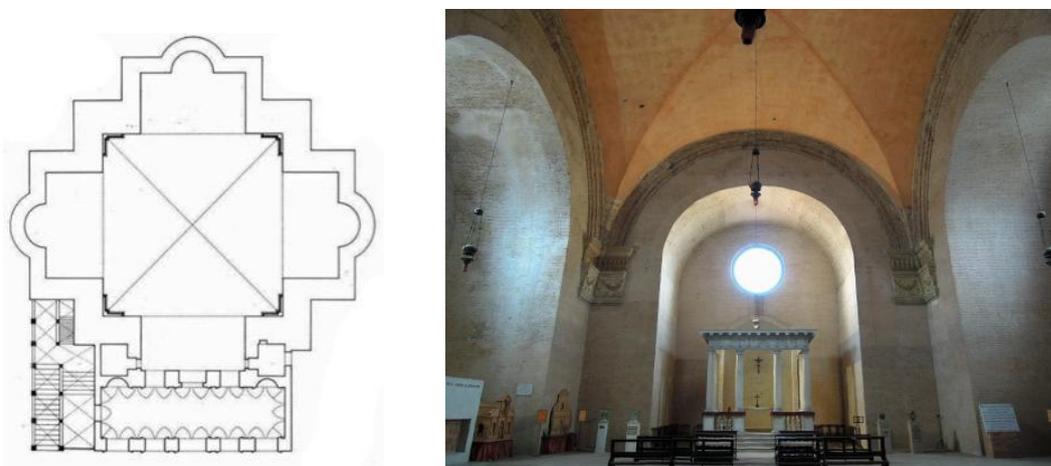
Tomemos como exemplo a Igreja de San Sebastiano, que rompe com o princípio longitudinal de templo grego e celebra uma arquitetura romana, tanto no esquema da planta em cruz grega, remetendo ao Panteão, como no uso dos arcos monumentais. A matemática aqui não é expressada claramente, mas está na relação de proporções que gera um espaço harmônico. A monumentalidade que aconteceria se as alturas fossem mantidas e se a planta acontecesse numa cruz latina, é subvertida pelo esquema da planta em cruz grega ao se quebrar a hierarquia, já que o lugar do altar perde sua importância, dada a simetria bilateral (na planta em cruz grega, o lugar sagrado dado ao altar no fim da nave central da cruz latina é deslocado para o centro da

---

<sup>36</sup> JANSON, 2007, p. 611-612

planta).

Na Igreja de San Sebastiano, o altar se encontra no lado oposto da entrada, e não no centro, abaixo do cruzamento dos eixos. É importante observar que o centro, em termos de hierarquia, é o lugar mais importante nesse tipo de configuração, e não é coincidência que tal lugar fosse destinado à permanência dos homens comuns e não ao altar do padre. A arquitetura religiosa seria um microcosmos e, no caso citado, no centro desse cosmos estaria o homem, elemento de maior importância dentro desse contexto (Figura 23).



**Figura 23 – Igreja de San Sebastiano. Planta baixa e vista interna.**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

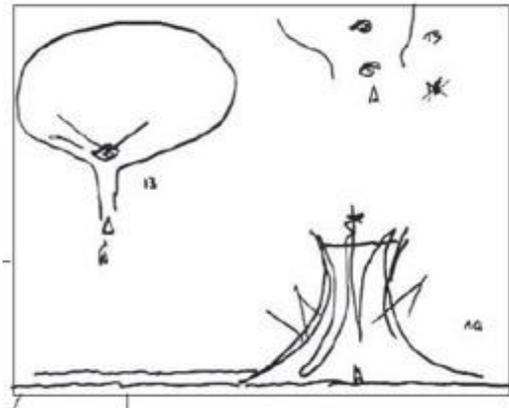
As perspectivas internas que se têm nesse espaço tendem para valorizar o ponto de vista de um único observador estático que se encontra no centro geométrico da composição, o centro do universo, o mais importante expectador daquele ponto de fuga central, enaltecendo assim sua individualidade e sua importância. Além disso, tal configuração não prescinde de um percurso, já que todo o espaço pode ser apreendido a partir deste ponto central.

Um caso emblemático de igreja estruturada por uma planta radial, e que possivelmente sofreu influências do humanismo renascentista, é a Catedral de Brasília, projetada por Oscar Niemeyer (Figuras 24, 25, 26). A diferença é que aqui o sujeito é celebrado no seu percurso uma vez que é pelo percurso que o edifício é decomposto. Nesse sentido, o tempo se torna uma variável importante na medida em que o caminho é feito em uma sequência de impressões, expressando a impossibilidade de separação entre tempo e espaço.

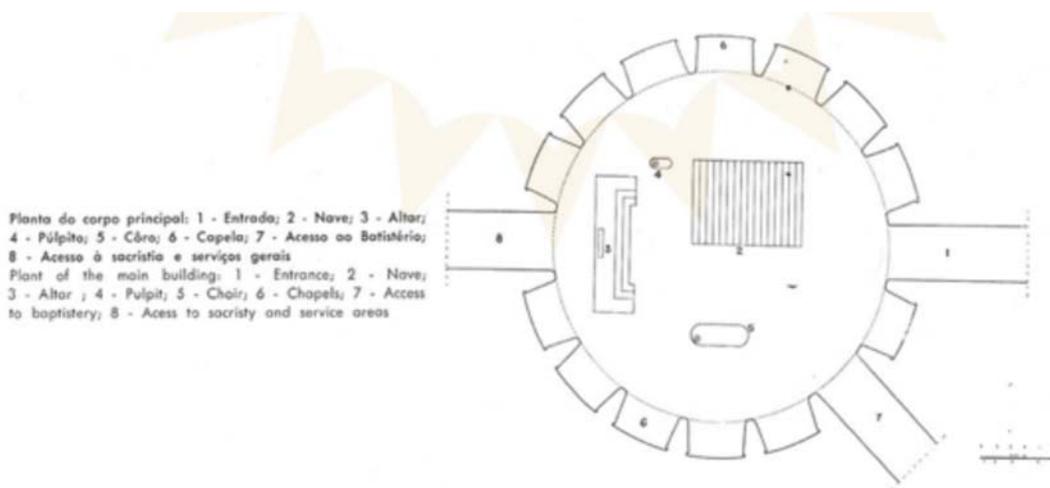
Para a Catedral de Brasília, procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente - de qualquer ângulo - com a mesma pureza. Daí a forma circular adotada, que além de garantir essa característica, oferece à estrutura uma disposição geométrica, racional e construtiva. (...) A entrada em rampa leva, deliberadamente, os fiéis a percorrer um espaço de sombra antes de se atingir a nave, o que acentua pelo contraste os efeitos de luz procurados (NIEMEYER in [www.niemeyer.org](http://www.niemeyer.org)):



**Figura 24 – Catedral de Brasília. Vista posterior**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2015.**



**Figura 25 - Croquis de Niemeyer.**  
**Fonte: NIEMEYER, 1999, p. 23.**



**Figura 26 - Catedral de Brasília. Planta Baixa.**  
**Fonte: Revista Acrópole. São Paulo, ano 22, n. 256, fev. 1960, p. 87.**

Externamente, a Catedral é melhor apreciada à distância, onde o espaço infinito e amplo enfatiza o caráter monumental. O acesso ao interior se realiza por meio de uma rampa que desce três metros do nível térreo. À medida que nos deslocamos, percebemos o espaço como

confinado e escuro, ocasionando a introspecção. Com isso, Niemeyer privilegia o indivíduo na sua consciência individual e particular (escala cotidiana) e, ao entrar na nave, o espaço celebra a confraternização onde a partir de um caminho individual se chega ao espaço iluminado, amplo e democrático. Tal passeio arquitetônico revela um paralelo com o itinerário da alma humana num caminho de redenção.

Se o arquiteto desejar dar ao volume interior que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito, dando ao visitante – pelo contraste – a impressão da amplitude desejada. É a explosão da qual nos falava Le Corbusier, princípio que se repete por toda arquitetura. Quando desenhamos a Catedral de Brasília, desenhamos como acesso uma galeria estreita. O objetivo era dar aos que a visitam, ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previsto (NIEMEYER, 1999, p. 23).

Na Igreja de San Sebastiano, o centro também é destinado a ser ocupado por homens comuns, remetendo à valorização do homem na sua dimensão coletiva. Como na Catedral, aqui o espaço interno tem um aspecto de urbanidade, lembrando uma praça. Apesar de ter pouca luz natural se comparada à Catedral de Brasília, o pé direito se destaca pela altura dos arcos em volta perfeita, criando uma amplitude. As proporções dos eixos horizontais e verticais, no entanto, geram uma sensação de ambiguidade entre uma possível monumentalidade, gerada pela altura, e uma escala mais humana dada as dimensões reduzidas em planta. Entende-se que a matemática aqui não é facilmente percebida e decodificada, mas é responsável por sensações de surpresa, algo que só irá ocorrer com frequência em séculos posteriores.

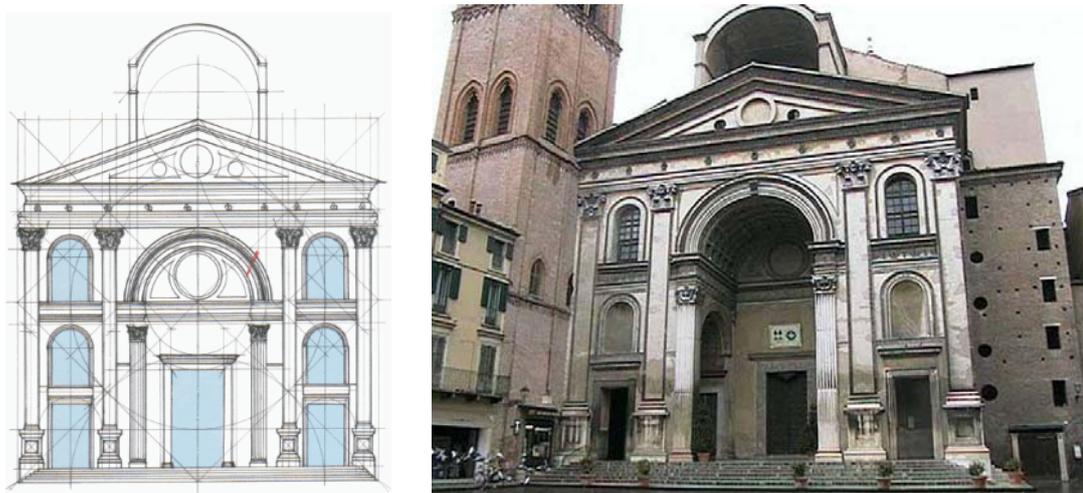
Não seria incorreto afirmar que a estética renascentista possui esta ambiguidade interna como característica, já que é estruturada pela harmonia e esta é o resultado de oposições. O que não impede de haver uma grande quantidade de artistas que buscavam por um postulado como o caminho mais seguro para se alcançar a perfeição, baseado em regras e princípios de composição onde a matemática era expressa de um modo claro e objetivo. O problema é que tal modo de produção poderia resultar em uma perda da liberdade pessoal em favor de uma construção compositiva baseada em regras e princípios, sugerindo uma visão estável da vida e o desejo de perpetuar o estado de coisas.

Nesse sentido, Alberti foi revolucionário ao propor um espaço imprevisível em um contexto onde a arquitetura buscava gerar mais respostas do que questionamentos e buscando por uma identificação maior com o homem do que com o sagrado. Alberti, no entanto,

estabelece essa identificação da sua arquitetura no sentido humano ao mesmo tempo em que celebra o sagrado, uma vez que um dos modos da dimensão humana se manifestar seria pela oposição com o sagrado, estabelecendo uma harmonia pelo contraste.

Um caso em que essa característica também é percebida é a Igreja de Sant'Andrea. É um espaço monumental e ao mesmo tempo com características que celebram o homem na sua humanidade. Mesmo que a Sant'Andrea tenha sofrido modificações posteriores na planta (o projeto original do Alberti consistia em uma cruz grega) e os ornamentos e pinturas internas também não foram desenhados por Alberti, é interessante observar que essas pinturas internas simulam elementos tridimensionais para “enganar” o olhar. Ao mesmo tempo, são pinturas bastante elaboradas e com um conteúdo mais neutro: não evocam o pecado e tampouco o sagrado, produzindo assim interpretações mais abertas e particulares.

Como em diversas outras fachadas de Alberti, a matemática e a geometria na fachada da Basílica de Sant'Andrea acontecem de um modo claro e o ornamento é o elemento que gera graciosidade em uma arquitetura que, dada as proporções monumentais, teria um tom de austeridade. Como Alberti postula, o ornamento é comedido, equilibrado e são posicionados de modo a enaltecerem as relações de proporção da estrutura. A estrutura, por sua vez, ora se alinha aos muros e se reduz a linhas compositivas (colunas), ora se torna o elemento que define uma estética e uma linguagem particular (Figura 27).

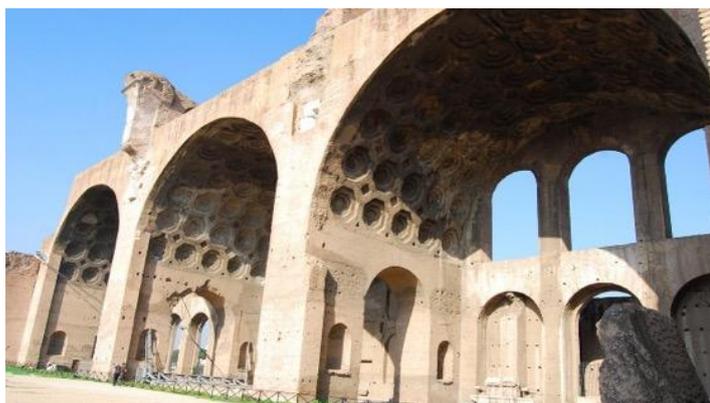


**Figura 27 – Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea. Mantova, Itália.  
Fonte: YTTTERBERG, M. Albert's Sant'Andrea and the etruscan proportion.**

O espaço interno possui um forte sentido de urbanidade em função da iluminação natural abundante, do grande vão obviamente gerando ausência de pilares centrais, estando estes adossados aos muros laterais, e dos arcos laterais que lembram “edifícios” que circundariam a “praça”, semelhante à Basílica de Constantino do Fórum Romano (Figura 29). Além disso, a Igreja possui uma monumentalidade que externamente não é prevista, gerando uma sensação de surpresa e deslumbramento.



**Figura 28 - Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea, Mantova, Itália.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**



**Figura 29 – Forum Romano, Roma, Itália.**

Nos espaços internos, a harmonia é decorrente da dicotomia e da síntese das oposições – a graciosidade na dimensão humana e particular dos ornamentos se contrapondo com a grandiosidade do espaço na dimensão sagrada. As sensações de surpresa e deslumbramento são

frutos principalmente da monumentalidade, graças à uma precisa proporção entre as alturas, larguras e profundidades. É pela surpresa e pelo deslumbramento que o sublime é desvelado.

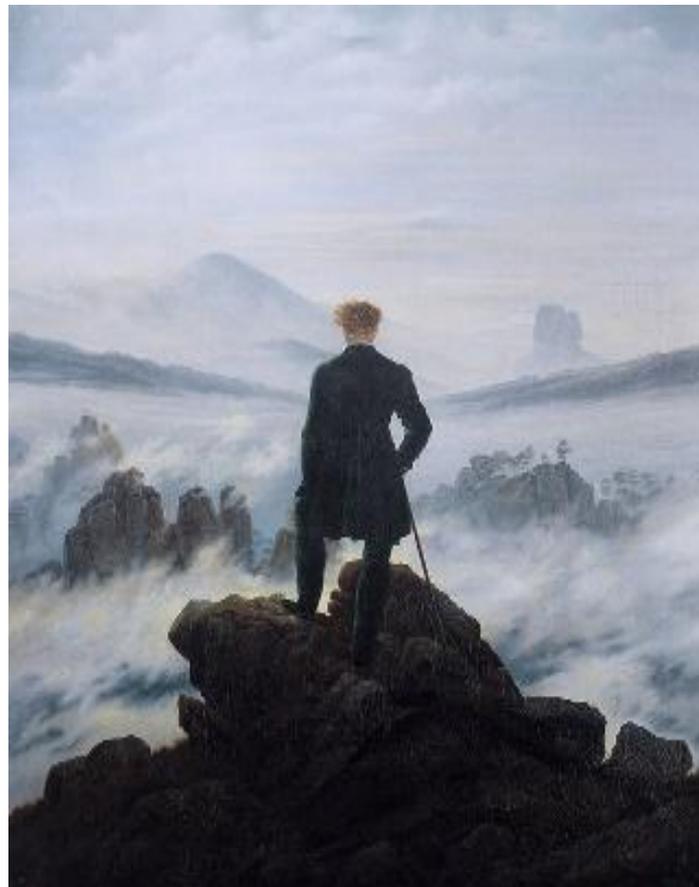
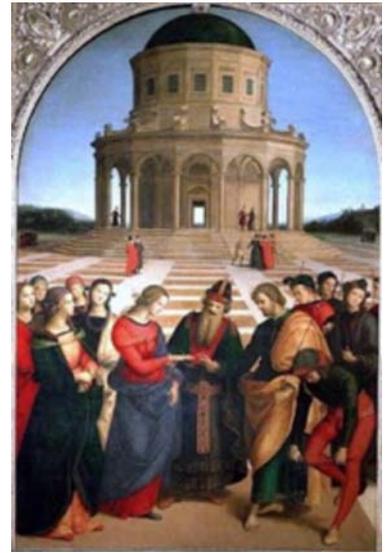
É nesse sentido que a arquitetura cria uma analogia com o cosmos, onde o homem se identifica nesse espaço como parte de um universo e experimenta um sentimento de pertencimento. Ao se sentir pequeno diante do universo infinito, por oposição, passa a ter consciência de sua fragilidade propriamente humana, ao mesmo tempo em que o seu reconhecimento enquanto parte desse cosmos gera um engrandecimento da alma e um sentimento de infinitude e eternidade. O reconhecimento da infinitude do Universo revela ainda a finitude e a fragilidade própria do homem, estabelecendo assim uma relação de oposição entre ambos: diante do sublime, o sujeito experimentaria um estado de elevação, um sentir-se pequeno diante do infinito do universo, e, ao mesmo tempo, um sentir-se grande por perceber tal dimensão<sup>37</sup>.

Na Catedral de Brasília (Figura 30), o sentido do sublime decorre principalmente do percurso e, claro, da surpresa ao se chegar no espaço interno circular intensamente iluminado. O círculo, conhecido como a forma perfeita, tem um sentido de infinitude, já que é formada por infinitos lados. O círculo talvez seja a forma mais primitiva e mais intuitiva da criação humana: as primeiras cabanas humanas tinham formas circulares, assim como os astros sol e lua, conhecidos como deuses por muitas civilizações arcaicas.

As plantas circulares, apesar de serem muito estudadas no Renascimento, foram pouco aplicadas na prática. Nas pinturas, era comum a representação de monumentos com essa configuração. A cúpula que cobre esses espaços, externamente encerra verticalmente o edifício, mas internamente se abre para o céu. De todo modo, a realização da arquitetura é uma forma de reprodução do universo e de buscar compreender a sua dinâmica, sendo que o homem é uma parte fundamental, já que incorpora o sentido do tempo, que completa o sentido de espaço (universo).

---

<sup>37</sup> Kothe, F. *Ensaio de semiótica da cultura*, 2011, p. 118-119.



**Figura 30 – Catedral de Brasília. Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

**Figura 31 - Rafael Sanzio. O Casamento da Virgem. Milão. Fonte: [www.oguiademilao.com](http://www.oguiademilao.com)**

**Figura 32 - Caspar David Friedrich, Wanderer above the Sea of Fog, 1817, Kunsthalle Hamburg. Fonte: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th\\_Century.htm](http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th_Century.htm)**

### 3.2 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO E O ESPAÇO COMO REPRESENTAÇÃO

Só a partir da renascença, a pintura se baseou no pressuposto de que o espaço em que as coisas existem é um elemento infinito, contínuo e homogêneo, e de que usualmente vemos as coisas de modo uniforme, ou seja, num só e imóvel olhar. O que realmente percebemos, no entanto, é um espaço limitado, descontínuo e heterogeneamente compacto (HAUSER, 1998, p. 347).

A noção de espacialidade e o modo com que ela é vista e vivenciada tem raízes culturais, sendo que a perspectiva é pensada tanto do ponto de vista do desenho como na apropriação pelo homem do espaço propriamente dito. A leitura, por ser social e cultural, é “datada”, o que não implica na perda do caráter de atemporalidade de uma obra de arte/ arquitetura – característica que pode atribuir-lhe um status de obra de arte.

A mais usual representação em perspectiva nos dias de hoje, a linear, promove uma conversão do espaço real em espaço matemático e homogêneo, simulando uma imagem do infinito não apreendida pela experiência, ou seja, a perspectiva seria uma representação visual do conceito do infinito. Panofsky explica que a noção de infinitude é uma abstração da realidade (sendo “realidade” a efetiva impressão visual do sujeito), e que a descoberta do ponto de fuga, enquanto imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais, constitui “o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito” (PANOFSKY, 1999, p. 54), e esclarece:

A homogeneidade do espaço geométrico assenta, principalmente, na ideia de que todos os elementos desse espaço, os ‘pontos’ nele reunidos, constituem simples indicadores de posição, privados de conteúdo independente próprio fora desta relação, da posição que ocupam em relação uns aos outros. (PANOFSKY, 1999, p. 32).

Sobre a relação da espacialidade e a autonomia/heteronomia dos elementos do espaço da obra, o teórico da arte Heinrich Wölfflin (2006) faz uma outra interpretação. Segundo ele, os elementos contidos em uma perspectiva linear têm a pluralidade como característica, que, apesar da evidente ligação conceitual e formal dos elementos no conjunto, cada um possui uma autonomia – caso “retirado” do seu contexto, continuaria “dizendo” aquilo que era dito inicialmente.

Tomemos como exemplo duas obras de artistas de diferentes períodos diferentes (Renascimento e Barroco/Maneirismo), mas que possuem o mesmo tema – A Última Ceia. O

espaço utópico, geométrico e homogêneo na obra de Leonardo da Vinci tem um ponto de fuga central onde Jesus está posicionado, de modo que o olhar do observador é direcionado para este centro e, num segundo momento, os outros elementos são apreendidos. Não há conflito. As figuras são lidas de um modo linear e cada um dos personagens parece ter uma personalidade própria e possui uma certa independência do conjunto – como dito, caso retirado, continuaria com a sua autonomia (Figura 33).



**Figura 33 – Leonardo da Vinci. A Última Ceia. Santa Maria delle Grazie. Milão (1495-1498).  
Fonte: <https://www.milan-museum.com/ultima-ceia-igreja-santa-maria-grazie.php>.**

Na Santa Ceia de Tintoretto, todos os personagens parecem estar ligados entre si – caso fossem isolados, perderiam o sentido. Ao mesmo tempo, ocorre uma leitura conflituosa: Jesus não está no centro, está deslocado, e o único elemento que o diferencia dos outros personagens é a aura dourada. Fora esse elemento, é um homem comum como os outros que estão na tela. Sua luz também não é a única: no canto superior esquerdo existe uma “pomba” que concorre com a imagem de Jesus. A leitura faz um vai e volta que direciona para mais de um ponto focal ao mesmo tempo (Figura 34).



**Figura 34 – Tintoretto. Santa Ceia. Igreja San George Maggiore, Veneza, 1594.**  
Fonte: [www.casthalia.com.br/a\\_mansao/obras/tintoretto\\_ceia.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/tintoretto_ceia.htm).

O espaço infinito da obra de Leonardo acontece nesse direcionamento para dentro do quadro, enquanto que no Tintoretto a imagem é cíclica. O movimento centrífugo das figuras na obra de Tintoretto contribui para criar a ilusão de que o espaço da cena não se confina ao painel, mas se alarga em todos os sentidos, como se a moldura fosse a janela, através da qual podemos ver parte de uma realidade contínua. O espaço da pintura sai da sua materialidade e se propaga em todas as direções, ultrapassando o “lugar” representado, “sendo, exatamente, o caráter finito do quadro a chamar a atenção para a infinitude e continuidade do espaço” (PANOFSKY, 1999, p. 57).

Em um desenho em perspectiva linear, o espaço real visualmente finito é convertido em um plano bidimensional e é representado de uma forma ideal dentro dos princípios da geometria naquele suporte bidimensional. Essa perspectiva se converte em uma ideia de infinitude do espaço. Sobre o assunto, Sigfried Giedion completa:

Na perspectiva linear [...] os objetos são representados sobre uma superfície plana conforme são vistos, sem referência às suas formas ou relações absolutas. O todo do quadro ou do desenho é calculado de modo que seja válido para um único ponto de vista. Para o século XV, esse princípio significou uma revolução completa, uma extrema e violenta ruptura com a medieval concepção plana e desarticulada de espaço, que constituía sua expressão artística (GIEDION, 2004, p. 58).

Além da ideia da representação do espaço em um plano bidimensional, tem-se também a arquitetura, o espaço real propriamente dito, construído para ser visto por um ponto fixo central. Já não estamos mais falando de uma representação do espaço, se trata agora do espaço como representação de uma ideia, de uma ordem, de um designo e de um propósito. Sendo que o homem é, hora protagonista, hora coadjuvante, hora expectador, hora atuante, nesse princípio de geometrização do mundo que o situa no centro de um cenário de uma arquitetura dominante (no caso renascentista). O espaço se converte em uma representação de uma ideia e manifestação de um modo de ver o mundo.

Na Antiguidade, as representações em perspectivas se davam de outro modo, dada às particularidades da consciência de espacialidade. O conceito de espaço para os antigos surge com Platão, que o designa como *Khora*, (lugar ou receptáculo), onde, existindo um lugar, este está contido noutro lugar e assim sucessivamente. Para Aristóteles, os corpos não são assimilados segundo um sistema homogêneo e infinito de relações dimensionais, eles são os conteúdos justapostos de um recipiente finito. Não existe o infinito que ultrapasse o ser dos objetos isolados (a própria esfera das estrelas “imóveis” era um objeto isolado). O espaço é um lugar no qual um corpo está contido, o lugar é definido como o limite de cada corpo. Concluimos que o espaço era delimitado enquanto “lugar” e que a noção de infinitude não era algo intuitivo.

Essa consciência de espacialidade se manifestava nos desenhos: o campo de visão era entendido como uma esfera e as representações em perspectiva se davam em função das distorções visuais que acontecem devido a essa configuração esférica, sendo maiores na medida em que se aumenta o ângulo de visão. As relações entre as grandezas dos objetos não se exprimiam em medidas de comprimento simples, mas em graus de ângulos. Para eles, uma perspectiva em linhas retas poderia parecer curva, por outro lado, uma quadrícula levemente curva, ao nosso olhar, pareceria ser reta, dependendo do ângulo de visão (PANOFISKY, 1999, p. 37).

Todas as linhas, mesmo as que são mais retas, surgem como ligeiramente curvas, caso não estejam diretamente diante dos olhos (...). Por isso, para pintar as partes retas de um edifício, todos usam linhas retas, apesar de, segundo a verdadeira arte da perspectiva, tal ser incorreto (Heinrich Schickhardt *apud* PANOFISKY, 1999, p. 32-36).

Nessas representações dos antigos, a chamada perspectiva angular, as dimensões visuais não são inversamente proporcionais às distâncias, ao contrário da perspectiva linear renascentista, que estabelece um método que rejeita o axioma dos ângulos ao representar elementos tridimensionais em superfícies bidimensionais<sup>38</sup>. Assim, a perspectiva clássica é a expressão de uma intuição do espaço diferente da intuição moderna, que entende a realidade como uma sobreposição de volumes considerando elementos como altura, largura e profundidade.

Segundo consta, os pintores antigos utilizavam o método da “cenografia” para representação de objetos nas dimensões aparentes, ou seja, nas formas agradáveis de equilíbrio enquanto impressão subjetiva, negando as verdadeiras dimensões. Um exemplo é a ênfase das colunas: “A intensão subjacente à ótica é a de que ela pareça eurrítmica, mais do que intuitivamente simétrica” (PANOFSKY, 1999, p. 88).

Nas pinturas que se conservaram anteriores à Pompéia, a profundidade do espaço acontecia somente até a camada de figuras do primeiro plano (fundo). Podemos dizer que as distâncias em profundidade começaram a ser comprovadas com os romanos. Nessas pinturas romanas, raramente se revela a existência de um único ponto de fuga, os elementos diminuem até o fundo, mas esta diminuição não é constante, sendo interrompida por figuras fora de proporção (fora de escala), além da iluminação não ser uniforme (Figura 35, 36 e 37).

As pinturas nas paredes das casas pompeanas que apresentam vários pontos de fuga geram um efeito ilusório de recuo, simulando, por exemplo, uma abertura para uma paisagem e gerando a impressão de aumento dos espaços. A representação da realidade, tal como ela é, não parece ter sido a maior preocupação dos pintores, o próprio Vitruvius (2007, p. 360) comentou em seu tratado sobre algumas dessas pinturas bastante fantasiosas: “como pode um junco realmente sustentar um teto, ou um candelabro, (...) ou um macio e fino talo, uma estátua sentada (...)”, dizia ele.

---

<sup>38</sup> Panofsky apresenta a tese de que a perspectiva linear é contraditória por negar o axioma dos ângulos e pelo fato de ser impossível representar uma esfera em uma superfície plana. Sendo assim, é uma representação falsa.



**Figuras 35 e 36 - Pintura mural de Pompéia no Segundo Estilo**  
**Figura 37 - Pintura mural no Segundo Estilo da Villa de Publius Fannius Sinistor, Boscoreale, perto de Pompeia. Meados do séc. I a.C. Hoje exposto no Metropolitan Museum, New York.**  
**Fonte: <https://trabalhodearteroma/2012/03/pinturas-na-parede.html>.**

Entretanto, entendemos que essas pinturas em Pompéia tinham como objetivo não a verdadeira representação da realidade, mas a verossimilhança. Muitas vezes, a pintura de várias vistas simultâneas representava as várias percepções durante um suposto percurso, onde o artista procurava mostrá-las em uma única visada, daí a existência de vários pontos de fuga. Essas representações com várias perspectivas em um único desenho revelam uma subversão do tempo/espaço, algo que séculos depois Picasso soube fazer com muita propriedade.

Existe a tese de que a origem da perspectiva é o cenário do teatro, não só no sentido arquitetônico e espacial, mas também no sentido conceitual – a teatralidade da representação perspéctica do mundo. O cenário é uma simulação, diferente de uma pintura pura, que busca representar a verdade: “um cenário é um biombo que oculta a luz da existência, enquanto a pintura pura é uma janela inteiramente aberta para a realidade” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 38).

Os murais nas casas de Pompéia, apesar de aparentemente formarem cenários a partir da combinação entre as pinturas e os espaços dos ambientes, não estavam ali para duplicar a realidade, mas alterar e brincar com o espaço. Se a pintura mural interna de uma casa obedecesse à precisão de regras de perspectiva, pretendendo enganar o observador, atingiria tal objetivo somente quando o observador estivesse imóvel em um determinado lugar do ambiente (Figura 38). No entanto, a casa habitada não era um teatro e seu habitante não estava preso em um único lugar, além de não ser um mero expectador.



**Figura 38 – Espaço interno na Casa dei Vettii. Séc. I, Pompéia.**  
**Fonte: [viagemitalia.com/casa-dos-vetii-pompeia/](http://viagemitalia.com/casa-dos-vetii-pompeia/)**

De acordo com Floriênski (2012, p. 46), o pintor fazia as pinturas dando perspectivas aproximadas para vários pontos de vista e assim renunciava à arte dos simulacros, já que nitidamente não tinha a intenção ludibriar com suas pinturas fantasiosas, ou simulando profundidades que não são reais. Nesse sentido, essas pinturas estariam mais próximas da realidade, na medida em que assumia um *status* de fantasia, fortalecendo o real por se opor a ele, e se afastariam dos cenários (no sentido de simulação). O “decorador” se transformaria assim no artista, não por seguir as regras de perspectiva, mas por se afastar delas.

A criação de um cenário acontece na medida em que o artista considera que o observador vai estar em um local pré-determinado e todo o espaço é configurado para ser visto a partir daquele local. Não é que o observador não possa ou não deva locomover-se, mas o espaço vai ser melhor visto a partir daqueles pontos definidos. Essa configuração faz aparecerem “pequenos mundos” dentro de outros mundos existentes, realidades paralelas criadas na tentativa de se mostrar suas próprias verdades.

Um dos casos onde mais se assume essa situação em que um plano é configurado para ser visto a partir de um ponto fixo, para que assim esse plano dialogue com o espaço e se converta também em espaço tridimensional, é a já citada “Última Ceia”, de Leonardo da Vinci. Nesta obra, é o espaço arquitetônico (tridimensional) que define as linhas do plano do afresco (bidimensional), onde o último simula uma tridimensionalidade que nega a sua planaridade

original. Leonardo antecipa uma relação entre sujeito e obra que iria acontecer só no século XVII, na qual o observador, fora da tela, parece ser um elemento que “fecharia” a composição da pintura. Na Última Ceia, o observador não faz parte da composição, mas se insere nela como uma testemunha que tudo vê, mas que não é visto pelos personagens da pintura. O observador teria um ponto privilegiado para melhor ver a composição – no meio da sala (refeitório), em uma distância de aproximadamente quinze metros perpendicularmente ao afresco.



**Figura 39 – Leonardo da Vinci. A Última Ceia. Mural no refeitório da igreja Santa Maria delle Grazie. Milão, entre 1495 e 1498.**

**Fonte: <https://www.mymuseum/last-supper-leonardo-da-vinci-santa-maria-delle-Grazie-Milan>.**

Não é falso dizer que, na Última Ceia, os personagens definem o lugar no afresco, onde, junto com os objetos da composição, são direcionados para um ponto de fuga central, manifestando assim a ideia de infinito. O enquadramento da parede/suporte do afresco normalmente deveria delimitar a composição, como a maioria das pinturas renascentistas fazem, tornando a composição “fechada”. Esse fechamento não acontece especialmente na Última Ceia, se considerarmos o espaço da sala como sendo também parte da composição (Figura 39).

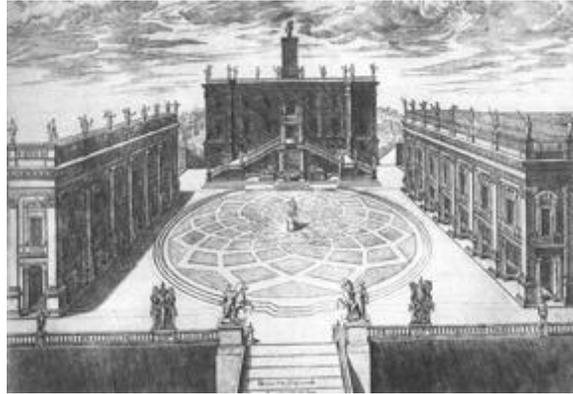
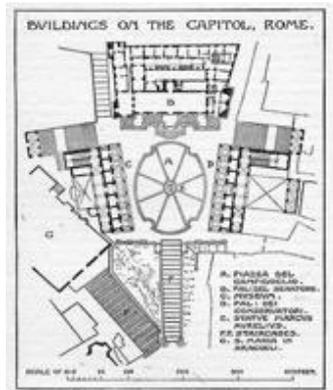
Diferente da obra de Leonardo, que avança o campo frontal e anterior ao plano da pintura, nas pinturas de Pompéia, a continuidade do espaço aparenta acontecer somente para detrás da tela. Essas pinturas representam uma fatia de realidades paralelas, uma janela que se abre para fora sem qualquer conexão com o espaço interno propriamente dito ou com as outras

pinturas presentes no local – poderiam estar em qualquer local sem prejuízo na composição. Também não há um local privilegiado para o observador estar. O espaço das pinturas é finito e não representa cenários, apesar de muitas vezes aparentar fazê-lo.

A perspectiva renascentista se tornou um cânone que se mantém até os dias de hoje. De acordo com Giedion, “com a invenção da perspectiva, a moderna noção de individualismo encontrou sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva, cada elemento acha-se relacionado com um único ponto de vista, o do espectador” (GIEDION, 2004, p. 58). Como dito anteriormente, todos teriam exatamente a mesma vista a partir do mesmo ponto de vista, não havendo um percurso no qual o sujeito escolhe os caminhos que iria seguir. Nesse sentido, a noção de “individualismo” que Giedion cita estaria mais para um “coletivismo”, uma vez que a escolha aqui não é tributária do sujeito.

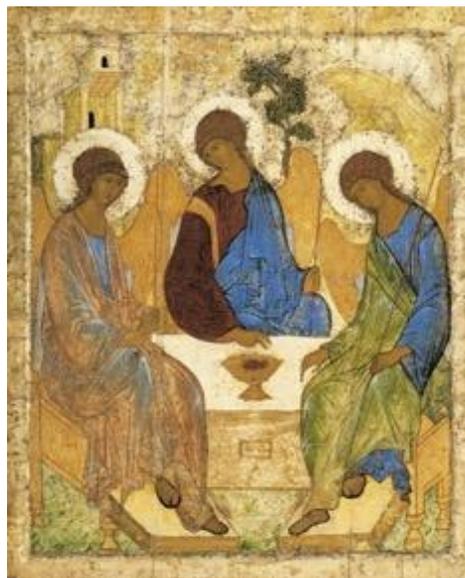
O ideal renascentista de que o homem é o centro do universo faz valer essa nova noção espacial onde todo o espaço de uma praça, por exemplo, é configurado para ser visto por esse único observador, estático em um ponto central. A praça renascentista, que geralmente era limitada por arcadas, constituindo assim um espaço finito, era coroada por um edifício principal que fecharia uma perspectiva a partir de um ponto de vista central, com seu ponto de fuga coincidindo com o ponto de fuga de toda a praça. A tentativa em estabelecer eixos visuais comuns a todos e uma única lei reforça a ideia de constância da vida e a demonstração de uma verdade: a da razão matemática e geométrica.

Tomemos como exemplo a *Piazza del Campidoglio* em Roma – complexo que consta de três edifícios, a própria praça e a ampla escadaria que leva à cidade. O conjunto se projeta para a cidade e o acesso desemboca no Palácio do Senado, tendo à sua direita o Palácio dos Conservadores e à esquerda o Museu Capitolino. A área oval rebaixada, a estátua equestre no centro da estrela de doze pontas e os três edifícios que circundam a praça evidenciam sua forma trapezoidal e o domínio de Michelangelo sobre o espaço vazio (Figura 40 e 41). Trata-se de uma composição que envolve a escadaria, o edifício, o Palácio do Senado, (ligado por um eixo axial), a praça e a cidade. O centro é marcado pela estátua, que desempenha o papel do observador estático no centro da composição, onde todas as linhas dos volumes são direcionadas para um ponto de fuga central no Palácio do Senado (Figura 40 e 41).



**Figura 40 – Michelangelo. Piazza del Campidoglio. Roma, 1536.**  
**Fonte: <https://arquitectura.com/construcao/Praca-o-Campidoglio>**  
**Figura 41 – Gravura de Étienne Dupérac da Piazza del Campidoglio, 1568.**  
**Fonte: <https://arquitectura.com/construcao/Praca-o-Campidoglio>**

No entanto, temos aqui uma subversão da ordem renascentista, algo que Michelangelo tratou muito bem em outras obras na sua fase maneirista. Aqui, o artista assume de fato o homem como protagonista do cenário e direciona os eixos para o acesso da praça, ou seja, a posição relativa do homem, e não para o edifício principal, que normalmente é uma igreja, como acontece em uma típica praça renascentista. Tal configuração remete à perspectiva inversa dos formalistas russos, que consideram o homem não só como parte da obra, mas também como protagonista, já que este estaria no ponto de fuga central (Figura 42).



**Figura 42 – Andrei Rublev. Santa Trindade. Moscou, Galeria Tretiakov, 1427.**  
**Fonte: <https://pt.aleteia.org>**

Na perspectiva linear tradicional, os elementos da composição e, se for o caso, os personagens, manifestam-se de um modo distanciado do observador, tal como seria de se esperar de um lugar objetivo e matemático. Diferente, como vimos, da perspectiva angular da Antiguidade clássica, que é representada considerando o sujeito no seu percurso e o artista na sua interpretação subjetiva da realidade. Nos dizeres de Panofsky, “a história da perspectiva pode ser entendida (...) de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objetivante, ou como triunfo da luta do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância” (PANOFSKY, 1999, p. 63). Na primeira, a visão do homem enquanto ser coletivo, e não individual, é privilegiada, os objetos são autônomos e se recusam a serem vistos por uma visão oblíqua. Na segunda, as dimensões individuais do sujeito se manifestam por meio de um percurso tributário do sujeito. Essa dicotomia é contraditória com os períodos em que aconteceram já que o Renascimento é marcado por um humanismo; e a Antiguidade clássica, pela parca noção de individualismo já que ainda estava trilhando os primeiros passos.

A visão perspectiva do espaço é diferente da mera representação em perspectiva. No entanto, a representação é uma manifestação da noção de espaço que também irá se consolidar na ordenação da arquitetura na cidade. No espaço renascentista, a arquitetura ganha legitimidade objetiva, embora pareça que essa legitimidade foi dada ao homem, dada a sua posição privilegiada no centro da composição. Não é a composição que foi toda configurada para ser vista por esse homem no seu centro, delegando a este homem um *status* de personagem principal. É a arquitetura que domina o espaço e define um local para o homem, apesar de que as representações em perspectivas agiam mais em edifícios isolados do que propriamente no espaço em si.

Tal modo de esquematizar a realidade, por ser mais racional, privilegiava as dimensões objetivas do sujeito que a apreende, apesar não corresponder ao mundo real, pois não existem realidades que contenham em si um centro com um homem ocupando esse centro, logo, que esteja submetido a determinadas leis. Mesmo tendo o homem como centro da composição, essa representação o massifica ao desconsiderá-lo nas suas particularidades individuais, negando um percurso alternativo àquele já definido pelo ponto de fuga. Todas as questões estariam aparentemente resolvidas.

Nas pinturas da Antiguidade clássica, especialmente nos murais de Pompéia, a perspectiva com pontos de fuga excêntricos reforça a impressão de nos encontrarmos diante de uma representação determinada pelo ponto de vista subjetivo de um observador que circula pelo

espaço. Por levar em conta o caminho do observador, tal modo de representação parece considerar mais o sujeito na sua dimensão humana e individual do que uma perspectiva linear, que é vista sempre de um ponto estático onde todos teriam a mesma vista, desconsiderando o percurso e as particularidades de cada um. Nesse sentido, a perspectiva clássica era, por assim dizer, mais “afetiva” e intuitiva que a moderna, que por muitos é acusada de fria e impessoal.

### 3.3 LUGARES E NÃO-LUGARES

O modo com que a arte expressa a espacialidade possui uma unidade dentro de cada período artístico nas suas diferentes manifestações. É válido afirmar que a noção de espaço, apesar de inata ao ser humano, é relativa e socialmente construída. Tal noção está intimamente ligada ao fator “tempo”, tornando-se quase impossível separar espaço e tempo, principalmente na apreciação artística. Da mesma forma, temos um terceiro elemento nesse diálogo que é o homem. O modo com que o homem dialoga com o espaço, em um tempo individual, resultará nas impressões pessoais advindas dessa experiência de vivenciar o espaço.

Já comentamos em capítulos anteriores a razão pela qual muitos críticos e historiadores da arquitetura desconsideram os templos gregos enquanto espaço arquitetônico – negação do espaço interno e exaltação do externo. Na Roma antiga, ocorre uma conquista do espaço interno e a arte visual é marcada por uma espacialidade muito característica. Mesmo que ainda não exista a perspectiva científica renascentista, verifica-se que o desenho em perspectiva na Roma antiga possui um dinamismo que parece considerar o homem no seu percurso como se, em uma mesma pintura, a intenção fosse representar as várias vistas que o homem encontra pelo caminho.

Não obstante, de acordo com Kothe (2016, p. 135), a coluna era um elemento simbólico por ser entendida como algo que une o céu à terra. Kothe completa citando Vitruvius que, segundo ele, falou bastante sobre colunas porque estava preocupado em construir obras grandiosas – templos e palácios. Nesse sentido, concluímos que a coluna tende a valorizar o local em que se encontra: externo ou interno.

Ainda com relação à arquitetura romana, temos a dimensão sensorial a partir dos percursos como característica marcante na experiência. As termas, por exemplo, parecem ter sido espaços bastante ricos em experiências sensoriais, dada a quantidade de obras de arte nos pisos, paredes (afrescos ou mosaicos), esculturas... Sem falar nos jardins extremamente elaborados e nas sensações térmicas geradas pelas piscinas, saunas etc. Seriam os primórdios do nosso *spa*, com a diferença de que, na Roma antiga, as termas eram espaços mais democráticos: por mais que houvesse uma forte estratificação social, as termas, nos seus diferentes tipos, poderiam ser utilizadas por todos.



**Figura 43 - Termas de Caracala/ ruína. Termas de Caracala reconstituída.**  
Fonte:Italy-Museum.com.

Os templos também possuíam espaços internos muito elaborados e repletos de cores e formas que estimulam a imaginação e o emocional. A arte romana, de certo modo, desconstrói a ideário grego de perfeição. Os artistas parecem estarem mais preocupados com a expressão pictórica do que em alcançar linhas e formas perfeitas. Principalmente nas termas, o equilíbrio clássico entre a forma geral da construção e os detalhes foi rompido. Esculturas e pinturas se contrapõem à arquitetura como se fossem peças de decoração independentes: a continuidade das formas plásticas fixada pelos gregos se perdeu. A natureza, na Antiguidade tardia, já não era uma referência do ponto de vista da *mimese*. Tais características nos autorizam a pensar que a arte romana não era tão clássica como supomos.

Dentre algumas diferenças entre a arquitetura grega e a romana, podemos dizer que a primeira privilegia a “estrutura” no sentido da proporção, ou seja, a beleza está no belo inerente; e na romana, a parte mural e ornamental possui um grande valor, resultando, como dito, em diferentes experiências sensoriais nos espaços internos. Em outras palavras, diferente do cânone grego, que consiste em um sistema de proporções ideais, na arquitetura romana verifica-se, em

função do emprego de diferentes materiais nas estruturas murais, uma distinção clara entre a construção propriamente dita e a decoração. Para além disso, na arquitetura romana, diferente da grega que se constitui de linhas retas, a curva é o princípio formal de toda a construção.

É fato que, quando ocorre a queda de um movimento artístico, é porque outro está ocupando o seu lugar e esse, normalmente, vem como uma reação àquele vigente. Na história da arte, temos uma alternância entre “clássicos e anti-clássicos” que definem um modo de leitura dessa história. É interessante observar que o anti-clássico tem uma linguagem que nega os elementos clássicos, como rigor geométrico, busca pelo belo e pela harmonia, simetria etc. E ao fazer essa negação, de certo modo está também tomando o clássico como referência estética, mas pela oposição. Nesse sentido, dizemos que o anti-clássico seria um modo de interpretar o clássico, ou seja, o inverso da coisa é a própria coisa, mas vista “do avesso”. O anti-clássico não existe sem o clássico. É válido questionar sobre as referências anteriores para o clássico criar sua linguagem, além da arte egípcia. Arriscamos afirmar que tais referências não existem. Os gregos inventaram uma linguagem própria somente a partir da observação da natureza.

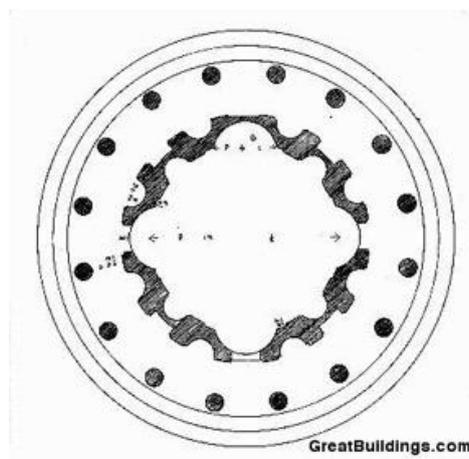
Na Idade Média, a arte se torna conceitual e a busca pela perfeição e a *mimese* na natureza deixa de ser uma preocupação. O senso de “profundidade” nas composições ocorre mais por uma sobreposição de planos do que propriamente por uma perspectiva, apesar de que esta ocorre pontualmente, mas de um modo não geométrico. É interessante observar como a arquitetura é configurada, principalmente no auge do desenvolvimento técnico desse período. A volumetria nasce a partir de uma construção de paredes numa planta baixa, já que não havia um projeto sistematizado e provavelmente não existia um desenho em perspectiva prevendo uma volumetria e tampouco um estudo rigoroso do ponto de vista da proporção volumétrica. Os medievais pensavam no efeito estético da arquitetura como um resultado da escala, dos elementos cromáticos (vitrais), texturas e dos ornamentos presentes nas paredes. Para nós, os contrafortes e os arcobotantes são formas que atribuem beleza ao volume, uma vez que, no conjunto, geram uma cadência espacial que estimula um percurso e a visualidade das diferentes perspectivas. Mas, para eles, o belo estava ligado ao conceito e ao modo com que o divino se manifestava na arte, ou seja, não estava no objeto, mas na imaginação e nas memórias que as imagens suscitavam.

Dada a escala, uma catedral gótica é melhor vista à determinada distância. No entanto, só quando nos aproximamos é que percebemos todos os ornamentos presentes na fachada, como um painel. A apreensão, nesse caso, se dá do geral para o particular, e do particular para o geral,

num vai e vem em um tempo tributário do sujeito. Em uma igreja renascentista, a apreensão se dá, em um primeiro momento, em uma determinada distância, e só depois a atenção se volta para os detalhes de ornamentos.

Ousamos inferir que arquitetura pensada do ponto de vista volumétrico a partir de um projeto não existiu antes do Renascimento no mundo ocidental. No Renascimento, o trabalho prático de construção é separado do projeto. E a simples ideia de haver um projeto já indica uma consciência temporal e de designo – a projeção de uma ideia e a sua realização prática. Na verdade, existem poucas igrejas puramente renascentistas, a maioria delas, ou era românica ou gótica que sofreu alterações e reformas e tiveram a fachada modificada no “estilo” renascentista, mas a planta baixa em cruz latina e outros elementos medievais se mantêm. As igrejas ou capelas tipicamente renascentistas possuem uma volumetria diferenciada, já que a planta baixa seria em uma forma geométrica pura – círculo ou quadrado. O projeto de Bramante para o Tempietto é um exemplo de como uma planta baixa circular gera uma volumetria diferenciada.

Neste caso, temos uma volumetria concebida a partir de um estudo de proporções, formas e um jogo entre cheios e vazios. Os ornamentos estão presentes de modo comedido para valorizar as proporções do volume. A arquitetura pensada enquanto volumetria baseada em um estudo de proporções é um fenômeno recente nesse momento da história, daí mais uma razão para se atribuir um sentido moderno para o Renascimento.



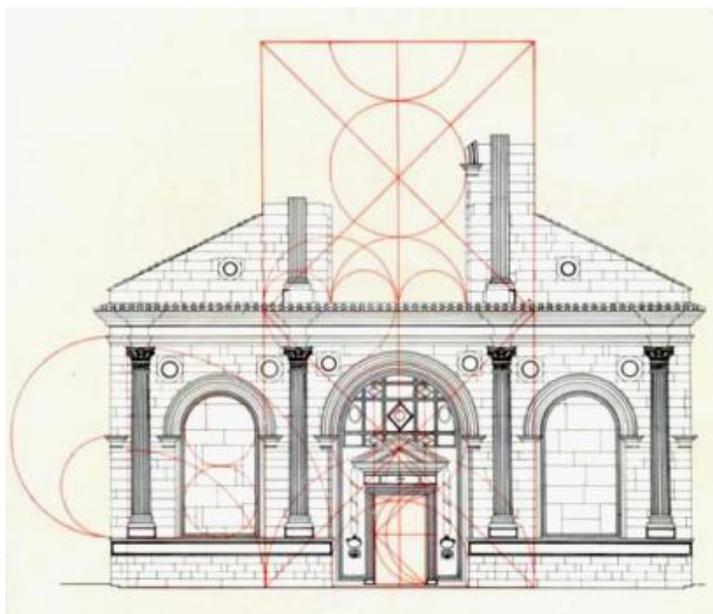
**Figura 44 – Donato Bramante. Tempietto. Roma.**  
**Fonte: <https://greatbuildings.com>**

Alberti buscava por essa perfeição, daí sua obsessão pela geometria “perfeita”. O Templo Malatestiano, catedral de Rimini, Itália, foi originalmente construído no século XIII com nave única e capelas laterais. No século XIV, Alberti foi encarregado de transformar a igreja em uma espécie de mausoléu particular, mas as obras jamais foram concluídas. Na imagem próxima, vemos a fachada da igreja atual projetada por Alberti, mas inacabada, e o esquema geométrico das aberturas que, juntamente com os arcos, as larguras, as alturas e as distâncias, guardam uma relação de proporção entre si.

A referência na arquitetura romana é evidente, mas Alberti desconstrói o modelo na medida em que reduz a estrutura (arcos, vigas e pilares) a linhas compositivas. Os arcos não representam aberturas, mas expressam uma cadência, uma ordem e um movimento da fachada que não aconteceria sem a presença destes elementos. Além disso, as linhas horizontais e verticais ressaltam e valorizam a proporção das partes e na relação com o conjunto da fachada. Os ornamentos, portanto, servem para gerar esse decoro e atribuir dignidade à arquitetura.



**Figura 45 – Leon Battista Alberti. Fachada do Templo Malatestiano, Rimini. Sec. XIII – XIV.**  
**Fonte: <https://sobreitalia.com/.../el-templo-malatestiano-catedral-de-rimini>**



**Figura 46 – Estudo da geometria da fachada do Templo Malatestiano.**  
**Fonte: COLI, Jorge. Alberti e suas igrejas. Revista USP. Disponível em:**  
**<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/37908/40635>.**

Para Alberti, a perfeição é alcançada quando não há mais nenhuma modificação a ser feita, ou seja, quando não há nada para acrescentar ou retirar, que não seja para piorar o aspecto da obra. Sem negar a verdade da teoria de Alberti, sobre essa questão, Flávio Kothe tem um ponto de vista interessante que diz respeito à natureza humana, onde sempre se pode fazer melhor:

O gênio criativo sempre tem mais alguma coisa a acrescentar, a alterar, onde “a gente leiga” fica apenas embasbacada. Ele pode até cansar de uma obra, mandá-la para uma exposição ou editora, e depois fazer outra, para dizer o que não conseguira na anterior. Cada obra de arte é a negação da perfeição de qualquer uma delas. Quanto melhor ela for, mais se demonstra que há algo que ainda não se alcançou com ela (e menos ainda com obras menores). Quanto mais artística, tanto mais aponta para sua transcendência (KOTHE, 2016, p.130).

Ainda com relação à linguagem do ornamento clássico (no sentido de ter influência greco-romana), este possui uma graciosidade, mas que muitas vezes não tem uma relação clara com a volumetria. Ou seja, os ornamentos poderiam estar em outra forma arquitetônica sem prejuízo na composição. A unidade se dá do ponto de vista do conjunto urbano e não do edifício em si. A sensação que se tem é de que a textura, juntamente com o contraste do claro para o médio e para o escuro, geram uma vista agradável. Uma praça composta por edifícios

“clássicos”, todos com gabaritos e escalas semelhantes, parecem estabelecer uma unidade e uma disposição harmônica entre si. O vazio central é um espaço de livre circulação e tem uma função de reunião e convívio. Normalmente se tem um edifício principal – igreja, teatro, prefeitura... – que tem uma escala um pouco maior que os demais, estabelecendo uma hierarquia. Como uma composição musical, onde se tem os pontos altos e baixos, os ápices e os momentos lineares. Novamente, tempo e espaço se tornam categorias inseparáveis.

O sentido clássico da moderação e da harmonia é muito coerente com arquiteturas governamentais, pois expressa uma dignidade e uma austeridade que gera um distanciamento entre obra e sujeito. Distanciamento gera respeito, já proximidade, por sua vez, gera afetividade e identificação. Nesse sentido, podemos dizer que a arquitetura clássica possui uma estética para exaltar o poder, seja religioso (no caso da Antiguidade) seja dos príncipes (no caso do Renascimento). E, séculos depois, temos o Neoclassicismo que tem muita expressão na França cuja arquitetura é produzida para exaltar o governo napoleônico, com uma escala monumental e um paisagismo que cria uma unidade entre os edifícios em si.

Um edifício ou uma praça renascentista tinham um princípio de centralidade do homem. O homem/observador, por estar situado no centro e com isso visualizar o espaço a partir de uma centralidade, estando ele estático, toma o lugar do artista que compôs a obra, pois o seu ponto de vista e o do artista se tornam o mesmo. A arquitetura seria composta para que esse homem em um ponto de vista privilegiado pudesse visualizar o espaço. Ou será que este homem não seria subjugado por uma arquitetura dominante, estando ele em uma situação de passividade? Talvez o interesse maior de uma arquitetura feita para exaltar o poder do império não teria interesse que esse homem se sentisse glorificado e enaltecido, mesmo que a teoria humanista favoreça esse homem. A prática, nesse sentido, não corresponde com a teoria de valorização do homem.

A espacialidade barroca é diferente, pois é feita para ser vista por um percurso. É nesse sentido que Le Corbusier dizia que a arquitetura de Oscar Niemeyer é barroca, pois é vista na sua totalidade por meio do passeio arquitetônico. O artista barroco Francesco Borromini era mestre em criar balcões que avançam, espaços que recuam, de modo que a volumetria é percebida por meio das partes para, por fim, o conjunto ser construído mnemonicamente. Essa configuração faz com que sempre seja possível ver “coisas” diferentes a cada vez que se olha – a quantidade de ornamentos também é um fator relevante. Inclusive o jogo de luz e sombra é alterado ao longo do dia em função da incidência solar, de modo que as vistas mudam também

em função da insolação durante o dia e os meses do ano – unidade entre as categorias “tempo” e “espaço”. Acrescentamos ainda a terceira, o homem, uma vez que é por meio de um percurso em um tempo tributário desse homem, que a arquitetura é desvelada.

A retórica barroca é obviamente mais sedutora e repleta de elementos ornamentais que a clássica, nos incitando a deslindar pelas paredes de uma planta tipicamente oval e pelo teto. A matemática aqui era amplamente usada, como na renascentista, a diferença é que nesse momento ela não é demonstrada, mas é uma ferramenta para gerar ilusões de ótica e criar uma espécie de cenário, onde Deus é o ator principal e o homem não é apenas um mero expectador.

Outro arquiteto importante foi o Guarino Guarini, que possui uma extensa obra no Piemonte italiano. Era um matemático, padre e arquiteto – combinação perfeita para a época. Sua arquitetura possui cúpulas que geram uma ilusão de ótica onde se tem a sensação de que a altura vai muito além do que a real. A matemática aqui é usada não para exprimir uma ideia por meio da demonstração. Ao contrário, ela é feita para ser sentida por meio das sensações de deslumbramento e do sublime. O Barroco também faz uso de elementos e conceitos da Antiguidade clássica, no entanto, a interpretação muda a configuração. Nas pinturas, vemos a geometria “renascentista” como o triângulo, por exemplo, não no sentido plano, mas na espacialidade.

A arte no Barroco tinha origem na própria arte e não da natureza ou na história. Tomemos como exemplo a Vênus de Velásquez e a de Sandro Botticelli (Figura 47). Na última, vemos uma mulher desenhada de um modo desproporcional, mas que gera uma leveza e uma delicadeza no conjunto da obra. Não há sensualidade, já que mais parece uma estátua do que uma mulher. O triângulo é central e gera uma leitura linear, partindo do centro hierárquico para as partes, sendo harmônica e equilibrada. A Vênus de Velásquez (Figura 48), ao contrário, é sensual, humana e perturbadora no conjunto da obra, pois o nosso olhar é atraído por diferentes elementos ao mesmo tempo, pois há vários focos de atenção. O rosto do espelho olha para fora da tela, o que gera uma inversão entre o observador (sujeito) e o objeto observado (obra). É como se “a presença da ausência”, no caso, do objeto observado (sujeito), fosse também parte da obra. Nesse sentido, a pintura barroca parece querer extrapolar os limites da tela num sentido espacial, convidando o expectador a participar da obra. A triangulação é subvertida ao sentido espacial, onde os ápices seriam: rosto no espelho, cabeça da Vênus de costas e o sujeito fora da tela.



**Figura 47 – O nascimento da Vênus. Galleria degli Uffizi, Sandro Botticelli. 1483.**  
**Figura 48 – Diego Velázquez. Vênus ao Espelho. National Gallery, Londres, 1647**

Esse sentido da imaginação é algo que no Romantismo irá ocorrer de um modo bastante expressivo, já que um dos objetivos era a representação de um estado emocional e de uma subjetividade humana em uma visão onírica, transcendendo a realidade. O sublime, que já era presente no Barroco, sem que se soubesse que tais modos de expressão tinham este nome, vai se dar no Romantismo pelo assombramento, justamente pelo fato de que a coisa representada não nos pertence, ou seja, aquele sentimento de medo, terror ou angústia retratada na obra, é algo externo à nossa vida e, portanto, passível de ser “apreciado” num gesto de atração e repulsão ao mesmo tempo, algo que às vezes beira a um masoquismo visual.

Não obstante, no século XX, a espacialidade não tem apenas uma única forma de expressão. Vale ressaltar aquela cuja linguagem moderna que retorna ao primitivismo bidimensional, em que o volume é expresso por meio da planaridade, o tempo é subvertido e todas as vistas de um volume que seriam apreendidas uma a uma, em uma sequência por meio de um percurso, passa a ser vista em uma única visada. O artista plástico Picasso foi mestre nesse tipo de representação em que o espaço, ao mesmo tempo em que é reduzido, é ampliado (por “caber” nos limites da tela) e o tempo teria sido “dominado” e domesticado pelo homem. Agora sim, podemos dizer que o homem se torna não só o protagonista no diálogo “sujeito e obra”, mas o autor de todo esse diálogo.

Uma praça modernista tem um sentido de reunião dos povos e o belo é um modo de atingir esse objetivo. Aqui tem-se a aplicação da *concinnitas*, onde o belo só faz sentido se responde a uma utilidade prática e se está em sintonia com o contexto social e temporal. Não se têm ornamentos do formato dos edifícios clássicos. A beleza de uma praça, por exemplo, se dá pela proporção dos edifícios em si e no seu conjunto, igualmente na relação entre os cheios

e os vazios. As texturas se dão pelos materiais, pelas aberturas, pela estrutura (brises, pilares etc.). Do mesmo modo, os edifícios funcionam como ornamentos da estrutura da praça.

O arquiteto Le Corbusier, assim como Alberti ou Vitrúvio, entendia a arquitetura a partir de um ordenamento racional configurado por meio de eixos e traçados reguladores. O corpo do homem também é referência para a forma em Corbusier. A noção de que o homem é parte da natureza, e que a natureza é referência para a beleza, foi também apropriada por Corbusier. Mas se o homem é parte da natureza e esta é referência para a beleza, onde entra a natureza propriamente dita na arquitetura clássica e na renascentista? A resposta é que não se pensava nessa integração. A cidade era separada da natureza, que acontecia nos parques ou em volta da cidade. A partir da cidade, a natureza deveria ser vista à distância, como um panorama ou um plano de fundo. Do ponto de vista da arquitetura, a natureza não era para ser “usada”, mas para ser vista e apreciada à distância.

Le Corbusier tratava a arquitetura por meio da oposição com a natureza, sendo assim, ambas tinham a sua devida importância e uma destacava a outra, por serem “opostas”. Fez croquis que indicam uma vista da natureza a partir dos templos clássicos (Figura 49). Mas também existem algumas correntes no Modernismo que tiram partido da natureza propriamente dita no sentido de integração, citamos Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer e algumas teorias de Bruno Zevi. O termo que utilizam é “arquitetura orgânica”. Zevi também fala da “cidade orgânica”.



**Figura 49 – Le Corbusier. Vista da Acrópole de Atenas, 1911.**  
Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

O espaço moderno que é interpretado pelo homem na sua individualidade em um tempo particular é substituído pelo espaço virtual contemporâneo, cuja vivência não é mais necessariamente “corporal” e tende a ser reduzida para um plano. Seria o caminho inverso de algumas obras renascentistas (Santa Ceia do Leonardo da Vinci, por exemplo) ou inúmeras barrocas, que pretendiam incorporar o espaço tridimensional à obra e assim extrapolar os limites da tela. De certo modo, o mundo virtual simplifica e reduz o espaço “visual” e, ao mesmo tempo, amplia infinitamente o campo do espaço abstrato. O homem, nesse cenário, se engana ao supor que domina todo esse universo por ter acesso às fronteiras. No entanto, ao perder a experiência e a vivência física, com todas as riquezas sensoriais que só o “espaço orgânico” possui, torna-se um servo das possibilidades das ferramentas que dispõe, que pelo seu caráter “facilitador” acaba por reduzir as infinitas possibilidades que a imprevisibilidade é capaz de gerar.

## CAPÍTULO IV

### 4 ANTROPOMETRIA

A arte deve se aprofundar cada vez mais no reino das belezas corpóreas e expressar por meio do corpo a totalidade do espiritual; ela deve preencher o espírito com belezas que são efetivas na natureza, para se elevar até o ideal da beleza corpórea (MORITZ, 2008, p. 141).

O conceito de antropometria na tratadística do Renascimento possui uma herança em Vitruvius, que entende que a concordância entre as partes da obra deve se relacionar com as partes do corpo humano. Tal modo de pensamento entendia que o homem era a fonte de energias criativas ilimitadas, possuindo uma disposição inata para a ação, a virtude e a glória. Por isso, “a especulação em torno do homem e das suas capacidades físicas e espirituais tornou-se a preocupação fundamental [...]. A coincidência desses ideais com os propósitos da camada burguesa é mais do que evidente” (SEVCENKO, 1988, p.14).

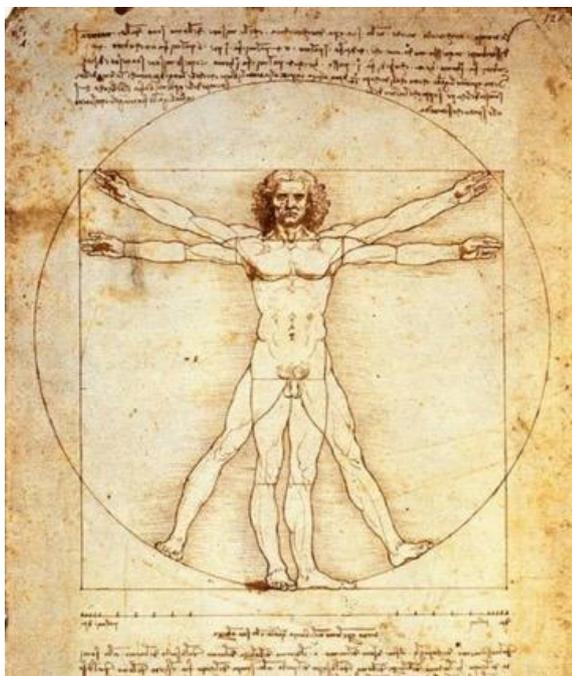
Na Antiguidade, essa relação era tratada de um modo mais literal e menos conceitual, estabelecendo o corpo do homem como unidade de medida e utilizando a sua métrica para a proporção das colunas, que eram consideradas o principal ornamento e o elemento simbólico do Templo. A euritmia de Vitruvius estava muito mais ligada ao aspecto formal do que a correspondente *concinnitas* de Alberti, que envolve também as relações culturais e sociais.

No tratado de Vitruvius, o corpo humano é citado como referência de proporção e harmonia, dando origem ao que foi chamado de “homem vitruviano”. O conceito é considerado o grande cânone das proporções do corpo humano segundo um raciocínio matemático e baseando-se na proporção áurea. Desta forma, o homem descrito por Vitruvius apresenta-se como um modelo ideal, de proporções perfeitas segundo o ideal clássico de beleza. Vale inferir que poucos homens seriam considerados belos, já que a maioria dos antigos não eram dotados de um corpo com proporções perfeitas.

Esse ideal de beleza também inspirou artistas como Francesco di Giorgio, Albrecht Dürer, Robert Fludd e Leonardo da Vinci, que estudaram a teoria de Vitruvius e interpretaram o “homem vitruviano” cada qual à sua maneira. Os estudos de Leonardo se tornaram mais conhecidos por relacionarem o corpo do homem em movimento, no qual estudou

profundamente em uma investigação científica, relacionando com formas geométricas – consequentemente com a espacialidade (Figura 50).

Há a proposta do que tem sido chamado, desde o desenho feito por Leonardo da Vinci, de homem vitruviano: centre-se o compasso no umbigo do homem, os dedos dos pés e das mãos estendidos tocam a circunferência por ele descrita. A distância da sola do pé ao topo da cabeça é igual à distância dos braços estendidos. O princípio de construção do homem seria, então geométrico e, portanto, ele teria na matemática a sua essência explicativa (KOTHE, 2016, p. 133).



**Figura 50 – Leonardo da Vinci. O Homem Vitruviano.**  
**Fonte: <https://academiadefilosofia.org>**

O umbigo, para Leonardo, seria o centro geométrico do corpo, mas também possui um caráter simbólico: é pelo cordão umbilical que o feto se alimenta e estabelece uma das principais ligações com o corpo da mãe. Seria, assim, o princípio da vida. O centro do círculo do Homem Vitruviano de Leonardo encontra-se no umbigo, no entanto, o centro do quadrado coincide com a virilha.

Antônio Filarete, ao comentar sobre a antropometria, tema recorrente no Renascimento, fornece uma justificativa bíblica: sendo a arquitetura uma arte, ela deve ser uma invenção

humana e certamente devemos assumir que, quando Adão foi expulso do Paraíso pelo anjo, ele colocou suas duas mãos sobre a cabeça para fazer um telhado contra o tempo inclemente do mundo depois da queda. Inevitavelmente, ele deduziu o restante do edifício de seu próprio corpo: ele, Adão, como paradigma da proporção humana (RYKWERT, 2015, p. 84).

Não obstante, na analogia que Alberti estabelece do corpo com a arquitetura, relaciona o esqueleto e os elementos de ligação (nervos e ligamentos) em oposição à matéria de enchimento/revestimento (carne e pele), e que se subordinam à organização do corpo inteiro a partir da adaptação da forma aos seus objetivos e a sua harmonia, ou seja, a analogia do corpo com a arquitetura possui o princípio da *concinnitas*. François Choay esclarece a questão:

A imagem diretriz do corpo enquanto ossatura e ligamentos estruturante dos enchimentos é desenvolvida (...) nas duas passagens que introduzem respectivamente às regras da parede e às do teto. No primeiro caso, acentuam-se elementos portadores, que não são comparados a um esqueleto, mas designados como ossos (...). Esses ossos representam funções diferentes: as colunas que suportam o teto, a de uma espinha dorsal, os ângulos das paredes, a de braços (CHOAY, 1980, p. 88).

Relacionando a ideia do edifício-corpo de Alberti, o ato de “vestir” corpo/edifício/cidade não poderia mascarar a beleza da estrutura/corpo, ou esconder eventuais defeitos. A veste (ornamento) seria o elemento a “iluminar” a beleza do corpo. Sobre a retórica e a noção do belo para Alberti, Di Stefano explica que:

No *De re aedificatoria*, Alberti afirma que o edifício deve ser finalizado nu, isto é, cru, antes de ser coberto de ornamentos, e em *De pictura*, ele adverte o artista a desenhar a figura nua e cobri-la somente depois de ter cuidadosamente traçado os ossos e músculos que compõem a forma do corpo. Na realidade, essas afirmações acontecem simplesmente por uma preocupação técnica em desenhar de modo claro e linear, evitando que os fatores decorativos-ornamentais impeçam uma delimitação perfeita. Mas se interpretar a partir da passagem Brutus em que Cícero elogia os escritos de Júlio César, porque eles são "simples, diretos e graciosos, sem ornamento retórico, semelhante a um corpo em que as vestes foram removidas" Podemos deduzir que, mesmo para Alberti, a essência da beleza é o corpo nu.<sup>39</sup> (DI STEFANO, 2000, p. 48, tradução nossa).

---

<sup>39</sup> *Nell De re aedificatoria, Alberti afferma che l'edificio deve esser finito nudo, cioè grezzo, prima di esser rivestito di ornamenti e nel De pictura egli ammonisce l'artista a disegnare la figura nuda e a rivestirla con il panneggio solo dopo aver tracciato con cura e attenzione le ossa e i muscoli che costituiscono la forma del corpo. In realtà, queste affermazioni sono animate semplicemente dalla preoccupazione tecnica di tracciare un disegno chiaro e lineare, evitando che i fattori decorativo-ornamentali impediscano una perfetta delimitazione. Ma se si interpreta alla luce del passo del Brutus in cui Cicerone loda gli scritti attici di Giulio Cesare perché sono in "uno stile semplice, schietto e leggiadro, senza alcun ornamento retorico, simili a un corpo cui sia stato tolto il vestito",*

A estrutura, para Alberti, era o princípio primeiro da beleza. Os elementos ornamentais fariam o papel de “enaltecer” as belas proporções estruturais. Do ponto de vista da cidade, os monumentos seriam os “pontos nodais” da estrutura urbana, marcando uma hierarquia e gerando um ordenamento compondo uma “hierarquia estética”, como em uma sinfonia, em que se tem os ápices, pontos médios e baixos.

Uma diferença entre essa relação para Vitrúvio e Alberti é que o primeiro estabelece normas de proporção, mas não fornece elementos que indiquem uma relação espacial do homem com a arquitetura. Alberti, por outro lado, relaciona o seu objeto principal – o homem – num sentido não só espacial, mas como dito, conceitual, cultural e social. Flávio Kothe discorre sobre o assunto:

Vitrúvio está descrevendo, no entanto, apenas o corpo do homem, a sua parte física (Körper), não se está descrevendo a sua dimensão anímica, que não é circunscrita por sua pele, mas se estende até onde alcançam os seus sentidos, a sua imaginação, o seu conhecimento. Em Vitruvius já se inicia um paradigma que é considerado típico da modernidade: a redução ao numérico e ao físico. Arquitetura se torna espaçamento projetado conforme proporções matemáticas, como se os números pudessem gerar as coisas. Essa doutrina pitagórica foi criticada por Aristóteles na Metafísica, dizendo que números são sempre números de alguma coisa, eles próprios não geram nada, assim como ideias num suposto mundo das ideias não geram nada por si: as noções que temos são sempre uma reflexão, um reflexo de coisas da realidade em nossa mente (KOTHE, 2016, p. 133).

O belo na Antiguidade, que poderia ser gerado por proporções numéricas a partir de observações da natureza tendia a reduzir o belo, conceitualmente, a um postulado. O homem que era celebrado não era o homem comum, mas aquele com características divinas, já que era o homem perfeito. Nesse sentido, poucos homens (ou mulheres) seriam considerados belos. No entanto, um corpo pode cumprir todas as normas de proporção numérica e ainda assim não ser perfeito, pois a perfeição não diz respeito apenas aos aspectos racionais, mas é atingida por meio de um equilíbrio entre racionalidade e subjetividade. Daí o avanço que os humanistas atingem por meio da *concinnitas*.

---

*se ne deduce che anche per Alberti l'essenza della bellezza è il corpo nudo* (DI STEFANO, 2000, p. 48).

## 4.1 O CORPO E A IGREJA

Os edifícios assemelham-se aos corpos humanos em outros aspectos: eles precisam ser nutridos e sustentados ao longo de toda a sua vida, podem ser feridos e, no final, são destinados a morrer (RYKWERT, 2015, p. 84).

Na Antiguidade, as estátuas eram representações dos deuses e eram concebidas de um modo bastante pétreo, já que a carnalidade não era uma característica buscada pelos artistas. A beleza estava na proporção entre as partes entre si, no aspecto de jovialidade e saúde. Tais características eram entendidas como virtudes de caráter e o belo estava ligado ao bom e à virtude.

Quando olhavam para a escultura da Antiguidade, e aprendiam com ela, os escultores modernos viam a transfiguração da humanidade mortal em algo mais puro, mais frio e mais duradouro: em deuses e heróis. Segundo os antigos e os “modernos” (dos séculos XVI e XVII) que os reverenciavam, a beleza era o meio para tornar visíveis ideais celestiais que sem ela permaneceriam ocultos aos mortais comuns. A vocação da arte consistia em dar forma a essa beleza; no caso da escultura em particular, consistia em torná-la pesadamente tangível, monumentalmente imperecível (SCHAMA, 2010, p. 86).

O Kouros é um tipo de estátua típica do período arcaico grego, muito influenciada pela arte egípcia, caracterizada por uma forma estática que remete à lei da frontalidade egípcia. No entanto, seu aspecto volumétrico (foi uma das primeiras estátuas de vulto redondo descoladas de um suporte – parede ou muro) é quase realista, não fosse pelo excesso de rigidez. O sorriso arcaico tem um ar irônico e enigmático: não se sabe ao certo o que a estátua está “pensando”. Nesse sentido, torna-se uma obra aberta, pois diversas são as interpretações. Esse mesmo sorriso enigmático, séculos depois, será encontrado na Mona Lisa, de Leonardo da Vinci – inclusive existe uma tese de que o sorriso da Mona Lisa foi inspirado no sorriso arcaico do Kouros (Figura 51).



**Figura 51 – Kouros. Palazzo Branciforte, Palermo, Itália.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

Na Antiguidade tardia, que seria uma espécie de “Barroco”, usando a terminologia moderna, temos estátuas bastante emocionais e dramáticas, onde o instante é capturado e eternizado por meio daquele material. A ideia de performance acontece no modo com que o movimento das personagens é milimetricamente calculado e no drama das posturas de torção corporal e das feições. Na estátua Vitória de Samotrácia, por exemplo (Figura 52), percebe-se a expressividade no drapejado do tecido, na sensualidade e na postura de “movimento suspenso”.

A estátua é uma representação da deusa Nike e fazia parte de uma fonte com a forma de proa de embarcação em pedra calcária. Posteriormente, a deusa Nike se tornou a guardiã e protetora dos navegadores. O modo com que a estátua era situada na proa de um navio, em uma postura com as asas voltadas para trás, é uma imagem bastante pregnante e presente no nosso século por ter sido utilizada também no cinema.



**Figura 52 – Vitória de Samotrácia. Museu do Louvre, 220 a.C.**  
**Fonte: <https://guiadolouvre.com/vitoria-de-samotraccia-ou-nike-de-samotraccia>**

Na Idade Média, as estátuas deixam de ser produzidas e várias já existentes foram destruídas pela Igreja Católica. Não era conveniente que estátuas deslocadas do muro ornamentassem as igrejas, uma vez que estas eram conhecidas por serem representações de deuses de uma religião pagã politeísta que não deveria mais existir. Além disso, há menção no Antigo Testamento de que era pecado a representação fiel do corpo humano, seja em estátua ou desenho. Vale ressaltar que muitas das referências artísticas se perderam com a destruição das estátuas clássicas, de modo que os artistas podem ter encontrado dificuldades em criar formas semelhantes. Seja qual for a razão, o fato é que na Idade Média não se vê pinturas realistas, esculturas ou estátuas, principalmente dentro das igrejas. Lembrando que arte e religião neste período eram indissociáveis, e a grande maioria das obras de arte eram financiadas pela Igreja.

As manifestações artísticas na Idade Média eram muito mais conceituais e didáticas do que expressivas. Aliás, expressividade, imaginação e criatividade na arte não tinham grandes valores, já que o objetivo da arte eclesiástica era a catequização dos fiéis. Por isso que as

imagens deveriam ter mensagens claras e linguagem pregnante, para que fossem facilmente entendidas de um modo imediato, sem margens para interpretação. Cabia ao “artista”<sup>40</sup> ter domínio da técnica e do padrão de representação, eliminando assim o caráter autoral da obra.

As igrejas bizantinas são repletas de símbolos e elementos que possuem um significado dentro do contexto do catolicismo oriental que, posteriormente, dará origem ao catolicismo ortodoxo grego. No entanto, o modo de se tratar a imagem de um modo “didático” se dará do mesmo modo como era comum no catolicismo do ocidente. A diferença é o material predominante, mosaicos no caso das bizantinas, e a proposital mistura de elementos sacros com cotidianos. Os imperadores eram representados nas paredes das igrejas como figuras sagradas e em destaque. O objetivo era fazer com que as pessoas acreditassem que aquelas figuras políticas eram também sagradas. Talvez com isso fosse mais fácil gerenciar o domínio sobre a sociedade.

No Renascimento, esses esquemáticos padrões de representação não vão mais existir, já que o artista se desvincula das corporações de ofício e a arte se torna autoral. É o momento em que os artistas se alinham com os poetas no que diz respeito ao *status* social – os poetas sempre tiveram uma posição social mais elevada por possuírem o conhecimento da escrita. E os artistas agora são mais meros técnicos ou artesãos, são agora pessoas estudadas, cultas e até humanistas em alguns casos. Quanto à linguagem, a busca agora é pela perfeição e a arte clássica se torna a maior referência de autoridade artística. O realismo volta a vigorar e a natureza passa a ser o grande ideal de beleza.

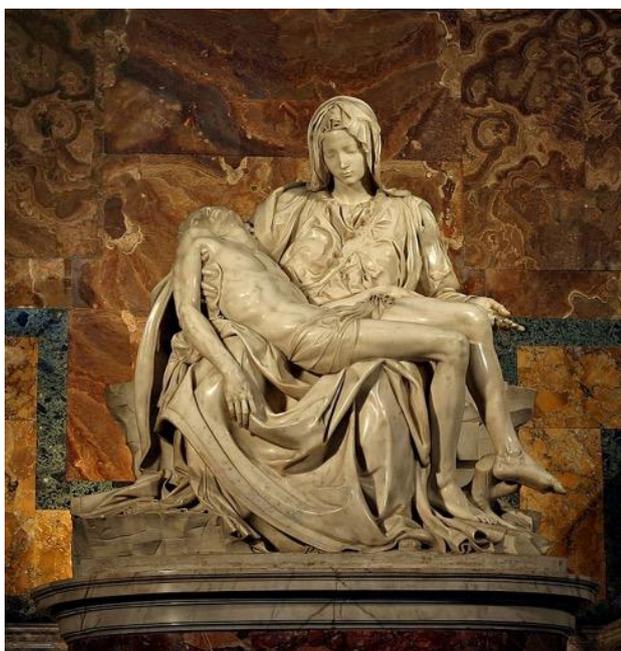
A Igreja ainda é a grande patrona das artes, mas o contexto não é favorável. O desenvolvimento da ciência gera mudanças de pensamento sobre o lugar do homem em relação ao divino e estimula questionamentos sobre dogmas religiosos que antes eram considerados verdades irrefutáveis. Com a ascensão da burguesia, criam-se novas demandas, novos temas e novos “clientes” e os artistas, apesar de serem ainda muito patrocinados pela igreja, têm agora outras possíveis fontes de renda. Nesse cenário, a Igreja aos poucos vai perdendo parte de sua importância na vida cotidiana dos homens e da sociedade.

---

<sup>40</sup> Normalmente as obras de arte eram realizadas por uma corporação de ofício onde se tinha um mestre e os aprendizes. As obras de arte não eram autorais e o artista não tinha ainda um papel de destaque na sociedade, se aproximando mais de um técnico que conhecia as normas de se representar uma imagem.

Em algumas obras de arte, mesmo sendo financiadas pela igreja, vemos elementos que parecem negar alguns dogmas ou interpretações bíblicas difundidas com fatos. Alguns desses elementos são configurados de um modo velado, que é possível que não tenham sido notados pelo clero. A Criação de Adão, de Michelangelo, é o exemplo mais clássico, em que Deus parece fazer um grande esforço para tocar na mão do homem, que está mais relaxado e com um tom até de arrogância.

A Pietà de Michelangelo é uma das obras mais conhecidas do mundo ocidental e talvez a mais primorosa e bela já feita pelo homem. Seu naturalismo é tanto que, mesmo considerando as proporções irreais, parece que estamos realmente diante de Maria. Tal desproporção do corpo de Maria parece acentuar a leveza de Jesus, que é aninhado no seu colo, quase que encaixando. Jesus, já com 33 anos, parece pousar sobre o colo de Maria, aparentando uma leveza impossível, mas é verossímil pelo modo com que a obra é configurada. Maria tem um rosto de uma mulher jovem que não corresponde ao de uma mulher de aproximadamente 50 anos (Figura 53). Nesse caso, temos uma retórica persuasiva que convence pela beleza do discurso. O “ouvinte” sabe que está sendo enganado, mas aceita e participa do “engodo” por se sentir digno daquele discurso.



**Figura 53 – Michelangelo. Pietà. Vaticano.**  
**Fonte: <https://arteartistas.com.br/pieta-michelangelo>.**

Michelangelo foi um dos artistas que inaugurou o Maneirismo, mesmo tendo sido um dos maiores representantes do Renascimento. A *Pietà* é um dos primeiros passos do artista rumo à subversão da ordem renascentista. No entanto, a geometria ainda é bastante presente: assim como a obra de Rafael, a composição se enquadra dentro de um triângulo e o realismo nas disposições plásticas é uma preocupação do artista. Além disso, Maria tem um semblante de resignação e até de frieza, considerando a situação em que se encontra – talvez não exista no mundo um sofrimento maior do que esse de carregar no colo um filho morto.

A missão que Michelangelo se impôs consistia, como bem sabemos, em tirar do mármore aquelas formas ideais que, acreditava, ali estavam aprisionadas. Assim, a força heroica de seu *Davi* (1504) está, precisamente, em sua inumana imobilidade. Só com o corpo frágil e alquebrado de Cristo na *Pietà* (1498-9) do Vaticano ele excepcionalmente buscou o naturalismo patético, porém esse corpo está no colo de uma Madona cuja beleza atemporal e perfeita a torna uma mãe menos convincente. Michelangelo não estava muito interessado em esculpir corpos e rostos comuns. Sua paixão era aproximar os homens dos deuses. [...] A verdadeira semelhança — a que ele queria captar em suas esculturas — era a vivacidade do caráter, expressa nos movimentos do corpo e do rosto (SCHAMA, 2010, p. 86).

Contrapondo a essa linguagem, o Barroco vem como uma reação ao excesso de racionalismo e pureza renascentista. A arte passa a manifestar as dúvidas e os conflitos que a sociedade estava vivendo em função da “desconstrução” da Igreja Católica promovida pela Reforma Religiosa. Todas aquelas certezas sobre o Universo e toda aquela euforia gerada pelas novas descobertas científicas sofrem um recuo. O momento agora é de dúvidas e incertezas. Nesse contexto de enfraquecimento progressivo, a Igreja Católica passa a requerer mudanças, e a arte e a arquitetura das igrejas se tornam mais exuberantes e monumentais e o aspecto de deslumbramento se torna evidente. O objetivo era a construção de uma retórica sedutora e persuasiva que tocasse na dimensão emocional do homem.

Gian Lorenzo Bernini foi um grande artista do Barroco italiano que, ao contrário do que geralmente acontecia, era organizado, entregava as obras no prazo e não tinha vícios. É autor de uma das mais belas obras da história da arte ocidental, *Êxtase de Santa Tereza*. O modo com que o corpo é usualmente representado, nesse momento, muda completamente. Agora os santos barrocos são dotados de humanidade. A ascensão em contorção e o êxtase corporal que a Santa

Tereza expressa, como se alma e corpo se unissem e se transformassem em uma mesma coisa, são expressões humanas que em regra não condizem com a tradicional imagem dos santos. A obra em si é uma performance que foi realizada para o interior de uma capela (Figura 54).



**Figura 54 - Bernini. Êxtase de Santa Tereza. Santa Maria della Vittoria. Roma 1647.**  
Fonte: [www.historiadasartes.com/extase-de-santa-tereza/](http://www.historiadasartes.com/extase-de-santa-tereza/)

De acordo com Schama (2010, p. 87), para os partidários dos clássicos, o Barroco de Bernini era considerado emocionalmente sobrecarregado e denegria a integridade da pedra ao imitar as superfícies e texturas de outros materiais — aço, pelo, pele. Quanto mais forçava o mármore a assumir a aparência de outro material, de acordo com os críticos, mais se afastava do sublime e trazia o observador “de volta à terra”. Sobre o assunto, Schama completa:

Bernini tinha o prodigioso dom da transfiguração. Sua obra era realmente uma negação da implacável rigidez da pedra, e sua determinação de torná-la flexível e elástica era inabalável. [...] Veias pulsáteis se destacam sobre um músculo tenso; a íris de um olho parece luminosa; as mandíbulas de um feroz cão ladrador se abrem para revelar suas presas; o vento balança a fronde das palmeiras [...] Tudo isso fez de Bernini um dramaturgo excepcional, e, assim como seu talento de pintor se manifesta na cor [...], sua terceira ocupação — de autor, produtor e ator do teatro romano — demonstra que ele considerava a escultura uma nobre arte performática (SCHAMA, 2010, p. 88).

Argan explica que os excessos na estética barroca são demonstrações das possibilidades ilimitadas da imaginação. “E a imaginação desempenha uma função análoga àquela que a hipótese exerce na ciência, que vale mais por sua produtividade do que por seu eventual conteúdo de verdade.” (ARGAN, 2004, p. 63).

A persuasão religiosa é um modo essencial no exercício da autoridade. O seu instrumento é a propaganda que atua por meio da imagem. Há uma propaganda indireta, que “prepara genericamente os ânimos para os compromissos que serão cobrados de tempos em tempos” (ARGAN, 2004, p. 60), e tem uma propaganda direta, visando um fim mais imediato. Em ambos os tipos, é pela imaginação e pelo sentimento que a mensagem é apreendida, e não por meio de um discurso intelectual de convencimento. Sobre o tema, Argan explica que a arte é a técnica da persuasão e esta implica em uma relação bilateral, ou seja, “se a arte tivesse um sentido único, de cima para baixo, seria mera prescrição. A vontade de persuadir deve ser correspondida por uma disponibilidade para ser persuadido” (ARGAN, 2004, p. 62).

A arte que opera no sentido da imaginação, e não da história ou da *mimese*, também ocorre por meio da imitação, mas não a imitação da natureza, seria uma imitação da própria ideia, um plágio de si mesma. O nível de desenvolvimento técnico colabora com a liberdade de movimento, cujo conteúdo não é mais baseado em argumentos intelectivos, mas na experiência e na ideia. Todas as certezas renascentistas sobre a natureza e a história como provas da ordem divina da criação são negadas nesse momento, e a crise do modelo se estabelece. Tasso, poeta barroco, contesta que a beleza advém de proporções ou um sistema fechado em equilíbrio:

Se ela fosse proporção entre as partes dessemelhantes, não haveria nenhuma beleza nas coisas simples; mas belos, na opinião dos míseros mortais, são o ouro e a prata, belos são os diamantes, os rubis e outras pedras preciosas, belas são as cores, belíssima é a luz, na qual não há nenhuma proporção. (Tasso *apud* ARGAN, 2004, p. 27).

Entendida como uma virtude, a beleza se funde com o ideal do decoro. O deleite estético se mistura com o útil, uma vez que a arte não é desinteressada, ao contrário, é necessário que o objeto contemplado suscite uma reação afetiva e que aja sobre o comportamento das pessoas. A arte, nesse sentido, opera em dois momentos: o primeiro, em que se tem um interesse sensorial; e o segundo, que se estabelece um juízo de valor que tem uma finalidade.

Podemos concluir que toda a retórica da arte Barroca eleva o espírito por meio da imaginação, fazendo com que o sujeito se reconheça na obra e expresse sua subjetividade. Ele (o sujeito) sabe que está sendo persuadido, mas aceita a situação pela beleza do discurso e pelo modo que consegue externar um sentimento às vezes escondido. Nesse sentido, a arte não gera um engano, mas uma revelação. O que de fato é a finalidade da arte: servir de veículo para um reconhecimento da identidade, de sentimentos e de memórias. Ou seja, a função da arte é tornar melhor a vida das pessoas, por meio de uma transcendência do espírito, ou como nos dizeres de Argan, da liberação do espírito da companhia do corpo (ARGAN, 2004, p. 28).

## 4.2 A CIDADE IDEAL

A cidade ideal tem sido indicada, pela maioria dos historiadores, como um sinal de regressão do desenvolvimento urbano europeu. No entanto, esta também apresenta aspetos positivos: a constituição, a formação da cidade coincide com o processo do fim da Idade Média: e como cidades, é claro, não entendemos apenas a construção urbana. A cidade é um ordenamento social, político, jurídico e religioso. É claro que o que define a cultura da Idade Média em face com a antiga e a moderna é precisamente que esta cultura não está nesta dimensão: não está na cidade. Seu sentido é dado pelos povos germânicos, que por milênios foram nômades e, portanto, não civilizados, em um sentido etimológico: desprovidos de "civitas". (ZEVI, 2018, p.65)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> *La città ideale è stata giudicata, dalla maggior parte degli storici, come un segno di regressione dello sviluppo urbanistico europeo. Tuttavia, essa presenta anche aspetti positivi: Il costituirsi, il formarsi della città coincide col processo di uscita dal Medioevo: e con città naturalmente non è da intendere soltanto la costruzione urbana. La città è un ordine sociale, politico, giuridico, puranco religioso. È chiaro che ciò che dà il tono alla cultura del Medioevo rispetto all'antica ed alla moderna, è precisamente ch'essa non è in cotesta dimensione: non si regge sulla città. Il suo connettivo è dato dai popoli germanici, i quali per millenni erano stati nomadi, e dunque incivili, in senso etimologico: privi di "civitas".*

O Renascimento, fato cultural que se afirmou como exaltação de novos valores humanos, nasce em um contexto de decadência de valores medievais, de cidades avassaladas por epidemias recorrentes e conflitos populares. Nesse momento, os tratados de cidade assumem um caráter político e são provenientes das necessidades de uma organização política e sua correspondente reconstrução arquitetônica adequada às novas necessidades, que eram elas a segurança interna, a defesa contra os ataques inimigos e a salubridade.

A passagem do sistema feudal para o mercantilista gerou uma nova ordem econômica e intensificou o florescimento das cidades e de uma cultura urbana: esse momento é marcado por um aumento demográfico, aumento da produção agrícola e a colonização do território. Nesse processo, um grupo de mecenas torna-se parte importante da economia, contribuindo para que as suas cidades se tornassem grandes centros de cultura.

Quanto à configuração urbana, de modo geral, as cidades seguiam um traçado de origem medieval que muitas vezes se sobrepunha a um traçado reticulado romano. Tal modo de organização se formava organicamente de acordo com as necessidades, não existia uma setorização de funções e coexistiam várias iniciativas individuais. Os pontos nodais da cidade (praças e monumentos) se misturavam na malha urbana, proporcionando o elemento surpresa ao caminhante durante um percurso.

A criação de uma cidade moderna tinha não só motivações políticas – engrandecimento do príncipe e formação de um legado, por exemplo – mas também haviam necessidades vitais, como a salubridade. Um traçado com ruas bastante estreitas, marcadas por uma verticalidade, não favorecia uma boa ventilação e iluminação, o que fazia aumentar a umidade, o mau cheiro (o sistema de esgotos em geral era bastante precário) e a proliferação de doenças. Outra questão muito discutida e prioritária na época era a segurança. Uma cidade deveria ser protegida contra invasões e ter um desenho tal que favorecesse um controle sobre entrada e circulação de pessoas. O traçado orgânico com ruas tortuosas obedecendo à topografia e outras condicionantes locais, sem nenhuma visibilidade do horizonte, era ideal para invasores.

Além do contexto social, econômico e político, o momento era marcado por um florescimento cultural e artístico, no qual artistas e humanistas passam a fazer parte de grupos socialmente privilegiados e se tornam uma elite intelectual. O papel desses humanistas na

criação de um novo conceito de cidade é fundamental, já que o projeto da cidade moderna não é somente uma manifestação de necessidades práticas, mas, sobretudo, a materialização de um novo modo de pensamento, no qual o homem se reconhece como sujeito autônomo em um espaço racional, exato como um teorema euclidiano e proporcional nos elementos estruturais.

Vitrúvio era a principal referência da nova geração de arquitetos e as cidades clássicas serviram de modelo de regularidade geométrica, de decoro e arranjo dos monumentos e de composição cenográfica nos espaços públicos. Tais ensinamentos foram adquiridos a partir da observação e estudo das ruínas das cidades antigas, costume que era incorporado pelas metodologias de projeção de Alberti e de Brunelleschi.

Alberti critica a cidade medieval que, para ele, parecia ter crescido sobre si mesma sem uma ordem preestabelecida com uma arquitetura formada por ornamentos aparentemente incoerentes. Também não concorda com o esquema do *cardus* e *decumanus* romano, pois, para ele, deveria haver mais de duas grandes vias principais cortando a cidade. O ornamento – elementos decorativos como fontes, obeliscos ou esculturas – e a convergência (posições estratégicas de defesa, principais ruas em linhas retas e aproveitamento do declive do terreno) são considerados importantes para a sua cidade ideal e, até nas grandes vias que ligam cidades, faziam-se necessários monumentos que as embelezassem. A forma circular seria a mais perfeita, apesar de ele considerar que as cidades devem se adequar às condições do terreno.

No desenho da cidade ideal, a verticalidade medieval é substituída pela horizontalidade renascentista. Sua composição se dá por ruas amplas e retilíneas (resultado das novas necessidades em função do aumento do tráfego) e praças regulares espaçosas formadas por palácios e igrejas, criando uma suntuosa cenografia. A cidade se dilata para dar respiração a esse novo espaço que irá acolher festas, procissões etc. Os edifícios privados se tornam públicos, já que formam as ruas, tendendo para a unidade. O desenho urbano se torna rígido e rigoroso, estabelecendo uma estreita relação com os volumes.

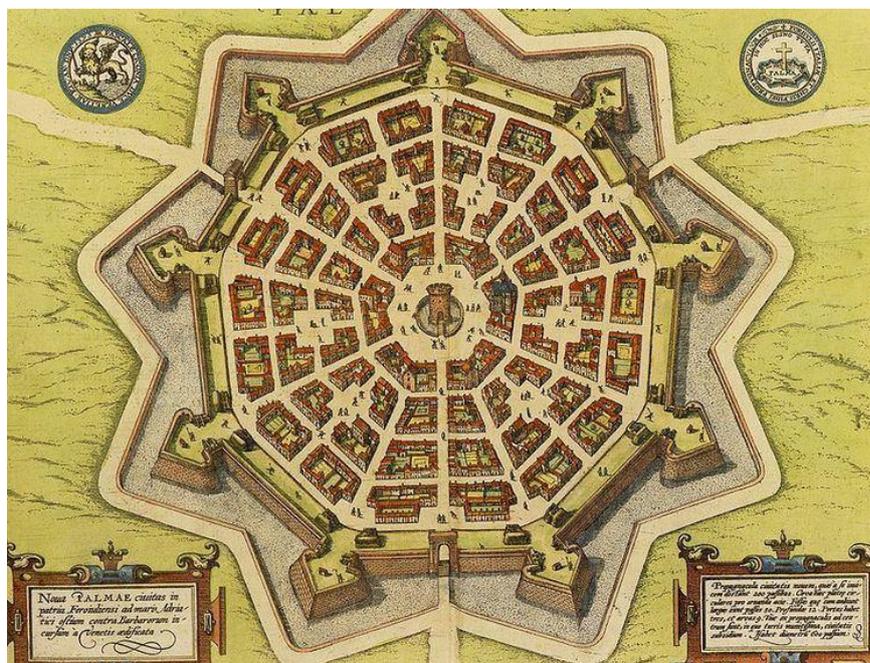
Embora Alberti já tivesse discutido sobre a “cidade ideal”<sup>42</sup> no *De Re Aedificatoria*

---

<sup>42</sup> Thomas More escreveu a "Utopia", publicada em cerca de 1516, obra em que criou um reino-ilha imaginário cuja sociedade funcionava de modo justo e perfeito. Utopia tornou-se uma palavra comum do vocabulário universal para designar sociedades perfeitas ou ideais, embora impossíveis. More descreve uma sociedade organizada racionalmente, através da narração dos feitos que realiza um explorador, Rafael Hytlodeo. Utopia é uma comunidade que estabelece a propriedade comum dos bens. Não enviam seus cidadãos à guerra - salvo em casos extremos -, mas contrata mercenários entre seus vizinhos mais belicosos. Todos os cidadãos da ilha vivem em casas iguais, trabalham por períodos no campo e em seu tempo livre se dedicam a leitura e a arte. Toda a

(1450), coube ao arquiteto Antonio di Pietro Averlino (1400 – 1469), também conhecido como "Averulino" ou Filarete, detalhá-la e desenvolvê-la. Sforzinda (1464), nomeada em homenagem a Francesco Sforza, então duque de Milão, possui um traçado geométrico que seria localizado em um ameno “vale circundado por colinas através das quais o rio ainda corre” (Figuras 55), descrito por Filarete em seu segundo livro:

Os muros externos devem formar uma figura com dezesseis lados e sua altura deverá ser equivalente a quatro vezes a sua profundidade. As ruas devem partir dos portões em direção ao centro da cidade onde eu situaria a praça principal, cujo comprimento deve ser igual ao dobro de sua largura. No meio desta, construiria uma torre alta o suficiente para avistar todos os arredores (Filarete *apud* GIEDION, 2004, p. 74).



**Figura 55: Mapa de Sforzinda**  
Fonte: <https://alchetron.com/Sforzinda>, 1464.

A cidade de Sforzinda nunca foi construída, mas certos aspectos de seu desenho são descritos em detalhes. Configura-se como uma estrela de oito pontas, criada pela sobreposição de dois quadrados para que todos os cantos fossem equidistantes. Esta forma é inscrita dentro de um círculo perfeito. Em cada uma das pontas havia uma entrada e todas as ruas convergiram

---

organização social da ilha aponta a dissolver as diferenças e a fomentar a igualdade. Por exemplo, que todas as cidades sejam geograficamente iguais.

em uma grande praça central. A cidade continha três praças - uma para o palácio do príncipe, uma para a catedral e outra para o mercado. Um edifício curioso da cidade é a Casa de Vício e Virtude: uma estrutura de dez andares com um bordel no fundo e uma academia de estudos avançados na frente. Filarete estudou muito sobre a representação dos Vícios e Virtudes e há indícios de que seu projeto foi inspirado na Cidade Terrena de Santo Agostinho, cuja forma circular foi dividida em seções, cada uma com seu próprio Vício e Virtude<sup>43</sup>.

Vários arquitetos no Renascimento escreveram tratados e propuseram planos descrevendo como seria a cidade ideal. Como o conceito era o racionalismo e o humanismo, esses desenhos de cidades eram quase sempre cidades circulares em forma de estrela. Figuras que se podia inscrever no círculo, a forma perfeita dentro da linguagem renascentista – o círculo possui infinitos lados, logo seria um modo de expressão do conceito do infinito. O esquema básico era um traçado radial partindo de um polígono simétrico, conduzindo para um centro. A área central poderia configurar em uma praça, ou poderia conter uma torre central – um posto de observação central – a partir do qual as vias radiais são vistas em perspectiva reduzida, ou um edifício de planta circular. Neste último caso, o edifício desempenharia o mesmo papel do observador simbólico situado no ponto focal da composição. O edifício de planta radial é constante na linguagem do período, como a pintura de Rafael, “o casamento da virgem” (1504), em que um templo poligonal domina toda a composição, ao mesmo tempo que o piso insere a noção de distância na perspectiva, além de outras realizadas no período.

Piero della Francesca, pintor e matemático, elaborava suas composições de forma tão precisa a ponto de nenhuma de suas linhas desviarem-se do ponto de fuga central. A pintura denominada “Cidade Ideal”, cuja autoria é atribuída ao Piero della Francesca, é concebida como um tabuleiro de xadrez, onde os edifícios estão dispostos em intervalos regulares, com baixos gabaritos, em composição simétrica e com o centro ocupado por um edifício de planta circular – este representa uma tipologia dos edifícios clássicos que pretendem representar com a circunferência central, a perfeição (Figuras 56 e 57).

---

<sup>43</sup> Fonte: <https://alchetron.com/Sforzinda>.



**Figura 56: Piero della Francesca (atribuição). Perspectiva da cidade ideal. Urbino, 1470.**  
Fonte: <https://portalartes.com.br/historia/biografias/pintores-classicos/piero-della-francesca>.



**Figura 57: Perugino. A entrega das chaves a São Pedro, Capela Sistina, 1482.**  
Fonte: <https://auh310fau.USP>.

A cidade de Palmanova, ao norte da Itália, é uma das poucas cidades ideais que foi de fato construída. Temos outros dois exemplos na Sicília, mas que foram um pouco modificadas com a cidade nova. O princípio dessa cidade estrelar era a defesa: a ideia era que em cada ponta da estrela houvesse um observatório para proteção contra invasões. Palmanova, principalmente, era uma cidade militar. Sua configuração se dilui na paisagem, de modo que, em determinadas distâncias, ela não é facilmente percebida. Por esta razão, os edifícios mantêm um limite máximo de gabarito e a igreja não possui uma torre, para que assim as alturas não se sobreponham na paisagem e denunciem a localização da cidade (Figuras 58).



**Figura 58: Vista aérea de Palmanova, Itália.**  
**Fonte: [http://www.luoghimisteriosi.it/friuli\\_palmanova.html](http://www.luoghimisteriosi.it/friuli_palmanova.html)**

A configuração em um esquema radial tem um sentido simbólico dentro de uma linguagem renascentista, além da função, que é a de proteção. Forma e função aqui se adequam perfeitamente: a forma era considerada bela e atendia perfeitamente à necessidade de proteção, que motivou a sua construção. Ainda hoje, Palmanova é uma cidade murada e sede de treinamentos e habitação para militares.

No entanto, a sensação que se tem ao caminhar pela cidade, é que a rigidez da forma a torna um pouco artificial e com espaços “claustrofóbicos” – não no sentido de serem ruas estreitas em que não se tem uma vista do céu, mas num sentido “opressor”. Todos os caminhos levam para a praça central, árida e pouco convidativa. É nesta praça que se localizam os principais monumentos – igreja e edifícios do governo. A partir dela, é possível ver toda a cidade, característica da cidade estrelar. Nesse sentido, cumpriu seu objetivo, embora tenhamos a sensação de que, ao permanecer na praça, estamos sendo “vigiados” por todos os lados. Por se tratar de uma cidade militar, talvez tenha sido proposital.

O desconforto da praça não acaba ao percorrer as ruas das cidades. Essa configuração labiríntica, onde todas as ruas são iguais na largura e nos edifícios, não favorece o aspecto da surpresa e cria uma desconcertante visão mnemônica do conjunto de que, por mais que se percorra, sempre se retornará ao mesmo lugar, que é a praça. E novamente as ruas com eixos retilíneos e edifícios baixos, que levam todos para o mesmo centro e, por mais que se percorra, não se encontram caminhos alternativos, acentuam uma sensação de opressão que faz essa simbologia e linguagem conceitual humanista perderem parte do seu sentido. (Figura 59)



**Figura 59: Ruas e praça de Palmanova, Itália.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

Em uma cidade planejada nos moldes renascentistas, os edifícios principais deveriam distinguir-se pela maior regularidade arquitetônica, e não pela escala, já que a autoridade não se exprime com a superioridade dos meios materiais, mas com o prestígio da cultura. Esta regularidade diminui nos edifícios secundários e perde-se naquelas para as pessoas comuns.

A cidade ideal devia ser bela. A preocupação com a salubridade estava subjacente no próprio traçado das cidades modernas: ruas amplas e arejadas contrapondo-se ao traçado medieval, embora os jardins, ou qualquer referência às áreas verdes, continuem inexistentes. Alguns escritos de Leonardo da Vinci sobre projetos de cidades indicavam soluções para o tratamento de esgoto, o armazenamento de água, a distribuição da população e a criação de bairros mais organizados, mas tais preocupações não eram regras. Para os tratadistas, no geral, a regularidade da forma da cidade era uma solução óbvia para os problemas sociais. A beleza era um modo de se redimir pelos erros e de se construir uma sociedade mais organizada e por isso mais plena, por meio do decoro e da ordem.

Todo o desenvolvimento artístico passa a ser parte do processo total de racionalização. (...) As coisas que são agora sentidas como “belas” são a conformidade lógica das partes individuais de um todo, a harmonia aritmeticamente definível das relações e o ritmo calculável de uma composição, a exclusão de discordâncias na relação das figuras com o espaço que ocupam e o relacionamento mútuo das várias partes do próprio espaço. E assim como a perspectiva central é espaço visto a partir de um ponto de vista matemático, e as proporções corretas são apenas equivalentes à organização sistemática das formas individuais numa pintura, também no curso do tempo todos os critérios de qualidade artística são submetidos à minuciosa análise racional, e todas as leis da arte são racionalizadas (HAUSER, 1998, p. 285).

A ideia da *concinnitas* talvez não tenha sido tão plenamente aplicada, já que o conceito abarca também outras dimensões. A questão do tempo é uma variável importante dentro da *concinnitas* – tempo necessário para a apreciação do objeto. O tempo e o espaço (objeto), juntamente com o homem, formariam uma tríade relacional íntegra.

Teoricamente, a cidade ideal seria toda ela vista a partir de um ponto privilegiado no seu centro – o que quase acontece em Palmanova. Este tempo, considerando que todo o espaço pode ser visto simultaneamente, torna-se congelado; e o homem, por conseguinte, estaria em uma posição passiva dentro de um contexto em que não possui opções de percurso ou de diferentes visualidades. Logo, não seria um sujeito “autônomo”. Nesse sentido, o conceito renascentista do humanismo, que privilegia o homem, estaria em desacordo com a prática.

A perfeição teorizada pelas cidades utópicas de Thomas Morus (1516) trata da construção racional de um não lugar ou de um lugar no futuro. A preocupação era voltada para uma sociedade mais justa e igualitária. "Utopia" é um reino-ilha imaginário descrito como uma sociedade organizada racionalmente, através da narração dos feitos realizados por um

explorador, Rafael Hytlodeo. Em Utopia, a comunidade que estabelece a propriedade comum dos bens não envia seus cidadãos à guerra - salvo em casos extremos. Todos os cidadãos da ilha vivem em casas iguais, trabalham por períodos no campo e em seu tempo livre se dedicam à leitura e à arte. Toda a organização social da ilha aponta para dissolver as diferenças e para fomentar a igualdade. Na ilha, impera uma paz total e uma harmonia de interesses que são resultado de sua organização social. Na ilha, eliminou-se por completo o conflito e suas potenciais possibilidades de materialização.

A cidade sonhada por Thomas Morus está mais num plano conceitual do que as planejadas pelos italianos. Estes possuíam ambições mais concretas e todo o planejamento era voltado de fato para a realização desses planos, ou seja, a construção das cidades. A proposta do engrandecimento do principado se manifestava por uma arquitetura sóbria, cuja “monumentalidade” se daria pela pureza dos volumes e beleza dos ornamentos. A arquitetura e a cidade finalmente teriam um caráter intelectualizado e até elitizado. Essa beleza teria o decoro como característica, o que teria o potencial de gerar ordem na organização da cidade e, conseqüentemente, da sociedade.

Alberti falou em vários momentos que a arquitetura serve como um meio para gerar uma vida boa e feliz para os homens. E mesmo que não faça menção a respeito de uma sociedade mais igualitária e justa, sua preocupação ainda era do ponto de vista da sociedade e em gerar condições melhores para se viver. Sua referência maior era a cidade medieval, na qual condenava em todos os seus aspectos, mas que, de fato, era a cidade que efetivamente conheceu. O que Alberti combatia eram os aspectos funcionais, como a salubridade, não só os estéticos.

O que talvez os tratadistas humanistas não tenham se atentado na prática, é que a configuração orgânica da cidade medieval possui seus aspectos positivos no que diz respeito à tríade “espaço – tempo – homem”, uma vez que tantas são as possibilidades de percurso, de visualidades, de perspectivas e de sensações sensoriais, em um tempo que é tributário do sujeito. Tais características são próprias de uma cidade de crescimento orgânico, marcada pela história. No entanto, fazia-se necessária uma reorganização desses espaços, e a cidade planejada era um modo de se operar a arquitetura como um agente de transformação da sociedade, e não somente como um reflexo de suas necessidades.

### 4.3 A OBRA CONSTRUÍDA DE ALBERTI

Se a cidade, como disseram os filósofos, é uma grande casa e a casa não é nada mais que uma pequena cidade, por que não dizer que também as pequenas partes de uma casa são as mesmas coisas que as pequenas partes de uma cidade? Deste modo, também o átrio, o jardim ou a sala de jantar ou a entrada são também partes menores de uma cidade? (ALBERTI, 2012, p. 22)<sup>44</sup>

A cidade como casa e a casa como cidade: macrocosmos e microcosmos terminarão por coincidir dentro de um modelo de antropomorfismo. A casa é uma representação e um espelho do homem, projetada para responder às demandas e necessidades mais simples e elementares da vida. A cidade reflete a estrutura da sociedade, mas não se resume a isso, ou seja, a arquitetura não pode ser somente um mero reflexo da sociedade. Ao contrário, ela é o agente que “permite fundar e manter a *polis* e a *urbs* nas quais os homens podem encontrar-se e compensar suas fragilidades e limitações na condição de indivíduos isolados”. Desse modo, “podemos construir um cosmos e controlar o caos original que sempre se insinua em nossa existência e nos ambientes que vivemos” (Brandão *apud* ALBERTI, p. 9, 2012).

Alberti compreende bem essa questão quando pensa a cidade, com seu traçado, zoneamento e monumentos, como um modo de construir o homem e, conseqüentemente, a sociedade. A beleza, o decoro e a ordem no desenho da cidade teria como finalidade última a construção de uma sociedade virtuosa. A dimensão universal (sociedade) era a principal preocupação, que só seria construída com o pleno desenvolvimento da dimensão particular (o homem racional e sensível).

Ao tomar o homem como modelo de perfeição para criar sua arquitetura, Alberti estabelece um ordenamento e uma relação entre forma e função, análoga a um corpo saudável. Uma arquitetura em que a forma não obedece à função, ou que a função não corresponde às reais necessidades do homem, seria algo semelhante a um corpo doente e, por isso, não poderia ser bela.

---

<sup>44</sup> *Percioche se la Città, secondo la sentenza de' Filosofi è una certa casa grande, e per l'opposto essa casa è piccola Città: perche non diren noi, che i membri di essa son quasi Casipole, come è il Cortile, le Loggie, la Sala, il Portico e simili? Et qqual sarà cosa, che sia in qual s'è l'uno di questi, tralasciata per negligentia o per trascurataggine, che non nuoca alla dignità, e alla lode dell'opera? Debbesi haver molta cura, e diligenza nel considerare queste cose, che si aspettano, e giovano a tutto l'edificio: Ed si debbe procurare, che ancora le minime parti non siano e dall'ingegno, e dall'arte disformi. Convengonsi molto a fare ciò atta e comodamente tutte quelle cose, che non altrimenti che le membra, in un corpo, corrispondono l'una all'altre così ancora corrispondino le parti all'altre parti dell'edificio.*

A imagem albertiniana que viu a cidade se organizar como uma casa grande e esta por sua vez, como "organismo animal", ou seja, o edifício estruturado nos modos de um corpo onde cada membro naturalmente está de acordo com os outros, como sendo uma paráfrase das hipóteses platônicas sobre a constituição do universo - paralelismo existente entre o modelo de "cosmos" e "cidade" modelo.<sup>45</sup> (MURATORE, 1975, p. 94, tradução nossa).

Esses conceitos de antropomorfismo, perfeição e beleza possuem muito sentido no discurso de Alberti. Mas Alberti era não só um teórico, mas também um dos mais importantes arquitetos de seu tempo. A pergunta que fica é se, de fato, tais princípios eram aplicados na sua obra construída e se funcionavam para os objetivos propostos.

Para confrontar a teoria de Alberti com sua obra construída, tomaremos como exemplo a sua arquitetura residencial mais significativa, que é o *Palazzo Rucellai*. Esta obra foi encomendada por Giovanni Rucellai, responsável por financiar várias construções da região de Florença, como a igreja San Pancrazio e a fachada de mármore da igreja de Santa Maria Novella. Assim como a família Médici, sua família foi importante na prática de mecenato nesta região da Itália.

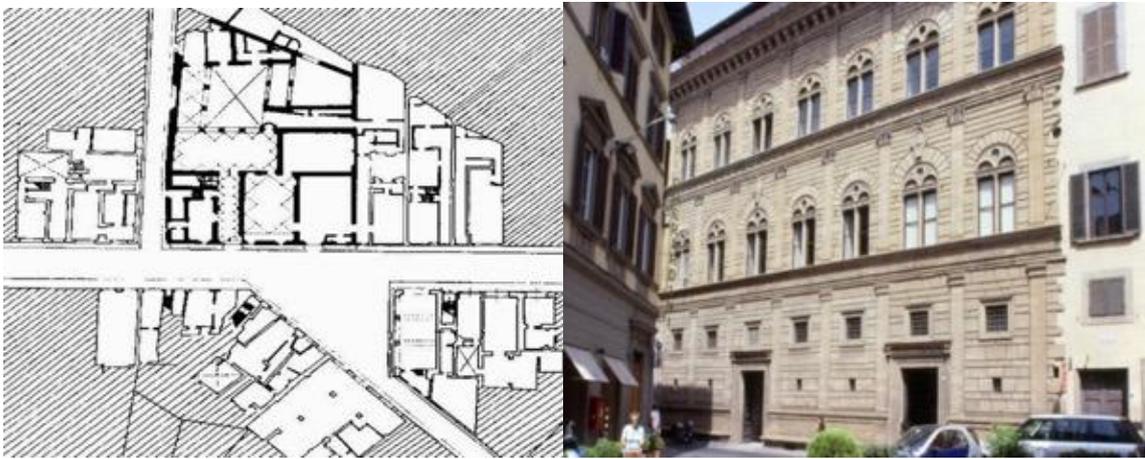
A tipologia de edifício voltado para um pátio central surge como uma resposta pragmática à implantação no terreno em que a arquitetura avançava até os quatro limites, sendo que os terrenos circundantes também obedecem a esse padrão e, com isso, torna-se impossível a abertura de janelas laterais e posteriores. Ao mesmo tempo, esse modelo é uma herança da tradição clássica de casas mediterrâneas, principalmente da *domus* romana. A presença do pátio gerava uma imagem aparentemente racional em edifícios com plantas baixas irregulares, já que a maioria dos lotes tinham formas irregulares. Sebastiano Serlio fazia a seguinte recomendação:

Ao entrar no edifício, atravessa-se uma série de espaços públicos, que devem ser localizados no centro do prédio. Tais espaços devem ter forma regular, para que o observador suponha que o edifício todo é regular. As áreas privadas ou de serviços flanqueiam esses espaços, desde os limites irregulares do lote; e nelas se admitem as irregularidades (Serlio *apud* LUCCAS, arqtextos, 2011).

---

<sup>45</sup> *Si può vedere, pertanto con estrema chiarezza quanto e come la clamorosa immagine albertiana che vedeva la città organizzarsi come una grande casa e questa a sua volta come "organismo animale", cioè vedeva l'edificio strutturarsi nei modi di un corpo ove ogni membro venisse naturalmente ad accordarsi con gli altri, non fosse altro che un'abile quanto immediata parafrasi delle più generali ipotesi platoniche sulla costituzione dell'universo e in ciò possa ribadire quanto eravamo andati proponendo nelle pagine che precedono il merito del dimostrato parallelismo esistente tra modello del "cosmo" e modello di "città".* (MURATORE, 1975, p. 94).

No *Palazzo Rucellai*, a regularidade geométrica ocorre mais nas zonas públicas e pouco nas áreas de serviço. Para quem entra na casa, a impressão que se tem é de que se pode visualizar todo o eixo longitudinal através do corredor de entrada. Os ambientes secundários são organizados ao lado direito do eixo. Os eixos coincidem com as circulações principais e o espaço principal parece não ser o pátio interno, mas a sala que o antecede. Esta é relativamente regular em um desenho quase ortogonal, mas assim como o pátio, não está centralizada. Seria talvez um tipo de rompimento com a tipologia clássica, já que Alberti propõe elaborar uma nova arquitetura (Figura 60 e 61).



**Figura 60 – Leon Battista Alberti. Palazzo Rucellai, 1455, Florença.**  
Fonte: <https://concretoemcurva.com/2016/06/29/palacios-do-renascimento/>



**Figura 61 – Leon Battista Alberti. Palazzo Rucellai, 1455, Florença.**  
Fonte: <https://concretoemcurva.com/2016/06/29/palacios-do-renascimento/>

Dizia ele que as leis clássicas eram inquestionáveis e que o arquiteto deveria considerá-las como ponto de partida para suas pesquisas, no entanto, era fundamental que se buscasse o novo, o moderno, para assim talvez se alcançar a glória dos clássicos. Uma interpretação possível, considerando que a casa é uma pequena cidade, seria a de que as zonas “nobres” estariam bem organizadas seguindo o traçado regulador da casa, as secundárias também obedeceriam a uma relativa organização, mas os ambientes de serviço estariam nos fundos sem uma regularidade aparente, dando a impressão de estarem configurados de acordo somente com as necessidades laborais, e não num sentido de unidade com o restante da casa.

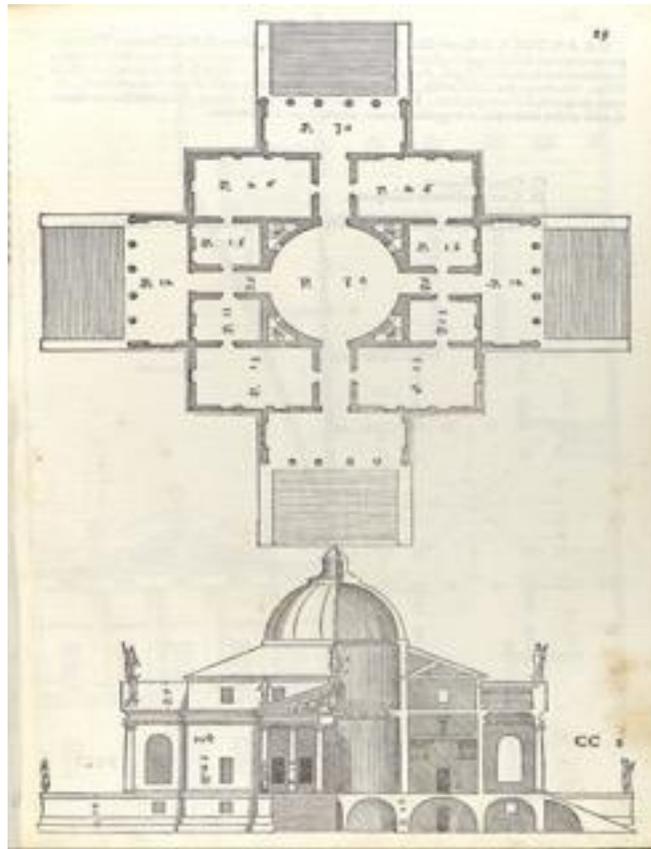
O desenho da fachada do Palácio Rucellai obedece a um princípio clássico de proporção, geometria e limpeza estilística. O fator marcante é o ritmo gerado pelas diferenças de altura dos arcos, criando uma musicalidade na quebra da simetria que, em um primeiro momento, parece de fato existir. Outros fatores fundamentais para a estética do edifício são as diferenças entre os pavimentos no desenho das aberturas e nas ordens dos capitéis das colunas que, seguindo um conceito moderno, se reduzem a linhas compositivas.

As partes do edifício não devem ser todas traçadas com uma única delimitação, mas que algumas sejam maiores, outras menores e outras medianas; que algumas se inscrevam em linhas retas, algumas em curvas e outras em um misto das duas (ALBERTI, 2012, p. 218).

Ainda sobre os capitéis das colunas que compõem a fachada, é possível notar a livre interpretação de Alberti ao projetá-las. Seria um modo de se referenciar na história, mas não em princípios de um rigoroso ordenamento. Além disso, as ordens clássicas aqui não foram desenhadas de maneira fiel ao modelo original, mas seriam como uma releitura e interpretação.

As diferenças desses capitéis e também dos raios dos arcos não são facilmente percebidos a uma certa distância e numa primeira visada, mas pressupõem certa atenção do observador. Nos arcos, principalmente, no momento em que se percebe as diferenças, a sensação que se tem é de que eles “saltam” à vista. A beleza da fachada está nesses detalhes, que se configuram como ornamentos e como texturas. Nessa composição, é possível dizer que Alberti soube aplicar sua teoria da beleza, onde nada pode ser acrescentado ou retirado, sem que não seja para piorar.

Anos depois, o arquiteto vêneto considerado maneirista pelos historiadores, Andrea Palladio, projetou sua Villa Rotonda com uma simetria bilateral de modo que todas as quatro fachadas tivessem a mesma aparência, rompendo assim com o princípio clássico de fachadas principais e secundárias. A planta é radial e o ambiente análogo ao pátio central é formado por uma sala que, em tempos remotos, era usada para audições musicais (Figura 62). A configuração da planta baixa obedece a uma regularidade geométrica impecável.



**Figura 62 - Andrea Palladio. Villa Almerico (Villa Rotonda), 1570.**  
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/698054>.

Interessante notar que Palladio era o arquiteto subversivo que brincava com as normas clássicas para criar o moderno. E Alberti, o dogmático, muitas vezes não aplicava na prática a sua teoria de perfeição geométrica.

Ainda sobre a Rotonda e a relação entre as áreas nobres e de serviço, tem-se todo o espaço do subsolo formado pela cozinha, área de serviço e depósito de alimentos. Os espaços

são mal iluminados e ventilados, em contraste com a imensa área verde que circunda a casa. Aliás, a implantação nesse caso é o grande destaque, sendo a casa localizada no ponto mais alto do terreno, favorecendo belas vistas panorâmicas por todos os lados (Figura 63). Já o palácio Rucellai de Alberti, por estar situado dentro da malha urbana, encontra-se em uma rua confinada que até dificulta uma vista em uma determinada distância e com uma angulação adequada.



**Figura 63 - Andrea Palladio. Villa Almerico (Villa Rotonda), Vicenza, 1570.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

Como relação à arquitetura religiosa, Alberti era partidário das plantas circulares, que para os renascentistas era a forma perfeita. E mesmo que tal formato não fosse o mais conveniente para os rituais católicos, ainda assim seria o mais indicado por Alberti. Nesse sentido, a forma e a função não se encontrariam integradas, o que contraria a sua teoria. Apesar desse ideário, poucas foram as igrejas renascentistas de planta circular; e nas igrejas de Alberti, não vemos nenhuma.

Erguendo-se isolada, acima do mundo cotidiano que a envolve, deveria ser iluminada por aberturas situadas na parte superior, para que, através delas, apenas se pudesse ver o céu. Que a planta centrada não conviesse às necessidades do ritual católico, pouco importou para Alberti. Uma igreja, segundo ele, deveria ser a encarnação visual da proporção divina e só esse plano era adequado a tal fim (JANSON, 2007, p. 611-612).

A Igreja de Sant'Andrea, em Mantova, possui um caráter de urbanidade onde a impressão que se tem é de que se trata de uma enorme via urbana, dada a monumentalidade dos eixos horizontais e verticais e a iluminação natural abundante. Esta, por sua vez, não possui eixos alternativos (Figura 64). Fazendo uma analogia com a cidade, a planta baixa em dois eixos que se cruzam teria uma relação com o *cardus* e *decumanus* romano, que Alberti não simpatizava por gerar um direcionamento para o percurso. O caráter urbano da igreja, potencializado pelo fato de não haver naves laterais, teria um sentido semelhante a essa configuração romana que ele rejeitava? Se a casa é uma pequena cidade, o que vale para a cidade vale para a casa. Sobre a Sant'Andrea, Bruno Zevi discorre:

Alberti, em Sant'Andrea de Mântua, elimina as naves menores, cria um único ambiente, alargando a nave central e acompanhando-a lateralmente com filas de capelas. Um único percurso, uma única ideia, uma única lei, uma única unidade de medida: esta é a vontade, humana e humanística, clássica e nunca classicista, da arquitetura renascentista (ZEVI, 1977, p. 76).



**Figura 64 - Leon Battista Alberti, Basílica de Sant'Andrea, Mantova, Itália.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

Alberti dizia que para se obter dignidade na obra, deveria limitar a quantidade de ornamentos, comparando a arquitetura com a limpeza da retórica dos príncipes. Os ornamentos na Sant'Andrea estão longe de serem comedidos. Mas a defesa de Alberti é que a igreja sofreu várias alterações ao longo dos séculos, inclusive no desenho da planta baixa.

Com relação ao modo de produção, assim como Brunelleschi, Alberti foi moderno ao separar o trabalho do carpinteiro com o do arquiteto, sendo o último ocupado em estudar a teoria da arquitetura, além de conhecer a prática da construção, enquanto que o carpinteiro é um instrumento na mão do arquiteto. Além disso, no Renascimento o desenho adquire um caráter diferente dos períodos precedentes. O *croquis* de estudo ganha autonomia, desvincula-se do canteiro e entra no campo da experimentação – “o pensamento antecipa o canteiro, ele se adianta ao real (...). O pragmatismo não é mais o único critério para estabelecer o valor de um desenho.” (BASBOUS, 2013, p. 303). Podemos dizer que, nesse sentido, Alberti experimentou uma liberdade maior que Vitruvius.

Quando você levanta uma parede ou um pórtico com muita elegância e o adorna com portas, colunas ou coberturas, bons cidadãos te aprovarão e expressarão alegria não somente por você, mas também por eles próprios, porque compreenderão que você usou sua riqueza para o engrandecimento não apenas da sua honra e glória, mas também da sua família, seus descendentes e toda a sua cidade.<sup>46</sup> (ALBERTI, 1988, p. 4, tradução nossa).

A questão da honra e glória é citada por Alberti em vários momentos em relação ao Estado e à cidade. Dizia ele que a honra estaria ligada à dignidade; e a glória era importante para o arquiteto moderno, pois assim como se deu na Antiguidade, os modernos poderiam ser consagrados em razão de suas obras que, dado o caráter de atemporalidade, manteriam sempre suas características de beleza e decoro.

É importante destacar que a segurança, a glória e o decoro do Estado se devem, em grande parte, ao arquiteto (...). Consequentemente, não se pode negar que temos de louvar e honrar o arquiteto e incluí-lo entre os maiores benfeitores da humanidade, pelo agrado e leveza que suscitam suas obras, pela

---

<sup>46</sup> When you erect a wall or portico of great elegance and adorn it with a door, columns, or roof, good citizens approve and express joy for their own sake, as well as for yours, because they realise that you have used your wealth to increase greatly not only your own honor and glory, but also that of your Family, your descendants, and the whole city (ALBERTI, 1988, p. 4).

necessidade, vantagem e utilidade das suas invenções, e pelos benefícios que delas obtém a posteridade.<sup>47</sup> (ALBERTI, 1988, p. 32).

Mas se devêssemos assinalar uma arte, por sua natureza indispensável, e que conseguisse conciliar também a conveniência prática com o agrado e o decoro, a meu ver nessa categoria dever-se-ia incluir a arquitetura; visto que é demasiadamente vantajosa para a comunidade e para os particulares, especialmente agradável ao gênero humano (...).<sup>48</sup> (ALBERTI, 2012, p. 29).

O decoro na arquitetura se relaciona com a função e com o modo com que o edifício se insere com a cidade. A noção da conveniência e da dignidade, juntamente com a função, vai ditar a chamada “lei suprema de conveniência e adequação”. Esse é o sentido que Alberti estabelece para o ornamento, tanto na escala do edifício quanto na escala da cidade, já que, para ele, a implantação era um dos maiores ornamentos – considerando que os monumentos são ornamentos na estrutura da malha urbana. Dessa forma, a dignidade era alcançada por meio do decoro, e com isso, a arquitetura criaria condições para construir um homem virtuoso e, conseqüentemente, uma sociedade também virtuosa.

---

<sup>47</sup> (...) *Let it be said that the security, dignity, and honor of the republic depend greatly on the architect: it is he is responsible for our delight, entertainment, and health while at leisure, and our profit and advantage while at work, and in short, that we live in a dignified manner, free from any danger. In view then of the delight and wonderful grace of his works, and of how indispensable they have proved, and in view of the benefit and convenience of his inventions, and their service to posterity, he should no doubt be accorded praise and respect, and be counted among those most deserving of mankind's honor and recognition* (ALBERTI, 1988, p. 5).

<sup>48</sup> *If, however, you were eventually to find any that proved wholly indispensable and yet were capable of uniting use with pleasure as well as honor, I think you could not omit architecture from that category: architecture, if you think the matter over carefully, gives comfort and the greatest pleasure to making, to individual and community alike, nor does she rank last among the most honorable of the arts* (ALBERTI, 1988, p. 2-3).

## CAPÍTULO V

### 5 CIDADE-CORPO: PROPOSTA DE METODOLOGIA PARA LEITURA DA CIDADE

No seu tratado de arquitetura, Alberti faz diversas referências ao corpo em relação ao edifício – o esqueleto e os elementos de ligação (nervos e ligamentos) que se opõem à matéria de enchimento/revestimentos (carne e pele). A analogia do edifício com o corpo não era estranha ao Renascimento, já que o próprio Vitrúvio desenvolveu esse pensamento em seu tratado.

Relacionando a ideia do edifício-corpo de Alberti com o estudo da cidade, no qual Alberti considera ser o mais nobre dos edifícios, a estrutura (articulações, nervos e ligamentos), estariam para a malha urbana assim como a carne e a pele estariam para os edifícios e monumentos. Françoise Choay observa que o axioma edifício-corpo permite inferir que a arquitetura poderá organizar-se em torno de um órgão central e privilegiado, análogo ao coração, que seria o *atrium* para a casa, ou o fórum para a cidade (CHOAY, 2010, p.102). Nesse sentido, a casa estaria para uma dimensão particular, enquanto que a cidade estaria para a dimensão universal.

A partir dessa ideia, podemos pensar a cidade na sua malha urbana (estrutura/esqueleto), edifícios privados dentro da sua unidade/homogeneidade (pele) e monumentos (elementos que definem e diferenciam o aspecto de um corpo, considerados aqui como ornamentos). Ou seja, os “ornamentos” da cidade seriam aqueles elementos que no corpo são também responsáveis pelo seu aspecto visual (desenho e cor dos olhos, formato do nariz e da boca, seios, curvas etc.). Dentro dessa hipótese, podemos dizer que, na arquitetura, os ornamentos têm uma função de atribuir caráter à edificação. No corpo, os “ornamentos” são os elementos que diferenciam os corpos entre si e que visualmente se apresentam como resultado de uma articulação interna com as correspondentes funções.

Se a beleza de um edifício, como a de um animal, reside em sua adaptação à sua finalidade, as leis da beleza não têm mais de ser formuladas num registro próprio. O conceito de que beleza é o que agrada sem conceito, postulado por Kant séculos depois, irá divergir dessa ideia de Alberti no sentido de que o belo pode ser útil, mas um objeto não precisa ser útil para ser belo.

É possível afirmar que, para Alberti, as regras para a beleza dependem tanto do instinto quanto da racionalidade. Mesmo que não aborde diretamente os critérios subjetivos de uma avaliação do belo, que depende do nosso julgamento, Alberti tentará apreendê-los a partir da forma de uma maneira mais objetiva, que aqui, tomando emprestado as terminologias de Françoise Choay (2010), dividiremos em:

- **Naturalista/orgânica:** baseada no corpo do animal/ humano – o prazer gerado pela beleza arquitetônica põe em jogo o corpo inteiro (passeio arquitetônico) daquele que percebe o edifício como um outro corpo regido pelas mesmas proporções.
- **Matemática/racional:** propõe um sistema de normas estilísticas – origem na Antiguidade greco-romana.

As duas estéticas ditas acima – a orgânica e a racional – revelam uma relação de espacialidade do homem na sua corporeidade (passeio/percurso arquitetônico) e na apreensão intelectual do espaço (vistas e perspectivas). O tema do passeio arquitetônico, que séculos depois Le Corbusier irá desenvolver com muita propriedade, diz respeito à relação do corpo do sujeito com o outro corpo (a edificação) e do sujeito com o espaço.

Nas duas variantes, aparentemente o homem é o centro da relação corpo-espaço e o espaço/arquitetura acontece para enaltecer a sua individualidade. Tal conclusão vai de encontro com o pensamento humanista da época e entende a arquitetura e a cidade como meios para que esse homem se desenvolva e atinja uma plenitude ao integrar entre corpo e mente. A cidade ideal teria como propósito o desenvolvimento de um homem ideal e de uma sociedade ideal. A *concinnitas* não estaria no objeto como objetivo último, mas na formação do homem na integração das suas dimensões racionais e objetivas.

A analogia com o corpo humano proposta por Alberti, e posteriormente por Le Corbusier ao se referir à *Ville Radieuse*, servirá como método para se analisar o desenho da cidade enquanto sistema, onde a *concinnitas* só seria alcançada caso a integração entre forma e função acontecesse de uma forma íntegra.

Dentro desse método de análise, a cidade será lida inicialmente de uma forma distanciada (literalmente), como se fosse vista de “cima” na sua estrutura, com alguns pontos nodais formados por elementos distintos (ornamentos). Ou seja, a leitura da estrutura e articulações da cidade (vias, praças, pontos nodais) e dos ornamentos (monumentos,

implantação, sítio) será feita de um modo racional e objetivo, considerando as relações de proporção e *symmetria*. Uma cidade íntegra seria aquela em que todos esses elementos estariam bem articulados com as respectivas funções, assim como acontece no corpo humano.

Posteriormente, a cidade será lida de uma forma mais aproximada, no chamado “nível do chão”, melhor dizendo, a partir das perspectivas e pontos de vista daquele que a observa (o sujeito). Nessa segunda acepção, temos a ideia de cenários dentro do espaço urbano, considerando o homem como o principal protagonista desta relação. Aqui a análise terá um caráter mais subjetivo, apesar de que esta subjetividade seria o resultado de uma relação de proporções entre alturas, larguras e profundidades, entre cheios e vazios. Consideraremos aqui o conceito da *concinnitas* cuja regra se estabelece em função de três critérios fundamentais: *números*, *finitio* e *collocatio*.<sup>49</sup> Se alguma das partes for retirada ou acrescentada, o número das partes distintas e das partes semelhantes do objeto (*númerus*), da proporção aumentada ou diminuída (*finitio*) ou reconduzida a um lugar inadequado (*collocatio*), se corrompe toda a sua beleza:

A beleza é acordo e harmonia das partes em relação ao todo, ao qual estão ligadas segundo determinado número (*numerus*), definição (*finitio*) e colocação (*collocatio*), assim como requer a *concinnitas*, isto é, a primeira e absoluta regra da Natureza. Ela é seguida principalmente pela própria arte edificatória e é a fonte de sua dignidade, graça, autoridade e valor (ALBERTI, 2012, p. 817).

Por fim, a conclusão abordará a cidade enquanto espaço que promoveria ao homem uma possibilidade de desenvolvimento de suas capacitações intelectivas e sensíveis, relacionando suas particularidades individuais e coletivas, pensando do ponto de vista da *virtu*. Para esquematizar o estudo, dividiremos a leitura da seguinte forma:

- a) **A cidade como corpo:** nessa primeira etapa, a cidade é decodificada e entendida no seu conjunto enquanto estrutura e composição plástica/funcional, sem considerar possíveis

---

<sup>49</sup> (...) *Questa legge opera servendosi di tre criteri fondamentali, dai quali scaturisce la bellezza: numerus (numero), finitio (delimitazione), collocatio (collocazione). Il numerus indica la scelta del numero adatto per le diverse membrature (colonne, angoli etc.) ed aperture dell'edificio (le membrature sono sempre di numero pari, le aperture dispari); la finitio indica la reciproca corrispondenza tra le linee (lunghezza, larghezza, altezza) che definiscono le dimensioni; la collocatio indica la ripartizione degli elementi in base alla loro posizione* (DI STEFANO, 2000, p. 20).

interpretações a partir da espacialidade de um sujeito que a percorre. É como se a cidade fosse vista a partir de um plano superior e entendida nas suas particularidades racionais, coletivas e universais. A malha urbana, na analogia com o corpo humano, é entendida enquanto articulações e estrutura, e os monumentos como ornamentos que, para serem legitimados, devem ter uma integração perfeita entre forma e função, como acontece nos órgãos externos do corpo humano.

- b) O homem e o espaço:** As vistas e perspectivas, que acontecem num percurso, tributário do sujeito ou não, se dão em função de distâncias e medidas racionais, mas por serem vistas por um percurso, estão sujeitas a interpretações. Ou seja, nesta etapa, o sujeito na sua dimensão particular e subjetiva se manifesta por meio do diálogo com o espaço/tempo (percurso).
- c) O homem no cenário da cidade:** aqui concluímos, a partir das relações racionais e subjetivas do espaço da cidade com o sujeito, o modo como este, nas suas dimensões particulares e coletivas, é entendido dentro desse espaço urbano, ou seja, qual é o lugar que este homem ocupa nesse diálogo e de que modo sua humanidade se manifesta e é celebrada.

Consideraremos a hipótese de que toda a estética de Alberti e, posteriormente, de Le Corbusier, guarda uma subordinação ao elemento que é o centro da sua teoria – o homem. Deste modo, teríamos na análise as duas dimensões humanas que na prática são indissociáveis, a racional e a emocional, objetiva (universal) e subjetiva (particular). Seria, então, a cidade que atenda a essas dimensões de um modo equilibrado, um objeto íntegro, assim como deve ser o homem (coração e mente), assim com uma obra de arte.

Não obstante, o senso da *symmetria* já incorporado ao pensamento renascentista postula que o edifício/cidade deveria ter tal organização de maneira que cada parte não teria uma independência individual, mas só teria sentido na relação com o conjunto, assim como acontece com o corpo humano. Essa relação de subordinação das partes com o conjunto possui estreita relação com o utilitário, ou seja, Alberti estabelece uma indissociabilidade da *utilitas* com a *venustas*, verificável também em outras manifestações artísticas, como na retórica.

## 5.1 SOBRE A LINGUAGEM: UMA LEITURA DA CIDADE ANTIGA

Volumes puros sob a luz.  
(Le Corbusier sobre a arquitetura grega, *apud* ZEVI, 2018, p.20)

A cidade da Grécia Antiga possui uma unidade formal e normalmente era construída em locais limitados por montanhas ou próximos ao mar. Divide-se em três zonas: as áreas privadas ocupadas pelas casas de moradia, as áreas sagradas e as áreas públicas, destinadas às reuniões políticas, ao comércio, ao teatro, aos jogos desportivos etc. As habitações eram simples e semelhantes entre si, mas poderiam diferir pelo tamanho – talvez a razão seja pela cultura de maior uso dos espaços públicos. Não se destacavam pelos espaços internos, como as casas romanas – ornamentos, mosaicos ou afrescos eram escassos.

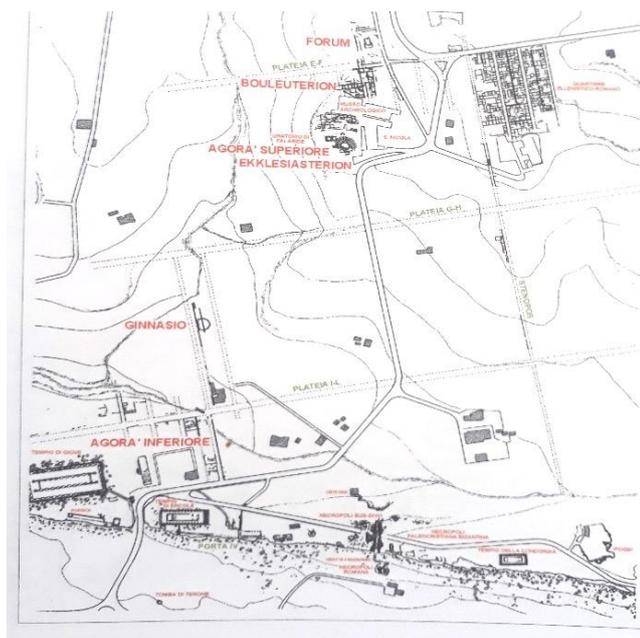
No panorama geral da cidade, os templos se acomodam sobre o desnível natural do terreno, se sobressaem pela regularidade arquitetônica e por estarem situados em pontos altos ou próximos ao mar e fazem oposição com a natureza, que normalmente é mantida intacta. A irregularidade do perímetro urbano atesta que o crescimento se dá a partir do centro cívico da cidade e se dilata envolvendo a zona de habitação. O crítico de arte, Cesari Brandi, descreve a experiência do percurso em Atenas:

Escalar a encosta do propileu, ainda que em ziguezague, destaca rapidamente algo que ninguém jamais deveria esquecer ao visitar as ruínas gregas [...]. Quase sempre se escolhia uma montanha (para construir), e esta tornava-se sagrada, devendo parecer intocada e modificada o menos possível. [...] Não era um amor paisagístico [...], mas sim, o respeito às características naturais do lugar. Nada está em maior sintonia com aquelas colunas de medidas divinas e ritmadas: e logo adiante, a um passo, vê-se a montanha bruta, selvagem e espontânea, sobre a qual um caminho se fazia em ziguezague (Cesare Brandi *apud* ZEVI, 2018, p. 64).<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> *Scalare la pendice dei propilei, sia pure a zig zag, mette in luce, inculca subito qualcosa che nessuno dovrebbe mai dimenticare, visitando le antichità greche... [...] Quasi sempre sceglievano la roccia, codesta roccia diveniva come sacra, sembrava si dovesse intaccarla, modificarla il meno possibile. [...] Non era un amore paesistico [...], ma proprio il rispetto tipico del luogo delle fattezze naturali del luogo. Nulla è più a gusto di quelle colonne divinamente misurate e di quei ritmi: a un tratto, a un passo, ecco la roccia brutta, selvaggia, incondita, su cui a zig zag montava la rampa.*

A cidade de Agrigento (Akragas), (Figura 65) possui origem grega e fez parte da Magna Grécia. Localiza-se na Sicília e hoje é dividida entre a cidade moderna e o Vale dos Templos, sendo que esse último é constituído pelas ruínas da cidade clássica, helenística e romana. A cidade é basicamente dórica – todos os templos que lá sobreviveram são dóricos – e em termos de caráter, a cidade era conhecida por sua opulência e exibicionismo.

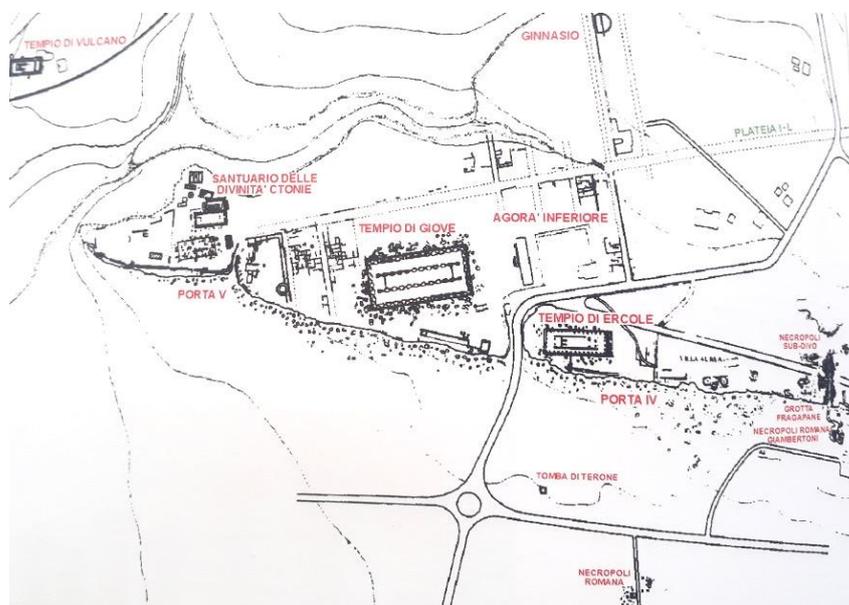


**Figura 65 – Akragas. Mapa da cidade clássica.**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

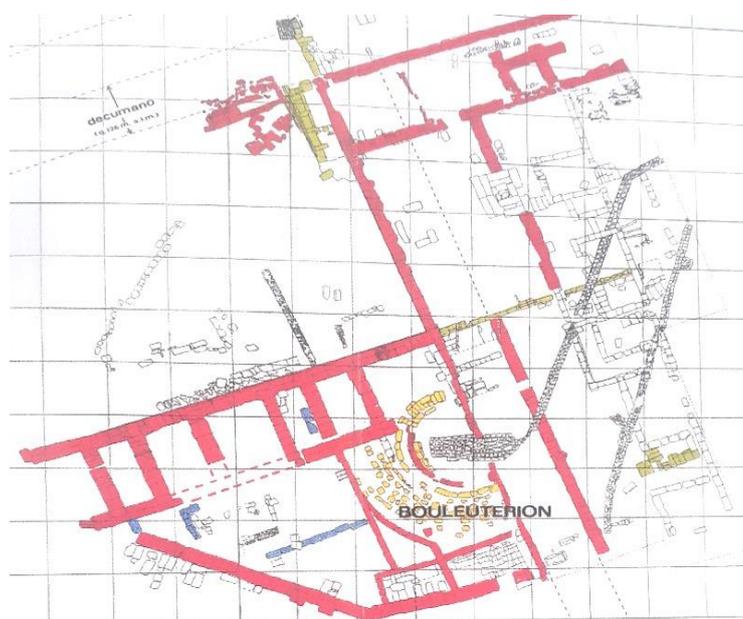
Ainda hoje é de difícil definição o período exato da Antiguidade em que foram feitos alguns arranjos urbanos. A malha urbana era reticulada e os templos seguiam o contorno irregular da cidade, estando mais próximos ao mar e ocasionando belas vistas – Ágora inferior (zona baixa da cidade). Mais acima, estava a Ágora superior, onde se situavam o Bouleuterion (conselho de cidadãos), o Ekklesiasterion (edifício para assembleia popular), um quarteirão residencial helenístico/romano e um fórum romano. Dizemos então que, ao contrário da cidade grega tradicional, Akragas é dividida em cidade baixa (templos) e cidade alta (zona civil).

Verificamos a presença de dois centros, um voltado para os deuses e outro para os homens. Entre os dois, encontram-se áreas habitacionais, principalmente. Se um centro é religioso e o outro governamental, entendemos que, em uma analogia com o corpo, temos dois órgãos fundamentais para o funcionamento das funções vitais, que é o coração (centro religioso)

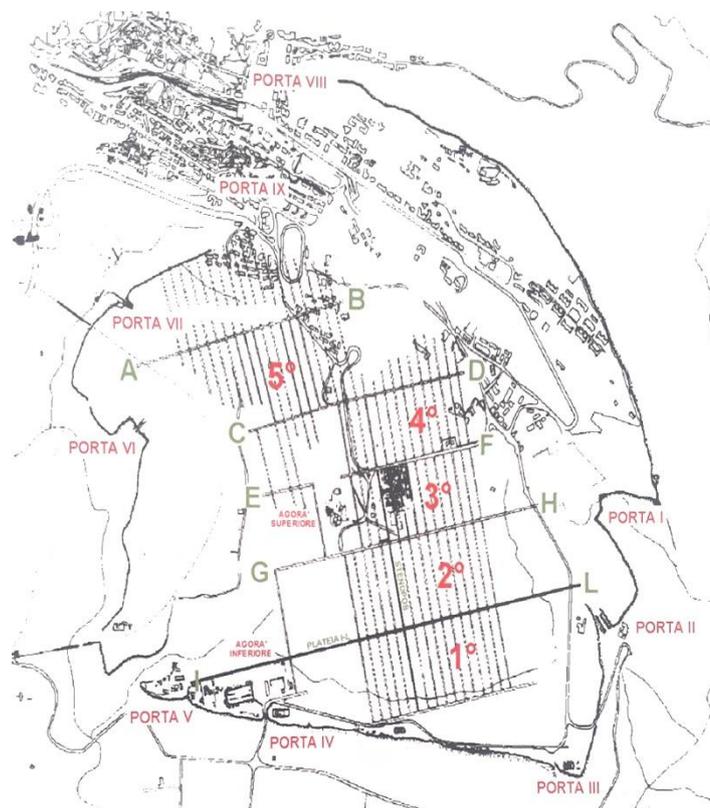
e o cérebro (centro governamental). Acima da Ágora superior, verifica-se que a cidade cresceu mantendo o mesmo traçado e o perfil original do terreno (Figuras 66, 67, 68).



**Figura 66 – Akragas. Ágora inferior.**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**



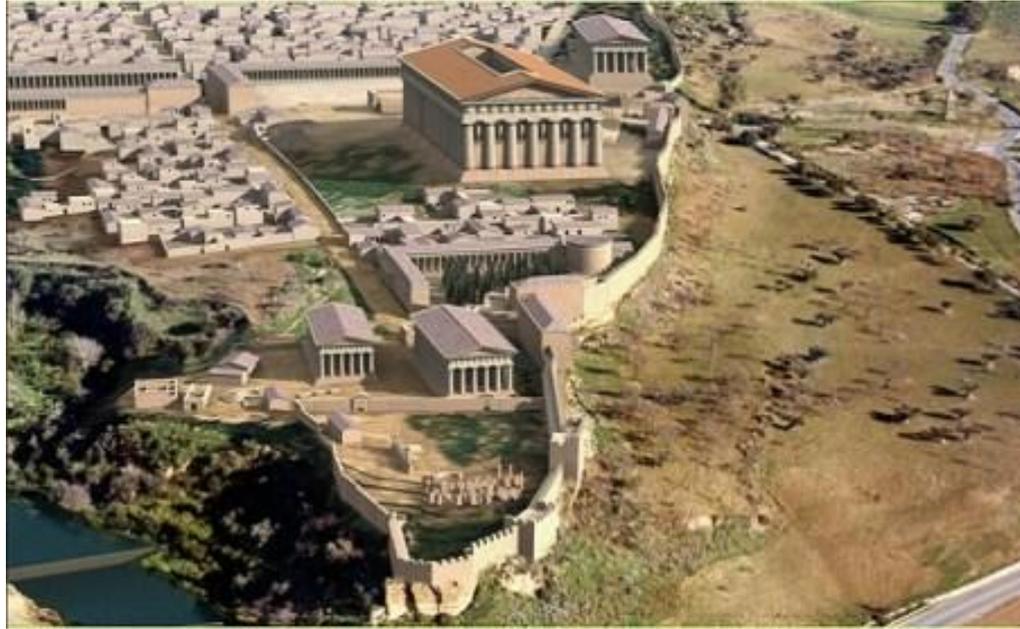
**Figura 67 – Akragas. Ágora superior. Ruínas em azul – período arcaico.**  
**Ruas em vermelho: período helenístico. Ruínas em verde e amarelo – período romano.**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**



**Figura 68 – Akragas. Ágora inferior e superior.**  
**Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.**

A cidade é composta por um eixo principal que acompanham as curvas de nível e que passa pelos templos, os eixos secundários retilíneos, que acontecem a partir das várias entradas da cidade murada, e os terciários, que formam uma malha reticulada nas zonas comuns. Os dois últimos ignoram a curvatura do terreno, mas dada a configuração do conjunto da cidade, tem flexibilidade de crescimento sem modificar seu desenho.

Ao fazer uma aproximação aérea, verificamos que, na cidade baixa, o panorama da paisagem natural se faz presente, mas não em um sentido de integração entre arquitetura e natureza, mas como dois elementos separados e distintos. No entanto, é como se um completasse o outro: os templos enaltecem o divino e, analogamente, a natureza. E esta, por sua vez, por estar como um “pano de fundo”, gera uma espécie de “moldura” infinita com formas e cores orgânicas que, pela oposição, valoriza a regularidade dos templos e o seu conceito de universalidade e atemporalidade.



**Figura 69 – Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos. Fonte:**  
<https://www.altair4.com/en/modelli/agrigento/>

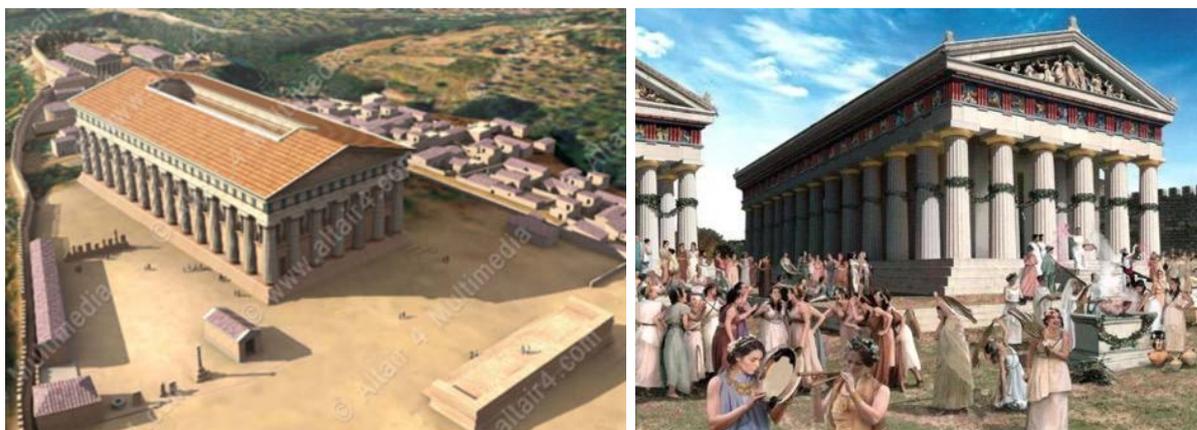
A natureza parece permanecer intacta e, apesar da unidade arquitetônica dos templos, cria-se um ritmo e um dinamismo, conferindo uma composição quase musical dada a oposição entre a regularidade dos pilares de cada templo individualmente, a irregularidade do terreno e a não uniformidade do espaçamento entre eles. Ou seja, temos aqui um belo exemplo de arquiteturas funcionando como ornamentos da estrutura da cidade, ornamentos caracterizados pela harmonia, equilíbrio, proporção.



**Figura 70 – Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos. Fonte:**  
<https://www.altair4.com/en/modelli/agrigento/>

Os templos, apesar de estarem na cidade baixa, encontram-se em posição elevada em relação à vista do mar. O Templo da Concórdia era o que estava em posição mais alta e, com isso, oferece uma bela vista da paisagem. A implantação do conjunto seguindo o contorno irregular da cidade favorece um único percurso – por um mesmo eixo, o caminhante pode passar por todos os templos, sem perder a vista do mar.

É fácil perceber a diferença de tamanho entre os templos, sendo que o Templo de Zeus Olímpico foi o maior templo da ordem dórica construído na área de influência da Grécia Antiga, mas não chegou a ser concluído. Este templo provavelmente foi fundado depois que os cartagineses foram derrotados pelos gregos. Portanto, entende-se que os gigantescos atlantes fazendo o papel de estrutura representavam os escravos cartagineses, que de fato construíram o templo. É um modo de registrar e celebrar a vitória e subjugar o povo vencido. Tal composição dos atlantes entre colunas parece ter sido de influência cartaginense e egípcia.



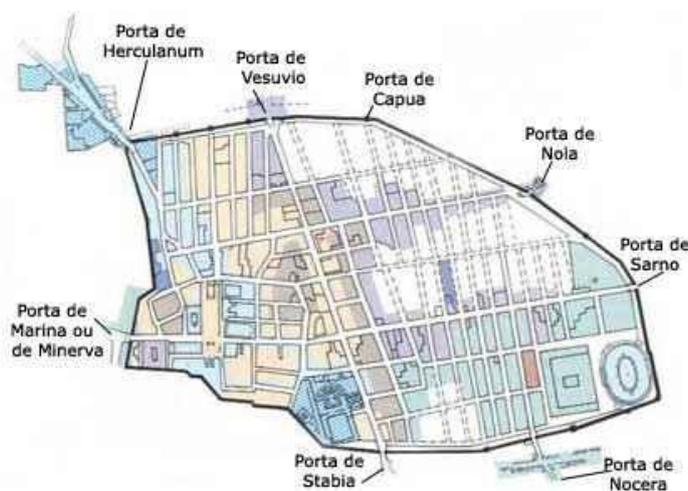
**Figura 71 – Akagras. Reconstituição do Vale dos Templos.**

**Fonte:** <https://www.altair4.com/en/modelli/agrigno/>

A monumentalidade tem pouca afinidade e empatia com o homem, até porque os deuses não demonstravam tanta preocupação e apreço pelo homem comum. A relação que se estabelece é de distanciamento e respeito. Por outro lado, os templos eram utilizados menos para adorar o deus que estava ali do que como local social de convívio: as colunatas serviam de locais de encontro e eram de livre circulação. As pessoas poderiam sentar ali, apreciar as belas vistas e trocar ideias e experiências sobre a vida. Não é à toa que muitas das ideias filosóficas surgiram desses encontros: as vistas tão privilegiadas, logo, somando-se aos momentos de ócio produtivo, poderiam se tornar cenários perfeitos para a produção filosófica.

Igualmente, as cidades tipicamente romanas ocupavam uma elevação facilmente defensível e eram cercadas por cinturões de muros de contorno irregular. Cidades como Pompéia foram traçadas segundo uma regra racional, aplicada da escala do edifício à escala da cidade. Como em Akragas, a seção das ruas era modesta, resultando em uma grade de quarteirões uniformes.

A cidade de Pompéia possui um traçado reticulado com duas vias que podem ser consideradas as *cardus* e *decumanus* de Pompéia (braços e pernas): a que vai da Porta de Vesúvio até a Porta de Stabia (Via del Vesuvio/ Via Stabiana), a que vai da Porta de Samo até a Porta de Marina (Via dell'Abbondanza). Pelo desenho, podemos dividir a cidade em duas partes: a direita, com uma malha regular, e a esquerda, menos regular (Figura 72).



**Figura 72 – Pompéia. Mapa da cidade antiga.**  
**Fonte: <http://www.oocities.org/br/cepak2001br/volusiano.htm>**

Os “centros” administrativo, religioso e esportivo/lazer encontram-se descentralizados na malha urbana, estão próximos aos acessos. Temos novamente o cérebro e o coração da cidade em zonas privilegiadas. Nas áreas centrais, as vias estão dotadas de edificações uniformes no gabarito e nas fachadas. Vale comentar sobre as perspectivas com pontos de fuga que parecem alcançar longas distâncias, indicando uma ideia de infinitude, e a bela paisagem selvagem e intacta ao fundo, destacando o Vesúvio, que contrapõe-se com a regularidade do desenho urbano.



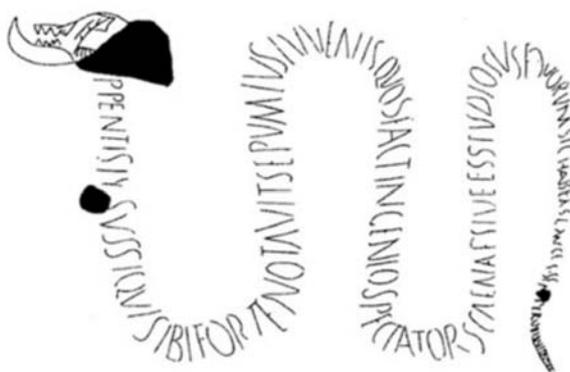
**Figura 73 – Pompéia. Fotos da cidade antiga.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2011.**

Assim como em Agrigento, a configuração em malha facilita a localização e os percursos. No entanto, existem certos pontos que se mostram mais imprevisíveis, com bifurcamentos de vias levemente curvas, gerando perspectivas mais pitorescas, além de ruas que desembocam em espaços abertos, que tudo indica que eram praças. No entanto, eram nos espaços internos das habitações, termas ou casas de prostituição, etc., que se manifestava de um modo mais claro e espontâneo o espírito de seus habitantes: crenças, desejos, anseios e cotidiano.

Essas imagens também aconteciam, com menor frequência e elaboração, também nas ruas, por meio dos “grafites”. Para desenhar ou escrever, eram usados carvão ou objetos pontiagudos, fazendo um baixo relevo sobre a parede. Possivelmente, tal manifestação, tipicamente romana, não era facilmente encontrada na Grécia antiga. Muitos escritos em Pompéia, com frases rápidas e sintéticas, assemelham-se mais às pichações contemporâneas do que ao nosso grafite propriamente dito<sup>51</sup>.

O gesto de riscar/escrever/desenhar, sem autorização, em paredes das ruas, indica o caráter subversivo e denuncia certas necessidades de um povo, e conseqüentemente, revela muito sobre o contexto social de uma época. De acordo com Gigante, “os grafites constituem uma notável fonte para o conhecimento da difusão da cultura literária fora dos círculos literários da elite” (Gigante *apud* FEITOSA, 2005, p. 80).

A seguir, apresenta-se um poema de Pompéia conhecido como ‘Jogo da Serpente’, onde todas as quatro linhas do poema começam com a letra S (Figura 74). Traduzindo, seria algo como: “se qualquer um tiver a oportunidade de observar o jogo da serpente, no qual o jovem Sepumius mostrou toda sua habilidade, não importa que você seja um espectador do palco teatral ou um devoto dos cavalos, que seja você sempre equilibrado como ele é em todos os lugares” (Quadrado de Sator).<sup>52</sup>



**Figura 74 – Poema Jogo da Serpente.**  
**Fonte: [www.mortesubita.org](http://www.mortesubita.org).**

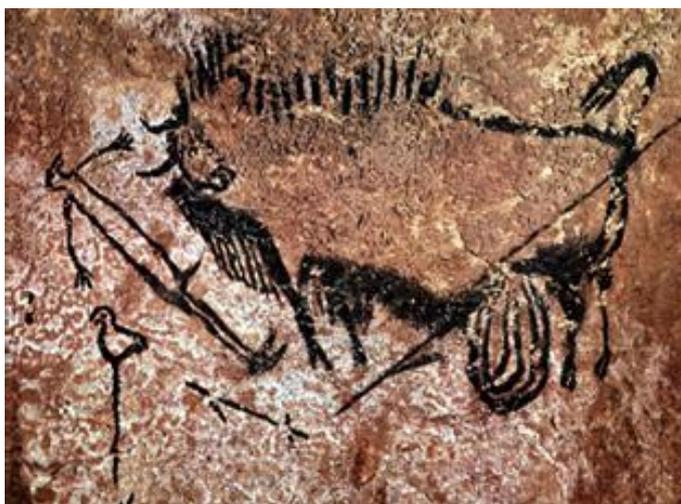
<sup>51</sup> O nome “grafite” tem origem no italiano “graffito”, palavra usada para designar os desenhos elaborados ao ar livre em geral. A principal diferença entre o grafite e a pichação é que o grafite é baseado em figuras, enquanto a pichação é baseada em letras. (Fonte: <http://www.artistasnarua.com.br>)

<sup>52</sup> Disponível em: <http://www.mortesubita.org>

Não obstante, os primeiros registros dessas manifestações que temos conhecimento se dão na arte paleolítica, apresentando um aspecto sintético e até simbólico, em alguns momentos.

Segundo consta, esses registros aconteciam em meio a rituais mágicos e não eram feitos para decorar. Ao mesmo tempo, percebe-se nos desenhos a representação de desejos e vontades individuais, sendo que o ato de desenhar torna esse desejo, que até então era interno e individual, compartilhado e público. O indivíduo passa a desenvolver uma consciência e expressar uma identidade, identificando-se como um ser social. O grafismo parietal paleolítico constitui-se nas primeiras formas de manifestação artística do homem e nos primeiros indícios da construção de uma consciência propriamente humana (Figura 75).

A linguagem é tão antiga como a consciência - a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com outros homens (MARX; ENGELS, 1999, corpo do texto digital).



**Figura 75 – Arte paleolítica: Lascaux, França 15.000 a.C**  
**Fonte: [trf3.jus.br/documentos/emag/Historia\\_da\\_Arte](http://trf3.jus.br/documentos/emag/Historia_da_Arte).**

No desenho da figura humana, tem-se o órgão sexual representado numa condição erétil, sugerindo uma sensação de prazer. Trata-se da consciência do desejo que está diretamente relacionada com a liberdade – liberdade enquanto consciência da necessidade – o que corrobora o aspecto libertário na cena de caça. A ideia de que, ao fazer o desenho do objeto desejado, se teria uma antecipação do ato da captura do animal, seria uma forma de ter um controle psicológico sobre uma natureza que normalmente se mostra bastante hostil.

Sobre o assunto, o arquiteto e esteta Matheus Gorovitz discorre:

O desenho revela desejo do desejo, consciência do desejo consubstanciada graças à representação do desejo, ou seja, representação do objeto de desejo do homem pré-histórico em um estado conforme este desejo. Desejo de erradicar o perigo e psicologicamente se apropriar de sua coragem. Os autores desses desenhos estimulavam a presa em cuja força poderosa mensurava seu heroísmo – a deliberação (livre) de enfrentar o perigo. A imagem evocada (é uma aparição) é sempre a negação da coisa. Significativamente, o objeto de evocação é explicitamente a redução da coisa real à condição de coisa possuída (GOROVITZ, material de apoio, 2005).

Um ponto comum entre os grafismos parietais paleolíticos é essa expressão de um desejo, seja este relacionado à caça ou a uma boa gestação, por exemplo. Temas com indicações sexuais não tinham qualquer relação com moral (não existia uma religião como entendemos hoje). Tais desenhos estavam relacionados com poder e dominação, sendo a ereção uma manifestação desse poder sobre o animal subjugado. Nesse sentido, os grafites de Pompéia não eram novidades, já que temas sexuais eram bastante comuns e sabemos que os romanos também associavam o sexo com o poder.



**Figura 76 – Grafite de Pompéia.**  
**Fonte: FEITOSA, 2005, p. 154**

De acordo com Feitosa (2005, p. 98), no período romano os indivíduos e organizações sociais eram regidos por princípios de vigor e fecundidade, sendo que “a atuação em uma

sociedade guerreira e conquistadora consolidaria uma imagem de virilidade (...) associada à força física, à superioridade bélica, ao caráter e à sexualidade do cidadão romano”. O conceito de orientação sexual era diferente do que entendemos hoje. Como o sexo estava associado ao poder, a posição de ativo ou passivo definia uma hierarquia, independente do sexo dos participantes – os servos e escravos estavam numa situação passiva e o senhor, ativa. Por princípio, a mulher sempre estaria em uma situação inferior. Ainda seguindo esse raciocínio, Cantarella explica:

Para os romanos, a virilidade não era apenas um acontecimento sexual: era uma virtude política. Criada na mais tenra idade na ótica da conquista e alcança a idade adulta na qual os cidadãos romanos devem dominar o mundo. Como nos surpreender (...) de terem conservado seu direito de impor a própria vontade a todos, também no campo sexual? Em relação a isso, a regra era ‘não se deixar submeter’. A sua virilidade (...) era uma virilidade de estupro”. (Cantarella *apud* FEITOSA, 2005, p. 99).

Nesses desenhos pompeanos, os autores permaneciam no anonimato, mas seus desejos e aspirações, amores conquistados e perdidos ou apoio e crítica aos políticos, tornavam-se públicos. E tais expressões revelam, em parte, o caráter dos romanos, muito ligados ao sentido do poder, seja por meio do sexo ou das políticas do Império, com objetivos muito claros de dominação. O povo, por sua vez, não parece ter sido tão passivo e alguns grafites demonstram uma relativa consciência sobre justiça social. A desigualdade de classes era uma marca do Império Romano e momentos de lazer eram necessários tanto para terem uma vida mais feliz, mesmo diante das adversidades, ou no sentido de dominação do povo, o famoso “*panis et circenses*”. Ou seja, o lazer era importante para o bem e para o mal.

Não é difícil concluir que, mais do que o desenho urbano, os elementos ornamentais de Pompéia, que aqui enfatizamos na “arte urbana”, revelam o desenvolvimento de um caráter de individualidade, já que expressam seus desejos particulares. Tais características não são tão facilmente verificadas nas cidades gregas, marcadas por um grande senso de coletividade. É possível afirmar que o povo grego, em um sentido geral, possuía valores mais “nobres”, por buscarem por um bem comum. O próprio cotidiano das duas culturas denuncia as respectivas tendências. Os gregos não decoravam as suas casas, eram todas muito semelhantes, interna e externamente, e os encontros se davam nos espaços públicos, que eram de fato utilizados, ou seja, o público se sobrepunha ao privado. Nas cidades romanas, a *domus* era repleta de elementos artísticos e a vida privada acontecia intensamente. As grandes diferenças sociais e

um Império dominador talvez seja uma causa para esse individualismo, já que os privilégios eram direcionados para uma pequena parcela da população, que não economizava em luxo e ostentação, e a luta diária por sobrevivência de um povo subjugado se sobrepõe aos valores de cidadania.

## **5.2 A CIDADE E O PODER: UMA LEITURA DA CIDADE MODERNA**

Que todas as ditas partes devam corresponder e estar em proporção à cidade como um todo, assim como cada membro está para o corpo humano (Francesco di Giorgio *apud* RYKWERT, 2015, p. 84).

A segunda metade dos Quatrocentos na Itália foi marcada por um aumento demográfico, pelo aumento da produção agrícola e pela colonização do território. Uma economia capitalista desenvolveu-se e a figura do humanista tornou-se parte importante da economia, contribuindo para que as cidades se tornassem grandes centros de cultura.

O tirano italiano desse período, com seu gosto para a monumentalidade e sede de glória, tinha na companhia do humanista a sua legitimação. Eram eles que ditavam quais as obras deveriam ser celebradas e quais artistas eram dignos de admiração. Logo, o artista que se tornou independente das guildas medievais, passa agora a depender do julgamento dos humanistas.

Também os príncipes e os papas acreditavam que não podiam prescindir do humanista para a redação das cartas ou para os discursos públicos, uma vez que eram aqueles que tinham o conhecimento sobre a retórica. Esta é uma razão para a qual a maioria dos grandes homens das ciências e das artes, no Renascimento, passaram parte de sua vida servindo ao Estado. Nesse sentido, o Renascimento não é tão diferente da Idade Média no que diz respeito à relação de dominação – a diferença é que o poder, que antes era unicamente da Igreja, agora é compartilhado com os príncipes e com o Estado. O Estado centraliza as funções, mas sempre com o aval da Igreja, que detinha grande parte do poder econômico. De acordo com Burckhardt,

O príncipe deve cuidar de tudo, construir e manter igrejas e edifícios públicos, conservar a polícia, drenar os pântanos, zelar pelo vinho e pelos cereais, distribuir com justiça os tributos, dar apoio aos desamparados e aos doentes e dedicar sua proteção e convívio a eminentes eruditos, uma vez que estes cuidarão de sua glória juto à posteridade (BURCKHARDT, 2009, p. 42).

Nesse momento em que os poderes econômicos e políticos são concentrados nas mãos do Estado e da Igreja, a ideia era eternizar o governo por meio da arquitetura. E, nesse contexto, os tratados de cidade assumem um caráter político, acentuando a exigência de uma racionalização, onde o fato estético é relacionado à funcionalidade.

Os humanistas, enquanto tratadistas da arquitetura e da cidade, foram fundamentais para a criação de um novo conceito da cidade, já que o projeto da cidade moderna não é somente uma manifestação de necessidades práticas, mas, sobretudo, a materialização de um novo modo de pensamento, no qual o homem se reconhece como sujeito autônomo em um espaço racional.

Mesmo com a Igreja e o Estado ainda obtendo controle sobre a produção artística, todo o conhecimento científico e cultural adquirido pelos humanistas fez com que, pouco a pouco, certos valores religiosos oriundos da Idade Média fossem sendo desconstruídos, ocorrendo, com isso, um progressivo enfraquecimento da Igreja diante de uma parcela da população mais culta. Em outras palavras, o progressivo culto à Antiguidade clássica tem como consequência o afloramento do ceticismo na fé cristã. Os autores da Antiguidade escreviam sobre as suas crenças nos seus vários deuses, e essas crenças eram como dogmas para os humanistas, afastando-os assim do cristianismo.

Não obstante, o individualismo próprio do homem renascentista gera uma espécie de subjetividade na fé cristã. Ao contrário do que se dava na Idade Média, em que o homem se reconhecia como um ser coletivo, ou seja, como raça, povo, partido, corporação e família. Na Itália do século XIV, o homem subjetivo (*uomo singulare*), começa a manifestar-se na arte, na arquitetura e no desenho das cidades. De acordo com Burckhardt (2009, p. 146), o poeta Dante teria sido impossível em qualquer outro lugar, “simplesmente pelo fato de que o restante da Europa se encontrava ainda sob aquele encanto da raça; para a Itália, o sublime poeta, já pela plenitude da sua individualidade, era o arauto nacional por excelência de seu tempo”.

Tal individualidade, no entanto, é geradora da tirania, de modo que, para o ditador, qualquer um que ponha em jogo os seus interesses, deveria ser eliminado. Nesse aspecto, o coletivismo e a democracia, valores cultivados em vários momentos da história da sociedade grega, no Renascimento não foram incorporados. Por outro lado, verifica-se uma herança da cultura do Império Romano.

Florença via-se em meio ao mais rico desenvolvimento das individualidades, ao passo que os déspotas não reconheciam nem admitiam qualquer outra individualidade que não a sua própria e a de seus servidores mais próximos. Afinal, os mecanismos de controle sobre o indivíduo já haviam sido totalmente implantados (BURCKHARDT, 2009, p. 44).

Uma explicação para esse individualismo estaria na própria fé cristã: mesmo com a Igreja estando em um processo de enfraquecimento, a crença católica em um único Deus onipotente e onipresente acarretou, progressivamente, um advento do individualismo em oposição às religiões antigas dotadas de vários deuses com os mesmos níveis de poder.

Sobre a queda do Renascimento, é válido ressaltar que os humanistas que foram tão fundamentais para o florescimento de uma cultura moderna, do homem moderno e de um novo modo de pensamento, serão corresponsáveis pelo fim desse movimento artístico. Por parte dos próprios humanistas mais conservadores e ressentidos pela instabilidade financeira própria de sua classe, e até por inveja dos mais bem-sucedidos, iniciou-se uma campanha de censura, acusando-os de devassidão e de irreligiosidade. De acordo com Burckhardt (2009), essas acusações não eram novidade no século XVI, no entanto, anteriormente, imperava uma relevância maior dos humanistas no que diz respeito ao conhecimento da Antiguidade, de cuja cultura eram proprietários e propagadores:

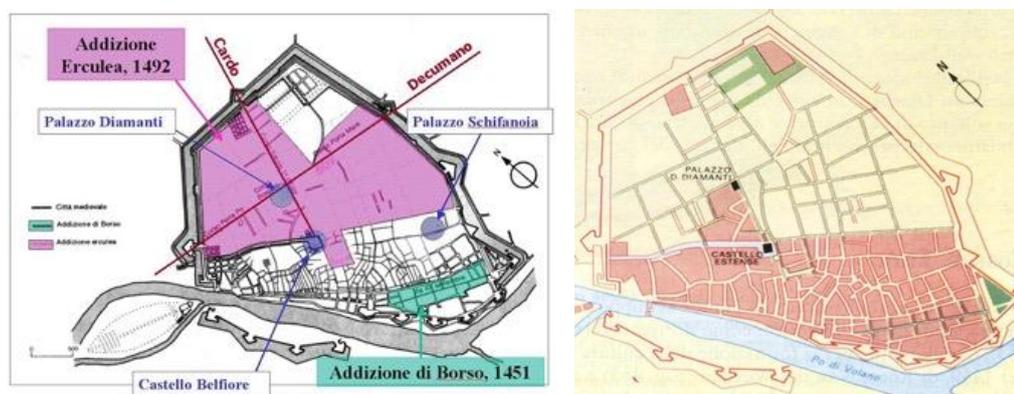
O aumento do número de edições impressas dos clássicos, de grossos e bem feitos manuais e obras de referência, emancipou o povo em grau significativo do contato constante e pessoal com os humanistas, e tão logo essa libertação se fez possível, ainda que parcialmente (Burckhardt, 2009, p. 254).

Podemos concluir, então, que não diferindo de tempos e crises posteriores, o aspecto religioso foi uma das grandes causas para um retrocesso cultural que ocorreu com a queda do Renascimento. Não era novidade que Estado e religião, por andarem juntos, tinham um poderoso domínio sobre a população menos culta, de modo que a imposição de um dogma religioso era obviamente uma eficiente ferramenta de dominação. E, com isso, o conhecimento e a pesquisa científica passaram a serem sacrificados para que tal dominação pudesse se dar plenamente.

Veremos a seguir o tipo de desenho urbano gerado no contexto moderno renascentista italiano, desenhos estes elaborados a partir de estudos e interpretações da cidade clássica, no

entanto, aplicados para a criação de cidades modernas com novas necessidades e novos programas.

Trata-se, no caso, da cidade de Ferrara, Itália, considerada a primeira cidade moderna da Europa, em decorrência do desenho inovador para o seu projeto de crescimento, a *Addizione Erculeia*, (1492 - 1510). O traçado original é medieval, com a configuração típica de ruas tortuosas, estreitas e sem um planejamento prévio (Figura 77). Nesse modo orgânico de organização, não existia uma setorização na cidade.

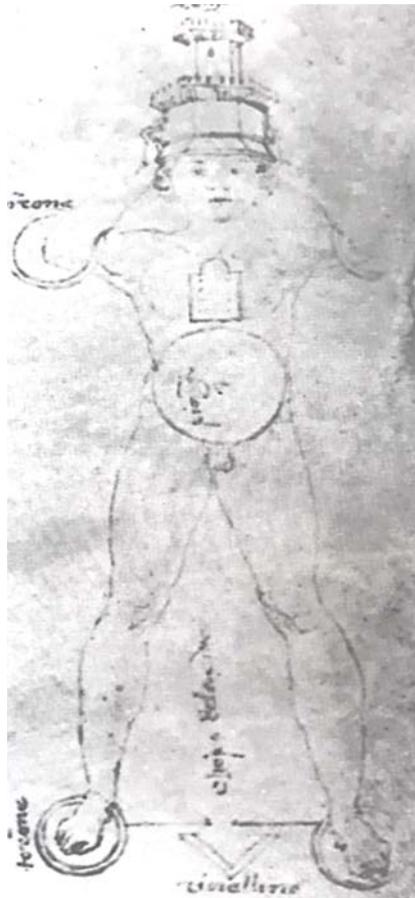


**Figura 77 – Síntese do mapa de Ferrara de 1597 desenhado a partir do mapa de Filippo Borgatti (1895). *Addizione Erculeia*, (1492 – 1510).**

Não era apenas o caso de Ferrara, a maioria das cidades italianas se viam com a necessidade de uma reconstrução urbana correspondente à nova organização política, adequando-se às renovadas necessidades de defesa contra os ataques inimigos e de salubridade. Para além dessas necessidades, a criação de uma cidade moderna tinha também motivações políticas, que eram o engrandecimento do príncipe e formação de um legado.

Sobre a salubridade, é fácil constatar que uma cidade com ruas bastante estreitas marcadas pela verticalidade dos edifícios, com pouca ventilação e iluminação natural, é suscetível à umidade, ao mau cheiro (o sistema de esgotos no geral era bastante precário) e, conseqüentemente, à proliferação de doenças. Quanto à segurança, questão muito discutida na época, um traçado orgânico com ruas tortuosas obedecendo à topografia e outras condicionantes locais, sem nenhuma visibilidade do horizonte, seria ideal para invasores.

Tendo em vista tais necessidades, o urbanista Baggio Rossetti criou um plano para o crescimento de Ferrara que visava uma configuração mais racional e “arejada”, baseada no *cardus* e *decumanus* romano. O *cardus* acontecia a partir da praça principal, onde se localiza o Castello Belfiore e a Catedral. Esta praça tornou-se o centro da cidade, geométrico e social, assumindo as funções políticas, religiosas e comerciais. Na analogia com o corpo, seria o coração da cidade.



**Figura 78 – A cidade como um corpo - Francesco Di Giorgio.**  
**Fonte: RYKWERT, 2015, p. 85.**

Na ilustração acima, Francesco di Giorgio representa o homem com um o castelo fortificado sobre a sua cabeça, como uma coroa representado o poder do Estado e todo o corpo fazendo o movimento de sustentá-lo. A Igreja em planta baixa ocupa o lugar do coração, e diante dela, em forma circular, onde estão órgãos internos determinantes para o funcionamento do corpo, está a praça. Esta ocupa o centro geométrico do corpo. O contorno do corpo, incluindo

a base dos pés e cotovelos, se configura como o muro fortificado. Assim Francesco di Giorgio esclarece:

Como considera Vitrúvio, toda a arte e seus métodos são derivados de um corpo humano bem composto e proporcionado [...] havendo a natureza mostrado [aos antigos], portanto, que a face e a cabeça são suas partes mais nobres; como o olho que vê pode julgar o seu todo, assim também um castelo deve ser posicionado na parte mais eminente da cidade, para que possa examinar e julgar todo o corpo. A mim parece que a cidade, a fortaleza e o castelo devam ser formados de acordo com o corpo humano, e que a cabeça tenha uma correspondência proporcional às partes apropriadas; de modo que a cabeça possa ser a fortaleza, os braços suas muralhas adjacentes e confinantes que, circundando-a por todos os lados, irão transformar o restante dela em um único corpo, uma imensa cidade (Francesco do Giorgio *apud* RYKWERT, 2015, p. 83).

E completa:

Digo, pois, primeiro, que a praça principal deve estar no meio e no centro da cidade (ou o mais próximo dele possível), localizada assim como o umbigo no corpo humano [...] e a razão para essa analogia é a seguinte: já que a natureza humana no princípio toma todo o seu nutrimento e perfeição pelo umbigo, assim através da [principal] praça pública todos os outros lugares [da cidade] são nutridos. E existe uma justificativa a partir da natureza: que todas as coisas comuns devem estar igualmente disponíveis a todos, assim como o centro [é equidistante] de cada uma das partes da circunferência. Ele deve ademais estar rodeado de lojas e negócios honrosos (Francesco do Giorgio *apud* RYKWERT, 2015, p. 84).

A praça do Castelo, em Ferrara, era o local de encontros, e ainda hoje é o local onde se dá o centro da vida social da cidade. E claro, o sentido da cidade é a reunião das pessoas. Uma cidade que não tem espaços públicos destinados ao convívio e uso comum perde o sentido da *urbs* e da *civitas*. O mesmo podemos dizer da arquitetura, que é uma pequena cidade:

Alguns disseram que fogo e água foram inicialmente responsáveis por reunir os homens em comunidades, mas considerando como um telhado e as paredes são úteis para os homens, até indispensáveis, estamos convencidos de que foram estes que atraíram e mantiveram os homens juntos. Estamos agradecidos ao arquiteto não somente para fornecer esse refúgio seguro e confortável contra o calor do sol e as geadas de inverno [...], mas também por suas muitas outras inovações, úteis tanto para a esfera individual quanto na pública.<sup>53</sup> (ALBERTI, 1988, p. 3, tradução nossa).

---

<sup>53</sup>*Some have said that it was fire and water which were initially responsible for bringing men together into communities, but consider how useful, even indispensable, a roof and walls are for men, are convinced that it was they that drew and kept men together. We are indebted to the architect not only for providing that safe and welcome refuge from the heat of the sun and the frosts of winter (that of itself*

Sobre a linguagem do desenho urbano de Ferrara, a malha composta de grandes e largas avenidas que, para a época, deveriam parecer maiores do que hoje em dia, revelam um esquema novo e moderno, diferente daquele típico da cidade ideal, considerado exemplo de perfeição. Bruno Zevi comenta:

Qual arquiteto do Renascimento teria tido a humildade e a coragem de renunciar em relacionar o seu nome à uma cidade com um esquema rígido, ou em forma de estrela, ou de perímetro octogonal ou em tabuleiro de xadrez regular? Todos os tratados da época buscavam por esses esquemas ideológicos, graficamente memoráveis, [...]. Rossetti deve sua imortalidade à sua grande recusa em adotar uma das cidades ideais teorizadas em seu tempo, e no seu empenho para inventar uma cidade real (ZIVI, 2018, p.150-151, tradução nossa)<sup>54</sup>

Para os mais nobres, também era interesse que essa cidade moderna fosse concretizada. Essas famílias viram uma oportunidade de não mais viver nas ruas estreitas, escuras, sinuosas e mal cheirosas da cidade medieval. Além disso, em uma rua medieval, geralmente se caminha a pé, os ricos e os mais pobres, todos nas mesmas ruas. Já as grandes avenidas retilíneas são mais adequadas para se andar a cavalo, assim como acontece na cidade modernista com o uso do carro. Nesse sentido, as cidades modernas possuem um caráter “elitizado”, e no caso da cidade renascentista, o advento da economia mercantil centrada em uma oligarquia privilegiada encontra no desenho da cidade a sua prerrogativa.

Até sobre esse aspecto, a influência romana encontra-se presente. A solenidade e a suntuosidade imperial dos monumentos eram vistas como referência para uma cenografia dos edifícios governamentais, ou seja, ligados ao poder. Vitruvius era a principal referência da nova geração de arquitetos e as cidades clássicas serviram de modelo de regularidade geométrica, de decoro e arranjo dos monumentos e de composição cenográfica nos espaços públicos.

---

*is no small benefit), but also for his many other innovations, useful to both individuals and the public, which time and time again have so happily satisfied daily needs (ALBERTI, 1988, p.3).*

<sup>54</sup> *Quale architetto del Rinascimento avrebbe avuto l'umiltà e il coraggio di rinunciare a legare il suo nome a una città a schema rigido, a stella, a perimetro ottagonale, o a scacchiera regolare? Tutta la trattatistica dell'epoca mirava a questi schemi ideologici, graficamente memorabili, [...]. Rossetti deve la sua immortalità al gran rifiuto di adottare una delle città ideali teorizzate nel suo tempo, e all'impegno di inventarne una reale (ZIVI, 2018, p.150-151).*

No entanto, apesar da suntuosidade dos palácios, era válida a indicação dos tratadistas de que os ornamentos deveriam ser considerados de modo comedido, já que tinham o propósito de conferir um caráter de dignidade e respeito aos edifícios, o que, de certo modo, gerava uma distância maior entre estes e a maioria da população. Estes palácios localizavam-se em pontos nodais da cidade e misturavam-se na malha urbana, proporcionando o elemento surpresa ao caminhante durante um percurso.

O desenho de Rossetti não é rígido e estático como a cidade em forma de estrela renascentista ou como uma malha regular de xadrez. Além disso, existem elementos que remetem à uma imprevisibilidade, como bifurcações ou parques jardins no meio da cidade.

Percorrendo até as avenidas mais longas da *Addizione Erculea*, sempre se chega a um ponto em que se deve parar, virar à esquerda ou à direita para seguir novas direções. Esse caráter de multidirecionalidade é próprio das cidades orgânicas, destacados nos arranjos medievais repletos de sinuosidade, [...] e de surpresas. Recuperá-lo na malha moderna de Ferrara foi o grande mérito de Rossetti (ZEVİ, 2018, p. 158, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Assim, a beleza da cidade de Ferrara está nessa oposição do orgânico medieval com o racional moderno e no modo com que essas duas realidades não só convivem em harmonia, mas se integram por meio da praça do castelo – sendo esta tratada como um espaço de transição. O percurso pela Ferrara medieval é intuitivo, cheio de surpresas e experiências sensoriais. Por sua vez, a Ferrara moderna é extremamente organizada e com um certo aspecto de nobreza, mas que não deixa de ser convidativa e instigante. As calçadas amplas, cobertas por árvores e ladeadas por construções sem recuo frontal para a rua, aproximam o pedestre da arquitetura, que é generosa para a curiosidade do caminhante. A arquitetura é elegante, mas sem traços de exibicionismo, mesmo sendo voltadas para a elite. Novamente, essa configuração não afugenta o pedestre, muito pelo contrário. Por tudo que foi dito, é fácil entender Ferrara como uma cidade acolhedora e austera, em alguns momentos. Monumental e intimista. Expressando afetividade e dignidade, ao mesmo tempo. Certamente é uma obra de arte (Figura 79).

---

<sup>55</sup> *Percorrendo anche le strade più lunghe dell'Addizione, si giunge sempre a un punto in cui si è costretti a fermarsi, a voltare a sinistra o a destra, a seguire nuovi direttici. Questo carattere di pluridirezionalità è proprio delle città organiche, e se esalta negli aggregati medievali densi di sinuosità [...] e di sorprese. Recuperarlo nella moderna maglia di Ferrara fu il gran merito di Rossetti* (ZEVİ, 2018, p.158).



Figura 79 – Vistas das ruas de Ferrara da *Addizione Erculea*.  
Fonte: Acervo fotográfico da autora, 2018.

### 5.3 A LUZ QUE DEFINE O ESPAÇO: UMA LEITURA DA CIDADE MODERNISTA

Os homens se reúnem para ajudar-se, defender-se, confortar-se, desfrutar dos benefícios da colaboração, criando conforto e uma qualidade particular de vida intelectual. Determinados por milênios pelas condições da natureza, eles não podiam romper com o ciclo natural impunemente. As cidades tiraram suas condições essenciais, tornando-os molestados, deprimidos, distorcidos, vazios, até mesmo estéreis [...]. Precisamos redescobrir as leis da natureza e fixar os tipos de agrupamentos que as resgatem. Os elementos básicos são: o acordo com as leis da natureza; a harmonia no ciclo diário solar das 24 horas, o acesso às "alegrias essenciais", a intensidade que consagra trabalho e lazer (LE CORBUSIER, 2018, p.143, tradução nossa).<sup>56</sup>

A *Ville Radieuse* (Cidade Radiante) é um projeto de cidade de Le Corbusier que foi apresentado pela primeira vez em 1924 e publicado no livro homônimo em 1933, mas que não chegou a ser construído. O objetivo era não só gerar uma vida melhor aos residentes, mas contribuir para criar uma sociedade melhor, assim como postulava Alberti no seu Tratado de Arquitetura.

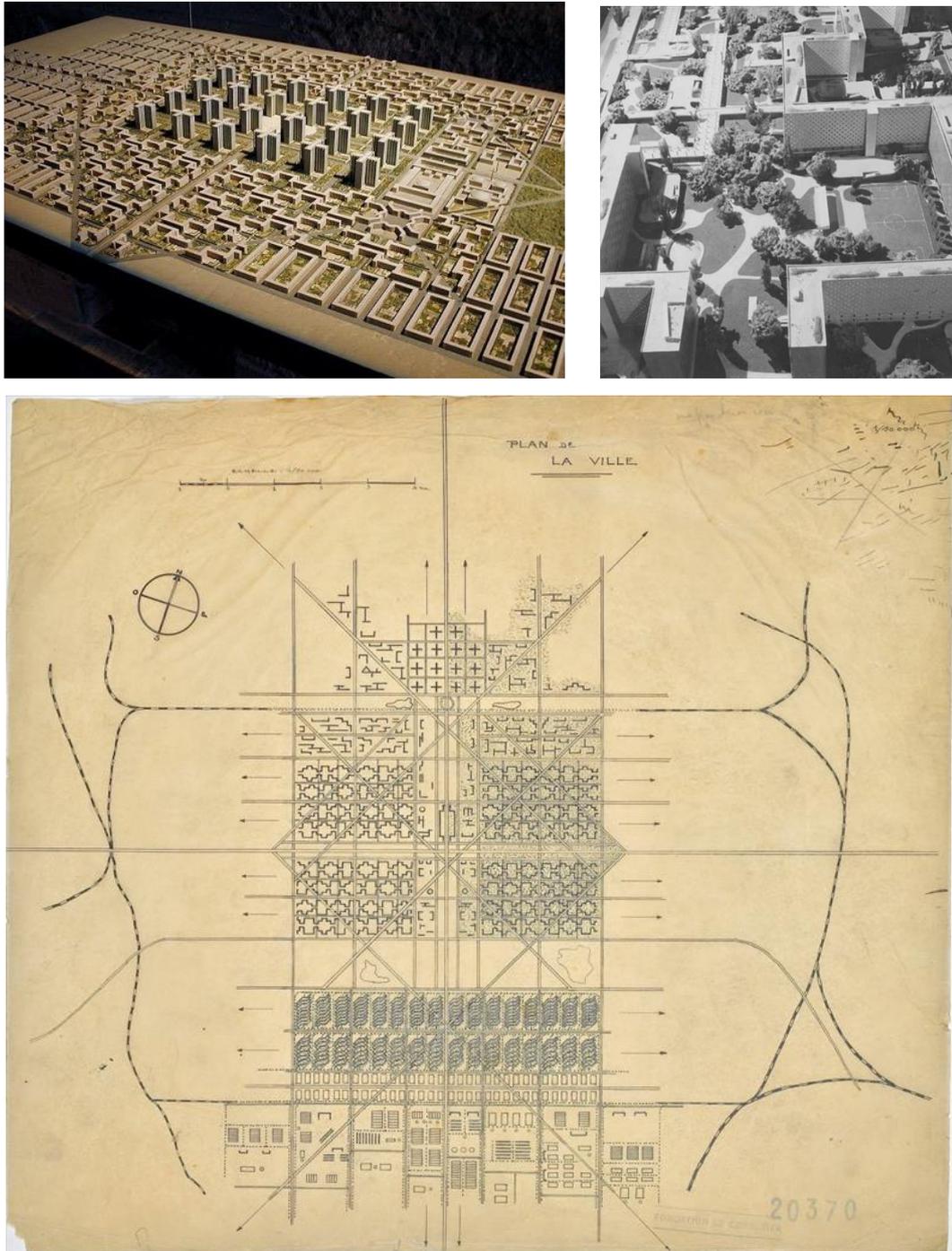
Também para Le Corbusier, a casa é uma grande cidade e a cidade é uma grande casa. E, se a casa é uma máquina de morar, assim também seria a cidade. Dizia ele que “a cidade de hoje vem morrendo porque seu planejamento não está na proporção geométrica de um quarto. O resultado de um verdadeiro layout geométrico é a repetição, o resultado da repetição é um padrão. A forma perfeita” (Le Corbusier *apud* MERIN, 2016). Essa afirmação nos permite afirmar que Corbusier estava atrelado aos ideários clássicos da geometria e da proporção, e igualmente com o objetivo de se alcançar a perfeição.

O desenho da *Ville Radieuse* era baseado na forma do corpo humano, com cabeça, coluna e membros, quase em uma releitura de Vitruvius (Figura 80). A cidade ofereceria meios eficientes de transporte (movimento de pessoas e mercadorias) em analogia à circulação de

---

<sup>56</sup> *Gli uomini si riuniscono per aiutarsi, difendersi, confortarsi, per godere i benefici della collaborazione, creatrice di comfort e di una particolare qualità della vita intellettuale. Determinati per millenni dalle condizioni di natura, essi non potrebbero spezzare impunemente la cornice naturale. Le città li hanno strappati alle condizioni essenziali, molestati, depressi, falsati, inaciditi, svuotati, perfino sterilizzati [...]. Bisogna ritrovare le leggi della natura e fissare i tipi di raggruppamenti che le restituiscano. Gli elementi di base sono: l'accordo con le leggi della natura; l'armonia degli atti nel ciclo quotidiano della giornata solare di 24 ore, l'accesso alle "gioie essenziali", l'intensità che consacra l'attività lavorativa e il tempo libero [...].*

sangue, água e bÍlis. O coração não era somente a bomba do corpo, mas estava para o corpo assim como o sol para a cidade, e esta era dotada de vastos espaços verdes.



**Figura 80 – Projeto e maquetes para a *Ville Radieuse***  
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Dizia Le Corbusier:

A sociedade é análoga ao homem, o ambiente construído da nação deve ser análogo ao corpo humano. O homem é levado pelo fluxo temporal, no qual a alma e o corpo estão imersos; mas a corrente não se limita a arrastá-lo, mas a trabalhá-lo fisicamente, desestruturando-o e reconstituindo-o continuamente [...], até um desequilíbrio irremediável que é a morte (LE CORBUSIER, 2018 p. 166, tradução nossa).<sup>57</sup>

A analogia com o corpo abstrato do homem na *Ville Radieuse* possui referência no homem vitruviano de Leonardo da Vinci, com os braços e pernas abertos, representados pelas vias em diagonal. O centro da cidade, o coração, se dá pelo ponto de cruzamento das vias diagonais. Este centro, marcado por monumentos e por um vazio, é circundado por edifícios comerciais de grandes alturas. Os espaços verdes estão integrados com os edifícios, apesar de estabelecerem uma relação de oposição com as texturas e iluminação.

Retomando o conceito da *concinntas*, Le Corbusier considera a arquitetura e a construção como um sistema orgânico em uma hierarquia de funções – não há qualquer elemento que não tenha uma função e que esteja desconectado com as demais partes, assim como postulava Alberti. No fragmento abaixo, Le Corbusier descreve um modo de funcionamento do corpo, remetendo ao tipo de investigação do humanista Leonardo da Vinci:

Outras células, as mais nobres do corpo [...], que constituem o sistema de comando, o sistema nervoso, são encontradas a partir da estrutura sólida das formações ósseas constituídas por células relativamente estáveis. Então vêm, por ordem de duração, os tecidos musculares e finalmente as células periféricas, cujo desgaste é muito rápido, especialmente se tiverem a tarefa de desenvolver os órgãos que presidem as funções nutricionais. Fazemos uma releitura sobre a atividade do construtor e a gama de tarefas da construção. Os vários tipos de células são ali encontrados, por analogia (LE CORBUSIER, 2018, p.168, tradução nossa)<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *La società è simile all'uomo, l'ambiente costruito della nazione dev'essere simile al corpo umano. L'uomo è trascinato dal flusso temporale, nel quale è immerso anima e corpo; ma la corrente non si limita a trascinarlo, lo lavora fisicamente, disgregandolo e ricostituendolo in continuazione [...], fino a uno squilibrio irremediabile che è la morte.*

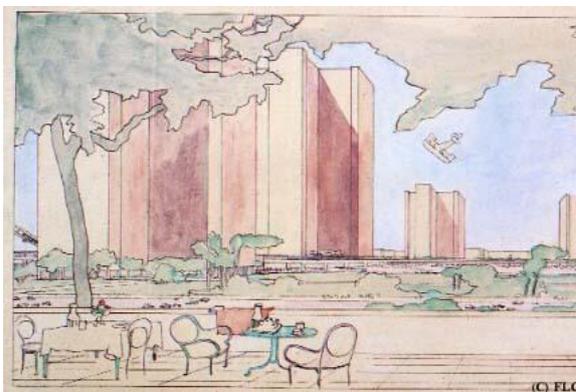
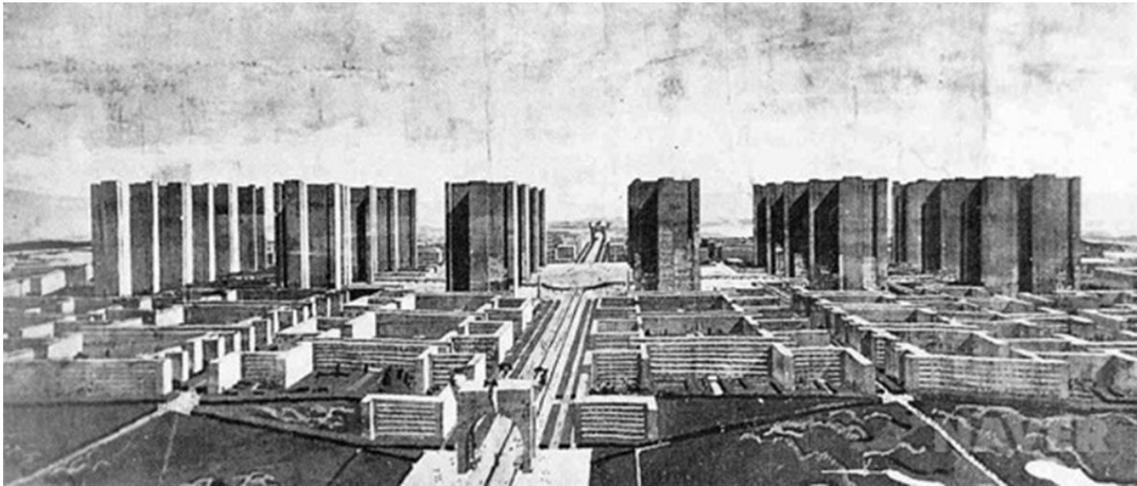
<sup>58</sup> *Altre cellule, le più nobile del corpo [...], costituiscono il sistema di comando, il sistema nervoso, si trovano potette dalla solida struttura di formazioni ossee costituita da cellule relativamente stabili. Poi vengono, in ordine di durata, i tessuti muscolari e infine le cellule periferiche, la cui usura è rapidissima, soprattutto se hanno il compito di sviluppare gli organi che presiedono alle funzioni nutritive. Rileggiamo sulla base delle attività del costruttore il ventaglio di compiti della costruzione. I vari tipi di cellula vi si ritrovano per analogia.*

A simetria, hierarquia de funções e centralidade são heranças da cidade ideal renascentista. Ao mesmo tempo, verifica-se a presença do *cardus* e *decumanus* como vias principais que estruturam o traçado. O sistema de circulação, ortogonal ou diagonal com cruzamentos que eliminam a ideia da rua-corredor, separa a circulação de pedestres e veículos.

A ideia de que a estrutura – eixos e traçado regulador – seria o “tronco” ou o “corpo” da arquitetura ou da cidade, e esta estrutura por si só deveria possuir beleza nas suas proporções, e ao mesmo tempo responder às questões de ordem prática, são fatores herdados do ideário clássico e aplicado no projeto modernista corbusiano. A forma segue a função, mas não é, digamos, sua “serva”. A forma possui autonomia e beleza por si, mas ao mesmo tempo é capaz de responder às questões funcionais. Em outras palavras, a beleza da forma suscita a contemplação e os espaços internos e externos são plenamente utilizados nas suas funções. Como exemplo, temos as vias longitudinais que geram perspectivas axiais, remetendo ao infinito do espaço. As proporções das vias dialogam perfeitamente com os edifícios circundantes, assim como descrito no memorial na cidade de Sforzinda. São eixos que orientam um percurso e apoiam os edifícios, ou seja, estruturam o desenho da cidade. Ao mesmo tempo, são responsáveis pelos fluxos.



**Figura 81 – Maquete da *Ville Radieuse***  
**Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr>**



**Figura 82 – Estudos para a *Ville Radieuse***

**Fonte: <https://99percentinvisible.org/article/ville-radieuse-le-corbusiers-functionalist-plan-utopian-radiant-city/>**

As grandes vias axiais remetem diretamente ao uso do automóvel, assim como ocorre em Brasília. Nestas áreas, existem passarelas para pedestres, mas a prioridade está para o automóvel. Esses locais de fluxo intenso não se configuram como locais de encontro. A monumentalidade das vias e dos edifícios desconsidera o homem nas suas dimensões humanas, é um espaço para ser usado pelos carros. Vale ressaltar que a sensação que gera ao homem é de diminuição diante de uma cidade dominante, austera e até hostil.

Por outro lado, Le Corbusier pensou em espaços de remanso sob árvores que acolheriam o homem e gerariam encontros. Estes teriam vistas panorâmicas por vários pontos da cidade, de modo que aquela hostilidade urbana das zonas de fluxo se transformariam em vistas distantes em um skyline da cidade. Também nas zonas residenciais, entre os prédios, haveriam espaços naturais destinados ao passeio de pedestres com áreas de lazer e esporte. A luz natural é uma constante em todas as escalas e funções, devidamente separadas e distintas. Essa separação

entre o público e o privado, em teoria, criaria condições para um desenvolvimento da consciência de cidadania e, com isso, geraria uma sociedade mais justa.

Le Corbusier, assim como Alberti, também dizia que a arquitetura tem como finalidade oferecer condições para o homem ter uma vida feliz. Há de se questionar se esse pensamento se expressava na prática de seu trabalho, em seus projetos diversos e de programas não usuais. No caso dos projetos de cidade, mesmo as que não foram construídas, percebemos que existe uma lógica e uma coerência interna, no entanto, pela experiência que temos em Brasília, sabemos que alguns elementos não funcionam como gostaríamos.

## CONCLUSÃO

A arquitetura da Antiguidade clássica é marcada por uma força e uma potência que parecem mostrar certezas sobre o Universo, estabelecendo assim uma oposição com a fragilidade da vida humana. Nesse sentido, é austera e impõe respeito. O homem tende a sentir-se inferiorizado diante daquela arquitetura, mesmo que os deuses sejam “seres” muito próximos do homem no sentido do caráter, mas estes não demonstram empatia ou preocupação com os homens, são prepotentes e caprichosos, como nos dizeres de Kothe (2016, p. 124): “No Olimpo não havia um deus que representasse os pobres desamparados”. São, nesse sentido, figuras abstratas extremamente presentes na vida das pessoas. Kothe explica que “como os deuses gregos faziam parte do mesmo mundo que os homens [...], não precisando haver uma religião do homem via igreja com um mundo transcendental, os gregos não tinham “religião”, religião, no sentido cristão (KOTHE, 2016, p. 138) O filósofo brasileiro Joãozinho Beckenkamp afirma que o termo “religião” tem um sentido de “religar” o homem com a essência do universo, com a Natureza.<sup>59</sup>

A arte renascentista possui um conceito semelhante, ocupando-se em demonstrar por meio das suas proporções perspectivas e formas geométricas puras, que também tinha um controle sobre o espaço e sobre a vida. A partir dessa ideia, o controle sobre a sociedade e a manifestação do poder da Igreja encontram a sua prerrogativa onde, em alguns casos, é possível inferir que a arquitetura subjuga o mais fraco.

A arquitetura das igrejas cristãs, principalmente as medievais, com toda a sua ornamentação, tinha um poder de simulação, persuasão e sedução pela beleza que, muitas vezes, poderia mascarar questões importantes. Uma delas é o fato da Igreja Católica construir igrejas com tamanho luxo e monumentalidade em locais onde a maioria da população vivia em situações de miséria e de insalubridade, sendo que as pessoas pobres é que doavam dinheiro para a Igreja, dinheiro este que faltaria em casa para alimentar a família.

Claro que era interesse das igrejas serem acessíveis a todos, sem distinção, mais do que isso, eram construídas com esse objetivo. Toda a magnificência dos cenários criados, principalmente nas catedrais góticas, acontece na medida em que se pretende convencer o usuário por um discurso. Os recursos usados são os mais diversos – ornamentos, escala,

---

<sup>59</sup> Palestra de Joãozinho Beckenkamp na FAU-UnB (23/10/2017).

implantação – e é a perspectiva que irá gerar uma percepção e ao mesmo tempo refletir um modo de pensamento sobre o espaço e o lugar do homem, daí o seu caráter cultural e social.

As catedrais góticas com seus vitrais nas janelas para permitir a passagem de luz e uma espécie de permeabilidade, sugeriam uma possibilidade de redenção, transcendência e salvação. A arquitetura das igrejas fazia com que as pessoas se sentissem menos desamparadas em um mundo em que dificilmente haveria uma mudança de vida para aquela maioria que teve o azar de ter nascido miserável. As configurações desses espaços tinham um potencial de gerar sensações de esperança de um dia viver em um mundo melhor, mesmo que seja depois da morte. E era a esperança que fazia com que as pessoas continuassem vivendo num estado de resignação com a vida que levavam.

Com relação à linguagem arquitetônica das catedrais, entendemos que a altura e os elementos pontiagudos demonstram essa ânsia em se alcançar o Divino já que, para eles, Deus estaria literalmente nos céus. As perspectivas mais valorizadas eram a longitudinal, onde se tem como ponto de fuga a localização do altar e a vista de baixo para cima, valorizando o enorme pé direito e o conceito de elevação para os céus. Essas características remetem à ideia do sublime – categoria estética em que a ideia de transcendência se manifesta na “imagem” do infinito. O sentimento do sublime faz com que o sujeito se emocione ao perceber a infinitude do Universo e, ao mesmo tempo, é parte dele, mesmo que infinitamente pequeno.

Em oposição ao sentido do sublime, existe o conceito do belo, que é relacionado com a racionalidade. O decoro e a ordem (dignidade), que seriam os aspectos objetivos, estariam diretamente ligados ao belo (graça). O Renascimento, como o movimento que buscou romper com a estética medieval, vai construir toda a sua linguagem com base nos princípios do belo. O próprio resgate da arte clássica vai gerar uma linguagem mais racional. A *mimese*, em oposição à imaginação, direciona a estética para uma dimensão racional. E é pelo conceito da *mimese* que o homem se estabelece como um exemplo de perfeição.

Graças à herança clássica, o Renascimento vai entender o homem como referência para as medidas a serem aplicadas na arquitetura e na cidade. Vitruvius estabelece relações formais e geométricas do homem com a forma arquitetônica. Alberti, no entanto, consegue um avanço ao relacionar a forma humana num sentido espacial e, por mais que não desenvolva o assunto, sugere em vários momentos a dimensão subjetiva do homem. Melhor explicando, a manifestação dos conceitos herdados da Antiguidade em uma típica cidade renascentista,

considera o homem não só no seu aspecto formal, na analogia do corpo com a arquitetura, mas o insere no espaço construído enquanto sujeito racional que terá suas impressões por meio das vistas e perspectivas.

As noções de espacialidade, por serem culturais e construídas, são mutáveis e podem se manifestar de diversas maneiras. A representação em perspectiva, por exemplo, é uma das formas mais concretas de se objetivar e registrar tais noções. É sabido que o desenho em perspectiva nem sempre foi construído do modo como conhecemos hoje: antes do cânone renascentista, essas representações não se limitavam ao princípio de geometrização do mundo, onde o homem se via como expectador no centro de um cenário de uma arquitetura dominante. Registros demonstram que as formas mais usuais de se representar o espaço nas culturas da Antiguidade clássica e da Idade Média eram bastante intuitivas e determinadas pelo ponto de vista subjetivo do homem, que se apresentava como protagonista do espaço e ganhava legitimidade por meio de um percurso.

As perspectivas renascentistas acabam por gerar um efeito que difere do conceito de antropocentrismo. Na prática, tal configuração faz com que o homem se veja subjugado por uma arquitetura dominante. A ideia de que o homem teria um lugar privilegiado para visualizar o espaço circundante tende a desconsiderá-lo nas suas dimensões individuais ao indicar um modo generalizado de percepção do espaço. Ao contrário do que acontecia na cidade medieval, que por ter um traçado orgânico com ruas mais estreitas, parecia conter uma escala mais humana e gerar o aspecto da surpresa arquitetônica por meio de um percurso tributário do sujeito. Nesse cenário, o homem é o protagonista, uma vez que cabe a ele decidir os percursos e as vistas que serão desveladas na cidade.

Esta era uma razão pela qual arquitetos do século XX, como Le Corbusier, rejeitam certos princípios renascentistas. Le Corbusier, apesar de sofrer influências de Alberti em vários aspectos, era partidário do percurso arquitetônico, a *promenade architecturale*, e argumenta que a surpresa arquitetônica é um fator importante na percepção do espaço. Por outro lado, o artista resgata a geometria e a matemática da estética clássica, adequando-as às necessidades do seu tempo. O eixo passa a ser elemento estruturador da arquitetura e da cidade para Corbusier, e a *concinnitas*, com todas as prerrogativas que o conceito abarca, torna-se um modo de legitimação da beleza, que para os modernos deve ter um sentido ético e moral.

A noção clássica de que o homem e o corpo são referências para a composição arquitetônica também foi herdada por Corbusier ao criar o “modulor”<sup>60</sup>. É importante destacar que o modulor surge em um momento de intenso desenvolvimento da industrialização, cujas possibilidades da produção em série foram a princípio vistas como uma solução aos problemas sociais e até na organização da cidade moderna. Nesse sentido, a celebração da máquina significou uma depreciação do homem enquanto sujeito individual e pensante, colocando-o numa situação secundária frente ao coletivo, já que as demandas mais urgentes de uma Europa pós-guerra eram evidentemente advindas de um contexto social e coletivo. Corbusier descreve a situação na Carta de Atenas<sup>61</sup>:

O emprego da máquina subverteu condições de trabalho. Rompeu um equilíbrio milenar, aplicando um golpe fatal no artesanato, esvaziando o campo, entupindo as cidades e, ao desprezar harmonias seculares, perturbando as relações naturais que existiam entre a casa e os locais de trabalho. Um ritmo furioso associado a uma precariedade desencorajante desorganiza as condições de vida, opondo-se ao ajuste das necessidades fundamentais. As moradias abrigam mal as famílias, corrompem sua vida íntima, e o desconhecimento das necessidades vitais, tanto físicas quanto morais, traz seus frutos envenenados: doença, decadência, revolta. O mal é universal, expresso, nas cidades, por um congestionamento que as encurrala na desordem e, no campo, pelo abandono de numerosas terras (LE CORBUSIER, 1993)

Nesse contexto, o modulor procura resgatar o homem como “medida de todas as coisas” – referência de medida (dimensão universal) – e também no seu caráter humano (dimensão particular), já que a principal motivação para a construção da arquitetura, e da cidade, era o homem no desenvolvimento das suas capacidades sensíveis e intelectivas. Assim escreve na conclusão da Carta de Atenas:

O dimensionamento de todas as coisas no dispositivo urbano só pode ser regido pela escala humana. A medida natural do homem deve servir de base a todas as escalas que estarão relacionadas à vida e às diversas funções do ser. Escala das medidas, que se aplicarão às superfícies ou às distâncias, que serão consideradas em sua relação com o ritmo natural do homem; escala dos horários, que devem ser determinados considerando-se o trajeto cotidiano do sol (LE CORBUSIER, 1933)

E completa:

---

<sup>60</sup> É um sistema baseado nas proporções de um indivíduo imaginário, inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura – a partir da tradição clássica. O sistema, baseado nos números de Fibonacci e na proporção áurea, foi descrito por Corbusier como uma gama de medidas harmoniosas para se adequar à escala humana, universalmente aplicável à arquitetura. Formas proporcionais umas às outras seriam mais agradáveis aos olhos, segundo esse princípio.

<sup>61</sup> Carta de Atenas. Assembleia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM).

Nenhuma legislação interveio ainda para fixar condições de habitação moderna, que devem não somente assegurar a proteção da pessoa humana, mas também dar-lhe meios para um aperfeiçoamento crescente (LE CORBUSIER, 1933).

Esse sentido de a cidade ser portadora de condições para o crescimento e aperfeiçoamento do homem é também uma herança albertiniana. O decoro, a ordem e a beleza teriam esse propósito, uma vez que a beleza por si, sem conceito, sem integração ou unidade, poderia denegrir o espaço. Essa ideia também estava presente em Vitrúvio quando estabelece a tríade da arquitetura. Tais modos de pensamento tendem a considerar a arquitetura como um reflexo do homem nas suas dimensões racionais e emocionais e, por sua vez, a arquitetura e a cidade teriam o papel de desenvolver no homem as suas capacidades. De acordo com esse princípio, por meio da *concinntas*, as pessoas se tornariam melhores e a sociedade se desenvolveria mais plenamente. A beleza, nesse sentido, tem um papel de fornecer ao homem condições de desenvolvimento racional e das dimensões subjetivas, com isso, sua humanidade estaria em processo de “evolução”.

A apreciação do belo por si só é universal e atemporal e todos os homens possuem capacidades para gozar da beleza. A estética renascentista possui uma linguagem mais pura e talvez não seja aquela beleza que é percebida individualmente de um modo tão imediato quanto uma catedral gótica, já que é mais sóbria. É importante ressaltar que ocorre uma diversidade maior nos programas arquitetônicos no Renascimento, ou seja, a cidade não se limita mais aos castelos, habitações e igrejas. Um palácio governamental, por exemplo, é um edifício novo – na Idade Média, o castelo era o próprio espaço do governo. Essa diversidade de edifícios públicos vai gerar uma necessidade em repensar a cidade no seu conjunto. Não é à toa que Alberti escreve um tratado sobre arquitetura do ponto de vista da cidade.

A cidade de Alberti preza pelo decoro e pela ordem. A ornamentação tem o objetivo de atribuir beleza, mas, principalmente, deve gerar caráter e dignidade à obra. A cidade pensada do ponto de vista da *concinntas* possui algumas variantes:

1 – Jogo de cheios e vazios: o vazio era importante para gerar monumentalidade ao edifício público. A implantação era pensada para que o monumento, no conjunto com outros edifícios, pudesse ser melhor visto à uma determinada distância (característica que no século XX foi aplicada na arquitetura enquanto um conceito da estética Modernista).

2 – Ornamentos: A ornamentação renascentista, por ser sóbria e comedida, gera uma leitura mais clara e sem conflitos. Sua linguagem tem um aspecto de elegância e dignidade, que se impõe não pela monumentalidade, mas pelo decoro, sendo que este ocorre pela relação entre a forma e a função e o diálogo com os demais edifícios do espaço urbano. E quando a arquitetura é pensada do ponto de vista da cidade, pelo decoro, essa linguagem menos rebuscada ganha sentido.

3 – Unidade: O conjunto ganha importância e a arquitetura pensada individualmente se torna cada vez menos frequente. Os novos programas geram novos edifícios, logo, a configuração da cidade é outra. O tipo de arquitetura que era feita na Idade Média, com toda a ornamentação e a sua não preocupação com a harmonia, caso fosse aplicada em uma maior quantidade de monumentos em um limitado espaço, geraria uma cidade com uma linguagem rebuscada e conflituosa. Provavelmente os edifícios iriam “concorrer” entre si com relação à ornamentação, ao invés de buscar uma harmonia e uma hierarquia no conjunto, próprias do decoro.

Na apreciação da arquitetura renascentista, a questão do decoro acaba por exigir um certo grau de reflexão, não é algo intuitivo. Melhor explicando, a beleza na cidade, com as fachadas dos edifícios ornamentando este espaço, pode ser, sim, percebida em um primeiro momento, mas o modo como que os edifícios são pensados em termos de unidade entre si e com a cidade, para daí se construir uma imagem mental e relacionar com um conceito, já exige um tempo na apreciação, o que não desqualifica as obras. Ao contrário, talvez essa linguagem contribua para gerar naquela população menos culta uma nova consciência espacial, ao trabalhar mentalmente certas conexões e conseguir interagir com a obra de um modo mais intelectual e menos emocional.

Por outro lado, uma cidade excessivamente planejada, onde tudo é tão organizado e “limpo” (no sentido da linguagem), pode resultar em uma cidade artificial e sem identidade onde as pessoas não se identificam com o lugar. É o risco que toda cidade planejada corre. E quando o resultado é este, a consequência é que os moradores não estabelecem uma relação de pertencimento, e com isso, os espaços públicos não se tornam tão usados, a vida privada vai acontecer mais intensamente e o sentido de coletividade se perde. Uma cidade tipicamente renascentista, como Palmanova, por exemplo, está longe de ser uma cidade acolhedora e agradável de se viver. Mas cidades medievais com praças renascentistas, ou mesmo intervenções maiores, como Ferrara ou Vicenza, já criam um contraste interessante entre a cidade orgânica e a cidade planejada, gerando um equilíbrio.

A *concinntitas*, que é a “fórmula” da perfeição, do equilíbrio e da harmonia, pressupõe não só este aspecto da racionalidade, mas abarca a subjetividade como uma dimensão fundamental. Esse modo de construção de cidade mencionado acima parece ser constituído principalmente a partir de uma racionalidade, enquanto que a subjetividade e o emocional não se manifestam como aconteceria no caso em que se segue o princípio da *concinntitas*.

Atualmente, sabemos que esse modo de composição excessivamente racional, simétrico e geométrico não é considerado o mais interessante. Tendem a nos atrair mais por aquelas formas que subvertem a lógica e a lei da gravidade, não pelo desequilíbrio, mas pelo equilíbrio dinâmico (compensação de pesos), o que remete a uma sensação de instabilidade da vida, onde temos mais dúvidas do que certezas. Essa relação gera uma identificação do sujeito com a obra, já que a obra arquitetônica tende a ser um reflexo do homem na sua fragilidade e contradições propriamente humanas. E assim cria-se um diálogo “afetivo” em que o homem se sente parte integrante daquele espaço, com um sentimento de pertencimento. Plotino soube traduzir bem esse pensamento, que na Antiguidade já se mostrava como uma questão:

Também neste mundo [...] a beleza está ínsita mais na luz que resplende sobre a simetria do que na simetria em si. É isto que a torna fascinante. Por que o esplendor da beleza refulge ao máximo grau em um semblante vivo, enquanto em um semblante morto não se veem mais que os vestígios, embora a carne e a simetria daquele vulto não são ainda desfeitas? E entre as estátuas, por que resultam mais belas as que melhor exprimem a vida do que outras de maior simetria? E um homem feio, se está vivo, não é talvez mais belo do que um homem, embora belo, representado em uma estátua? (Plotino *apud* D'AGOSTINO, 2003, p. 122).

A arte enquanto “espelho” da natureza humana consegue expressar melhor o homem na sua humanidade do que aquela que representa a ideia de perfeição da natureza. Talvez o que os humanistas não consideraram é que na natureza existem lutas internas, conflitos e contradições, assim como acontece com o homem. Ela pode ser frágil, instável e autodestrutível em vários momentos, mas depois de se desfazer, se reconstrói e se reinventa. A simetria perfeita buscada pelos humanistas pode estar não somente na obra em si, mas na relação desta com o homem, ou seja, a obra é um espelho do homem, e quanto mais íntegra for a identificação, quanto mais o homem se identificar com a obra, mais perfeita será a relação de simetria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### TRATADOS DE ARTE, ARQUITETURA E ESTÉTICA

ALBERTI, L. B. *Apologhi ed Eloghi* (a cura di Rosario Contarino). Gênova: Costa e Nolan, 1984. (Testi della Cultura Italiana, 7).

\_\_\_\_\_. *On the Art of Building in Ten Books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Londres: The Mit Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *I Libre della Famiglia* (a cura di R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan). Torino: Letteratura Italiana Einaudi, 1994.

\_\_\_\_\_. *L'Art D'Édifier*. Tradução de Françoise Choay e Pierre Caye do original em latim para o francês. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_. *Da Arte de Construir*. Tratado de Arquitetura e Urbanismo. Tradução de Sérgio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

\_\_\_\_\_. *Da Pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. 4. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2014.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

CÍCERO. *A Amizade*. (Introdução, versão do latim e comentários de Sebastião Tavares de Pinho). Coimbra: Ed. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993.

CICERÓN, Marco Túlio. De la naturaleza de los dioses (a Marco Bruto). *In: Obras completas de Marco Tulio Cicerón: vida y discursos*. Tradução de Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Ed. Anaconda, 1946. p. 539- 653.

\_\_\_\_\_. El Orador. *In: Obras completas de Marco Tulio Cicerón: vida y discursos*. Tradução de Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Ed. Anaconda, 1946. p. 487-537.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2001.

HEIDEGGER, M. *O que é isto – Filosofia: Identidade e Diferença*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Corpo e Spazio*. Tradução para o italiano de Francesca Bolino. Gênova: il melangolo, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo. São Paulo: Edições 70, 2010.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LE CORBUSIER. *Oeuvre Complete, 1952-1957*, v. VI, Zurich, Les Edition d'Architecture, 1966.

\_\_\_\_\_. *A Carta de Atenas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 1995.

\_\_\_\_\_. *Por uma Arquitetura*. 5. ed. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *La Casa degli Uomini*. Tradução para o italiano de Giancarlo Bernabei. Milão: Jacabook, 2018.

MORITZ, K. P. *Sur L'ornament*. Paris: Edition Rue d'Ulm, 2008.

\_\_\_\_\_. *Viagem de um Alemão à Itália*. 1786-1788 (terceira parte): nas cartas de Karl Philipp Moritz. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008a.

\_\_\_\_\_. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. 1789. Tradução de José Feres Sabino. In: SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. Orientador: Márcio Suzuki. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARX, K; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. 1999. Versão digital eBooksBrasil.org. Disponível em: [www.Jahr.org](http://www.Jahr.org). Acesso em 18 de junho de 2019.

NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. 5. ed. Lisboa: Guimarães Ed, 1988

PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site "O Dialético", 2003. Disponível em: <http://www.odialetrico.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 01 mar. 2019.

PLOTINO. *Enéada I*. Tradução para o espanhol de Jesús Igal. Argentina: Editora Planeta De Agostini, 1996.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria – La Formazione dell'Oratore*. Traduzione e note di Cesare Marco Calcante – testo latino a fronte, vol. I-III. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.

SCHILLER, F. *Kalías ou Sobre a Beleza: Correspondência entre Schiller e Korner*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

SCHLEGEL, A. W. *Teorias da Arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2014.

TACITO, P. C. *Diálogo dos Oradores*. Tradução de Antônio Martinez de Resende e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1977.

VITRÚVIO, P. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.

## LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS E TESES

ARGAN, G C. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Imagem e Persuasão*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

AUGÈ, M. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BARDI, P. M. *Lembrança de Le Corbusier*: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1994.

BASTOS, R. A. *A Arte do Urbanismo Conveniente: O Decoro na Implantação de Novas Povoações em Minas Gerais na Primeira Metade do Século XVIII*. Florianópolis, SC: EdUFSC, 2014.

BAYER, R. *História da Estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Ed. Estampa, 1995.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.

\_\_\_\_\_. *La Città Italiana nel Rinascimento*. Milão: Ed. Edizioni il Polifilo, 1990.

BORSI, S. *Leon Battista Alberti tra Venezia e Ferrara*. Melfi: Editora Libria, 2011.

BRANDÃO, C. A. L. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Da Solidez da Arquitetura à Fragilidade Humana: O Sentido da Filosofia e da Arte no De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *Retórica, Arte e Arquitetura em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte. 2009.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CAMARERO, Antonio. *La teoría etico-estética del decoro en la antigüedad*. Bahia Blanca: Ed. Universidad Nacional del Sur, 2000.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHOAY, Françoise. *A Regra e o Modelo: Sobre a Teoria da Arquitetura e do Urbanismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. Título original: *La regle et le modèle*, 1980.

COSTA, L. C. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Ed. CEUA, 1962.

\_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas de arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Beleza do Mármore*. São Paulo: Annablume, 2010.

DI STEFANO, E. *L'altro sapere Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*. Palermo: Aesthetica Preprint Supplementa, 2000.

DOCZI, György. *O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura*. Tradução por Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Barany Bartolomeu. São Paulo: Mercury, 1990.

ECO, H. (org.) *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FANTE, L. *La Città di Leon Battista Alberti*. Firenze: Editora Alinea, 1982.

FEITOSA, L.C. *Amor e Sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FIORE, P.F. *Leon Battista Alberti*. Milão: Editora Mondadori, 2012.

FLORIÊNSKI, P. A. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jollageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GHYKA, M. C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*. Tradução para espanhol de J. Bosch Bousquet. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

\_\_\_\_\_. *El Número de Oro*. Tradução para o espanhol de J. Bosch Bousquet. Barcelona: Editorial Poseidon: Los Ritmos, 1978.

- GIEDION, S. *Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.
- GIOVENARDI, E. *As Pedras de Roma*. Porto Alegre: Mais que nada editor, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Sentido da Ordem*. Tradução de Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- KOTHE, R. F. *A Alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Ensaaios de Semiótica da Cultura*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011.
- KRUFT, H. *História da Teoria da Arquitetura*. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: EdUSP, 2016.
- LOEWEN, A. *Lux Pulchritudinis: Sobre Beleza e Ornamento em Leon Battista Alberti*. São Paulo: Annablume Clássica: Fapesp, 2012.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica*. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.
- MURATORE, G. *La Città Rinascimentale*. Milão: Gabriele Mazzotta editore, 1975.
- NIEMEYER, O. Oscar. *Conversa de Arquiteto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999.
- PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4. ed. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.
- RASMUSSEN, S. *Arquitetura Vivenciada*. 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- REALE, G; ANTISERI, D. *História da Filosofia*. V. 1. Tradução de Ivo Storniolo. 3. ed. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

RYKWERT, J. *Leon Battista Alberti*. Milão: Olivetti/Electa, 2015.

\_\_\_\_\_. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

SABINO, J. F. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. Orientador: Márcio Suzuki. 2009. 145f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, M. F. *Tratado de Simbólica*. Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, v. VI. São Paulo: Ed. Logos, 1959.

SCHAMA, S. *O poder da arte*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCIOLLA, G. C. (cura). *La Città Ideale nel Rinascimento* Torino: UTET, 1975.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, Sp. 1988.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estetica: I – La Estetica Antigua*. Tradução de Danuta Kurzyca. Madri: Akal, 2000.

\_\_\_\_\_. *Storia di sei Idee*. Tradução de Olimpia Burba e Krystyna Jaworska. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2011.

VEYNE, P. (org). *História da Vida Privada: do Império Romano ao ano mil*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

YTTERBERG, M. Alberti's Sant'Andrea and the etruscon proportion. Photograph: Alinare. *Master\_Nexus VII: Architecture and Mathematics*, 2017, p. 218-231.

ZEVI, B. *Saber ver a Architectura*. 2. ed. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.

\_\_\_\_\_. *Saper Vedere la Città*. Firenze: Ed. Bompiani, 2018.

## **ARTIGOS EM LIVROS, REVISTAS E ANAIS DE CONGRESSOS E DEMAIS MATERIAIS DE ESTUDO**

AGUIAR, D.V. Espaço, Corpo e Movimento. *Lume – Repositório digital*. UFRGS, Arqtexto, n. 8, 2006, p. 74-95. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/22238>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

BASBOUS, K. *A Razão do Desenho*. In: Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BASTOS, R. A. *Memorial de Minas: O Barroco, o Sagrado e o Profano*. Apostila de curso de especialização em Cultura e Arte Barroco da UFOP. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC), 2011.

BORGES, C. Espaços e Percursos na Catedral de Brasília. In: *Revista Varau*, n. 1, 2014, p.35-54. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/CAU/article/view/5414>. Acesso em 22 de julho de 2019.

BRANDÃO, C. A. L. *Fundamentos Antropológicos da Arquitetura Albertiniana*. In: Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. *O De Re Aedificatoria e Eupalinos: O Pensamento "Arqui-técnico" e Arquitetônico de Alberti e de Paul Valéry*. In: Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

BUDD, M. Delight in the Natural World: Kant on the Aesthetic Appreciation of Nature: Part I: Natural Beauty. In: *British Journal of Aesthetics*, n. 38, p. 1-18, 1998.

FIORUSSI, L. S. A. Poesia Inglesa e a Retórica Aristotélica: a Atualidade dos Discursos Poéticos e Preceptivos no Século XVI. *Revistaviso · Cadernos de Estética Aplicada*, n. 6, v. VIII, jan-jun/2009. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2019.

GOLSENNE, T. Ética e Décor nas Obras de Alberti e de Filarete. In: *Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

GOROVITZ, M. Material de apoio para as aulas. UnB: Brasília, 2005. Disponível em: <https://gorovitzmatheus.wixsite.com/textes>. Acesso em 13 de setembro de 2019.

HANSEN, J. A. Ut Pictura Poesis e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII. In: *PARA SEGISMUNDO SPINA: língua, filologia, literatura*. São Paulo: USP/Iluminuras, 1995, p. 201-214.

\_\_\_\_\_. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte sacra colonial: Barroco memória viva*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 180-189.

HICKS, P. Deixei meu Teodolito no Alto do Campanário. In: *Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo*. Belo Horizonte: UFMG, 2013

KOTHE, R. F. Vitruvius. *Revisto*. In: *Revista de Estética e Semiótica*. Brasília, n. 6, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v6.n1.2016.07>. Acesso em: 01 de março 2019.

LOEWEN, A.; D'AGOSTINO M. H. Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvio. *In: Designo: Revista de História da Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Annablume: FAU/USP, n. 2, set. 2004.

LUCCAS, L. H. Distribuição na arquitetura do Renascimento italiano sobre arranjos, compartimentação e circulação interior na casa renascentista. *In: Vitruvius*, n.129, fev. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3748>. Acesso em 19 de junho de 2019.

MERIN, Gili. Clássicos da Arquitetura: Ville Radieuse. *In: ArchDaily*, maio 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/787030/classicos-da-arquitetura-ville-radieuse-le-corbusier>. Acesso em 20 de junho de 2019.

NIEMEYER, O. A catedral de Brasília. *Revista Módulo*. Rio de Janeiro, n. 11, dez. 1958.

PALÁCIO, G. C. Série Arquiteturas. Direção de Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESC TV, 2014. (publicação). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vb0DdFHTIZA>. Acesso em: 01 mar. 2019.

SPEZZAPRIA, M. *Autonomia e Autotelia na Estética de Karl Philipp Moritz*. *In: Anais do Seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCar*, LOOS, A. *Ornamento e Crime*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2006.