

“As proporções são tão infinitas quanto as diversas melodias na música, e criar belas proporções é tarefa que deve ser deixada à inspiração do artista.”

John Ruskin

# EXPLICANDO

O cânone grego nos deixou como herança um padrão de beleza baseado no princípio da razão, de proporções agradáveis e de harmonia. A simetria possuía um significado para os gregos e romanos diferente do que temos hoje, estando mais ligada ao equilíbrio e à proporção do que ao espelhamento. Vitruvio, sempre levando muito a sério essas questões, escreve um conjunto de dez livros onde estabelece relações de proporção, modulação, moderação, euritmia, etc. Seria um modo de conceber a obra de arte a partir de postulados, pois existiriam regras para isso.

A divisão áurea produz uma impressão de harmonia linear, de equilíbrio na desigualdade mais satisfatória do que qualquer outra combinação. É uma lei de proporções que está presente no corpo humano, nas espécies de animais, na botânica, em obras de arte e até na música. O retân-

**SOBRE O BELO NA ARQUITECTURA CLÁSSICA**  
Carolina da Rocha Lima Borges | Professora do CAU UCB

gulo áureo<sup>1</sup>, assim como a sequência de Fibonacci, estabelece uma infinidade no espaço onde vários retângulos são posicionados uns dentro dos outros, e conceitualmente se têm infinitos retângulos. Assim como os números irracionais descobertos pelos pitagóricos da Grécia antiga são infinitos e intangíveis. Ou seja, tendo a matemática algumas formas de se demonstrar o infinito, e sendo os deuses dotados de vida eterna, logo, infinitos no tempo e talvez no espaço, a matemática poderia ser um modo de se chegar ao divino. O reconhecimento da infinidade do Universo revela ainda a finitude e a fragilidade própria do homem, estabelecendo assim uma relação de oposição entre ambos. Essa eterna busca se dava em função de uma necessidade de respostas acerca do Universo e, de certa forma, era uma motivação para a criação das obras de arquitetura.

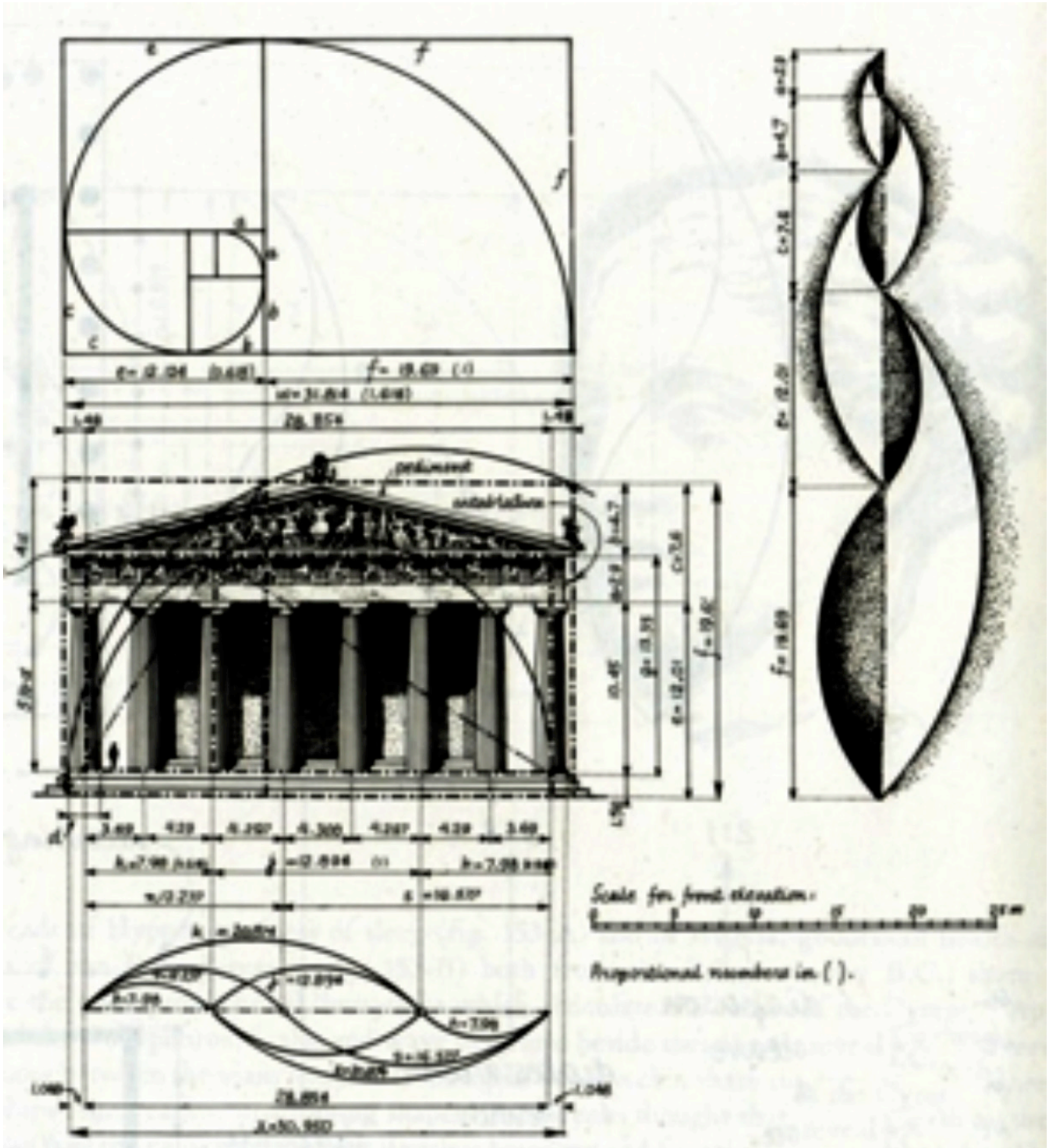
A harmonia, o equilíbrio, a simetria e a proporção são algumas das variantes para se alcançar o belo, de acordo com os princípios clássicos de composição. Há de se perguntar sobre as variantes que geram tais princípios, tal como a harmonia. De acordo como Mário Ferreira dos Santos (1959, p.123), a harmonia é resultante do

<sup>1</sup> A divisão áurea consiste no seguinte: em qualquer linha existente, apenas um ponto, o chamado ponto de ouro, a dividirá em duas partes desiguais ou assimétricas, de forma harmoniosa e agradável. Os segmentos resultantes expressam a seguinte equação:  $A:B = B:(A+B)$ . A razão, neste sentido, resulta em aproximadamente 0,618 e, no sentido inverso, resulta aproximadamente em 1,618, frequentemente representada pela letra grega  $\phi$ . Desta forma, para dividir um segmento em média e extrema razão, basta multiplicar o seu comprimento por 0,618 ou dividi-lo por 1,618 para encontrar a parte maior. "Esta é a fórmula da célebre seção áurea, a singular relação recíproca entre as duas partes desiguais de um todo, na qual a parte menor está para a maior, assim como a parte maior está para o todo" (Doczi, 1990, p. 2).

ajustamento de aspectos opostos. Dois iguais não se harmonizam, apenas se juntam. Para dar-se a harmonia, é necessário que exista a diferença, a distinção. 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 o assunto, 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 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, pag. 1 a 3)*

Para que essas combinações aconteçam de forma harmônica, existe um elemento subjetivo que não tem uma explicação tão fácil e cartesiana. A beleza e a dignidade de um Templo de Poseidon, por exemplo, vai além de explicações racionais. Esses aspectos subjetivos, que envolvem questões de gosto e sensações de prazer, não são discutidos por Vitruvio ou por Leon



Battista Alberti, séculos depois. Para Alberti, a beleza estava ligada à perfeição: “a beleza é aquela ponderada harmonia entre todas as partes de um corpo, onde nada pode ser acrescentado, retirado, ou alterado, que não seja para piorar” (Alberti, 2012, pag. 216). Dentro dessa unidade estabelecida pelo arquiteto italiano, elementos opostos, gerando a harmonia, deveriam estar presentes, assim como uma ordem matemática e proporcional que poderia ser percebida pelo olhar de um observador atento.

A harmonia deveria acontecer racionalmente a partir das relações entre as cores e os volumes, que seria a essência da beleza para Alberti e seus contemporâneos. Nesse momento, coloca-se a questão de como se constitui o fundamento do prazer causado pela harmonia, mas sempre do ponto de vista racional. De acordo com Panofsky (2013, pag. 51), as respostas a essa questão, qualquer que seja a formulação em cada caso particular, coincidem no fato de que jamais a apreciação puramente subjetiva e individual do artista pode servir de critério. Se não se apoiam em leis da matemática, perdem a legitimidade. Alberti e Leonardo da Vinci se ocuparam em buscar uma “norma” ou um “postulado”, opondo-se ao critério de gosto individual. Tal modo de ver a beleza triunfou por muito tempo e foi muito combatida pela visão neoplatônica, por apreender apenas sinais exteriores, mas não o sentido do belo.

Para o mundo contemporâneo, uma composição excessivamente racional e simé-

trica, na maioria das vezes, não é considerada a mais interessante. Tendemos a considerar mais interessante aquela forma que subverte a lógica e a lei da gravidade, não pelo desequilíbrio, mas pelo equilíbrio dinâmico (compensação de pesos), que remete a uma sensação de instabilidade da vida, onde temos mais dúvidas do que certezas, o que gera uma relação de identificação do sujeito com a obra. A arte clássica é marcada por uma força e uma potência que não sugere dúvidas, mostra certezas sobre o Universo e a sua infinitude, o que de certa forma estabelece uma oposição com a fragilidade da vida humana. A arquitetura clássica, nesse sentido, é austera e impõe respeito.

A arte Renascentista possuía um conceito semelhante, se ocupando em demonstrar, por meio das suas proporções, perspectivas e formas geométricas puras, que tinha um controle sobre o espaço, logo, um controle sobre a vida. Nesse sentido, o Barroco parece representar melhor o homem, com todas as suas dúvidas, conflitos, limitações e vulnerabilidade diante da vida. Além disso, o barroco parece apresentar maiores possibilidades de liberdade na criação artística.

Na Antiguidade, uma arte que caminhava num sentido mais livre e conceitual, fugindo das regras pré-estabelecidas de composição e espacialidade, não era vista com bons olhos por alguns teóricos, como Vitruvius, por exemplo. Tal forma de visão, muito difundida por Plotino, rejeitava 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 um trágico destino: dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis, ou seja, abri-lhe uma perspectiva para o mundo das Ideias (...). Enquanto imitação do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada. (Panofsky, 2013, pag. 30)*

Representações artísticas, como pintura ou escultura, sempre foram muito presentes na arquitetura, principalmente em forma de ornamentos, pois a arte era entendida como elemento aderente à arquitetura – ou podemos pensar também na possibilidade de a arquitetura ser um suporte para essa arte, sendo a última mais importante que a primeira. Tal hipótese pode ser bastante válida para a arquitetura grega, que é conhecida por negar o espaço interno, configurando-se assim como uma escultura, mas para a arquitetura romana, tal ideia não é válida.

De qualquer modo, essa arte, ou ornamentos, fazendo parte de edifícios públicos, não era usada apenas para completar os espaços vazios, finalizando uma composição, apesar de que tais características estavam presentes e não tinham esse tom pejorativo e residual, como temos hoje. O ornamento possui um caráter simbólico e o ato de completar a composição de

um espaço público importante da cidade, gerando harmonia e equilíbrio e principalmente, conferindo caráter ao edifício, poderia inclusive estar relacionado com questões de cidadania e democracia. O lado negativo é que essas estátuas e estuques em edifícios públicos têm uma linguagem muito direta e literal, logo, um grande poder de convencimento e de persuasão, principalmente para uma população menos educada. Podemos dizer que tais ornamentos também funcionavam como ferramentas ideológicas de dominação. A boa notícia é que essas questões ideológicas são superadas com o tempo, mas a capacidade do sujeito em ver a beleza permanece, legitimando assim todos os estudos ligados à proporção e harmonia.

## O BELO, O UTILITÁRIO E O ORNAMENTO

*Meu olhar procura o que é belo. Ao mesmo tempo, minha alma, a salvação.*

Michelangelo

Se a natureza é harmônica e perfeita, assim também deveria ser a arquitetura na Antiguidade Clássica. Vitruvio descreve a arquitetura como um reflexo do belo natural, fazendo associações de templos com o corpo humano, por exemplo, onde as colunas nos templos, assim como as pernas do corpo humano, deveriam ter números pares. O capitel jônico possui uma relação com o cabelo das mulheres, ou com o chifre dos carneiros, como sugerem alguns críticos. Seu fuste é mais elegante e esbelto do que o da coluna dórica, que possui um caráter masculino. Ornamentos comparecem atribuindo caráter ao templo conforme as divindades – aqueles dedicados aos deuses fortes, teriam pilares dóricos, pois são austeros, sóbrios e robustos; Deusas femininas, que para eles eram mais delicadas, teriam templos com pilares jônicos, pois são esbeltos, elegantes e fluidos.

*Assim como as colunas egípcias e gregas, a coluna gótica se inspira no perfil da árvore e a ornamentação usa temas florais que se agregam à harmonia estática. (...) Além de dar maior resistência e crescimento harmonioso, as linhas de flores ou frutos são símbolos de germinação, florescência e fecundidade que sugerem também a ideia de oferenda. (Santos, 1959)*

No Renascimento, o pintor, arquiteto e engenheiro Francesco di Giorgio (Siena, 1439 — 1501), inspirado por Vitruvio 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 (fig. 1 e 2). 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), 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. (Francesco di Giorgio apud Rykwert, pag. 80)*



Cerebrum

Nasus

Venter

Posterior

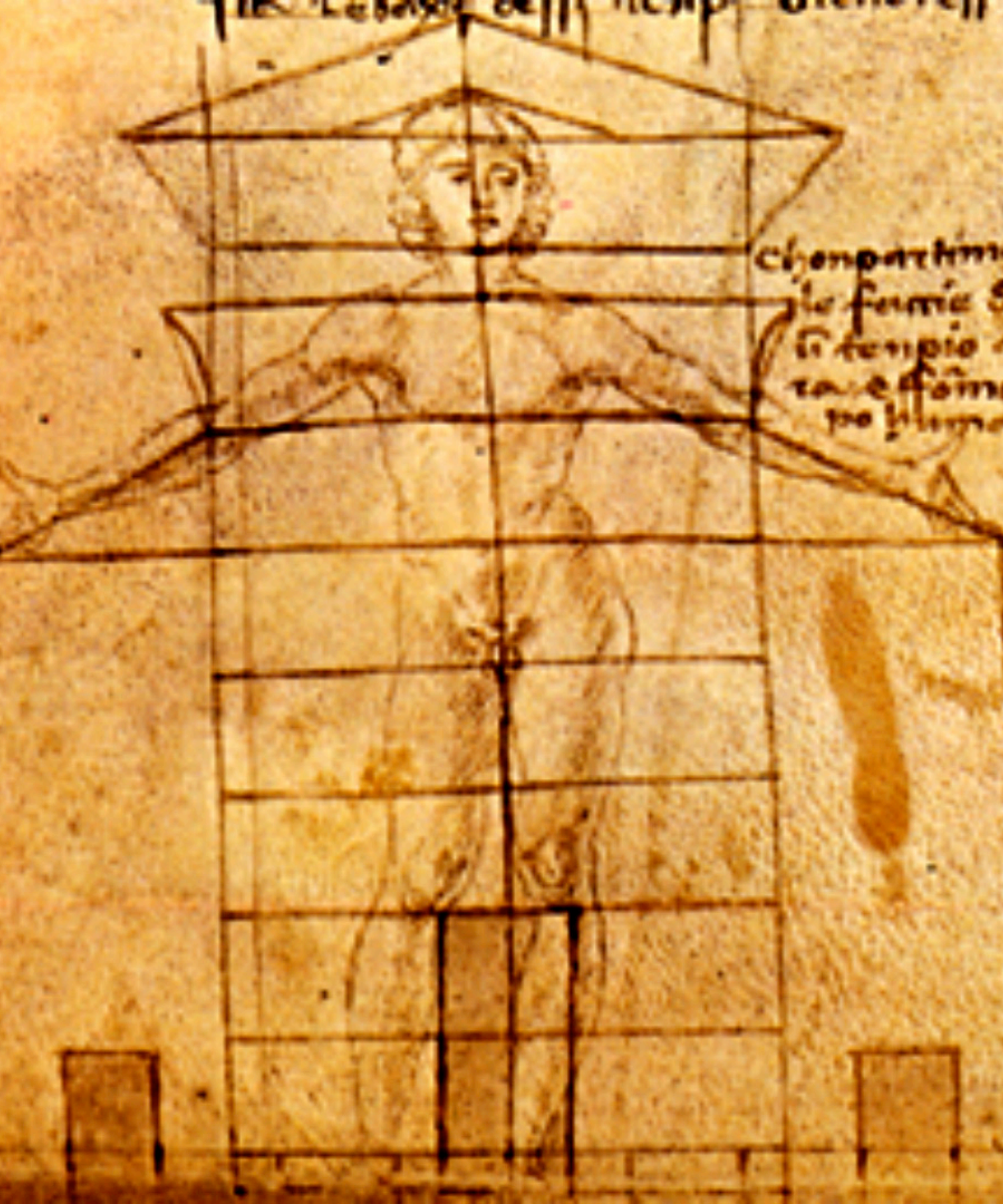
Posterior

Posterior

Posterior



LIB. Le baxi deff. n. c. p. G. n. d. v. e. l. l.



Chonpatim  
le fontic S  
li tempio  
ta e foin  
no huna

Alberti 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. Em outro momento, Alberti substituiu o corpo humano de Vitruvius pelo corpo do cavalo, pois do mesmo modo com que não existe nenhum animal que se locomova de modo saudável com pernas em número ímpar, os templos deveriam ter pilares em número par, logo, espaços vazios em número ímpar.

Sobre essas relações da arte com a natureza na Antiguidade Clássica, e posteriormente no Renascimento, haviam dois temas contraditórios (Panofsky, 2013, pag. 18 e 19). No primeiro, 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. Já o segundo tema concebia a obra de arte como sendo superior à natureza, corrigindo as falhas e produzindo uma imagem renovada da beleza. De qualquer modo, o belo na arte seria uma imitação ou uma inspiração do belo natural, a questão que se coloca é saber se o artista trabalhava segundo um objeto real ou ideal. A noção do segundo tema ser superior ao primeiro poderia ser justificada pelo fato de que, enquanto no primeiro a “cópia fiel” faz uso da imita-

ção, no caso do segundo tema, temos a utilização da imaginação. A imitação só representa aquilo que se vê, já a imaginação alcança aquilo que não diretamente está presente aos sentidos. Dentro dessa perspectiva da imaginação, costuma-se afirmar que as obras de Policleto dão à aparência humana uma beleza mais verdadeira do que a natural. Tal tendência foi muito comum no Renascimento italiano, onde se tem o triunfo da arte sobre a natureza:

*(...) 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.* (Panofsky, 2013, pag. 46)

Pela sua extensa pesquisa em proporções e matemáticas, Alberti parece valorizar mais a capacidade do artista em produzir arte por meio da experiência e de postulados matemáticos adquiridos pela observação da natureza do que pela intuição e imaginação, que vai além do mundo sensível. No entanto, fica claro que ele não desconsiderava este último aspecto. Segundo ele, a beleza na arquitetura deveria ser atribuída pela estrutura em si, primada por regras canônicas de harmonia e equilíbrio, e pelos elementos que “completariam” essa estrutura – os ornamentos. Logo, só

a estrutura não bastaria para uma arquitetura estar finalizada. Podemos pensar que a chamada *pulchritudo vaga* – a beleza na estrutura, inata, inerente – estaria para o belo platônico<sup>2</sup>, ou seja, a beleza que se encontra vagando no objeto; já a *pulchritudo adhaerens* – a beleza integrada às estruturas, funcionando como instrumento de diferenciação dos tipos e das partes que identificam os edifícios, aprimorando suas formas e conferindo caráter, dignidade – estaria para o belo material e formal.

O filósofo grego 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. No trecho a seguir (Eneadas, 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, fariamos como aquele que deseja capturar o reflexo de sua própria beleza sobre as águas; é 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 à 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.*

O ornamento, como dito, por ser bastan-

<sup>2</sup> “O que está no corpo, sem estar localizado em alguma parte, mas que existe em si, é aquilo que juntamente com Plotino e os idealistas posteriores, chamamos de ‘ideal’”. (J. Behn apud Panofsky, 2013, pag. 198)

te corpóreo, literal e figurativo, tem um poder de manipulação que muitas vezes pode ser aparentemente inocente, o que o torna ainda mais perigoso. No Renascimento, os estuques e estátuas não evocavam o pecado, a morte e o inferno como na Idade Média. O tom mais sobrejo e até mais intelectualizado poderia ainda ter algumas mensagens, mas não eram tão explícitas – afinal, a Igreja Católica ainda era uma grande patrona das artes. O discurso não era persuasivo e sedutor como no período antecessor. Agora o convencimento se daria pela demonstração.

Além dessas questões ideológicas e dentro de uma tendência utilitária, os ornamentos poderiam se enquadrar em uma função prática e imediata do dia a dia ou serem parte de uma outra necessidade mais abstrata, como a de completar a composição e de lhe atribuir beleza. Em uma situação ideal, haveria a união desses dois aspectos. Nesse caso, na medida em que as necessidades e funções práticas e imediatas mudam, certos elementos ainda continuam a ter um valor simbólico ou simplesmente remetem à ideia de beleza. A necessidade prática seria a motivação primeira para a existência de tais ornamentos, mas num segundo momento, o esforço se voltaria para a formação de uma composição.

Podemos citar como exemplo o ângulo de inclinação do frontão de um templo grego. Este se mostra tão harmonioso e bem proporcionado com a fachada, mas obviamente foi pensado inicialmente pela necessidade de escoamento das águas.

Ademais, as ordens gregas dos capiteis se diferenciavam para atribuir caráter aos templos, o que não deixa de ser uma necessidade prática daquele período. Contudo, tais elementos permanecem e possuem caráter artístico não pela função, mas pela composição. Sobre o assunto, Cícero discorre:

*Em templos e colunatas, os pilares devem suportar a estrutura, e ainda assim serem tão dignos na aparência como úteis. Aqueles frontões triangulares do Capitólio e os dos outros templos são o produto não da beleza, mas da real necessidade; pois foi em calcular como fazer a água da chuva cair nos dois lados do telhado que o digno design das cumeeiras resultou como um produto colateral das necessidades da estrutura. (...) Em um navio, o que é tão indispensável quanto os costados, o porão, a proa, a popa, as vergas, as velas e o mastro? Ainda assim, todos eles têm tal graciosa aparência que é como se tivessem sido inventados não apenas com o propósito de segurança, mas também a fim de dar prazer. (Cícero apud Gombri- ch, 2012, pag. 20)*

Sendo bem relacionado, integrado na composição e imbuído de um conceito, o ornamento não seria secundário e residual. A funcionalidade quase não é percebida em casos em que a integração entre forma e função se encontram em perfeita sintonia. Em alguns casos bem sucedidos, elementos funcionais se parecem ornamentais, como se tivessem sido feitos para serem belos. Nessas situações em que o ornamento, a função e a es-

trutura (forma) se encontram em perfeita sintonia, o ornamento se torna legitimado. Para que isso ocorra, é fundamental o entendimento do “funcional” como um aspecto que varia de acordo com a cultura e a sociedade. O que na antiguidade era entendido como uma necessidade prática e imediata, para nós, atualmente, seria algo obscuro e fora de propósito.

Os “ornamentos” não são apenas estátuas, estuques e elementos de fachada. Dentro do nosso contexto da arquitetura contemporânea, que muitas vezes subverte questões espaciais tradicionais, podemos pensar em elementos que envolvem uma iluminação diferenciada, materiais, texturas, sons e aromas, já que possuímos espaços bastante sensoriais e nossa percepção espacial também é distinta dos antigos. No entanto, os fundamentos e a essência da beleza ainda são comuns.

## CONCLUSÃO

Conceitos sobre a beleza e o utilitário na arquitetura têm se alterado ao longo da história, assim como as necessidades de cada tempo e sociedade. Elementos arquitetônicos, se respondem unicamente a uma necessidade prática e imediata, tendem a se tornar descartáveis. Já aqueles gerados a partir de uma preocupação com o belo são propensos a permanecer, pois respondem a necessidades propriamente humanas, como, por exemplo, a expressão de identidade. A consciência da individualidade acontece a partir da linguagem, que é expressa por meio de um objeto no qual o sujeito se identifica: *“O olho a si mesmo não se enxerga senão por reflexo em outra coisa”* (Shakespeare, Júlio César Ato I – Cena II: Bruto). É pela identidade (particular) que se percebe a diferença (coletivo), que é o primeiro indício da consciência de cidadania.

O grande atributo da obra de arte é que esta consegue estabelecer um diálogo com o sujeito de modo que o mesmo nela se identifique. Nesse diálogo, o mais importante não é a obra em si, mas o sujeito e o modo como este se relaciona com a obra, pois esta se torna um veículo e uma ferramenta para que o sujeito se reconheça. Nesse sentido, a arte teria uma “função”, ainda que abstrata, mas que não obstante, uma função. Em obras de arquitetura ou de objetos de design de uso cotidiano, a motivação primeira para a sua realização é a função e o atendimento de uma necessidade prática e imediata, que no caso da arquitetura, é a construção de

um abrigo, só posteriormente se pensando em termos de formas belas.

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>3</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.

---

<sup>3</sup> Kothe, F. Ensaaios da semiótica da Cultura, 2011, pg. 117.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, L. B. *On the Art of Building in Ten Books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Londres: The Mit Press, 1988.

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

KOTHE, R. F. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro, 5ªed. Lisboa: Guimarães Ed, 1988.

PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução por Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4 edição. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PLOTINO. *Enéada I*. Tradução para o espanhol de Jesús Igal. Argentina: Editora Planeta De Agostini, 1996.

RYKWERT, J. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: ed. Perspectiva, 2015.

SANTOS, M. F. *Tratado de Simbólica*. São Paulo: Logos, 1959. *Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais*. v. VI

VITRUVIO, P. *Tratado de Arquitetura*. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3 edição. Lisboa: IST Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.