

O BELO E O ORNAMENTO: Relações entre Vitruvio, Leon Battista Alberti e Guarino Guarini

Carolina da Rocha Lima Borges¹

carolrlb@gmail.com

Resumo

O presente artigo discorre sobre o pensamento dos arquitetos e teóricos italianos Marcos Vitruvius Polio (séc. I a.C.), Leon Battista Alberti (1404 — 1472) e Camilo Guarino Guarini (1624 -1683) a respeito do belo e do ornamento na arquitetura. Vitruvio entende o ornamento como parte da arquitetura, Alberti separa ornamento de estrutura, sendo que o primeiro completa a arquitetura. Guarino Guarini propõe que os esquemas das linguagens clássicas não são imutáveis e podem ser alterados em função das necessidades modernas.

Palavras-chave: Vitruvio, Alberti, Guarino Guarini, ornamento, belo.

Abstract

This article discusses the concepts of Italian architects and theorists Vitruvius (Vitruvius Pollio Marcos - 1 Century BC), Leon Battista Alberti (1404-1472) e Guarino Guarini (1624-1683) about beauty and ornament in architecture. Vitruvius understands ornament as been part of architecture, Alberti, on the other hand, separates it from structure. Finally, Guarini proposes that the classical languages schemes are not immutable and can be adjusted accordingly to the needs of modern times.

***Palavras-chave:** Vitruvio, Alberti, Guarino Guarini, ornament, beauty.*

INTRODUÇÃO

Para Vitruvio (Marcos Vitruvius Polio – século I a.C.), a arquitetura é composta por solidez, funcionalidade e beleza. 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.² Séculos depois, Leon Battista Alberti (1404 —1472) postulou que “a beleza é aquela ponderada harmonia entre todas as

¹ Doutoranda em Estética e Semiótica pela FAU-UnB (orientador: Dr. Flávio Kothe), possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, é graduanda em Artes Visuais (IdA-UnB) e professora na Universidade Católica de Brasília.

² Vitruvio “Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura”, pag. 23 - 26.

partes de um corpo, onde nada pode ser acrescentado, retirado, ou alterado, que não seja para piorar.” E completa:

A beleza do edifício é relacionada ao ornamento do mesmo modo como a harmonia é relacionada à lira; o ornamento é um instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz, o ornamento é aquilo que completa a beleza. (Alberti in Loewen, 2007, pg.48)

A harmonia pressupõe ordem, euritmia e proporção, e conseqüentemente, regras matemáticas. Assim como pensou Vitruvio, para Alberti é aí que se encontra a beleza. Os gregos já procuravam encontrar alguma explicação para as sensações causadas por imagens e chegaram a mais ou menos isso: *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, pg.107). Alberti, ao discorrer sobre essa questão, diz que *uma beleza 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, 1975, p. 469)

Apesar de ambos entenderem a beleza como algo ligado à lógica e à razão, Alberti consegue um avanço com relação a Vitruvio quando fala em “elementos distintos” e rejeição à monotonia. No entanto, esta quebra da monotonia talvez não seja muito além do que Andrea Palladio pensava para as fachada dos edifícios, com a alternância nas alturas e nos desenhos das molduras nas aberturas (fig. 1 e 2). Assim prescreveu Alberti sobre a composição nas fachadas:

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, pg. 218)

Muito comum na arquitetura italiana a partir do Renascimento, esses elementos em arcos e triângulos nas aberturas geram um ritmo e um dinamismo, apesar de estarem todos obedecendo à regras de proporção – os triângulos se harmonizando com o frontão, os arcos e as aberturas obedecendo entre si uma proporção de três para um, etc. No caso do edifício a seguir, as estátuas em diferentes alturas também cumprem essa função de movimento.

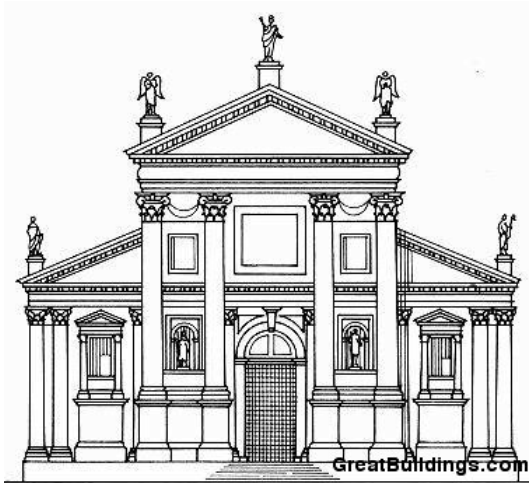


Fig 1 – Andrea Palladio. Desenho da fachada de San Giorgio Maggiore (1560 – 1580). Veneza.

Fig 2 – Andrea Palladio. Foto da fachada de San Giorgio Maggiore (1560 – 1580). Veneza.

(Fonte: Great Buildings)

Palladio, considerado maneirista por diversos autores, em vários momentos simula uma realidade com jogos de perspectivas gerando ilusões de ótica, ou tratando o estuque como trapejados de tecido. Começa a pensar a arquitetura como um modo de abarcar também aspectos ligados à subjetividade humana e ao emocional, inalgurando assim, uma nova tendência de pensamento, que irá posteriormente desembocar, juntamente com um poderoso contexto religioso, no chamado período Barroco.

Apesar de o Barroco dificilmente poder ser considerado um “movimento artístico” dada a diversidade formal no tempo e no espaço, a questão da religiosidade, da subjetividade e do sentimentalismo se mostra quase como uma constante nas obras desse período. Além dos fatores de ordem religiosa, essa nova tendência ocorreu por uma reação e uma rejeição ao excesso de racionalismo Renascentista, que já estava em decadência.

A oposição entre Renascimento e Barroco ocorre, principalmente, pelo modo de apreensão do sujeito diante das obras. No Renascimento, o desenvolvimento da ciência leva à uma valorização do homem, onde a perspectiva científica é toda pensada para ser visualizada pelo observador estático diante de um ponto de fuga central, seja na arquitetura, na pintura ou no urbanismo. Já no Barroco, só é possível apreender a obra na sua totalidade por meio de um percurso, onde as várias perspectivas são visualizadas por diferentes ângulos. Tais características vão além da forma, refletindo modos de pensamento e resultando em diferentes diálogos com o sujeito.

O ORNAMENTO

Vitrúvio definia as ordens gregas como atributos básicos para alcançar a beleza. Além disso, segundo ele, não existiam templos, basílicas ou teatros sem a presença de pinturas e esculturas incorporados na arquitetura. Relacionou a presença ou ausência do ornamento ao caráter da obra, não sendo um simples elemento aderente que poderia ser usado para cobrir imperfeições ou retirado sem qualquer prejuízo à composição:

A Minerva, a Marte e Hércules, levantam-se templos Dóricos; com efeito, convém que esses deuses, devido à sua força, se ergam em edifícios despojados de ornamentos. Os dedicados a Vênus, a Flora, a Proserpina e às Ninfas das Fontes parecem que deverão ter as características próprias do gênero coríntio, porque se pensa que, devido à delicadeza destas, os templos a elas levantados se revertem de uma justa conveniência, sendo mais gráceis e floridos, assim ornados de folhas e volutas. (Vitruvio, 2007, pag. 77)

Convém identificar o que Vitruvio chamou de edifícios “despojados de ornamento” quando se referiu ao templo dórico. O que é simplesmente decorativo pode ser um critério cultural, que varia no tempo e no espaço. Nós, hoje, vemos elementos ornamentais no pilar dórico – não estruturais, mas decorativos.



Fig 3 - Templo de Poseidon, Paestum (séc. V a.C.).

Não obstante, o conceito de “função” também não poderia mudar no tempo e no espaço? Além disso, elementos estruturais ou funcionais não poderiam, ao mesmo tempo, serem considerados ornamentos? O próprio Vitruvio identificou o ornamento como atributo que define o caráter da obra, logo ele teria uma “função”. Marco Túlio Cícero (106 a. C), talvez o maior orador da Roma antiga e autor de uma vasta correspondência e textos de filosofia e política, ao discorrer sobre elementos funcionais

em um navio, infere que, se bem empregados, parecem ser integrantes da composição plástica, podendo fazer parte da própria estética e serem vistos como elementos ornamentais:

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 tem tal graciosa aparência que é como se tivessem sido inventados não apenas como o propósito de segurança, mas também a fim de dar prazer. (Cícero *apud* Gombrich, 2012, pg. 20)

Esta idéia de Cícero em que elementos funcionais, se integrados na composição plástica, parecem terem sido feitos para causar beleza, ou ornamentos, em certo sentido, é uma variação do posterior conceito de Alberti, onde o ornamento, se bem integrado, pareceria estrutural ou até funcional, ao ponto de se “confundir” com a estrutura. Caso fosse retirado, resultaria num vazio, numa obra desequilibrada. Vitruvio tem um pensamento parecido, mas relaciona os elementos “aderentes” ao utilitário e ao caráter da obra.

A partir desses conceitos, Gombrich diz que os pilares dos templos devem suportar a estrutura, e ainda assim serem austeros. Frontões triangulares são produtos não da beleza, mas da real necessidade. Pois “foi em calcular como fazer a água da chuva cair no dois lados do telhado que o digno design das cumeeiras resultou como um produto colateral das necessidades da estrutura.” (Gombrich, 2012, pg.20)

Os clássicos condenavam o belo pelo belo, ou a arte pela arte, ou seja, elementos arquitetônicos não poderiam ser gratuitos. O que muda, com o passar do tempo, é o critério do que é gratuito e do que é funcional, ou seja, mesmo que um elemento arquitetônico não tenha uma função estrutural ou construtiva, no período clássico poderia ter uma “função” de completar espaços vazios, gerando o equilíbrio e a harmonia que tanto valorizavam.

Vitruvio levou estes princípios para o campo da pintura, onde os elementos que a compõe deveriam ter um sentido “estrutural” e naturalista, e não somente ornamental. Atacou especificamente alguns murais de Pompéia considerados por ele incoerentes:

(...) Em vez de colunas, brotam talos; em vez de cumeeiras, painéis listrados com folhas enroladas e volutas (...). Tais coisas não são, nem podem ser, nem nunca foram. Sobre essas linhas, as novas modas compelem maus juízes a condenar por estupidez boa artesanaria. Pois como pode um junco realmente sustentar um teto, ou um candelabro (...) ou um macio e fino talo, uma estátua sentada (...). Ainda assim, quando as pessoas vêem essas falsidades, aprovam em vez de condenar.³ (Vitruvius *apud* Gombrich, 2012, pg. 20)

Neste Segundo Estilo ou Estilo Arquitetural de Pompéia, que parece ser ao que Vitruvio se refere, é introduzido um efeito ilusório, um aparente recuo da parede por meio da perspectiva. Esta não é científica como a Renascentista, mas já se esboça um pensamento não só do conceito de profundidade (profundidade entendida como uma sobreposição de planos), mais já existe uma compreensão de pontos de fuga. Essas projeções estariam mais para um cenário do que um estudo sistemático de observação e matemática da realidade.

Contrariando o pensamento de Vitruvius, podemos dizer que essas pinturas que representavam elementos naturais com sentido estrutural não precisariam ter um compromisso com a arquitetura, no sentido de mostrar uma “verdade estrutural”, obedecendo rigorosamente a lei da gravidade. São sim, representações de ideias que fugiam dos padrões estabelecidos.

Alberti, assim como Vitruvius, infere que o ornamento deveria atribuir dignidade ao edifício, mas parece relacionar o ornamento mais claramente com o belo, *onde a emanção de toda graça e encanto decorre da beleza e do ornamento. Prova disto é que não existe ninguém tão (...) tão rude e rústico, que não se sinta atraído pelas coisas mais belas, que não prefira as coisas ornatíssimas a todas as outras (...)*. (Alberti, 1975, pg. 245)

Formas geométricas como quadrados, triângulos e círculos, por serem consideradas perfeitas, se aproximariam do divino. É pelo desenhos do mármore na fachada da Santa Maria Novella (fig. 4 e 5) de Alberti, por exemplo, que se tem a questão da matemática

³ Tal discurso é considerado referente à fase tardia do Segundo Estilo de Pompéia, a partir de c. 40-30 a.C., procede em direção a uma simplificação, evitando a ostentação do luxo em favor de ambientes mais sóbrios, adequando-se à austeridade do governo de Augusto, não sem o protesto de alguns como Vitruvius, que deplorava a substituição da sólida arquitetura anterior por modelos mais elegantes e leves, que incorporam formas animais, vegetais e figuras humanas, junto com arabescos, panópias e ornamentos de caráter abstrato, miniaturizado e fantasioso, o que sugere influência oriental.

expressa de um modo claro, gerando ritmo, cadência, hierarquia e a relação de proporção das partes com o conjunto. 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, pag. 218)



Fig 4 e Fig 5 – Leon Battista Alberti. Santa Maria Novella, Florença.

Henrich Wolfflin⁴ expressa justamente esta ideia da relação das partes com o conjunto quando categoriza uma fachada Renascentista de “forma fechada” e “plural”. É fechada por se inserir em formas geométricas puras, por estar enquadrada dentro de certos limites e por parecer fechar um ciclo, dando a impressão de uma obra finalizada, não no sentido construtivo, mais conceitual, gerando mais respostas que perguntas. Os ornamentos, apesar de estarem todos integrados pela proporção e matemática, possuem uma autonomia no sentido de que, caso retirados, não perderiam sua expressão – volutas, óculo, círculos – daí sua pluralidade.

O mesmo autor contrapõe tais conceitos com o Barroco que, ao contrário, possui uma forma “aberta” no sentido de não se inserir dentro de formas geométricas puras, ter uma tendência de extrapolar certos limites e não “fechar um ciclo” – as dúvidas perpetuam e a obra não pretende dar qualquer resposta, muito pelo contrário, o conflito prevalece.

⁴ WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da historia da arte, 2006.

Citamos o Palácio Carignano, em Torino, do arquiteto e matemático de Modena, Camilo Guarino Guarini (1624-1683), como exemplo de um edifício do Barroco italiano. É dinâmico, pois gera diversas perspectivas ao longo de um percurso tributário do sujeito, sendo impossível se perceber o conjunto em uma única visada estática, como no Renascimento. O movimento é também gerado pelo jogo de luz e sombra resultante das reentrâncias, avanços e recuos da fachada e dos ornamentos, variando de acordo com o percurso e também pela incidência solar ao longo do dia e do ano. Tais ornamentos, caso retirados de seu contexto, perderiam sua autonomia.



Fig 6 e Fig 7 – Guarino Guarini. Palazzo Carignano (1679-1684), Torino.

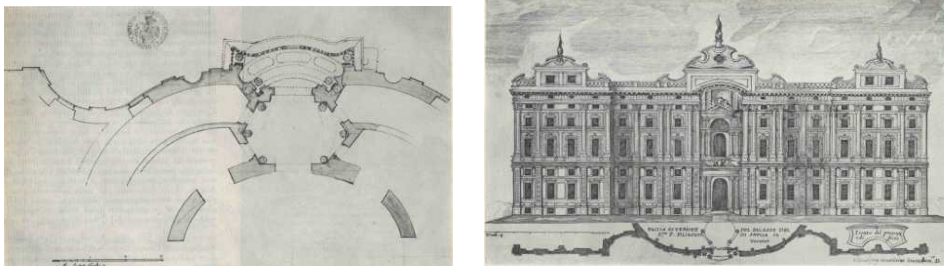


Fig 8 e Fig 9 - Guarino Guarini. Palazzo Carignano (1679-1684), Torino. Detalhe da Planta Baixa e da fachada. Fonte: <https://archive.org/stream/ArchitetturaCivile/opera#page/n3/mode/2up>

Guarino Guarini, foi um dos primeiros a adotar a progressão geométrica como escala de seus projetos, alegando que é o olhar do observador que deve julgar se a proporção de um edifício é ou não é harmoniosa. Ele escreveu vários livros de matemática e um tratado sobre arquitetura civil, o *Architettura Civile*, que propôs um sistema onde as dimensões dos elementos arquitetônicos são determinadas por construções geométricas básicas que não precisariam seguir as razões harmônicas conhecidas.

Assim como no ornamento do Barroco italiano, que se tornou menos rigoroso e mais extravagante e até excessivo para nós, os princípios de estrutura das composições musicais deste período também eram mais dinâmicos e complexos. O Palácio Carignano tem uma composição musical ritmada e dissonante, guardando em si um certo aspecto da surpresa, do inesperado e do deslumbramento. O jogo de perspectivas faz com que o observador descubra sempre novas vistas, de modo que o olhar deslize e dê voltas, sem ter pontos de saída e chegada estabelecidos. A idéia de infinito prevalece no sentido de que a obra não se fecha em si, pois necessita do sujeito para que a complete por meio do percurso visual ou espacial.

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Dentro da arte italiana, do mesmo modo com que o Renascimento busca inspiração no período clássico, o Barroco também toma o greco-romano como referência criativa. A diferença é a interpretação que cada um desses períodos faz do clássico e a forma com que se apropriam dos conceitos. Com a matemática e a geometria também podemos dizer o mesmo, ambos utilizam essas ciências como partido de representação, mas com interpretações diversas – um incorporando aspectos da objetividade e o outro pensando do ponto de vista sentimental do observador. Claro que aspectos de ordem religiosa comparecem como aspectos determinantes

Sobre a arte abrindo as esferas objetivas e subjetivas, na obra “A Origem da Tragédia” Nietzsche retoma conceitos presentes na obra de Platão⁵ e que Schiller⁶ denominou como ingênuo e sentimental. Toda obra de arte seria composta pelo Apolíneo e Dionisíaco (clássico e romântico ou ingênuo e sentimental). “A evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas.”⁷

⁵ Segundo Platão, são duas as concepções mais importantes de beleza: beleza como harmonia e proporção das partes e beleza como esplendor. (ECO, pg.48)

⁶ Kalias ou Sobre a Beleza: correspondência entre Schiller e Korner, 2002.

⁷ *A Origem da Tragédia*, 1988, p.35.

O dionisíaco estaria ligado ao sublime, enquanto que o apolíneo, ao belo. O belo seria o racional, simples, como se vê nas obras clássicas. O sublime seria o emocional, intuitivo, imaginativo. *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*⁸.

Assim como toda a obra de arte pode ser entendida como um reflexo do ser humano, tanto no pensamento de Vitruvius como nas arquiteturas de Alberti e Guarini, a dualidade do apolíneo e do dionisíaco, do belo e do sublime, se faz presente, dialogando entre si. Ainda assim, sempre vai haver uma das tendências sendo privilegiada – o clássico está mais para o belo (racional, intuitivo, agradável) e o barroco (anticlássico) para o sublime (emocional, assombroso, intelectual, dinâmico), refletindo formas de percepção e linguagem.

⁸ Kothe, F. *Ensaio de semiótica da Cultura*, 2011, pg. 118-119.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, L. B. *De Re Aedificatória*. London: Edward Owen, 1975.

_____. *Da Arte de Construir*. Tradução de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

GOMBRICH, E. H. *O Sentido da Ordem*. Tradução de Daniela Pinheiro Machado Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

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

LOEWEN, A. *Lux Pulchritudinis: Sobre Beleza e Ornamento em Leon Battista Alberti*. São Paulo: Annablume Clássica; Fapesp, 2012.

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

RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHILLER, F. *Kalias ou Sobre a Beleza: correspondência entre Schiller e Korner*. Tradução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VITRUVIO, P. *Tratado de Arquitetura*. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

_____. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Traducción: Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CONSULTA ELETRÔNICA

LOEWEN, A.B. *Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Tese defendida em 2007 na Universidade de São Paulo.

GUARINI, G. C. *Architettura Civile*.

<https://archive.org/stream/ArchitetturaCivile/opera#page/n3/mode/2up>