

ARTIGOS

O TEMPLO GREGO E A BELEZA UTILITÁRIA

THE GREEK TEMPLE AND UTILITY BEAUTY

Carolina Borges

Carolina Borges possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-GO, mestrado e doutorado na linha de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UnB, com interstício na Università degli Studi di Palermo. É professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Brasília, ministrando as disciplinas de Teoria e História da Arte, Arquitetura e do Urbanismo e Projeto Arquitetônico.

RESUMO

A beleza na Antiguidade clássica era entendida como uma imitação da natureza, e o ornamento, um elemento que atribuía beleza à arquitetura. Este poderia reproduzir tanto a natureza num sentido literal, como por exemplo, na reprodução das folhas e flores e até no próprio corpo do homem e da mulher, como num sentido conceitual, ou seja, a natureza na sua gênese. O ornamento, no entanto, não era meramente decorativo. Possuía uma função que poderia ser simplesmente estrutural ou a de atribuir caráter à edificação, legitimando a sua utilização e gerando uma beleza considerada superior àquela primeira. A relação entre o útil e o belo, e o modo com que o belo se sobrepõe ao utilitário, são determinantes para a distinção entre o ornamento e a obra de arte.

Palavras-chaves: ornamento, retórica, belo, utilitário, templo clássico

ABSTRACT

Beauty in classical Antiquity was understood as an imitation of nature, and the ornament, as an element that attributed beauty to architecture. This could reproduce nature in a literal sense, for example, in the reproduction of leaves and flowers or in the depiction of men and women's body, as well as in a conceptual sense, for instance, reproducing proportions found in the natural world. The ornament, however, was not merely decorative. It had a function that could be simply structural or with the purpose of attributing character to the building, legitimizing its use and generating a stronger sense of beauty. The relationship between usefulness and beauty and the way in which beauty can overlap practical considerations are decisive for the distinction between ornament and work of art.

Keywords: ornament, rhetoric, beauty, usefulness, classic temple

INTRODUÇÃO

Na Grécia antiga, a vida social se dava nos espaços públicos da cidade, e as cerimônias religiosas eram realizadas diante dos templos, e não nos seus espaços internos. As colunas dos templos 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. 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. O templo possuía um caráter simbólico na cidade e deveria 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; o único vão um pouco maior dentro do templo, a cela, foi logrado [...]. Nos porticados com colunas [...] a profundidade e o espaço são parcialmente reconhecidos; mas a vista é interrompida imediatamente pela parede da cela. (ALOIS RIEGL apud Zevi, 2018, p.63)¹

As colunas nos templos, além de gerarem essa sensação de profundidade, criam um espaço de transição entre o exterior e o interior e acabou por se tornar um local de encontro entre os cidadãos gregos (homens livres). Muito da filosofia grega foi discutida nesses locais, que na grande parte dos casos, possuía vistas privilegiadas da paisagem local. Como se pode supor, ócio e beleza são elementos importantes para propiciar boas discussões e pensamentos frutíferos.

A arquitetura da habitação, por sua vez, possuía um aspecto simples, e ao que tudo indica, era despida de ornamentação e construída com materiais menos nobres, de modo a não durarem por gerações. As fachadas não se diferenciavam entre si, e os espaços internos estavam mais

para um abrigo do que propriamente espaços destinados a reuniões sociais, como acontecia nas casas romanas.

A simplicidade dessas habitações contrastava com a imponência dos templos, que se destacavam pela escala, implantação, métrica, geometria e ornamentação. O ornamento tinha um sentido de gerar beleza para o espaço público – que era onde havia de fato um uso comum – além do propósito de atribuir um caráter à edificação, já que a ordem dos capiteis se relacionavam com o caráter do deus ao qual o templo era dedicado.

Nesse sentido, o ornamento possuía também um aspecto utilitário que era de fundamental importância para a leitura e organização da cidade, gerando hierarquia entre as edificações. O utilitário, no entanto, não iria se sobrepor ao belo, ao artístico. Ao mesmo tempo, é difícil separar as duas dimensões, a artística da utilitária, nesse contexto. Veremos que a dimensão utilitária só seria possível existir se atendessem às questões relativas à beleza e se, por fim, atingisse o atributo de obra de arte.

O ORNAMENTO E A RETÓRICA

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).

Obras de arte integradas aos 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, mas em diversos períodos da história da arquitetura ocidental, muitas vezes possuía um caráter sedutor, criando um discurso persuasivo.

Na Antiguidade clássica, os ornamentos dos templos geravam um discurso que, mesmo que estes tenham sido feitos principalmente para

¹ *La piramide dovrebbe essere definita piuttosto come opera plastica, anziché architettonica. [...] Lo spazio richiesto dall'uso venne spezzettato in una fila de 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”.*

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 tinha, muitas vezes, 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.

No Renascimento, Leon Battista 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” (VITRÚVIO, 2009, p. 31). 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 foi 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 das 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 1 – Ruína de cariátides no Erecteion, Atenas. Fonte: <http://www.brasilarartesenciclopedias.com.br/mobile/internacional/cariatide01.html>



Figura 2 – Ruína de um Atlante. Museu de Agrigento, aproximadamente 480 a. C. - Fonte: <https://www.casaolimpia.it>

2 Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1993, p. 56.

3 Kothe, F. *Ensaio de Semiótica da Cultura*, 2011, p. 117.

4 Jan Mukařovský. *Escritos sobre Estética e Semiótica*, 1997, p. 160.

5 Ibid, p. 156.

6 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 nas *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. *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009.

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, foram colocados os atlantes com vestes de traje bárbaro, castigando assim a soberba dos persas com uma “merecida humilhação”. Assim, de acordo com Vitrúvio, “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). Vitrúvio explica que esta é uma razão pela qual muitos ergueram estas estátuas/colunas de corpo masculino com os respectivos ornamentos.

O caráter do ornamento está vinculado 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 impuserem pela beleza, seja isoladamente ou na composição da obra, tais elementos perdem o sentido de existir quando a funcionalidade se torna obsoleta, podendo, inclusive, denegrir a estética da obra.

O BELO E O UTILITÁRIO

O filósofo alemão Immanuel Kant (1724 —1804) dizia que o belo é o que sem conceito agrada², 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 maior liberdade do criador, uma inovação artística, em que a arte não seria uma serva de interesses religiosos, de uma finalidade. A arte poderia ter uma “função”, mas não poderia estar subordinada a ela. O belo deve sobrepor o utilitário, como discorre Kothe³ 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 exis-

tisse 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”. (...) ⁴ Diz, ainda, que “no caso das obras de arte escultóricas ou pictóricas que fazem parte do 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 (...)” ⁵ 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 faz, em 1785, 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 ornamento⁶.

Não podemos reconhecer o belo em geral de nenhum outro modo a não ser se o contrapomos ao útil, e o diferenciamos de 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 de 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 como 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 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.⁷ (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 justificação 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 a ser 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 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.

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, seriam 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 de a 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”.⁸ Já o objeto útil se completa somente quando alcança o seu fim, que irá acontecer na relação com o sujeito.

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 gerados 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.

7
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.

8
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.

]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, p.110.

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.⁹ (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, ocorrem 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.

CONCLUSÃO

Entendemos que na arquitetura clássica, como também em outros períodos da história, determinados elementos arquitetônicos só serão utilitários na medida em que forem belos e responderem às dimensões subjetivas e emocionais do sujeito. Este irá apreender a obra, num primeiro momento, no sentido da beleza e do seu deslumbramento. E se esse diálogo se estabelecer de forma positiva, o sentido do utilitário irá cumprir funções. Estas funções podem ser as mais diversas: convencimento por meio de um discurso, identificação do sentido do sagrado daquele monumento, configuração geral do conjunto da cidade a partir das partes (monumentos) etc. Por isso dizemos que, em termos de ornamentação, o belo e o utilitário são inseparáveis.

No entanto, o aspecto fundamental é que todo esse sentido do funcional/utilitário, mesmo tendo servido como motivação para a realização das obras, é datado e contingencial, ou seja, na medida em que o contexto é alterado, estas dimensões tendem a se tornar obsoletas. O que irá gerar a atemporalidade e a universalidade é o caráter artístico do objeto. E é isso que irá distinguir um simples ornamento de uma obra de arte, ou seja, a capacidade de o objeto ainda suscitar emoções por ele mesmo, estabelecer um diálogo com o sujeito e transformá-lo, independente do aspecto utilitário que um dia veio a ter e que motivou a sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- _____. *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.
- 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.
- 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.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KOTHE, R. F. *A Alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- _____. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011.
- _____. Vitrúvio. 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.
- 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.
- MUKAŘOVSKY, J. *Escritos sobre Estética e Semiótica*. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.
- 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.
- 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.
- 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.
- ZEVI, B. *Saber ver a Arquitectura*. 2. ed. Lisboa: Ed. Arcádia, 1977.
- _____. *Saper Vedere la Città*. Firenze: Ed. Bompiani, 2018.

