

JOÃO PEDRO LOPES DE CASTRO  
Orientação de Andrea B. Loewen

# BELEZA

O PRECEITO TRANSCENDENTAL DA ARQUITETURA



Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

De Castro, João Pedro Lopes

Beleza: O Preceito Transcendental da Arquitetura/  
João Pedro Lopes De Castro; orientadora Andrea  
Buchidid Loewen. - São Paulo, 2024.

132 p.; 13 x 20 cm

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em  
Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura  
e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1. Belo. 2. Estética. 3. Alberti. 4. Vitruvius. I. Loewen,  
Andrea Buchidid, orient. II. Título.

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Trabalho Final de Graduação  
João Pedro Lopes de Castro

Orientação:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Buchidid Loewen

Banca examinadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Buchidid Loewen  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Luiza Zanatta de Souza  
Prof. Dr. Clóvis Antônio Benedini Lima

São Paulo, 2024



# SUMÁRIO

Agradecimentos	07
----------------	----

Resumo / Abstract	11
-------------------	----

## *Preâmbulo*

<b>DA NECESSIDADE DA BELEZA</b>	<b>14</b>
---------------------------------	-----------

Inquietações	19
--------------	----

## *Parte 1*

<b>A BELEZA E AS ARTES</b>	<b>27</b>
----------------------------	-----------

1. A questão do Belo	31
----------------------	----

2. Gravidade do Belo: a vida e as Artes	36
---	----

3. Vocação às avessas	48
-----------------------	----

## *Parte 2*

<b>O PRECEITO DA BELEZA NA ARQUITETURA</b>	<b>61</b>
--	-----------

1. A vocação transcendental da Arquitetura	65
--	----

2. A Arquitetura e a Beleza	79
-----------------------------	----

3. Arquitetura manquitola	93
---------------------------	----

## *Considerações finais*

<b>DA BUSCA DA BELEZA</b>	<b>109</b>
---------------------------	------------

Quietude	113
----------	-----

Bibliografia	123
--------------	-----



agradeço àqueles que

## **SEMPRE ESTIVERAM COMIGO**

*Meu Deus* sobre todas as coisas, por todas as coisas e por fazer Bela sua criação;

*Maria e José* abaixo apenas de Deus;

*Meus pais* pelo dom da vida, pelas oportunidades que me concederam, pelos conselhos, pelo apoio que em tudo sempre me deram;

*Meus irmãos* pela parceria de vida, pelas avaliações dos textos;

*Minha família* pelo suporte em minha trajetória, por serem constância em minha vida;

*Meus amigos* pelo encorajamento, pelas conversas edificantes;





e àqueles que

## **A BELEZA ME DEU A CONHECER**

*Andrea* por ser orientadora estrito  
senso, sempre apontando o  
melhor caminho, por aceitar  
com entusiasmo e disposição  
me acompanhar nesta jornada;

*Banca* Maria Luiza Zanatta e Clóvis  
Lima, por aceitarem o convite  
de participar da minha banca,  
apesar das viagens necessárias;

*Doutos* Alberti, Vitrúvio, D'Agostino,  
Loewen, Ortega y Gasset,  
Tarkovski, *et alii*, por transmiti-  
rem sua sabedoria;

*BP* por convidar-me a sair da  
caverna platônica e presente-  
ar-me com o acesso a cursos  
importantes aos meus estudos;



## RESUMO

**Palavras-chave:** 1. Belo; 2. Estética; 3. Alberti; 4. Vitruvius;

Arquiteto, do grego *arkhitékhton*, advém de *arkhé*, princípio universal, e *tékhton*, técnica de construir. Arquitetura, por derivação, consiste na técnica de construir que se aproxima desse princípio universal. Ora, se palavras são signos que servem de abstração a conceitos, uma vez que na etimologia Arquitetura se difere de construção, qual deve ser o ponto de inflexão entre ambos? A tríade de Vitruvius dá algumas pistas: enquanto os princípios *utilitas* e *firmitas* impescindem à construção, o terceiro, *venustas*, não; na Arquitetura, contudo, a Beleza é essencial. Eis, portanto, sua vocação: por intermédio da Beleza, conduzir a ascese do homem à *arkhé*. Conhecido já na Antiguidade, tal chamado foi esquecido no decorrer da história, até que, com a máxima de Sullivan *a forma sempre segue a função*, o princípio da venustidade foi subjugado pelo funcionalismo quase que por completo. Cabe, pois, tornar a conhecer tal missão e o modo como alcançá-la.



## ABSTRACT

**Keywords** 1.Beauty; 2. Aesthetics; 3. Alberti; 4. Vitruvius;

Architect, from the Greek *arkhitékhton*, comes from *arkhé*, universal principle, and *tékhton*, building technique. Architecture, by derivation, consists of the building technique that approaches this principle. Thus, since words are signs that serve as abstractions for concepts, if in etymology Architecture differs from construction, what must be the difference between them? Vitruvius' triad provides some clues: while the principles *utilitas* and *firmitas* are essential to construction, the third, *venustas*, is not; in architecture, however, Beauty is essential. Behold, then, its vocation: through Beauty, to lead man's ascesis to *arkhé*. Known since Antiquity, this calling was forgotten in the course of history, until, with the maxim that *form ever follows function*, the principle of venusticity in Architecture was almost completely subjugated by functionalism. It is therefore necessary to comprehend that mission and the paths by which it might be achieved.



Preâmbulo

# **DA NECESSIDADE DA BELEZA**





Hallward: Um artista deve criar coisas belas [...]  
Vivemos numa época em que os homens tratam a  
arte como se devesse ser um género autobiográfico.  
Perdemos o sentido abstracto da beleza. Um dia  
hei-de mostrá-la ao mundo

Oscar Wilde, *Retrato de Dorian Gray*



## Inquietações

Como o estatúário que esculpe na pedra a beleza dos corpos, o arquiteto, “transpondo” em material mais duradouro as disposições dos primeiros templos, não almeja um simulacro ou engano dos olhos, pretende fazer justiça à realidade sagrada e atemporal da beleza.

*D’Agostino, 2012, p. 189.*

**E**ra 2019 quando, do interior do Centro-Oeste para a grande metrópole de São Paulo, retirava-se este que te escreve para, pelos próximos anos, dedicar-se à formação de Arquiteto e Urbanista. Há quase seis anos eu chegava pela primeira vez à Rua do Lago e, logo na primeira semana, um anseio por aprender a conceber projetos tão funcionais quanto o Edifício Vilanova Artigas me tomou. A famosa máxima de Sullivan “a forma sempre segue a função”, do original “*form ever follows function*”<sup>1</sup>, repetida exaustivamente à toda a volta, deveria ser minha guia, e eu a

---

1 SULLIVAN, 1896, p. 408.

repetia inadvertidamente sem me perguntar se a forma deve realmente seguir a função nem quais eram as implicações de tal afirmação.

De início simpatizava com a ideia de um desenho cuja forma fosse resultante da concepção racional dos espaços. Meus olhos, contudo, ao caminhar pela cidade, ficavam aflitos sem saber aonde olhar, pois tudo à volta lhes flagelava; aquietavam-se, por outro lado, nas edificações históricas. Mas eu não poderia admiti-lo nem sequer a mim mesmo, seria anacrônico e antiquado demais considerar melhor que nova Arquitetura uma Arquitetura aos moldes antigos. Apesar disso, os mesmos olhos não deixavam de falar-me das maravilhas da Beleza e de sua importância e que não há problema em buscá-la, mas que buscá-la é, antes, necessário.

Um ano se passou, e esse tempo convivendo com edificações feitas tão somente para serem funcionais e estáveis foi mais do que o suficiente para me dar a certeza de que lhes faltava algo. Entrei em contradição: de um lado, meus olhos e consciência conduziam-me à Beleza; os tempos modernos, de outro,

levavam-me a enxergá-la como algo secundário, pois a forma adequada dos edifícios seria resultante de adequadas soluções funcionais. Inquiei-me, mas gradualmente desisti de lutar contra a minha própria consciência e contra as evidências que me saltavam aos olhos, pensando que, se como o aparenta a mim, a Beleza for de fato importante, uma vez que os modernos abriram mão dela, o vazio deixado por sua ausência deve levar os próximos arquitetos a se ocuparem de restituí-la aonde pertence.

Ainda um pouco cético, contudo, foi-me necessário buscar respostas mais assertivas para essas inquietações, e certamente as encontraria nas origens da Arquitetura. Eis, então, que me vem à memória uma das aulas iniciais do primeiro semestre, ministrada por um senhor bastante distinto, dono de um andar cambaleante, de um corpo reclinado e de uma voz e palavras tais que delas jamais me poderia esquecer: o professor Mário Henrique Simão D'Agostino. O Maique falava nesse dia da etimologia da palavra arquitetura: derivada de *arkhitéktôn*, arquiteto, em grego, que pela

aglutinação de *arché* e *tekton* seria concernente à técnica de construir que busca aproximar-se da *arché*, referente a uma explicação pré-socrática para a origem das coisas.

Ora, as palavras são signos e não se podem desprender de seus significados: se, portanto, a Arquitetura está ligada por sua etimologia a um elemento como a *arché*, como poderia não fazer jus à sua origem? Com esse questionamento, uma nova inquietação surgia incitando-me a buscar de que modo me aproximar da transcendência da *arché*, se essa for a vocação que a Arquitetura recebeu em sua origem, mas certamente não encontraria como satisfazê-la nos autores que exaltavam o funcionalismo. Decidi, portanto, olhar para trás e recorrer a Vitruvius em busca de entender os significados de sua célebre Tríade: *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – firmeza ou estabilidade, utilidade e Beleza.

No começo desse estudo, não poderia deixar de comparar a tríade vitruviana aos pontos da arquitetura modernista, propostos por Le Corbusier: pilotis, terraço jardim, planta livre, fachada livre e janela em fita. O

maior contraste que notei entre ambos é que, enquanto Le Corbusier propõe elementos para essa nova ideia de *uma arquitetura*, Vitrúvio, em sua tríade, não faz proposta alguma, faz antes uma constatação de quais são as noções que, somadas, definem o que é *a Arquitetura*.

Assim pude compreender que, sendo três os pontos que definem *a Arquitetura*, como que um tripé sustentando-a em sua conceituação, abdicar de um desses preceitos em um edifício equivale a conceber algo que, embora aos desavisados não aparente diferença, é essencialmente distinto de *Arquitetura*: mera construção. Isso leva a concluir que a opção por seguir uma “arquitetura” funcionalista, que subjuga à *firmitas* e à *utilitas* (sob uma visão certamente distorcida) o princípio da *venustas*, desestabiliza o equilíbrio definido pelas três noções que Vitrúvio reconhece na *Arquitetura*, de modo que não mais se fala em uma arquitetura modernista, e sim em construções modernas.

Repetir a frase de Sullivan é como dizer que a forma do edifício é um subproduto das operações que o adequam às suas funções, de

modo que a utilidade e a firmeza tornam-se soberanos, enquanto a Beleza nem sequer precisa ser levada em consideração. Novamente cabe reiterar: não é nisso que consiste a Arquitetura, pois tirando-se-lhe a Beleza, resta apenas construção. Mesmo que útil e sólida, sendo a Beleza um preceito fundamental à Arquitetura, esta não pode dela carecer sob a condição de deixar de ser Arquitetura. Tanto quanto a solidez e a utilidade, na Arquitetura a Beleza é necessária.

Hoje nos ensinam, ora ativa, ora passivamente, sob um viés muitíssimo materialista, que as coisas não tem valor se não cumprirem uma função prática. De fato, a Beleza não pode proteger-nos da chuva, como o fazem os telhados, nem sustentá-lo, como o fazem as paredes. São, entretanto, justamente essas coisas que em nossas vidas tem o maior valor, como o Amor, as Artes e a Beleza, que jamais deixarão de ser-nos necessárias. No caminho deste trabalho, a Beleza provar-se-á especialmente necessária de inúmeras outras maneiras e se revelará a chave que abre à Arquitetura a porta para realizar plenamente sua vocação.



A Beleza é um preceito inerente ao ofício do arquiteto, que o acorrentando a si, liberta-o das cadeias limitantes do funcionalismo.

Se cheguei à Rua do Lago sedento por aprender a projetar edifícios funcionais, saio dela suspirando por aprender a projetar a bela Arquitetura de cuja importância meus olhos sempre me falavam. Gritavam, para ser mais preciso, pedindo-me resgatar a Beleza, que nos é tão cara e necessária. E este é apenas o primeiro passo.





Parte 1

## **A BELEZA E AS ARTES**



No momento em que o contempla, é percorrido por um estremecimento febril pois que, uma vez recebida pelos olhos a emanção da beleza, sente-se aconchegado e essa emanção dá vitalidade às asas de sua alma.

Platão, *Fedro*



1.

## A questão do Belo

Quais dificuldades pode reservar uma concepção assim tão singela, que se afigura a muitos como uma ordem natural, um juízo de evidência? Acaso não é mais bela a beleza que felicita aos olhos a lisura da índole? Consagra-nos a beleza o espelho da alma ou caleidoscópica vertigem, estilhaços da visão do ser?

*D'Agostino, 2012, p. 136.*

O que é o Belo em si? Sócrates, em *Hípias Maior*, vê-se incapaz de dar resposta a esta questão que lhe propôs em debate seu adversário. Em busca do real significado do Belo, Sócrates encontra-se com Hípias, tido por sábio entre os gregos, e provoca-o para que lhe auxilie a encontrar resposta. Vez após outra, contudo, o sofista lhe oferece respostas incapazes de satisfazer por completo a questão. Da primeira proposta – “Belo é uma bela jovem” – à última – “ser capaz de articular um argumento bem e belamente no tribunal (ou no conselho, ou em outra instância à qual o argumento seja dirigido) e, logrando persuasão,

sair levando não os menores, mas os maiores prêmios” –, Sócrates vê apenas exemplos de coisas belas e, depurando-lhe as respostas, busca o real sentido do Belo, mas não se sacia e ultima: “são difíceis as coisas belas”.

Também Leon Battista Alberti (1404-1472), humanista florentino e autor do *De Re Aedificatoria*, atendo-se aos “aspectos de que constam todos os géneros de beleza”, confessa: “É sem dúvida uma pesquisa difícil”<sup>2</sup>. De fato o é, tanto que a pergunta permanece: o que é o Belo? Desde os tempos de Sócrates, filósofos ocuparam-se de pesquisar a natureza do Belo, e mesmo que tal complexa pesquisa ainda não se dê por satisfeita, desde a Antiguidade foi algo simples reconhecer a existência de coisas belas e optar por estas ante às não belas.

não se encontra ninguém tão austero e obtuso, tão inculto e boçal, que não se impressione intensamente com as coisas mais belas, que não dê preferência às coisas mais embelezadas em detrimento de todas as outras, que não se moleste com as feias<sup>3</sup>

---

2 ALBERTI, 2011, IX, 5, p. 591.

3 Ibid., VI, 2, p. 376.



Em *Hípias Maior* exasperaram-se os filósofos em investigar a causa que faz belas as belas coisas. Nas obras dos vetustos artistas, o atesta Zêuxis, a realização da Beleza era a *mira maior*<sup>4</sup>: tomando por modelo as mais admiráveis virgens de Crotona e imitando-lhes as mais belas partes, o pintor compôs a imagem de Helena com perfeição superior às que se lhe apresentavam<sup>5</sup>.

Aos *incultos e boçais*, contudo, jamais será concedido conhecer a Beleza, pois não a encontra quem não a procura diligentemente; e não a procuram estes de hoje por crerem-na estar “nos olhos de quem vê”<sup>6</sup>. Não previa Alberti tão turvos tempos. *Austera e obtusa*, generosa porção da sociedade atual, ao reputar algo como belo, tem como bússola a máxima *de gustibus non est disputandum*<sup>7</sup>, reiterada sem peso nem medida à voz viciosa da ignorância, contra a qual escreveu o humanista:

---

4 Cf. LOEWEN, 2012, p. 81.

5 Cf. D’AGOSTINO, 2012, p. 194.

6 Frase atribuída a Ramón Campoamor y Campoosorio.

7 Do latim: de gosto não se disputa (discute).

[...há quem...] diga que é uma opinião inconstante e sem fundamento aquela com que emitimos um juízo acerca da beleza [...] sem estar vinculada a nenhum preceito das artes. *É comum este vício da ignorância: declarar que não existe aquilo que se desconhece.*<sup>8</sup>

E antes ainda escreve: “é próprio da arte fazer o que quer que seja segundo critérios racionais”<sup>9</sup>. Distintamente, pois, do credo de tal parcela, existem *preceitos das artes* e *critérios racionais* na regência do Belo que impedem que se considere uma opinião infundamentada – ou até mesmo outra que, tendo em certa medida algum fundamento, bem mais vasta é a medida do que ignora – tão válida quanto a dos eruditos.

Quanto a este trabalho, longe de ser seu objetivo aventurar-se na investigação daquilo em que reside a natureza do Belo ou ousar ter parte nas disputas de qual deva ser, dentre preceitos e critérios, a batuta a conduzir o artífice em sua busca pelo Belo. Despretensioso, propõe-se janela de fazer entrever a luz dos

---

8 ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 378, grifo meu.

9 *Ibid.*, VI, 2, p. 378.

doutos que se debruçaram expeditos sobre o assunto, com o objetivo de resgatar as noções, outrora axiomáticas, de que a Beleza existe e deve ser a *mira maior* das Artes e, por fim, mostrar que nestas Artes, de modo particular na Arquitetura, a Beleza é o caminho pelo qual podem realizar-se em sua vocação.



2.

## Gravidade do Belo: a vida e as Artes

se a vida vale a pena ser vivida, assim o  
é para que o homem possa contemplar a  
beleza

*Platão, O Banquete, 211d.*<sup>10</sup>

**P**lotino, na *Eneida*, escreve que “o esplendor da beleza refulge ao máximo grau em um semblante vivo”<sup>11</sup>. Em um corpo, a Beleza é um dos sinais da vida, e é clarividente que mesmo antes bem figurado, esvaindo-se-lhe a vida, vai-se-lhe igualmente o esplendor da Beleza. Ora, como poderia alguém, ao contrário, reputar não bela a luz que emana do olhar dos vivos? Quem poderia chamar belo um corpo fétido e cadavérico? Se “do esplendor da beleza emana vida”<sup>12</sup>, no leito mortuário, independe se o corpo era antes belo, com sua morte irá fazer sua Beleza.

---

10 *Apud*. Tatarkiewicz, 1972, p. 170.

11 PLOTINO, *Eneida*, VI, 7, 22, pp. 24-32, *apud* D’Agostino, 2012, p. 201.

12 D’AGOSTINO, 2012, p. 202.

Saltando para além da matéria, em seu livro *A Beleza e o Mármore*, D'Agostino (1963-2021) revela laços estreitos e antigos entre caráter e Beleza<sup>13</sup>. Elevando-se à esfera do *êthos*, a Beleza reluz como mostra externa das boas disposições internas:

Sócrates argúi que a magnanimidade, a liberalidade, a temperança, a prudência, a arrogância e outras disposições de caráter “se revelam na expressão do rosto e nos gestos do homem parado ou em movimento”; e ultima: “Pensas que seja mais aprazível ver homens nos quais transparecem sentimentos belos, bons, amáveis ou nos quais transparecem sentimentos torpes, maus e odiosos?”<sup>14</sup>

A visão é sabidamente um instrumento preciosíssimo para conhecer o meio em que se vive, e, nessa dinâmica, a Beleza e a feiura dão ao homem informações valiosas sobre as coisas à volta. A Beleza, se refulge num corpo, atesta sua vida; se nos semblantes e gestos, atesta boas disposições internas. A feiura, pelo

---

13 Cf. *Ibid.*, p. 148.

14 *Ibid.*, p. 174.

contrário, se faz repugnante um corpo, pode atestar sua morte; se faz torpes semblantes e gestos, aponta más disposições. A Beleza ou sua ausência captadas pelos olhos dão a conhecer informações relevantes sobre a realidade sondante: são guias, em certa medida, do modo como as pessoas a interpretam.

Diante disso, convém pesquisar quais são os impactos que a Beleza, quando conhecida pelos olhos, causa nos homens e, também, quais as consequências que a privação da Beleza lhes acarreta, bem como qual deve ser a posição das Artes em relação a isso. Para o ponto de partida de tal análise, recorra-se a Alberti que, a certa altura do *De Re Aedificatoria*, escreve:

os olhos são por natureza avidíssimos de beleza e concinidade, e nisso mostram-se exigentes e muito difíceis. E não sei porque é que mais exigem o que falta do que aprovem o que há. Procuram continuamente o que se pode acrescentar ao brilho e ao esplendor; e ofendem-se se não virem patente tanto de arte, trabalho e engenho, quanto julgam que teria sido providenciado e realizado por um arquitecto muito

cuidadoso, perspicaz e diligente. E mais ainda, às vezes não conseguem explicar o que é que os fere, excepto que não têm como saciar inteiramente o desmedido desejo de contemplar beleza.<sup>15</sup>

Assim, se a visão – o mais elevado dos sentidos humanos<sup>16</sup> – permanecer sedenta tanto quanto se lhe abstenham as coisas belas, como se poderia engendrar boa vida? Os pulmões precisam do ar; o estômago, dos alimentos; e se há algo de que os olhos precisam, esse algo é sem dúvida a Beleza. Quando privados do esplendor da Beleza, os olhos podem se chamar mortos, pois insaciados, como um moribundo no transe da morte lutando para permanecer entre os vivos, inquietíssimos buscam coisas belas onde repousar e lhes é preferível revolver-se em uma mortalha a serem privados do Belo.

Mas se as Artes buscarem, tanto quanto o artifício e o engenho lhes permitirem, conceber coisas as mais belas possíveis, prestarão

---

15 ALBERTI, 2011, IX, 8, p. 611, *grifo meu*.

16 Pois dentre os cinco é o que conecta-se o mais diretamente à inteligência, à vontade e à memória.

indubitavelmente grande serviço aos homens por ofertar-lhes fontes capazes de saciar a sede de seus olhos. Assim, essa *mira maior* das Artes far-se-á ponto cardeal das *artēs* a que se refere Alberti no prólogo de seu *De Re Aedificatoria*: “contribuem para que a vida seja vivida de uma forma agradável e feliz”<sup>17</sup>. E isto de fato se pode provar: a Beleza deve ocupar um posto privilegiado no seu escopo de investigação, como mostra Loewen ao discorrer sobre o bom artista:

[...o ótimo pintor...] faz interagir olho e mente na investigação permanente da Natureza, buscando com estudo e fadiga a beleza que, se jamais encontrada em um único corpo, é colhida parte após parte na seleção da multiplicidade de corpos, para que finalmente lhe seja consentido discernir a *ideia da beleza*.<sup>18</sup>

A busca da perfeição na *ideia da Beleza* – a *pulchritudinis idea* “que os peritíssimos têm dificuldade em discernir e que, de fato, escapa aos

---

17 *Ibid.*, Prólogo, p. 137.

18 LOEWEN, 2012, p. 84, *grifo meu*.



imperitos”<sup>19</sup> –, a que se refere Loewen, era algo inerente ao ofício do artista. As complicações de tal pesquisa, por sua vez, não são segredo, e já no séc. XV, o autor do *De Re Aedificatoria*, ao introduzir o Livro VI sobre a Beleza e o ornamento, exclamava: “um trabalho, ó deuses! maior do que no início desta tarefa teria porventura exigido de mim mesmo”<sup>20</sup>.

Mas apesar de tal arduosíssimo trabalho e da consternação de que este se ocupou lhes causar, os peritos tinham diante dos olhos que sua Arte era, como escreve o filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955), “transcendente num nobre sentido”<sup>21</sup>. Assim escreveu um “espanhol caracterizado por sua antipatia para tudo o que seja transcendente”<sup>22</sup>, porque independente de suas inclinações particulares, recusa enquadrar-se entre aqueles *incultos e boçais* que não reconhecem as evidências que

---

19 ALBERTI, *De Pictura*, 1972, III, 56, p. 98, *apud* Loewen, 2012, p. 84.

20 *Id.*, 2011, VI, 1, p. 373.

21 ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 79.

22 KUJAVSKY, *Ortega y Gasset: a aventura da razão*, 1994, p. 18, *apud* Araújo, *A beleza foi feita para ser roubada*, In: ORTEGA Y GASSET, 2011.

lhes saltam às vistas. A busca por excelência na Arte é um ato de serviço que auxilia o observador a dar um passo adiante em sua própria excelência. Isso mostra o filósofo ao explicar o porquê de a boa Arte ser transcendente: “Era-o por seu tema, que costumava consistir nos mais graves problemas da humanidade, e o era por si mesma, como potência humana que prestava *justificação e dignidade à espécie*”<sup>23</sup>.

Ortega y Gasset, em seu ensaio *Mona Lisa*, comentando o crime de Vincenzo Peruggia que, em 1911, roubou do Louvre a *Gioconda* de Da Vinci, a certa altura lamenta: “onde buscar outra sagitária tão certa?”

Porque isto era *Mona Lisa*: educada como o Centauro Quirão, disparando setas, só que ela as dirigia contra o coração do educado e o deixava ferido, inquieto e descontente. [...] Dizia ao erudito, ao sábio, que toda sabedoria é cinza e que entre as juntas dos conceitos escapa o mais precioso da vida; [...] dizia ao engenheiro que em volta dele flui uma torrente de poesia, e ao poeta que o verso é um parasita da ação, e ao político democrata falava das delícias do império, e

---

23 ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 79, *grifo meu*.

ao imperialista, da relatividade do poder.  
[...] ao mostrar a cada homem o absurdo  
de sua limitação, [...] *exercia uma influên-  
cia socializadora, incitando cada qual a ser o  
próximo.*<sup>24</sup>

Até a restituição do quadro, tal roubo deixou vazia a cátedra que ocupava a Mona Lisa, pois não há outra que a ela se compare: a excelência que alcançou seu autor nesta obra fez dela única. Leonardo “sempre foi metódico: trabalhava para a eternidade”<sup>25</sup>, e como o polímata florentino, os peritos artistas buscavam a perfeição e o Belo não por mero capricho ou preciosismo, mas por reconhecerem na Arte seu nobilíssimo papel:

Admirando a imagem de um ser perfeito,  
duradouro, alheio à transitoriedade, o  
homem nela reconhece a semelhança com  
o celestial. [...] reconhecendo na imagem  
uma pálida semelhança com a suprema  
perfeição [...], *o homem compreende igual-  
mente a ascese da alma.*<sup>26</sup>

---

24 *Id.*, 2011, p. 100-101, *grifo meu.*

25 *Id.*, 2011, p. 104.

26 D'AGOSTINO, 2012, p. 202, *grifo meu.*

Aqui, D'Agostino sustenta, ao reconhecer algo de superior na perfeição das Artes e no esplendor da Beleza a ela inerente, que o homem entra em contato com suas potências mais elevadas – memória, inteligência e vontade – que clamam por transcendência: em contato com o Belo, *os olhos se voltam para o alto*<sup>27</sup>, escreve.

Essa necessidade humana de contemplar o espelho da perfeição manifesto no Belo é, como escreve Charles Baudelaire, o sinal de “uma natureza exilada no imperfeito e que queria possuir imediatamente nesta terra mesma *um paraíso revelado*”<sup>28</sup>. Tal avidez brota do cerne de sua natureza e é ulterior à de ascese da alma, mas ainda a esta necessária, pois, desejosa de se elevar, a alma recorre aos olhos, fazendo-lhes *avidíssimos de beleza e concinidade*, para que, saciando-se em coisas belas, possam auxiliá-la a também saciar-se naquela semelhança com o eterno e *alheio à transitoriedade*.

---

27 Cf. *Ibid.*, p. 206.

28 Cf. *Ibid.*, p. 200, *grifo meu*.

Assim, tal desejo insaciável dos olhos de contemplar a Beleza, sobre o qual escreveu Alberti, prova-se fruto de camadas recônditas do ser. Do mesmo modo que a Arte retém *pálida semelhança com a suprema perfeição* e dela se faz espelho, o apetite dos olhos por Beleza faz-se mísera sombra da sede de ascese da alma, do drama de sua inquietante vontade de possuir, com a mais crítica urgência, o paraíso revelado no esplendor da Beleza. O artista, desse modo, buscando a excelência em sua obra, impulsiona o observador a buscar a própria excelência, incitando-o, por meio da boa Arte, a deixar a mediocridade e a cumprir o desafio proposto pelo poeta grego Píndaro: “homem, torna-te o que tu és”.

Em consonância, D’Agostino, douto professor que, como os antigos, foi diligente em debruçar-se sobre temas complexos, fala com a voz eternizada em seus textos, que a “essência mesma da beleza” é “Não uma realidade quimérica, onírica [...], mas um esplendor de vida, no qual somos o que somos na medida em que desvelamos nele o que nos transcende e ilumina.”<sup>29</sup>

---

29 *Ibid.*, p. 152, grifo meu.

Dada a profundidade dos sentidos que a frase encerra, vale ainda comutar *esplendor da vida* por aquilo que ele define – a *essência mesma da beleza*: “somos o que somos conforme desvelamos na essência mesma da beleza o que nos transcende e ilumina”. Aqui, a paráfrase é utilíssima ferramenta que mais claramente faz perceber a estreita relação entre a Beleza e a ascese do observador ao contemplá-la.

No primeiro momento, a Beleza captura o olhar do observador; depois encanta-o, sugere-lhe convidá-la para uma dança. Eis que absorto em contemplação, o esplendor do Belo o ilumina, toca-lhe o demasiado humano<sup>30</sup> feramental patético<sup>31</sup> e o move. O que começou com um olhar, por intermédio do ato contemplativo a descortinar à vista gradativamente o que desatenta não capta, culmina num convite à sua ascese, à transcendência: eis que, ao fim e ao cabo, foi a Beleza que o tirou para dançar. O Belo é Píndaro que exorta: *homem, torna-te o que tu és!* É o Centauro Quirão que dispara as setas da comoção patética indispensáveis à

---

30 Cf. ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 75.

31 Relativo a *pathos*.

ascese da alma. Sem Beleza não há contemplação. Contempla-se o Belo por sua gravidade e dele se ocupa a Arte por sua missão.



3.

### Vocação às avessas

a tendência natural nos leva a crer que a realidade é o que pensamos dela, portanto, a confundi-la com a ideia, tomando esta de boa-fé pela própria coisa.

*Ortega y Gasset, 2001, p. 64.*

Áureos os tempos em que os artistas reconheciam a gravidade de sua missão e assumiam-na responsavelmente. O artista de hoje, contudo, “ficaria aterrado ao se ver ungido com tão grande missão e obrigado, em consequência, a tratar em sua obra matérias capazes de tamanhas repercussões”<sup>32</sup>. O que acontece, pois, com tempos como estes, cujos artistas não apenas ignoram seu chamado, mas trilham caminhos opostos a ele?

Levante-se aqui uma questão: se cada um vivesse em uma realidade imaginária, fruto de seus anseios, vontades, imaginação e pensamentos, de modo que, nessa realidade particular atribuíssem livremente às próprias

---

32 *Ibid.*, p. 80.



responsabilidades a gravidade que lhes fosse mais conveniente, ignorando os limites reais inerentes a elas, que valor teriam tais responsabilidades senão um valor meramente subjetivo e contingente a cada indivíduo? Assim, como se conceberia uma vida em sociedade, se os valores de um nada dissessem respeito aos demais?

Imagine-se, como ilustração disso, uma hipotética cidade em que aos indivíduos é garantida a “liberdade” de dizer quais são os deveres que devem exercer em seus próprios ofícios. Nesta cidade, por exemplo, os governantes poderiam dizer que não têm obrigações para com o povo, senão para consigo, e apenas para si mesmos governar; as forças policiais poderiam usar o monopólio da violência que lhes é concedido para benefício próprio em completo prejuízo dos demais; e os artistas poderiam chamar Arte ao que quisessem sem considerar quais as consequências de sua conduta para com o restante da sociedade.

Tratando justamente desse tema da liberdade nas Artes, em uma parte de seu livro *Esculpir o Tempo*, o cineasta russo Andrei

Tarkovski (1932-1986) confessa-se confuso diante da absoluta autonomia que os artistas creem ter<sup>33</sup> e, diante disso, lamenta que o homem moderno não saiba ser livre, posto desconhecer em que de fato consiste a verdadeira liberdade:

ai de nós, a tragédia é que não sabemos ser livres – pedimos liberdade para nós mesmos em detrimento dos outros, e não queremos renunciar a nada de nós mesmos em prol do outro [...] liberdade significa aprender a exigir apenas de si mesmo, não da vida ou dos outros, e saber como doar: significa sacrifício em nome do amor<sup>34</sup>

Com agudez diz, um pouco adiante, que a opção pelo ofício artístico acompanha pressupostos inerentes à sua vocação, as quais, segundo o cineasta, acorrentam o artista – inestimáveis correntes! – às necessidades da sociedade, pois deve prestar contas a esta pelo impacto que causa no seu desenvolvimento moral<sup>35</sup>. Mas essa imensurável liberdade de

---

33 Cf. TARKOVSKI, 1998, p. 216.

34 *Ibid.*, p. 216.

35 Cf. *Ibid.*, pp. 217-219.

que pensa gozar o artista de hoje faz parecer, diante de seus olhos (e dos seus apenas), desatarem-se as cadeias que a vocação lhe impõe, e daí se sucede que chama Arte ao que quiser, e eis que, como escreve Ortega y Gasset:

Precisamente lhe começa a cheirar algo a fruto artístico quando começa a notar que o ar perde seriedade e as coisas passam a brincar ligeiramente, livres de toda normalidade. [...] Se cabe dizer que a arte salva o homem, é só porque o salva da seriedade da vida e suscita nele uma inesperada puerícia.<sup>36</sup>

A escrita orteguiana é sintomática de uma jocosa espécie de síndrome do Peter-Pan auto-imposta por esse “artista”, que quer direitos sem os deveres a eles adjacentes: quer ser artista sem as responsabilidades que o ofício lhe outorga. Vendo-se de tal forma livres, mais livres que o eterno menino, para brincar de artes sem a responsabilidade de prestar *justificação e dignidade à espécie*, esses cínicos “artistas”, como Tarkovski analisa, ansiosos por agradar, aproveitam-se das pessoas,

---

36 ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 80.

ansiosas por diversão, e oferecem-lhes uma arte pueril para matar sua sede, como se fosse uma garrafa de Coca-Cola, prometendo que no fundo da garrafa está a felicidade: no fim lucram em cima disso, destruindo suas defesas espirituais.<sup>37</sup> “As atividades de um ‘artista’ como esse são repugnantes.”<sup>38</sup>

Outro sintoma de tal síndrome, se dá quando embarca em uma presunçosa e infundável caça ao tesouro perdido da quimera da Arte pura. Assim, o artista da terra do nunca pode definir seu próprio conceito de Arte, exercê-la sem gravidade alguma. Com isso, cada vez mais profundamente, rebaixa as Artes na hierarquia de preocupações humanas<sup>39</sup>:

A aspiração à arte pura não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma – como apenas arte, sem mais pretensão.<sup>40</sup>

---

37 Cf. TARKOVSKI, 1998, pp. 216 e 228.

38 *Ibid.*, p. 228.

39 Cf. ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 82.

40 *Ibid.*, p. 82.

As coisas, contudo, não se devem encerrar em si mesmas: uma pessoa que trabalha por trabalhar é chamada *workaholic*, e isso é tipo como um distúrbio; alguém que vive por viver provavelmente terá depressão, que é tratado como uma enfermidade grave. Considerando-se alguém saudável e equilibrado, por outro lado, uma pessoa que trabalha, trabalha talvez por uma rentabilidade, buscando esse dinheiro para trocá-lo por algo de valor, como a sua alimentação, mas alimenta-se não apenas por comer, senão para manter-se vivo e ter forças. Por fim, não vive para manter-se vivo, mas por um sentido, um motivo particular, e nisso gasta sua vida e suas forças: seja sua família, seja o bem comum, seja uma pessoa amada.

Seguir uma sequência similar *ad infinitum* mostraria que as coisas têm seu fim em algo externo, não se encerram em si mesmas, mas referem-se sempre a algo além de si mesmas. A Arte pela Arte, contudo, fecha-se em si própria e, esvaziando-se da missão inerente às Artes, torna-se apática.

Distanciando-se de tal modo dos papéis que lhe impunham os *ingredientes humanos*, a começar pela busca da *pulchritudinis idea*, a Arte se empobrece, afinal, seu grande valor está em apontar para realidades superiores, em ser símbolo. E pior: quando os artistas agem sob tal conduta, correm o risco de condenar a existência da própria Arte, pois, como alerta Tarkovski, “Se a arte não é utilizada de acordo com sua vocação, ela morre”<sup>41</sup>. Descobre-se, enfim, que as cadeias vocacionais que atam os artistas à sua missão são comparáveis àquelas que impedem cada cidadão de criar a própria República da Ilha das Rosas<sup>42</sup>, proclamar sua independência, escrever as próprias leis e fazer ali o que bem preferir. Tais cadeias são, na verdade, meros guarda-corpos que, em qualquer sociedade, estabelecem os limites que impedem-na de cair no abismo da desordem e colapsar.

---

41 TARKOVSKI, 1998, p. 219.

42 Referência à plataforma de 400 m<sup>2</sup> construída por Giorgio Rosa em águas internacionais na costa de Rimini, na Itália, que em 1968 proclamou-se chefe de sua nação, agora independente, reivindicando para si aquela porção oceânica e estabelecendo suas próprias leis.

Fica claro: as dificuldades que se interpunham entre os vetustos artistas e a *pulchritudinis idea*, referidas naquelas queixas de Alberti, advêm de causas distintíssimas dessas que aterram os novos artistas. Entre aqueles, havia desafios intelectuais, técnicos, filosóficos, investigativos, dentre tantos outros reais e inerentes à busca por excelência em quaisquer saberes ou técnicas. Entre estes, por outro lado, as dificuldades se devem ao modo como enxergam seu ofício e a obra que dele é fruto, mas “não é que ao artista pouco interessa sua obra e ofício”, escreve Ortega y Gasset sobre os novos artistas<sup>43</sup>, “e sim que lhe interessam precisamente porque não têm importância grave”<sup>44</sup>. Mas da mesma forma que tais limites são imprescindíveis à existência da sociedade, a vocação das Artes é inerente à sua existência, e no centro dessa vocação, está a Beleza.

Como Peruggia, que escondeu a *Gioconda* em seu sobretudo e saiu do Louvre pela porta da frente, o artista modernista rou-

---

43 Por novos artistas compreenda-se os contemporâneos à data da primeira publicação do livro, em 1925.

44 ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 79.

bou da Arte a Beleza e, em seu lugar, “convida a contemplar uma arte que é um chiste, que é, essencialmente, o escárnio de si mesma”<sup>45</sup>; acontece que, diferente daquele caso, neste não se buscou restituir à Beleza seu lugar de direito e os ladrões saíram impunes. O roubo da *Mona Lisa* de 1911 foi apenas prenúncio do roubo da própria Arte pelos artistas, que agora, de artista para artista, fazem uma arte pela arte.

E essa história envolvendo a vocação do artista não termina em sua negação, mas avança para revertê-la por completo. Os artistas, chamados à busca da perfeição, à busca da Beleza e à concepção de obras que refiram a realidades superiores, optam hoje por fazer obras que são um ode ao vazio. Ilustração perfeita disso é dita “obra de arte” *Lo Sono* (2020), a escultura imaterial de Salvatore Garau. O artista italiano, delimitando um perímetro quadrado na *Piazza della scalla*, em Milão, alegou que ali havia uma escultura invisível, existente apenas em sua imaginação. Esse seu fragmento de imaginação foi leiloadado por mais

---

45 *Ibid.*, p. 76.



de 90 mil reais, acompanhando um certificado que contém um atestado de sua existência e as recomendações de cuidado para com aquele pedaço de vazio: “A ser colocado em habitação privada, em espaço livre de qualquer desordem de aproximadamente 150x150 cm.”<sup>46</sup>

Se existe a Arte é necessário que haja diferença entre o que é Arte e o que é todo o resto. Se tudo é Arte, nada é Arte; se tudo pode ser Belo, nada o pode ser. Por fim, se compreende: se o nada e o vazio são os “valores” do artista moderno, nada pode ter valor: nem a Arte, nem o Belo. Esse vazio é apenas o resultado do que escreveu Ortega y Gasset: a Arte, esvaziando-se do patetismo, perde sua dimensão transcendental, do que sobra apenas a muito despretensiosa *l’art pour l’art*.

O problema capital aqui expressado consiste no abandono dos artistas de sua nobre missão para, no lugar, seguir uma sorte de vocação às avessas. Ao avesso porque, antes chamados a perscrutar e promover a Beleza,

---

46 Tradução livre da frase original em italiano: “*Da collocare in abitazione privata, entro uno spazio libero da qualsiasi ingombro di circa cm 150x150*” retirada do certificado disponível em: <<https://www.art-rite.it/it/lot/13988/71>>.

no lugar, como Tzara, os artistas de hoje pendem mais a dizer “tenho um desejo louco e radiante de assassinar a beleza”<sup>47</sup>.

“A arte simboliza o significado da nossa existência. Por que será que o artista procura destruir a estabilidade a que a sociedade aspira?”<sup>48</sup>. O porquê talvez nunca se saiba, o fato é que tanto sucesso enxergaram resultante de seu arruinador empreendimento que puderam escrever, em um cartaz na Feira Dadá de Berlim, em 1920, *Die kunst ist tot*<sup>49</sup>. *Gravitas gravitatis*: era esse mesmo o objetivo: “há uma grande tarefa destrutiva, negativa, a cumprir. Varrer, limpar.”<sup>50</sup>. Varrendo da Arte o patetismo, cataram com a pá os cacos de sua vocação e, quando se aproximavam do lixo para despejar os estilhaços, notaram que já ali jazia a Beleza.

A cada um convém, em sentido diametralmente oposto ao da frase de Tzara, *varrer e limpar* cada centímetro quadrado possível da

---

47 Apud Danto, 2015, p. 41.

48 TARKOVSKI, 1998, pp. 231.

49 Em alemão: “A arte está morta.” Cf. DANTO, 2015, p. 52.

50 TZARA, 1987, p. 18.

bagunça que tal premeditada destruição causou. O espaço deste trabalho é curto, mas busca ser, além de janela, também um pequeno passo adiante para devolver à Beleza sua hierarquia de direito no rol das preocupações humanas, bem como recordar o artistas de sua responsabilidade e incitá-los a retomar sua nobilíssima missão.





Parte 2

**O PRECEITO DA  
BELEZA NA ARQUITETURA**



Minha função é fazer com que todos [...] tenham  
consciência da sua necessidade de amar e de oferecer  
seu amor, e que tenham consciência de que a beleza  
os está convocando.

Tarkovski, *Esculpir o Tempo*





1.

## A vocação transcendental da Arquitetura

O artista deveria diferenciar-se por uma entrega desinteressada ao dever; mas já faz muito tempo que nos esquecemos disso.

*Tarkovski, 1998, p. 227.*

Quando uma ideia começa a se formar, logo surge a necessidade de uma palavra para expressá-la. As palavras compartilham algo de comum com as Artes, pois como nestas, sua riqueza está em referir-se a algo para além de si próprias: palavras são signos e carregam consigo significados intrínsecos.

Tarkovski, com grande sensibilidade, afirma que “palavra [...] é, em si, uma idéia, um conceito, até certo ponto uma abstração”<sup>51</sup>. Assim, uma palavra não apenas expressa uma ideia, mas sendo cunhada primordialmente para servir-lhe de abstração, tem sua existência mesma intrinsecamente ligada a esta ideia. Por esse raciocínio, fica bastante claro que, se existe uma palavra “arquitetura”, esta deverá

---

51 TARKOVSKI, 1998, p. 213.

ligar-se à ideia para a qual serve de abstração. Portanto, na origem da palavra arquitetura, é possível encontrar pistas de qual seja seu primeiro chamado.

Ora, o que é, pois, a Arquitetura? Conforme D'Agostino, que no ano de 2019 ministrou uma aula em baixo tom e eloquente voz, a origem mais precisa da palavra arquitetura advém, por derivação, de *arkhitéktôn*: do grego, arquiteto. O vocábulo *arkhitéktôn* nasce da aglutinação de 1) *téktôn*, relativo à técnica de construir ou, mais abrangentemente, a saberes e técnicas, com o vocábulo 2) *arkhé*, que se refere, em primeira análise, àquilo que é o principal, mas que, ao mesmo tempo, foi largamente utilizado por inúmeros pensadores pré-socráticos para referir-se ao princípio universal do qual todas as coisas provêm.

Sendo palavra a abstração de um conceito, pela ideia primeira expressa em *arkhitéktôn*, a Arquitetura concerne à técnica de construir que busca aproximar-se da *arché*, esse princípio universal que, sendo às coisas ulterior, as transcende. Certamente, assim como ao espaço da Parte I não coube discutir

o conceito do Belo em si, a esta não cabe discutir qual a natureza da *arché*, pois qualquer que seja, esta é irrelevante ao trabalho e investigá-la cabe aos filósofos, não aos arquitetos. Para compreender estes textos, basta saber que a *arché* refere-se a um princípio universal que é ulterior e superior à condição humana.

O interesse neste assunto, por fim, está no elemento que da *arché* seja signo, pois onde quer que esteja tal signo, eis que também aí estará a *arché*. Encontrar qual seja tal elemento, por conseguinte, é a chave para a realização do chamado da Arquitetura expresso em sua etimologia. Uma vez conhecendo tal elemento e o modo de o incluir em sua obra, o arquiteto estará, por certo, aproximando-a da *arché*. Mas uma vez que a Arquitetura se manifesta na matéria, qual deverá ser tal signo que, uma vez incorporado à Arquitetura, poderá fazê-la da *arché* sinal visível? Neste momento cabe apenas pontuar a pergunta, pois para respondê-la convém antes fazer um outro movimento e, saindo da etimologia, passar à teoria arquitetônica mais remota que o tempo permitiu alcançar estes dias.

Datável de 27 a.C., o *De architectura libri decem*, de Vitruvius, traz ensinamentos capitais sobre o fazer arquitetônico, capacíssimos de iluminar com clareza ímpar estes assuntos e de guiar, qual farol, os arquitetos a discernirem quais sejam os saberes e técnicas necessários a que realizem seu chamado. Teorizada pelo romano, a chamada tríade vitruviana é, sem dúvida, um ponto de grande destaque em sua obra e consiste de três princípios basilares à constituição daquilo que se quiser chamar Arquitetura. Ei-los: *firmitas, utilitas e venustas*<sup>52</sup>.

Resumidamente, o primeiro corresponde à solidez e à durabilidade; o segundo, ao uso, ao cômodo e ao adequado; e o último, à agradabilidade e à elegância, em suma, à Beleza. A tríade vitruviana, à primeira vista, pode parecer uma simples teoria, mas mais do que isso, consiste na constatação dos elementos constituintes do que é a Arquitetura, de tal modo que esta pode ser compreendida como a soma dessas três noções, que, sem nenhuma sorte de prevalência duma sobre a outra, têm importância equivalente entre si.

---

52 Cf. VITRÚVIO, 2006, I, 3, 2, p. 41.

Basilares no estrito senso, tais princípios formam a base sobre a qual se apoia a Arquitetura, quando assim pode ser chamada. Tal base, se bem observada, descansa sobre três pontos de apoio. A estabilidade de qualquer coisa, como é bem sabido, requer um apoio mínimo de três pontos, de modo que, tirando-se-lhe um apenas, o que quer que antes se estabilizasse, não mais se sustenta.

A unidade do corpo da Arquitetura, portanto, estabiliza-se sobre esses três princípios, que atuam como apoios de relevância horizontal, sem relação hierárquica. Dessa forma, se não coexistirem esses três pés que sustentam as bases da Arquitetura, não se pode falar de Arquitetura una, senão de estilhaços da Arquitetura ou duma arquitetura manqui-tola e trôpega, desconectada de sua própria constituição. Dando a cada carência um exemplo, uma edificação com debilidade em um dos três princípios pode tornar-se ora inútil monumento, ora frágil cabana, ora disforme construção. Uma edificação que, por outro lado, seguindo os três princípios, seja ade-

quada ao uso, sólida e de aspecto agradável, estará bastante estável sobre seu triplo apoio e poder-se-á, então, chamar Arquitetura.

Em um primeiro momento, analisando no terceiro exemplo a disforme edificação, pode soar estranho que à Arquitetura imprescindam o bom aspecto. Para sanar esse estranhamento convém, uma outra vez, convocar Leon Battista Alberti. Conforme o humanista, uma edificação constitui-se de seis partes: região, área, compartimentação, paredes, cobertura e aberturas<sup>53</sup>. Que as partes sejam essas, como diz, é óbvio; quais sejam os princípios que as regulam, contudo, já nem tanto. Dentre eles, Alberti enumera três “que de modo algum se devem menosprezar”<sup>54</sup>, e seu resumo por Loewen os faz bastante claros: “que os edifícios sejam adequados a seus usos, possuam máximas estabilidade e perpetuidade, e que estejam dispostos à graça e ao encanto.”<sup>55</sup>

---

53 Cf. ALBERTI, 2011, I, 1, p. 145.

54 *Ibid.*, I, 2, p. 148.

55 LOEWEN, 2012, p. 36.

Destas regras, a primeira corresponde ao uso, gérmen de existência duma edificação: satisfazer a necessidade humana; a segunda, à firmeza da obra, que deve visar à durabilidade; a terceira, a que chama *digníssima e assaz necessária*<sup>56</sup>, à Beleza, que se deve fazer presente de tal modo que a edificação “tenha elegância e harmonia e embelezamento em todos os pormenores”<sup>57</sup>.

Os princípios albertianos, cuja sombra cobre aquelas seis partes constituintes da edificação, referem-se implicitamente à tríade de Vitrúvio<sup>58</sup>: o primeiro embasa-se na *utilitas*; o segundo, na *firmitas*; e o terceiro, enfim, na *venustas*. O arquiteto estabelece, assim, por regentes das partes constituintes duma edificação, três princípios que, por sua vez, têm como base a tríade de Vitrúvio, aquele triplo apoio sobre o qual se estabiliza a definição mesma da Arquitetura.

---

56 Cf. *Ibid.*, p. 36.

57 ALBERTI, 2011, I, 2, p. 148.

58 Cf. *Ibid.*, I, 2, p. 148: interpretação emprestada de Mário Krüger, nota de rodapé 245.

Trocando em miúdos, se em uma edificação as partes não obedecerem aos três princípios albertianos, embasados, por sua vez, sobre a tríade de Vitrúvio, essa edificação limitar-se-á a uma mera construção. Desse modo, uma construção que, por exemplo, seja sólida e adequada ao uso a que se destina, se lhe faltar o bom aspecto, não se deveria nomear Arquitetura. Assim, reconhece no bom aspecto da Arquitetura parte indispensável a que seja nomeada como tal.

Alberti desaprova grandemente edificações dessa espécie, chegando a dizer que, sendo deselegantes, o fato de serem úteis e cômodas lhes é insuficiente<sup>59</sup>. Nesse mesmo caminho, após severa crítica aos exageros do luxo e da ostentação, censura sobremaneira os casos de obras em que os gastos com a construção inviabilizem por completo ornamentá-la<sup>60</sup>.

Ainda noutra parte, advoga que a Arquitetura se compõe de construção e delineamento<sup>61</sup>. Ora, se dentre estes dois com-

---

59 Cf. *Ibid.*, VI, 2, p. 377.

60 Cf. *Ibid.*, IX, 1, p. 575.

61 Cf. *Ibid.*, I, 1, p. 145.



ponentes da Arquitetura, a construção for um apenas, sendo o outro o delineamento – cuja função e objetivo é “prescrever aos edifícios e às suas partes uma localização adequada e proporção exacta, uma escala conveniente e uma distribuição agradável”<sup>62</sup> –, daí se pode compreender que, se o delineamento não cumpre sua função e, no lugar de tornar agradável um edifício, lhe deforma o aspecto, tal construção, embora útil e cômoda, também por esta perspectiva, permanecerá mera construção. Esse tipo de empreendimento, contudo, cabe ao operário manual<sup>63</sup>, não ao arquiteto: o ofício deste profissional exige-lhe

que seja dotado de um alto engenho, de acérrimo estudo, de excelente saber, de máxima prática e, acima de tudo, de uma capacidade de ajuizar e planear séria e autêntica [...] que com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projectar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos

---

62 *Ibid.*, I, 1, p. 145.

63 Cf. *Ibid.*, IX, 10, p. 616.

pesos e a reunião e junção dos corpos,  
*se adaptam da forma mais bela às mais impor-  
tantes necessidades do homem*<sup>64</sup>

Se ao operário cabe edificar construções sólidas; ao arquiteto cabe, por outro lado, com o engenho, ajuizar o mais perfeitamente todos os elementos, a fim de que sejam adequados e convenientes, adaptando-se o mais belamente possível às necessidades do homem. De fato, solidez, utilidade e comodidade são insuficientes quando uma obra é deselegante e não é nisso em que se resume a Arquitetura.

Caso, assim, fique entendido que construção não necessariamente é Arquitetura, eis que se supõe porque na história fez-se necessária a palavra *arquitetura*. Pode-se pensar que, enquanto a prática da edificação limitou-se ao suprimento da necessidade<sup>65</sup> de abrigo, recorrendo às técnicas para torná-la o mais sólida possível, a palavra *tékhtôn* mostrava-se mais do que capaz para, com sua acepção abrangente, comportar a ideia desse profissional

---

64 *Ibid.*, IX, 10, p. 616, grifo meu.

65 Cf. *Ibid.*, VI, 9, p. 171.

que se ocupava de construir, fosse ele construtor, pedreiro ou carpinteiro. Em um segundo momento, contudo, quando a edificação passou a ser dignificada pela graça, pelo ornamento e pela Beleza concebidos a partir de um profissional tal qual descrito por Alberti, bastante diverso dos operários manuais, aparecia, também, a necessidade não apenas de distingui-los, mas de condensar em uma palavra a ideia do novo profissional que surgia, ao que se chamou *arkhitéktôn*, o arquiteto.

Agora, com essa lógica em vista, retornar àquela pergunta traz respostas inquestionáveis a qual seja o caminho que o arquiteto deve trilhar para cumprir sua vocação. Pergunta-se: uma vez que a Arquitetura se manifesta na matéria, qual deverá ser tal signo que, uma vez incorporado à Arquitetura, poderá fazê-la da *arché* sinal visível? Ora, a Beleza! A Arquitetura deve caminhar juntamente àquela sagitária que, satisfazendo os olhos, alimenta a alma e a encaminha à sua ascese.

Por quatro caminhos se pôde compreenderê-lo, três deles foram tratados. O primeiro, recordando, aprendeu da origem da palavra

arquitetura que sua vocação é a aproximar-se do princípio universal e transcendental da *arché*, e o melhor meio de fazê-lo é buscar aquela pálida semelhança com a suprema perfeição e sinal visível da invisível transcendência da *arché*: a Beleza. O segundo mostrou que a Arquitetura, conforme sua teoria mais remota, estrutura-se por sobre o apoio mínimo de três pontos, dos quais a Beleza é um e, portanto, inerente à existência mesma da Arquitetura. O terceiro, ainda sob as luzes da etimologia, cotejou a Arquitetura à construção e o arquiteto ao construtor e, no vértice do ponto de inflexão entre ambos, mostrou que ali reside a Beleza.

Assim, tal qual nas Artes, a Arquitetura faz com que o homem, entrando em contato com o Belo, sacie seus olhos avidíssimos de concinidade, volte-os para o alto e, por fim, sacie a sede de ascese de sua alma. “Quem, portanto, negará que uma edificação perfeita e digna de aprovação não pode ter origem senão na arte?”<sup>66</sup>. Uma vez que a *Arte Edificatória*,

---

66 *Ibid.*, VI, 2, p. 378.

como testifica o próprio nome com que Alberti refere-se à Arquitetura, tem nas Artes sua origem, jaz sobre ela o mesmo jugo destas.

Eis que, do elo entre a transcendente *mira maior* da Arquitetura e a sagitária Beleza das Artes, dentre as quais está a Edificatória, revela-se a quarta via pela qual a Beleza se prova, além de um preceito do corpo disciplinar da Arquitetura, o caminho pelo qual a Arquitetura se realiza plenamente. Assim como às Artes cabe a missão de ser o Centauro Quirão, de ser Píndaro, de alimentar no homem a sede de ascese da alma por meio da contemplação da Beleza, o mesmo cabe à Arquitetura pela evidente causa de ser também Arte. Por mando de sua vocação, o arquiteto deve *fazer justiça à realidade sagrada e atemporal da Beleza*<sup>67</sup>.

Sem dúvida alguma, uma vez que esta parte que se ocupa da beleza e do ornamento é a mais importante de todas, é próprio dela um critério racional exacto e constante e uma arte tal que quem a desprezar não tem o mínimo de bom senso.<sup>68</sup>

---

67 Cf. D'AGOSTINO, 2012, p. 189.

68 ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 378.

Filho das Artes, o arquiteto deve, por método seguro e perfeito, acérrimo estudo<sup>69</sup> e critérios racionais<sup>70</sup> fazer interagir olho e mente na investigação da Natureza<sup>71</sup> e buscar discernir a *pulchritudinis idea*. Por quatro sendas a Beleza pleiteia ser vista pelo arquiteto, para que, por meio da obra de suas mãos e mente, alcance os olhos de todos, que são seu acesso para a alma dos homens, onde encontra sua morada.



---

69 Cf. *Ibid.*, IX, 10, p. 616

70 Cf. *Ibid.*, VI, 2, p. 378.

71 Cf. LOEWEN, 2012, p. 84.

2.

## A Arquitetura e a Beleza

Por conseguinte e antes de mais, devem aspirar à mais nobre beleza aqueles, sobretudo, que pretendem tornar a sua obra não desagradável.

*Alberti, 2011, VI, 2, p. 376.*

O capítulo passado buscou, por quatro vias, mostrar que a Arquitetura é vocacionada à *arché* e que a Beleza, que dentro do corpo disciplinar da Arquitetura é o preceito mais capaz de conduzi-la à transcendentalidade, oferta-se-lha como caminho para cumprir plenamente esse chamado. A partir daqui, o próximo passo é compreender em que consiste a Beleza da Arquitetura para, então, saber por onde principiar a investigação de como alcançá-la.

O filósofo Ficino (1433-1499), estudando o conceito de Belo, legou um raciocínio relevante a este entendimento. Dissertando sobre a Beleza de coisas simples, como o ouro, uma cor sólida ou um som isolado, o filósofo

descarta que a noção de Belo esteja ligada à relação das partes de um todo, mas isso não nega a Beleza de tal relação.

alguns, por seu lado, sustentam que a beleza é a disposição precisa de todos os membros [...]. Não aceitamos esta opinião porque ao considerar-se a disposição das partes somente em objectos compostos, não poderia ser bela nenhuma coisa simples. Por outro lado, designamos belas as cores puras, a luz, uma voz isolada, o resplendor do ouro, e o brilho da prata, o saber da alma, todas elas simples: e a nós estas deleitam-nos profundamente conquanto são realmente belas<sup>72</sup>

Ficino, atendo-se ao conceito do Belo em si, é preciso em seu comentário. A Beleza concernente à Arquitetura, contudo, distancia-se desta face da Beleza das coisas simples e aproxima-se daquela primeira, a das coisas compostas, pois a Arquitetura trata do edifício: um conjunto de partes diversas que, quando isoladas, não se podem chamar Arquitetura.

---

72 FICINO, *Commentarium in Convivium Platonis, De Amore*, V, 1, apud Krüger, *As Leituras Da Arte Edificatória: Introdução a Leon Battista Alberti*. In: ALBERTI, 2011, p. 59.



E em matéria de Beleza na Arquitetura, Leon Battista Alberti talvez seja o mais proeminente professor, e seus escritos muito enriquecem a pesquisa do assunto. Em seu tratado *De Re Aedificatoria*, o humanista advoga haver relação estreita entre um edifício e um corpo, e este conceito é muitíssimo relevante à compreensão do Belo na Arquitetura por encerrar a ideia de que a Beleza do todo advém, também, da adequada relação de suas partes, como expõe no seguinte trecho:

assim como num ser vivo, a cabeça, o pé e qualquer outro membro devem ter relação com os restantes membros e com todo o resto do corpo, assim também num edifício, [...] todas as partes do corpo devem ser conformadas de modo a que se correspondam entre si<sup>73</sup>

Apesar de ser inegável que as partes de um todo tomadas individualmente podem ser belas em si mesmas, também inegável é que não consiste nisto o principal fator pelo qual se emite um juízo acerca da Beleza de um edifício,

---

73 ALBERTI, 2011, VII, 5, p. 444.

mas por sua adequada proporção e coerência<sup>74</sup>. Alberti aconselha se investir numa obra cuidado e diligência de modo que “mesmo as partes mais pequenas pareçam configuradas com engenho e arte”<sup>75</sup>, reconhecendo a importância de ser belo até o menor ornamento, mas adverte ser necessário cuidado para que não se suceda que “concentrando todo o esforço no embelezamento numa só parte, fiquem as outras completamente desprezadas”<sup>76</sup>. Ao edifício convém antes que suas partes “se articulem entre si de tal modo que assim mais pareçam ser um só corpo bem construído, do que membros separados e dispersos”<sup>77</sup>, pois em um edifício

a beleza é a concinidade, em proporção exacta, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação.<sup>78</sup>

---

74 Cf. *Ibid.*, Prólogo, p. 142.

75 *Ibid.*, I, 9, p. 170.

76 *Ibid.*, I, 9, p. 171.

77 *Ibid.*, I, 9, p. 171.

78 *Ibid.*, VI, 2, p. 377.

Quanto à Beleza, compreende-se, pois, que a preocupação maior do arquiteto, mais do que nas partes individuais que compõem um edifício, está primordialmente em conformar uma edificação tão bem articulada em suas partes que seja apreendida como um corpo uno. Com isso, estabelecem-se as bases para proceder à investigação de quais sejam os saberes e técnicas necessários a que na Arquitetura se alcance a Beleza. O princípio desta investigação, por sua vez, dá-se pela observação da Natureza que, concentrando todo seu empenho em fazer todas as coisas que produz o mais belas e perfeitas possível<sup>79</sup>, oferece ao arquiteto os melhores exemplos que seguir na busca pelo Belo em seu ofício.

Alberti chama à Natureza de “a melhor artífice das formas”<sup>80</sup> e orienta os arquitetos a que a imitem em seus lineamentos. De tal modo procedeu ele próprio que, investigando-a exaustivamente, notou nas formas da Natureza um princípio absoluto que as fazem plenamente concordes em suas partes, prin-

---

79 Cf. *Ibid.*, IX, 5, p. 593.

80 *Ibid.*, IX, 5, p. 594.

cípio este que traduziu para o uso da prática arquitetônica. Alberti percebeu, na Natureza, que um corpo é composto de partes próprias e adequadas, de modo que nele nada se pode acrescentar ou retirar, nem dele nada aumentar ou diminuir, nem de suas partes alterar as posições, sem que neste corpo se deteriore a harmonia de antes<sup>81</sup>. A este princípio chamou *concinnitas*, cuja essência Loewen explica:

Nesta perfeita integração entre as partes e o todo, não existem incoerências e desproporções, e cada coisa possui a posição a ela conveniente, em relação ao ofício que lhe cabe no conjunto do organismo. [...] Alberti escreve que “aquilo que faz um corpo sólido e, como se diz, ressonante, não é apenas o acrescentar ou juntar isto àquilo, mas é o vínculo indissolúvel no qual um sustenta e é sustentado pelo outro”. Eis a essência da *concinnitas*.<sup>82</sup>

Daí é possível compreender que a *concinnitas* orbita a indissolubilidade do caráter uno de um corpo. No *De Re Aedificatoria* lê-se

---

81 Cf. *Ibid.*, IX, 5, p. 592.

82 LOEWEN, 2012, p. 73

que “a forma, o decoro, a beleza e outrossim quaisquer conceitos semelhantes consistem naquilo que se for eliminado ou mudado, no mesmo passo se deterioram e perecem”<sup>83</sup>, e a *concinnitas* é um desses conceitos. A *concinnitas* albertiana “traduz a conciliação entre as partes, certa condição de harmonia de formas e lineamentos aprazível aos olhos do observador”<sup>84</sup> e pressupõe um vínculo entre as partes do corpo de sorte que o faça uno, mas esta ligadura é de tal forma instável que qualquer alteração feita nesse corpo faz deteriorar sua pulcritude e aquela delicada unidade de suas partes: onde há concindade, nada se pode alterar sem que se prejudique o belo aspecto do todo.

Alberti observou que, na Natureza, tal vínculo entre as partes de um corpo belo orbita estas três noções: *numero*, *finitio* e *dispositio*. A primeira, número, concerne à quantidade de membros num corpo, como as duas pernas de um homem, ou as quatro colunas de um templo tetrastilo<sup>85</sup>; a segunda, delimitação,

---

83 ALBERTI, 2011, IX, 5, p. 592.

84 LOEWEN, 2012, p.46

85 Cf. ALBERTI, 2011, IX, 5, p. 595.

diz respeito à correspondência entre altura, largura e comprimento<sup>86</sup>; a terceira e última, disposição, refere-se à posição e ao lugar das partes<sup>87</sup>.

Destarte, compreende-se que, em um corpo, a concinidade fulgura na Beleza quando todas as três são respeitadas, ou seja: 1) quando nada se puder acrescentar ao número de seus membros, nem dele nada se subtrair; 2) quando seus membros em nada se puderem diminuir ou aumentar; e 3) quando seus membros a nenhum outro lugar se puderem realocar. Com tudo isso presente, convém agora apresentar a formulação albertiana sobre a Beleza em face da *concinnitas*:

a beleza é a conformidade e a aliança de todas as partes no conjunto a que pertencem, em função do número determinado, da delimitação e da disposição observada, tal como exigir a concinidade, isto é, o princípio absoluto e primeiro da natureza.<sup>88</sup>

---

86 Cf. *Ibid.*, IX, 5, p. 597.

87 Cf. *Ibid.*, IX, 7, p. 608.

88 *Ibid.*, IX, 5, p. 593.

A concinidade é o *princípio absoluto e primeiro* que rege as belas formas compostas observáveis na Natureza, e a Arquitetura, cuja obra, segundo os antigos, é semelhante a um corpo composto de membros, deve imitar esta melhor artífice das formas que é a Natureza. Desse modo, tal qual na Natureza, a concinidade deve ser o preceito fundamental a reger a busca pela Beleza na Arquitetura, ou como escreve Alberti: “A arte edificatória segue de modo especial esta mesma concinidade; com ela reivindica para si decoro, graça e prestígio: e é respeitada.”<sup>89</sup>

Ainda acerca da Beleza, Alberti apresenta outra compreensão fundamental: a distinção entre a Beleza inerente e a aderente. Conforme o humanista, a Beleza inerente, dita *pulchritudo*, definida como “a concinidade, em proporção exacta, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação”. A Beleza aderente, por sua vez, dita *ornamentum*, corresponde ao ornato, que tem a natureza

---

89 *Ibid.*, IX, 5, p. 593.

de algo ajuntado mais que inato<sup>90</sup>. Unindo tal distinção à comparação edifício-corpo, a *pulchritudo* seria concernente à Beleza do corpo arquitetônico, enquanto o *ornamentum* seria equiparável às vestes que, sobre um corpo nu, dignificam-no<sup>91</sup>, como ilustra Loewen:

a pulcritude é concebida [...] qual qualidade inerente que, assim como no corpo completo, emana da *apta compositione membrorum*. Venusto, o corpo, no entanto, não permanece desnudado, mas recebe as vestes luminosas do ornamento.<sup>92</sup>

No Livro VI de seu tratado, Alberti apresenta uma compreensão do ornamento como certa espécie de *luz subsidiária da beleza*<sup>93</sup>, conceito este que contempla duas noções distintas, mas complementares: o ornamento como o que ilumina os atributos da *pulchritudo*, fazendo-a mais claramente visível, ou como o que corrige

---

90 Cf. *Ibid.*, VI, 2, p. 378.

91 Cf. ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 378.

92 LOEWEN, 2012, p. 152.

93 Cf. ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 378.



defeitos e imperfeições<sup>94</sup>. Da primeira ideia, compreende-se, da mesma forma como sem luz nada se pode enxergar claramente, que o ornato será, parafraseando Loewen, o instrumento pelo qual, e no qual, a Beleza melhor se faz ver<sup>95</sup>. O ornamento, assim, traria à luz a *pulchritudo* que resplandece da *concinntitas* alcançada no edifício por meio das adequadas composição e colocação de seus membros<sup>96</sup>. Por esse motivo, Alberti aponta para a necessidade de finalizar o corpo da edificação antes de vesti-lo<sup>97</sup>, aconselhando para tanto que a ornamentação seja a última coisa a se fazer em uma obra, a fim de que tais vestes não ocultem imperfeições que mais bem resolvidas seriam pelo engenho e Arte com que o arquiteto opera aquelas três noções da concinidade: *numero, finitio e dispositio*.

Mas uma vez que a Beleza inata da *pulchritudo*, for alcançada na edificação, como permitirem a Arte e o engenho, poder-se-á

---

94 Cf. LOEWEN, 2012, p. 39.

95 Cf. *Ibid.*, p. 152.

96 Cf. *Ibid.*, p. 39.

97 Cf. ALBERTI, 2011, IX, 8, p. 612.

conceber a ornamentação a ela conveniente, conforme exigir a concinidade. Contudo, apesar de designar a ornamentação como a última etapa dentro da Arte Edificatória, em nenhum momento Alberti trata dessa Beleza aderente como algo prescindível; para ele, pelo contrário, a Beleza e o ornato são os aspectos mais *nobres e necessários* dentro de uma edificação<sup>98</sup>, e advoga que esta não deve permanecer desnuda, tanto que acusa como um defeito superior aos excessos da ostentação e do luxo (que ao longo do tratado censura veementemente), o caso de um edifício sem ornamentação alguma<sup>99</sup>. Sendo, pois, o ornamento uma parte desse todo que é a Arquitetura, compreende-se que a concinidade pressupõe a conjugação e a conciliação da Beleza inata do edifício com a Beleza aderente do ornato<sup>100</sup>:

Tanto quanto não pode faltar ao edifício nenhuma de suas partes, também não se reputa completo aquele do qual se exclua

---

98 Cf. *Ibid.*, VI, 1, pp. 375 e 378.

99 Cf. *Ibid.*, IX, 1, p. 575.

100 Cf. LOEWEN, 2012, p. 56.

a ornamentação. Assim, se a *concinnitas* pressupõe a conjugação da beleza inata à aderente, não se pode conceber a ausência dos ornamentos<sup>101</sup>

O ornamento, desse modo, como se lê nos textos de Loewen<sup>102</sup>, como tais vestes que dignificam um corpo nu, ilustrando a Beleza e disfarçando seus defeitos, traz à tona toda a venustidade concebível numa edificação. E uma vez conciliado pela concinidade, o ornamento, mesmo que uma parte aderente ao corpo, ultrapassa essa dimensão de algo ajuntada para tornar-se partícipe dessa nova unidade do edifício pulcro, que dignificado pelas mais luminosas vestes, não mais se pode conceber separado delas, como se corpo e vestes fossem soldados numa unidade indissolúvel, que é, em suma, a *concinnitas*.

Ora, se “raramente é concedido, mesmo à própria Natureza, que apresente à vista de todos uma coisa plenamente acabada e perfeita sob todos os ângulos”<sup>103</sup>, certamente se

---

101 *Ibid.*, p. 58.

102 Cf. *Ibid.*, p. 152.

103 ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 377.

compreende quão formidável é o desafio de se conceber tal Arquitetura, em toda parte tão perfeita, que nada se lhe possa subtrair ou acrescentar sem que lhe suceda tornar-se menos admirável. Convém aos arquitetos, contudo, diferentemente da atitude modernista de pasmar-se perante a grandiosidade da missão, abraçá-la, assumir tal desafio e, procedendo como Zêuxis, depurar da Natureza as mais belas partes, para compô-las num só corpo uno e pulcro, segundo a lei da *concinnitas* que reluz em face da Beleza<sup>104</sup>, contando com o juízo inato dos olhos para julgar o sucesso de tal aproximação, pois como escreve Alberti, “quando pela vista, pelo ouvido ou por qualquer outro modo nos chegam ao espírito coisas bem proporcionadas, imediatamente as sentimos”<sup>105</sup>.

---

104 Cf. *Ibid.*, IX, 5, p. 593.

105 Cf. *Ibid.*, IX, 1, p. 593.

3.

### Arquitetura manquitola

Não há dúvida de que é nas formas e nas configurações dos edifícios que reside algo de excelente e perfeito por natureza, que desperta o espírito e de imediato é sentido se está presente, mas, se está ausente, grandemente se sente sua falta.

*Alberti, 2011, IX, 8, p. 611.*

**O**s dadaístas escreveram que a Arte está morta, *Die kunst ist tot*. Mas e quanto à Arte Edificatória? Abrangeria também esta o obituário veiculado por estes modernistas? Seguindo as análises de Tarkovski<sup>106</sup>, se a Arte Edificatória for também Arte, caso não exerça conforme sua vocação, poderá, de fato, morrer. À data da feira de 1920, talvez ainda não estivesse morta, mas já decrépita encaminhava-se ao seu leito, pois os arquitetos contemporâneos, desde antes dos alvares do século XX, sinalizavam uma debandada de sua vocação e um grande descaso a um preceito fundamental da Arquitetura: a Beleza.

---

106 Cf. TARKOVSKI, 1998, p. 219.

Em 1896, mais de duas décadas antes da dita feira, Sullivan publicava o artigo “*The Tall Office Building Artistically Considered*” em que propõe à Arquitetura uma lei que determina: “*form ever follows function*”<sup>107</sup>. Essa máxima, conhecida em português como *a forma sempre segue a função*, teve tão ampla repercussão que tornou-se um símbolo do funcionalismo na Arquitetura. Mote do modernismo, a frase pode ser vista como uma interpretação de que o princípio vitruviano da *venustas* subjugava-se aos demais, especialmente à *utilitas* que, sob uma interpretação distorcida, é vista por um viés funcionalista. D’Agostino, contudo, repreende esse pensamento:

O respeito ao uso (e *utilitas* remete ao cômodo e adequado, não à funcionalidade moderna) *conforma-se à beleza; esta não advém por subserviência* (a vaticinar que “a forma segue a função”), mas como consonância na qual vibram as harmonias universais da natureza.<sup>108</sup>

---

107 SULLIVAN, 1896, p. 408.

108 D’AGOSTINO, 2012, p. 112, *grifo nosso*.

D'Agostino revela, em primeiro lugar, que a *utilitas* vitruviana, considerada em suas dimensões autênticas, muito distante de uma acepção funcionalista, condiz ao que é adequado e cômodo. Com isso, faz compreender que, em respeito à adequação e à comodidade, o uso em uma edificação submete-se ao princípio da Beleza, em sentido divergente ao da máxima de Sullivan. Em outras palavras, seguindo o princípio da *utilitas*, a Arquitetura se adapta o mais belamente possível à utilidade que deve atender, de modo que resulta cômoda, adequada e bela. Ora, o belo aspecto imprescinde à utilidade, afinal, “não há ninguém que, ao ver coisas feias, disformes, obscenas, nesse mesmo instante não sinta aversão e repugnância”<sup>109</sup>, como poderia, portanto, ser adequada e cômoda uma edificação que seja aos olhos ofensiva?

Um arquiteto que compreenda com clareza que *firmitas*, *utilitas* e *venustas* são, para além de recomendações à boa prática arquitetônica, noções que definem o que é a Arquitetura em si, por certo enxergará no Belo

---

109 ALBERTI, 2011, IX, 5, p. 592.

a equivalência de sua importância em relação aos demais preceitos. A uma obra, portanto, não basta ser útil e muito sólida se for deslegante, e Alberti censura que uma dessas dimensões, seja a utilidade, seja a solidez, sobreponha-se de tal modo às demais, pois sendo hierarquicamente indistintas, não convém antepor uma às outras.

será defeito ter traçado a obra de tal forma que, embora não esteja muito mal no que respeita aos princípios dos alicerces, [...] havendo falta de ornamentos impossibilite qualquer modo de tornar sua beleza mais apurada, porque com nada se preocupam nos muros senão que sustentasse as coberturas<sup>110</sup>

Alberti, no Livro IX de seu tratado, defende que o arquiteto, ao operar com vistas à Beleza e ao ornamento, deve, antes de tudo, ter em vista a utilidade<sup>111</sup>, o que de modo algum implica a superioridade do útil intrinca- cada no pensamento funcionalista. Também D'Agostino, versadíssimo em Vitruvius, avan-

---

110 *Ibid.*, IX, 10, p. 611.

111 Cf. *Ibid.*, IX, 10, p. 618.



çando em seus comentários sobre a *utilitas* vitruviana, advoga que “a *utilitas* convalida-se pela justeza e excelência da exposição, pelo aspecto belo”, e continua, “Tal parâmetro faz do *ornatus* algo imperativo”<sup>112</sup>. Diante disso, pode-se compreender que, se a *utilitas* conforma-se à Beleza e esta faz do ornamento algo imperativo, este será, por conseguinte, imprescindível à própria *utilitas*, ideia essa que Alberti expressa da seguinte maneira:

E no caso de haver em qualquer parte alguma coisa, útil sob algum ponto de vista, que possa alcançar com a sua arte e engenho, não se dará por satisfeito se não se apossar dela e a compreender inteiramente e, na medida das suas forças, não fizer com que, em si, esse mesmo aspecto digno de louvor seja levado ao extremo da beleza e da perfeição no seu género.<sup>113</sup>

Mas eis que, em 1908, doze anos após Sullivan redigir sua célebre frase, num tempo em que a Beleza estava subjugada ao funcionalismo, Adolf Loos pinga o ponto final de

---

112 D’AGOSTINO, 2012, p. 111.

113 ALBERTI, 2011, IX, 10, p. 618.

*Ornamento e Delito*. Neste seu discurso que é, de todos seus escritos, o de mais ampla repercussão, Loos condena, especialmente na Arquitetura, todo e qualquer uso de ornamento.<sup>114</sup> Dentro do tema da Beleza, de que se ocupa este trabalho, o pensamento de Loos é bastante relevante, pois para ele convergem os apontamentos de onde a postura anti-ornamental modernista se tenha originado.<sup>115</sup> Desse modo, uma vez considerado, como por Colomina<sup>116</sup>, o único dentre os de sua geração cujo pensamento permanece influente ainda hoje, compreender os motivos que o fizeram odiar<sup>117</sup> o ornamento é imprescindível a que se possa compreender e, se necessário, remediar a preferência modernista pela solidez e pela utilidade em detrimento da Beleza.

Loos, ao ver na Arquitetura uma disciplina que deve responder a uma utilidade, é preciso em sua percepção, pois a *utilitas* de fato concerne à Arquitetura. Entretanto, enquanto

---

114 Cf. BENEVOLO, 1976, p. 302.

115 HERSEY, 1994, p. 28.

116 Cf. COLOMINA, 2010, p. 70.

117 HERSEY, 1994, p. 28: "Loos hated ornament in general".

D'Agostino que, bebendo de Vitróvio e Alberti, ao comentar as dimensões do útil e do Belo, considera ambas intrinsecamente conectadas uma à outra, Loos, caminhando por sobre a via do funcionalismo pavimentada por Sullivan, julga-as contraditórias entre si, como se não pudessem coexistir<sup>118</sup>. Esse pensamento de Loos induz à percepção enganosa de que é necessário tomar partido por uma em detrimento da outra, quando de fato não há nada que as contraponha de modo a impor uma decisão como tal.

Loos, apesar disso, embasando-se nesse pensamento funcionalista, defende em sua teoria que “qualquer coisa que servir para alguma finalidade fica excluída da esfera da arte” e, por conseguinte, ao ver que a Arquitetura deve servir a uma finalidade, coloca-a neste lugar de exclusão. Por fim, ao declarar que “arquitetura não é uma arte”<sup>119</sup>, *toma partido* pela utilidade em detrimento da Beleza. Desconectar a Arquitetura da esfera das Artes de tal modo equivale, em primeira

---

118 Cf. BENEVOLO, 1976, p. 302.

119 LOOS, 1956, *Apud. Ibid.*, p. 302.

análise, a isentá-la da necessidade de seguir os preceitos de seu corpo disciplinar, bem como da necessidade de cumprir os papéis inerentes às Artes, tema de que tratou a primeira parte deste trabalho. A sentença de Loos tem diversas e gravíssimas implicações, mas mesmo que, dada a leitura do trabalho até esta altura, possa parecer um tanto quanto desconexa, a influência que o pensamento de Loos teve entre os arquitetos que o sucederam faz necessário prosseguir com estas análises.

De início, cabe memorar: as Artes têm um corpo disciplinar com preceitos claros e definidos que regem o ofício de quem for que atue em sua esfera. Se a Arquitetura, portanto, for excluída do rol das Artes, como o teórico propõe que o seja, esse corpo disciplinar nada dirá respeito ao ofício do arquiteto, de tal modo que este poderá infringir preceitos inerentes à definição mesma da Arquitetura, como a inexistência de hierarquia entre *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, o que, sob esta perspectiva, equivale à feitura de algo que, mesmo sólido e funcional, é distinto de Arquitetura: mera construção.

Avançando ainda mais, se fosse desse modo, a Arquitetura não mais precisaria, como as demais Artes, conceber sob a *pulchritudinis idea* a mais perfeita Beleza de que o engenho humano fosse capaz. Assim, perdendo a conexão com o patetismo humano, desconectar-se-ia de qualquer semelhança com um objeto de contemplação, que dele não pode carecer sob hipótese alguma. Por consequência, o papel de *prestar justificação e dignidade à espécie*, introduzido por Ortega y Gasset<sup>120</sup>, não mais caberia à Arquitetura, nem tampouco o papel de exercer, qual Gioconda, similar *influência socializadora*<sup>121</sup>. À Arquitetura, enfim, também não mais caberia, por meio da Beleza que sacia os olhos, conduzir a alma à sua ascese, o que faria do ornamento algo sem muita relevância.

A sentença de Loos “arquitetura não é uma arte” é fruto do seu pensamento de que as coisas que servem a um fim não podem ser Arte, e este último, por sua vez, advém da contradição que enxerga entre utilidade e Beleza,

---

120 Cf. ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 80.

121 Cf. *Id.*, 2011, p. 101.

de modo que todo seu raciocínio se alicerça por sobre as bases estabelecidas por esta última premissa. Tais bases, contudo, provam-se um tanto quanto instáveis, pois o pressuposto da contradição entre utilidade e Beleza esbarra na autoridade da obra de D'Agostino, mais especificamente no trecho já abordado em que escreve: “a *utilitas* convalida-se pela justeza e excelência da exposição, pelo aspecto belo”<sup>122</sup>. Essa curta análise só, vinda de um especialista em Vitruvius como D'Agostino, é suficiente para elucidar que não apenas a utilidade e a Beleza não são contraditórias, como também concebem-se mutuamente, de modo que a utilidade conforma-se à Beleza e esta, por sua vez, deve ter em vista, antes de tudo, a utilidade, como completaria Alberti<sup>123</sup>, mas “não advém por sua subserviência”<sup>124</sup>.

Quem, portanto, negará que uma edificação perfeita e digna de aprovação não pode ter origem senão na arte? [...] Mas há quem não concorde com estes princípios e

---

122 D'AGOSTINO, 2012, p. 111.

123 Cf. ALBERTI, 2011, IX, 10, p. 618.

124 D'AGOSTINO, 2012, p. 112.

diga que é uma opinião inconstante e sem fundamento aquela com que emitimos um juízo acerca da beleza e de qualquer edificação e que a forma dos edifícios varia e muda ao bel-prazer de cada um, sem estar vinculada a nenhum preceito das artes. É comum este vício da ignorância: declarar que não existe aquilo que se desconhece.<sup>125</sup>

Esclarecendo o vínculo entre a forma dos edifícios e os preceitos da Arte Edificatória, como a Beleza e o ornamento, Alberti pergunta quem negaria que está nas Artes a origem das edificações perfeitas, e ele mesmo dá a entender a resposta. Loos, contudo, embasando-se na visão de que utilidade e Beleza são contraditórias, *toma partido* pela utilidade e pela eliminação do ornamento, excluindo da esfera das Artes a Arquitetura, como escreve Benevolo<sup>126</sup>. Por fim, diante de tudo quanto até aqui foi comentado, cabe questionar: Arquitetura é, ou não, Arte? e, quanto à Beleza, caminha esta junto ao útil, ou é a ele contraditória?

---

125 ALBERTI, 2011, VI, 2, p. 378.

126 Cf. BENEVOLO, 1976, p.302.

De tudo quanto no pensamento de Loos foi de interesse tratar resta, por fim, o tema do ornato, que, apesar de ser o ponto central do discurso *Ornamento e Delito*, será abordado mais brevemente, pois tudo quanto foi dito sobre a Beleza e a Arte Edificatória pode-se dizer, também, sobre o ornamento. David Bell, no artigo intitulado “*The Irritation of Architecture*”, comenta a compreensão de Loos sobre o ornamento na Arquitetura, dizendo que, para ele, o ornato oculta a autenticidade e a integridade dos edifícios, aos quais deve bastar sua Beleza nua, o que faz do ornato algo a se eliminar<sup>127</sup>. Essa compreensão ignora, contudo, que o ornamento, ao contrário de uma máscara que oculta a Beleza inata, é ele mesmo “um instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz”<sup>128</sup>, como escreve Loewen. Se, portanto, for sensato considerar que Arquitetura é Arte e que utilidade e Beleza não se podem separar, o ornato será imperativo à Arquitetura, como o classifica D’Agostino<sup>129</sup>.

---

127 BELL, 2011, p. 113.

128 Cf. LOEWEN, 2012, p. 38.

129 Cf. D’AGOSTINO, 2012, p. 111.



Adolf Loos, com seu viés anti-ornamental, muito compartilha daqueles artistas que idealizam *l'art pour l'art*. Estes, como defendido por Ortega Y Gasset<sup>130</sup>, quiseram remover das Artes o patetismo humano em busca da Arte pura, mas encontraram uma arte vazia, *sem transcendência alguma*, como escreve. Loos quis remover da Arquitetura o ornamento em busca de uma Arquitetura funcional, e pode-se dizer que tenha, do mesmo modo, encontrado uma arquitetura manquitolá e tão intranscendente quanto aquela Arte. A postura depurativa, comum tanto aos artistas modernistas quanto a Loos, ora manifestada na busca da Arte pela Arte, ora na Arquitetura funcionalista, pode ser encarada como resultante da particular visão que compartilham quanto ao seu ofício, que é clarividente em *Ornamento e Delito*:

Não admito o argumento de que o ornamento aumenta a alegria de viver de um homem culto, não admito o argumento que se traveste nas palavras: “mas se o ornamento é bonito...!”. Para mim e para

---

130 Cf. ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 82.

todos os homens cultos o ornamento não aumenta a alegria de viver. [...] *O homem do século quinze não vai me entender.*<sup>131</sup>

Adolf Loos, noutra parte, diz pregar “às pessoas que estão acima da humanidade e que tem a mais alta compreensão das vontades e da miséria dos que estão abaixo”<sup>132</sup>, e na passagem acima, pode-se compreender, aparentemente se vê como um desses *homens cultos* de que fala. Ambos os trechos apontam a possibilidade de que Loos talvez se visse como uma dessas pessoas *acima da humanidade* que estão no vértice da linha evolutiva humana, o que é ainda reforçado ao dizer que *o homem do século quinze* não o poderá entender. Apesar disso, o pensamento de Loos não deve ser compreendido sob uma ótica evolutiva, mas, antes, visto como uma tomada de partido por renunciar ao ornamento e à busca da Beleza em prol do funcionalismo. Essa escolha, contudo, como defende a linha de pesquisa deste trabalho, deixou um vazio no lugar deste

---

131 LOOS, 2002, p. 4, *grifo meu*.

132 *Ibid.*, p. 8.

preceito fundamental à Arquitetura que é a Beleza, cuja falta não se deixa abrandar por coisa outra qualquer.

Sullivan e Loos, hasteando as bandeiras do funcionalismo e da desornamentação, lançaram as bases do movimento modernista, as quais foram pontos chave na debandada coletiva dos arquitetos para longe da Beleza que, como visto, é o caminho por onde podem realizar sua vocação. A Arquitetura, assim, de tal modo distante de sua vocação e dos preceitos que fazem-na ser propriamente Arquitetura, firma-se no caminho para enquadrar-se no obituário Dadá e, dadas as preceptivas arquitetônicas tratadas, pode, então, acabar manquitola. Cabe, contudo, quanto estiver ao alcance de quem se interessar, devolver à Arquitetura seu lugar de direito no rol das Artes, onde *pulchritudo* e *ornatus* fazem-na reluzir em face da *concinntas*. “Quem negará que esse é o dever de um homem bom?”<sup>133</sup>

---

133 ALBERTI, 2011, IX, 1, p. 575.



Considerações finais

**DA BUSCA DA BELEZA**



opor-se em muitas coisas à tradição tira a graça, e aceitá-la tem vantagens e constitui uma orientação segura, [...] não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos de ficar agarrados às suas leis, mas porque tendo em conta as suas adversidades e, descobrindo novas soluções, nos devemos esforçar por atingir uma glória igual ou, se possível, maior que a deles.

Leon Battista Alberti, *Da Arte Edificatória*





## Quietude

nada seja começado senão segundo o que a arte e a razão destinarem, nada se acrescente senão em conformidade com os princípios da obra iniciada, nada seja abandonado como concluído que não tenha sido trabalhado e acabado com o maior grau de empenho e cuidado

*Alberti, 2011, VI, 5, p. 391.*

Aos incultos, fugaz, aos peritos, dificultosa, a ideia da Beleza deve ser buscada, discernida<sup>134</sup>, já que se oculta de quem não a procura. O excerto de Alberti acima faz clarividente o esmero necessário à concepção arquitetônica, que é, para ele, indissociável da Beleza e da concinidade, parafraseando-o: que nada se dê por concluído sem que trabalhado com maior empenho e cuidado. Aqueles, pois, que repetem que *de gosto não se discute*, que *a beleza está nos olhos de quem vê* ou que *a forma sempre segue a função*, dificilmente conhecerão a Beleza, pois ora a veem como atributo de

---

134 Cf. LOEWEN, 2012, p. 84.

gostos contingentes, ora como subserviente à função e nem sequer necessária, entretanto, “não é uma opinião, mas sim um princípio inato no espírito, que fará com que possas emitir um juízo acerca da beleza”<sup>135</sup>.

Com o avançar do estudo das referências que abordei neste trabalho, contudo, pouco a pouco se desvelaram ante aos meus olhos alguns aspectos importantes. Tanto a tratadística de Alberti quanto as análises de Loewen me auxiliaram a compreender que a Beleza não se conforma a gostos particulares e opiniões enganosas, mas é antes regida por *preceitos das artes e critérios racionais*<sup>136</sup> e percebida por um *princípio inato do espírito*<sup>137</sup>. Com a teoria de Vitrúvio e seus esclarecimentos por D’Agostino, entendi que, uma vez que utilidade e Beleza não apenas não se contradizem, como se concebem mutuamente, a forma não precisa seguir a função. Constatei, também, somando às teorias destes a filosofia de Ortega y Gasset e a sensibilidade de Tarkovski, que

---

135 ALBERTI, 2011, IX, 5, p. 592.

136 Cf. *Ibid.*, VI, 2, p. 378.

137 Cf. *Ibid.*, IX, 7, p. 607.

a Arte Edificatória, como quer que se a veja, é tão Arte quanto as demais Artes e, sendo assim, está sujeita às preceptivas inerentes a um corpo disciplinar, dentre as quais se inclui a Beleza.

Se do pedestal do meu ceticismo exigi respostas assertivas às minhas inquietações, posso afirmar que cada um destes pontos superou minhas exigências e, firmando o novo chão por onde haveria de caminhar, encorajaram-me todos a romper com as barreiras intelectuais que a doutrina modernista radicou em minhas concepções nos primeiros anos de contato com a Arquitetura, para buscar a Beleza. E da posição de futuro arquiteto em que me encontro, percebi ser meu dever falar daquilo que aos meus olhos se tornou tão claro: no corpo disciplinar da Arquitetura, a Beleza é um preceito fundamental que a ela se oferta como via por meio da qual se faz possível cumprir sua vocação, conduzindo a ascense da alma<sup>138</sup> ao princípio universal de todas as coisas, e que, aos arquitetos que reconhecerem na Beleza o caminho a se seguir a fim de reali-

---

138 Cf. D'AGOSTINO, 2012, pp. 202 e 206.

zarem tal vocação que lhes foi dada na origem deste nobre ofício, a busca da Beleza faz-se não menos que uma sua responsabilidade.

E, aqui, entra o primeiro porquê da escolha de um tema complexo como este, que a mim fez tantas vezes franzir a testa, e que à minha volta foi causa de tantas torpes expressões. Como dito no preâmbulo, seja ao passar meus olhares pelas funcionalíssimas e disformes construções do centro paulista, seja pelo conflito entre o ensino que recebia e as realidades que enxergava, várias coisas concernentes à Beleza causavam-me inquietações diversas. É curioso até como o mero escrever sobre a existência de algo que, como a Beleza, pode saciar os olhos e conduzir-nos àquele *paraíso revelado*<sup>139</sup>, de que fala Charles Baudelaire, foi suficiente para amenizar tais inquietações. Eventualmente, minha busca da Beleza silenciou-as todas, trazendo-me grande quietude, pois assim agia em conformidade com o que meus olhos sempre disseram à minha consciência: a Beleza importa e pode ser, ela mesma, um objetivo a se alcançar.

---

139 Cf. *Ibid.*, 2012, p. 200.

Na Rua do Lago, contudo, minha postura, como que januária<sup>140</sup>, de olhar para trás para entender o que vem à frente a muitos estranhou, pois criam que o modernismo é o ápice evolutivo da arquitetura. Por vários outros fui chamado ora leviano, ora corajoso, apenas pela decisão de tomar caminhos contrários às ideologias arquitetônicas ali vigentes, chegando até a ouvir de professores que, prosseguindo com este tema da maneira como pretendia, certamente arranjaria “encrenca”.

Digo isso apenas para introduzir duas questões que considero relevantes a este fechamento. Primeiro que, por fortes que tenham sido as correntes de pensamento a me disputarem durante minha formação, tive a oportunidade de ser um agente ativo na concepção de minhas ideias e na opção por minhas afinidades intelectuais, fato de que este trabalho é prova cabal. E segundo, mas talvez ainda mais importante, é algo que, no desenrolar de todo esse processo, ao meu entendimento ficou cada vez mais patente: a busca da Beleza

---

140 Referência a Jano, divindade romana que, com suas duas faces em lados opostos, vê passado e futuro mutuamente e, considerando o passado, concebe o futuro.

compensa todo e qualquer esforço, e creio que é falando dela que convém arrematar este trabalho, especialmente por muito dizer respeito aos porquês da minha decisão de seguir com o tema da Beleza, apesar dos fatores que me foram desfavoráveis nessa escolha.

Citando Ortega y Gasset<sup>141</sup>, escrevi sobre como os novos artistas ficam aterrados ao reconhecerem a nobre missão que acompanha seu ofício, seja por sua grandiosidade, seja pelas dificuldades que lhes impõe. Não devemos, contudo, imitando semelhante postura, fugir covardemente de tal chamado pelo trabalho que demanda ou causa outra qualquer, mas uma vez reconhecida a sua importância, tendo a Beleza por caminho, devemos, imitando os antigos, abraçá-la, sabendo que as complicações dessa missão são como o incômodo que antecede a cura dum remédio amargo. Mas curar o que?, podes perguntar. Ora, a Arquitetura que, como visto, sob esta linha de pesquisa apoiada na autoridade daqueles tantos doutos, sob o jugo do funcionalismo, neste momento jaz manquitola e decrépita.

---

141 Cf. ORTEGA Y GASSET, 2001, pp. 79-80.

A quem reconhece na Arquitetura a Arte Edificatória, por certo todo o mais quanto foi dito até aqui soará bastante coerente, e é especialmente a este grupo, que sem dúvidas também poderá ver na Beleza o caminho a se seguir na Arquitetura, que direciono meu último apelo. Caso até aqui eu tenha conseguido mostrar-te a gravidade que na Arquitetura tem a Beleza, peço-te que escuteis a estas palavras que são não minhas, mas daquela sagitária que, por intermédio de Tarkovski, dirige-se a ti: “tenham consciência de que a beleza os está convocando”<sup>142</sup>. Iniciei este trabalho atormentado pelas inquietações que a contradição entre a teoria modernista e a necessidade da Beleza me causou; termino-o do lado oposto, sossegado pela quietude que, ao longo desta jornada, a busca da Beleza me concedeu. Escutar sua convocação é apenas o primeiro passo, resta ainda resgatá-la em nosso ofício.

---

142 TARKOVSKI, 1998, p. 241.









## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória**. Tradução: Arnaldo Espírito Santo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. Publicado originalmente como *De re aedificatoria*, 1485.

BELL, David. The Irritation of Architecture. **Journal of Architectural Education**, v. 64, n. 2, p. 113–126, 2011. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41318787>>. Acesso em: 6 maio 2024.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 298-304.

COLOMINA, Beatriz. Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt. **Thresholds**, n. 37, p. 70–81, 2010. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43876552>>. Acesso em: 6 maio 2024.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S.; LOEWEN, Andrea B. Retórica e ornamento em Vitrúvio e Alberti. In: LOEWEN, Andrea B;

D'AGOSTINO, Mário Henrique S.; AZEVEDO, Ricardo M. de, (orgs.). **Preceptivas arquitetônicas**, São Paulo: Annablume, 2015, pp. 89-108.

D'AGOSTINO, Mário Henrique S. **A beleza e o mármore: o tratado De Architectura de Vitruvius e o renascimento**. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0849-5>>. Acesso em: 8 mar. 2024.

\_\_\_\_\_. **A arquitetura, o corpo e o espelho: sobre a beleza e o tempo na arte do Renascimento e em nossos dias**. *Tempo Social*, v. 15, n. 1, p. 113-137, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702003000100007>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. **Geometrias simbólicas: espaço, arquitetura e tradição clássicas, estudo de história da teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza**. 1º ed. Weditora WMF Martins Fontes, 2015.

GROPIUS, Walter. **Manifesto Bauhaus**. Weimar, abr. 1919. Tradução: ENGEL, H.; KELER, W.; RISSONE, N.; WELZEL, E.

Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/147259397/Manifesto-Bauhaus>>. Acesso em: 26 mar. 2024

HERSEY, George. Why Should Women But Not Buildings Be Ornamented? Reflections on Adolf Loos. **ANY: Architecture New York**, n. 4, p. 28-31, 1994. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41846077>>. Acesso em: 6 maio 2024.

KRÜGER, Mário. As Leituras Da Arte Edificatória: Introdução a Leon Battista Alberti. In: ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 15-73.

LOEWEN, Andrea Buchidid. A beleza como ornamento e os tratados de arquitetura do renascimento. In: LOEWEN, Andrea B; D'AGOSTINO, Mário Henrique S.; AZEVEDO, Ricardo M. de, (orgs.). **Preceptivas arquitetônicas**, São Paulo: Annablume, 2015, pp. 129-153.

\_\_\_\_\_. Alberti e a luz da beleza. In: BARTALINI, Vladmir; GROSTEIN, Marta Dora, (orgs.). **Arquitese volume 3: Arquitetura, História e Crítica**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2015, pp. 11-26.

\_\_\_\_\_. **Lux pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti.** 2007. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LOOS, Adolf. **Ornamento e Delito.** Tradução: Anja Pratsche. Projeto Babel. Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2002. Publicado originalmente em como *Ornament und verbrechen*, 1908.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Desumanização da Arte.** São Paulo: Cortez, 2001. Publicado originalmente como *La deshumanización del arte*, 1925.

\_\_\_\_\_. Mona Lisa. In. **Ensaio de Estética: Mona Lisa, Três quadros do vinho e Velásquez.** Tradução: Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011, pp. 95-108.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte.** Tradução: Octavio Mendes Cajado. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

PLATÃO. **Hípias Maior.** Tradução: Lucas Angioni. Revista Archai, n. 26, e02608, 2019. Disponível em: <[https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_26\\_8](https://doi.org/10.14195/1984-249X_26_8)>. Acesso em: 14 mar. 2024.

\_\_\_\_\_. **Fedro ou da beleza**. Tradução: Jose Pinharanda Gomes. 6 ed. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.

SOURIAU, Etienne. **Chaves de Estética**. Tradução: Cesarina Abdala Belém. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SULLIVAN, Louis. The Tall Office Building Artistically Considered. *In: Lippincott's Magazine*, v. Abril, p. 403-409, 23 mar. 1896. Disponível em: <[https://courseworks2.columbia.edu/files/693021/download?download\\_frd=1](https://courseworks2.columbia.edu/files/693021/download?download_frd=1)>. Acesso em: 26 mar. 2024.

TARKOVSKI, Andrei. A responsabilidade do artista. *In: TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 211-241. Publicado originalmente como *Die Versiegelte Zeh*, 1985.

TATARKIEWICZ, Władysław. Did Aesthetics Progress? *In: Philosophy and Phenomenological Research*, v. 31, n. 1, p. 47-59, 1970. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/2105979>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

\_\_\_\_\_. The Great Theory of Beauty and Its Decline. *In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 31, n. 2, p. 165-180, 1972. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/429278>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

TZARA, Tristan. Manifesto Dada 1918. *In: TZARA, Tristan. Sete manifestos Dada*. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987, pp. 11-19.

UNGERS, Oswald Mathias. Ordo, fondo et mensura: the Criteria of Architecture. *In: Italian Renaissance Architecture: From Brunelleschi to Michelangelo*. Londres: Thames and Hudson, 1996, pp. 307-318.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitectura**. Tradução: Manuel Justino Maciel. 1ª ed. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006. Publicado originalmente como *De Architectura*, (datável de) 27 a.C.







---

Andrea Buchidid Loewen

---

Maria Luiza Zanatta de Souza

---

Clóvis Antônio Benedini Lima

para todos los Contos