

EDUARDO CAMPOS LAMASSA

**OPERANDO SOB A LUZ DO DECORO ALBERTIANO:
DO *PRÉPON* À RACIONALIDADE CONVENIENTE EM LOOS**

ESCOLA DE ARQUITETURA DA UFMG

BELO HORIZONTE

2017

Eduardo Campos Lamassa

OPERANDO SOB A LUZ DO DECORO ALBERTIANO: DO *PRÉPON* À RACIONALIDADE CONVENIENTE EM LOOS

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise crítica e histórica da Arquitetura e do Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão

Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2017

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura da UFMG
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Eduardo Campos Lamassa.

*OPERANDO SOB A LUZ DO DECORO ALBERTIANO: DO PRÉPON À
RACIONALIDADE CONVENIENTE EM ADOLF LOOS*

Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Análise crítica e histórica da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão

Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão (Orientador)
Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Profª. Dra. Daniele Nunes Caetano de Sá
Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Profª. Dra. Denise Marques Bahia
Pontifícia Universidade Católica do Estado de Minas Gerais

Belo Horizonte, 25 de abril de 2017.

*Aos meus pais,
que nunca me deixaram,
pois moram em mim.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Carlos Antônio Leite Brandão, o Cacá, por me dar o privilégio de compartilhar de sua sabedoria e me abrir as portas da reflexão sobre os fundamentais conhecimentos desenvolvidos nesta dissertação.

Ao Núcleo de Pós-graduação da EAUFMG que, em momentos difíceis de meu percurso, agiu com muita compreensão. À sempre atenciosa secretária Paula e, especialmente, às professoras Fernanda Borges de Moraes, Denise Morado e Silke Kapp, coordenadoras do NPGAU neste período.

À professora Celina Borges Lemos, por ter sido a primeira a me receber no meu reencontro com a academia.

A sempre atenciosa professora Daniele Caetano por seu interesse e fundamentais sugestões em meu trabalho. Aos professores Carlos Alberto Maciel e Maria Lúcia Malard pelas críticas provocativas. À professora Rita Velloso que se prontificou a discutir meu texto.

Às professoras Stephane Huchet, Vanessa Borges Brasileiro e Renata Marquez por me oferecerem a experiência como professor voluntário. Especialmente, à Vanessa por seu valioso acompanhamento durante o período de administração das aulas.

À professora Maria Luiza de Castro por sua amizade e oportunidades de participação em bancas de TCC.

Aos funcionários da biblioteca da EAUFMG, sempre gentis.

À Telma e Shirley.

Aos meus irmãos Carlos, Helena, Ricardo e Henrique. À minha tia Jannê. Ao amigo Eduardo Lúcio. À Alice, Cecília e Christine. Ao meu filho Pedro. Aos amigos que de alguma maneira me apoiaram até aqui: Nelson, Helena, Jacques, Andrea, Helga, Luciana, Luciano, Márcio, Juliana, Laura e tantos outros que sempre me deram uma palavra de incentivo.

RESUMO

A Antiguidade Clássica nos dá a essência do decoro familiar há séculos. A conveniência é o princípio básico do decoro. *Decorum* vem do grego *prépon*, o que já nos remete ao que é apropriado aos homens e a uma situação. Alberti nos apresenta seu conceito de decoro no *De Re Aedificatoria*, centralidade desta dissertação. Após encontrar o decoro em Platão, Aristóteles, Cícero e Vitruvius, Alberti nos fornece uma abordagem estruturante deste saber de forma tão clara que não nos deixa dúvidas sobre a atualidade deste princípio e o que podemos aprender com ele. O tratado albertiano é decisivo para a compreensão da produção arquitetônica e urbanística pautada nos fundamentos humanistas do Renascimento italiano. Contudo, a estruturação pretendida para esta dissertação é extrair o decoro albertiano de forma a solidificá-lo como operador para reflexão crítica e ação sobre objetos e assuntos da arquitetura e do urbanismo, do passado e do presente. Pelo pioneirismo e complexidade, a obra literária do arquiteto vienense Adolf Loos foi escolhida para ser analisada sob a luz do decoro albertiano. Como resultado, esperamos ter comprovado a atualidade deste conceito.

Palavras-chave: Alberti, *De Re Aedificatoria*, Loos, decoro, conveniência.

ABSTRACT

Classical antiquity gives us the essence of decorum familiar to us for centuries. “Convenience” is the basic principle of decorum. Decorum comes from the Greek *prepon*, which already refers to what is appropriate to men and to a situation. Alberti presents us his concept of decorum in *De Re Aedificatoria*, which is also the central theme in this dissertation. After finding the decorum in Plato, Aristotle, Cicero, and Vitruvius, Alberti gives us so clearly a structuring approach to this knowledge that leaves us no doubt about the actuality of this principle and what we can learn from it. The Alberti Treaty is decisive for the understanding of the architectural and urban production based on the humanistic foundations of the Italian Renaissance. However, the structure intended for this dissertation is to extract the Alberti decorum in order to solidify it as an operator for critical reflection on objects and subjects of architecture and urbanism in the past and present. The literary work of the Viennese architect Adolf Loos, because of its complexity and pionerism, was chosen to be analyzed under the light of Alberti decorum. We hope under this propositions to have proven the contemporaneity of this concept.

Keywords: Alberti, *De Re Aedificatoria*, Loos, *decorum*, convenience.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
I	FUNDAMENTOS TEÓRICOS	16
1.1	Considerações iniciais - A origem dos valores	17
1.2	<i>Prépon</i> - Um conceito grego	23
1.3	O <i>prépon</i> platônico e os sofistas	24
1.4	O <i>prépon</i> em Aristóteles	32
1.5	O decoro vitruviano	34
1.6	Cícero e o <i>decorum</i> ético-moral	39
II	DECORO NO <i>DE RE AEDIFICATORIA</i>	41
III	A RACIONALIDADE CONVENIENTE EM ADOLF LOOS (1870-1933)	66
3.1	Conveniência e ornamento em Loos	67
3.2	Looshaus, a harmonia da Michaelerplatz	76
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	95

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Olbrich, edifício da Secessão, Viena	78
Figura 2 - Olbrich, Casa Ludwig, Darmstadt	78
Figura 3 - Antigo Palais Dietrichstein Herberstein, Viena	79
Figura 4 - König, Palais Herberstein, Viena	79
Figura 5 - Palais Herberstein e Looshaus, Viena	79
Figura 6 - Palais Herberstein e Looshaus, Viena	79
Figura 7a - Michaelerplatz (Montagem do autor)	81
Figura 7b - Michaelerplatz (Montagem do autor)	82
Figura 8- Plantas da área comercial, pavimento térreo	84
Figura 9 - Planta do pavimento tipo de habitações e planta de cobertura	85
Figura 10 – Fachada	85
Figura 11 - Detalhe <i>bow-windows</i>	86
Figura 12 - Detalhe <i>bow-windows</i>	86
Figura 13 - Detalhe <i>bow-windows</i>	86
Figura 14 - Detalhe <i>bow-windows</i>	86
Figura 15 – Vista interna	86
Figura 16 – Vista interna	86

INTRODUÇÃO

Decoro. Grego *prépon*; latino *aptum*; *decens*; *quid decet*; *accommodatum*; *decorum*. O decoro é uma conveniência. Pressupõe o costume, prescrições anônimas e coletivas que julgam se a obra está adequada ao assunto, à situação, etc. O decoro pressupõe o que é natural (o que ocorre sempre e deve ser repetido); e o que é habitual (que ocorre frequentemente e pode ou não ser representado).

Antes de discorrer sobre a teoria e estrutura deste trabalho, sentimo-nos impelidos a fazer considerações sobre a recepção da proposta de abordar o tema *decoro*.

Ao expormos o termo decoro, para além do gabinete do orientador, desde o início de nosso projeto de dissertação, foi comum depararmos-nos com o estranhamento causado pelo termo, em boa parte de colegas arquitetos e urbanistas, dentro da academia e fora dela, o que sempre nos levou a discorrer sobre o conteúdo desse princípio fundamental do tratado *De Re Aedificatoria*, obra de Leon Battista Alberti (impresso pela primeira vez em 1485). Nessa obra, o autor demonstra sua preocupação em confirmar sua atualidade e indissociável presença no ato de pensar e projetar cidades e edifícios. Embora agraciados pela perseverança no estudo do *De Re Aedificatoria* por alguns estudiosos como Carlos Antônio Leite Brandão, a tardia tradução para a língua portuguesa há de contemporizar o inabitual uso do termo em terras brasileiras, no âmbito do conceito de decoro em Alberti. A primeira edição do tratado em língua portuguesa foi publicada em 2011 e a brasileira em 2012. Isso, por si só, já é grande motivação para a presente dissertação.

O que poderia ser grande entrave para o desenvolvimento do trabalho foi justamente o desvelamento desse estranhamento - a razão de que sempre foi difícil entender o problema do decoro na arquitetura, conforme averiguamos no que nos disseram os filósofos, e nos relatos de Vitruvius e Alberti, como veremos nesta dissertação. A partir deste conceito em Alberti, que nos traz o *decorum* de Cícero, e este, por sua vez, discorre sobre o *prépon* originado na Antiguidade grega, encontramos em Platão o *prépon-kalón*, no qual o que é “belo”, *kalón*, é o que é conveniente, adequado, apropriado. Ao final de *Hípias Maior*, Sócrates em discussão com Hípias sobre a natureza do “belo”, diz: “difícil é o belo”. Em Sócrates, a beleza como “o conveniente” é a primeira das definições pelas quais o filósofo almeja abraçar sua essência - a beleza está no acordo, *prépon* socrático (D’AGOSTINO, 2010, p. 31). Os sofistas intensificaram essa problemática e introduziram o *prépon-kairós* (conveniência

oportuna, adequada à ocasião) das aparências ilusórias, a persuasão. Em Alberti, a beleza está em seu conceito de *concinntas*, reguladora da proporção, organização e harmonia das partes entre si e com o todo. O pensamento albertiano promove a viva complementariedade dos saberes sem a qual, como afirma Álvaro Siza, “[...] não é possível dar resposta a uma necessidade social particular, que inclui e da qual dependem as outras: a beleza. Essa é a primeira responsabilidade do arquiteto”. (SIZA, *apud* ALBERTI, 2011, p. 16)

Sendo a motivação desta dissertação operar o decoro sobre a arquitetura e cidades que construímos no século XX e na atualidade, a natureza histórica e filosófica do decoro é problema. A humanidade deste conceito como essência do senso republicano frente aos que o consideram incompatível com determinadas conjunturas de poder, econômico e político, e de ambições individuais acompanhadas de um senso individualista de liberdade, onde o bem comum é preterido, é parte desse problema.

Além da prática e da teoria na arquitetura, os antigos nos legaram princípios fundamentais da filosofia, que visam a dignidade do homem diante de um mundo edificado imperfeito, assim como o próprio ser humano. Ao nos prepararmos para uma análise crítica do que vemos e vivenciamos na arquitetura e no urbanismo, nossas fontes de conhecimento têm que vir acompanhadas obrigatoriamente do que nos relatam os sábios a respeito da visão filosófica do edificado. Como diz Alberto Pérez-Gómez:

[...] se houver uma essência histórica da arquitetura, esta não pode ser simplesmente deduzida a partir de uma coleção de objetivados edifícios, teorias ou desenhos. A realidade da arquitetura é infinitamente mais complexa, tanto mudando com a história e cultura, e também permanecendo a mesma; análoga à condição humana que sempre requer que nos dirigimos as mesmas perguntas básicas para entrar em acordo com a mortalidade e a possibilidade de transcendência aberta pela linguagem, enquanto esperamos infinitamente respostas, adequadas à tempos e lugares específicos. Arquitetura possui seu próprio "universo de discurso" e sobre os séculos pareceu capaz de oferecer à humanidade muito mais do que soluções técnicas para necessidades pragmáticas¹.

Nesse sentido, premissa do trabalho de Pérez-Gómez é também premissa em Alberti: “[...] como arquitetura, arquitetura comunica a possibilidade de nos reconhecemos

¹ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Hermeneutics as Architectural Discourse*. Disponível em: <<https://www.mcgill.ca/architecture-theory/files/architecturetheory/hermeneutics.pdf>>. Acesso em 12/09/2016

como completos, para habitar, poeticamente sobre a terra e, assim, sermos totalmente humanos”².

Um primeiro passo é buscar esclarecer o papel do discurso do decoro na compreensão de uma prática que tradicionalmente seguiu longo aprendizado. A natureza do decoro desde a Antiguidade Clássica, como veremos no capítulo “Fundamentos teóricos”, faz com que operá-lo, em diferentes frentes e períodos, traz o risco de saturação semântica. Também por isso, a vertebralidade da presente dissertação, o *De Re Aedificatoria* com seus preceitos de conveniência e adequação, é a referência com a qual buscamos diálogo com esse problema. O estranhamento pela erudição e construção de conceitos não é novidade, nem para o próprio Alberti (2012, p. 29) no *De Re Aedificatoria*. No capítulo I, livro VI, ele demonstra toda sua exaustão em sua empreitada: “Aconteceram-me de fato, muitos problemas - explicações de conceitos, novidades terminológicas, problemas de conteúdo - que me desanimavam e faziam com que desistisse do trabalho.”

A realização de um projeto, obviamente, exige diferentes tipos de conhecimentos especializados. Hoje, compreendemos melhor que conhecimento científico, prática e teoria são aspectos parciais do discurso da arquitetura e não dão conta do potencial significado que ela carrega. Entendemos que o decoro, em sua capacidade original, nomeia uma intenção na prática projetual da arquitetura, articula possibilidades de sentido, tendo em vista um “espaço de experiência” (um mundo cósmico ou histórico, que pode ser a herança cultural do arquiteto)³, o que pode gerar um horizonte de expectativas no espaço arquitetônico construído, no que diz respeito ao melhor para o bem comum. No início do prólogo do *De Re Aedificatoria*, Alberti chama de arquiteto aquele que com um método e um procedimento determinados e dignos de admiração tenha estudado o modo de projetar teoricamente e também realizar praticamente, mediante o deslocamento dos pesos e mediante a reunião e junção dos corpos, obras que se adaptem de uma forma harmônica às necessidades dos homens. Para que isso aconteça, ele precisa dominar os conhecimentos mais excelsos e adequados. Tal deverá ser então o arquiteto. (ALBERTI, 2012, p. 29)

Alberti conceitua o arquiteto “[...] como aquele que pensa o projeto e o constrói na mente [...]”, atribuindo-lhe não só o conhecimento técnico e domínio dos saberes mais

² idem

³ idem

importantes, mas a condição de indispensável à *pólis*, a serviço dos outros homens, uma vez que a arquitetura é, “[...] do ponto de vista público e privado, utilíssima e extremamente agradável ao gênero humano e não a última em dignidade” (ALBERTI, 2012, p. 29). Alberti define a arquitetura como um saber que, de modo nenhum possamos passar sem ele, pois além de sua natureza indispensável, proporciona por si mesmo uma utilidade associada ao prazer e à dignidade. É dentro desse conceito que devemos atribuir ao espaço construído a sua dimensão humana, que inclui a ética e a moral.

O posicionamento central desta dissertação parte do princípio que operar com o decoro na questão do conceito do projeto arquitetônico é nos guiarmos por uma noção do bem comum e preservarmos a dimensão política e humana do espaço construído. É buscarmos compreender o papel do decoro na elaboração mental prévia e sua absorção pelo projeto e seu resultado. Para Pérez-Gómez, teorias instrumentalizadas, independentemente se elas são movidas por tecnologia, política ou imperativos formalistas, ou por um desejo de imitar modelos das ciências, são sempre incapazes de explicar essa dimensão política humana do espaço construído. “Que tipo de discurso pode, portanto, ser postulado como um meta-discurso principal?”⁴

Cientes da complexidade do tema, a fundamentação em pensadores da Antiguidade greco-romana é o caminho necessário para melhor compreendermos a construção desse conceito no tratado de arquitetura *De Re Aedificatoria*, e daí desenvolvermos o diálogo com autores, arquitetos, objetos arquitetônicos e suas circunstâncias (de períodos históricos e da contemporaneidade), tendo como operador o decoro. Destacamos que os resultados, além de verificarem a presença ou não desse conceito, podem provocar novas interpretações de acordo com as ocasiões.

Os fundamentos do decoro fazem-se presentes, na medida em que articulam a nossa intenção de significado e atendem ao bem comum; no entanto, sempre estiveram à prova ao longo do tempo, uma vez que,

[...] incertezas acompanham o trabalho de arquitetura, que, uma vez lançada no mundo, passa a ocupar um lugar na esfera pública, e neste sentido, independentemente de nossas intenções, nunca podemos

⁴ idem

verdadeiramente prever com precisão o significado social de um edifício e valores percebidos, visto que, a arquitetura só é realizada e dá respostas às nossas intenções como espaço vivido⁵.

Definições aristotélicas e albertianas nos trazem outro problema: a constante ruptura com hipóteses anteriores e sua substituição por novas hipóteses, base do progresso da ciência moderna, e caras ao pensamento contemporâneo. No campo da arquitetura e urbanismo, muitas das hipóteses nascem de intuições e de aspectos subjetivos, mas, segundo o pensamento da ciência moderna somente poderão se tornar hipóteses depois de encontrados dados e informações capazes de reforçar essas percepções. Enfim, para a ciência moderna, nunca alcançamos a verdade e sim hipóteses que serão substituídas por outras e, neste sentido, este texto há de considerar que a ideia de “Absoluto”, tão presente na Antiguidade Clássica, é o tensionamento que pode vir a colocar o decoro na contemporaneidade em um patamar metafísico, jogando sombra sobre seu sentido ético-estético a serviço do bem comum.

O domínio da individualidade na contemporaneidade, em detrimento do bem estar comum, estabelece questões para profunda reflexão no presente texto, já que partimos de premissas básicas de conveniência e adequação como ponto de referência fundamental para encontrarmos o decoro na produção arquitetônica. É um caminho que só é possível seguir se acreditarmos que o decoro é “[...] ponto de referência axial do próprio sentido da *arché* que inspira a tectônica inventiva que o homem construiu, e vem construindo” (BRANDÃO, 2006, p. 16).

Acreditando não ser um princípio ético-estético exclusivamente aplicado às cidades antigas herdadas por nós, o objetivo deste trabalho é buscar evidenciar a utilidade do decoro no pensar e realizar edifícios e cidades, e compreender as problemáticas configurações da arquitetura e das metrópoles contemporâneas.

⁵ idem

CAPÍTULO I
FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1 Considerações iniciais - A origem dos valores

A Antiguidade Clássica nos dá a essência do decoro familiar há séculos. A conveniência é o princípio básico do decoro. *Decorum* vem do grego *prépon*, o que já nos remete ao que é apropriado ao homem ou à uma situação.

Antes de desenvolvermos este texto, que procura fixar os parâmetros constituintes do decoro no ambiente vivido pela Antiguidade Clássica, fizemos uma breve investigação sobre a origem dos valores. Adianto que não estou a discutir se o fogo constitui a causa pela qual originariamente os homens se reuniram em comunidades, como diz Vitruvius (2006, II, 1, 1-7), mesmo porque, seguimos a ideia de Alberti (2012, p. 279), a saber: “[...] um telhado e quatro paredes tiveram um peso muito maior na hora de reunir e manter unidos os seres humanos”. Não é um benefício pequeno a arquitetura do abrigo fornecer segurança e conforto contra o ardor do sol e o gelo do inverno, o que nos remete a ideia “primitiva” do que é apropriado, adequado e conveniente ao homem. É na casa primitiva, sob o telhado e entre quatro paredes, e em torno dela, que a *téchne* encontra a *arché*. Neste sentido, é a arquitetura que abrigou e desenvolveu o “humano do homem” desde tempos remotos. Segundo Rykwert (2003), o “primitivo” possui sua própria historicidade o que o levou a acreditar que essa consciência poderia levar, efetivamente, à novas ideias a respeito da natureza da edificação como uma iniciativa social e política.

A realidade da arquitetura é infinitamente complexa, tanto mudando com a história e cultura, e também permanecendo a mesma; análoga à condição humana que sempre requer que nos dirijamos as mesmas perguntas básicas para entrar em acordo com a mortalidade e a possibilidade de transcendência aberta pela linguagem, enquanto esperamos infinitamente respostas adequadas a tempos e lugares específicos. Arquitetura possui seu próprio "universo de discurso" e sobre os séculos pareceu capaz de oferecer à humanidade muito mais do que soluções técnicas para necessidades pragmáticas⁶.

Pensamos que é natural aos homens primitivos que, uma vez reunidos entre os primeiros ornamentos arquitetônicos, o telhado e as paredes, fixados aí, tenham

⁶ Disponível em: <<https://www.mcgill.ca/architecture-theory/files/architecturetheory/hermeneutics.pdf>>. Acesso em 05/09/2016

desenvolvido, junto com a linguagem, necessárias virtudes para conviverem em comunhão, reconhecendo o que os une e o que os separa, visto que viver “preso” ao abrigo do conforto e da segurança é melhor opção do que estar exposto ao ardor do sol e ao gelo do inverno. Em um reconhecimento do novo espaço de vivência, a percepção do ser dotado de racionalidade torna provável o surgir de novos ornamentos adequados às suas necessidades. Nesse sentido, o homem funda o habitar, e como diz Heidegger (1951, p.9), “[...] somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir”. E esse homem, dando-se conta de que o construir desenvolve o pensamento e, em consequência, sua capacidade de questionar o que lhe é necessário, encontra no que constrói a ideia de dignidade. É o que nos diz Alberti (2012) e o que nos expõe Heidegger (1951) ao refletirem sobre construir, habitar e pensar a casa camponesa na Floresta Negra. O que nos serve para conjecturar sobre as primeiras habitações.

O que edificou essa casa foi a insistência da capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais serem, com simplicidade, nas coisas. [...] Essa capacidade situou a casa camponesa na encosta da montanha, protegida contra os ventos e contra o sol do meio-dia, entre as esteiras dos prados, na proximidade da fonte. Essa capacidade concedeu-lhe o telhado de madeira, o amplo vão, a inclinação íngreme das asas do telhado a fim de suportar o peso da neve e de proteger suficientemente os cômodos contra as longas tormentas das noites de inverno. Essa capacidade não esqueceu o oratório atrás da mesa comensal. Deu espaço aos lugares sagrados que são berço da criança e a "árvore dos mortos", expressão usada ali para designar o caixão do morto. Deu espaço aos vários quartos, prefigurando, assim, sob um mesmo teto, as várias idades de uma vida, no curso do tempo. (HEIDEGGER, 1951)⁷

Salta à vista que os edifícios foram instituídos para benefício da humanidade. De fato, a princípio, se está certa a nossa interpretação, os homens começaram a construir a fim de se protegerem das intempéries a si e aos seus bens. Depois, continuaram a querer o que é necessário à conservação da vida, mas também o que pudesse contribuir para assegurar todas as comodidades acessíveis e que em parte nenhuma esses objetivos fossem negligenciados. (ALBERTI, 2012, p. 279)

Seguindo o raciocínio da arquitetura como transmisora de valores, nos atrevemos a especularmos a condição humana de tempos primitivos frente à morte e à transcendentalidade, para nisso buscarmos nesse tempo específico quais seriam os primeiros objetos arquitetônicos que dialogaram e deram a ideia de unidade adequada

⁷ (CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR, 1951) Conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

aos costumes. Afora as questões de higienização⁸, encontramos na relação entre lugar, casa e túmulo, o objeto de nossa reflexão. Mesmo faltando provas, Fustel de Coulanges (1981), conjecturou que

[...] é certo que as gerações mais antigas, de cuja raça se originaram gregos e romanos, renderam culto aos mortos e ao fogo sagrado, a religião antiga, que não tirava seus deuses da natureza física, mas do próprio homem, tendo por objeto a adoração do ser invisível que há em nós, a força moral e pensadora que anima e governa nosso corpo. (COULANGES, 1981, p.15)

Seguindo esse pensamento, desde os mais remotos tempos, as crenças deram lugar a normas de conduta; por isso, estudar as mais antigas crenças nos ajuda a melhor compreendermos nossas instituições.

Até os últimos tempos da história da Grécia e de Roma, vemos persistir entre o homem do povo, determinado conjunto de pensamentos e de usos, por certo datando de época muito afastada, mas onde já poderemos reconhecer as ideias primitivas concebidas pelo homem quanto à sua própria natureza, à sua alma, e sobre o mistério da morte. (COULANGES, 1981, p. 15)

Desta crença primitiva surgiu para o homem a necessidade de uma sepultura, a morada subterrânea, impondo que o corpo, ao qual a alma está ligada, seja coberto pela terra do lugar do qual se originou. Sepultura fixada não em qualquer lugar, mas na terra que lhe deu berço, junto aos que o antecederam e aos que o seguiriam. É mantido pelo rito de oferecimento de alimentos e vinho por aqueles com quem conviveu sobre a terra. Em troca dessas oferendas, “[...] pedem-lhes proteção, chamam-nos de deuses, e pedem para que tornem seus campos férteis, a casa próspera e os corações virtuosos [...]” (COULANGES, 1981, p. 54). As manifestações dirigidas ao morto prenunciam que a sua conduta em vida era revestida de honra, e tal qual julgavam seus antecessores, a ele era destinada a felicidade e o justo bem estar em sua “segunda vida”. O morto permanecia “vivo” para compartilhar suas virtudes.

A distância entre a parte viva e a parte morta da família, era a distância entre a casa e o túmulo, fixado na área vizinha à morada dos vivos (COULANGES, 1981, p. 43). A crença prescrevia que se o domicílio fosse isolado da sepultura, a vida em comum

⁸ Corpos em putrefação atraem animais e proliferam doenças.

tornava-se impossível. Suprimida a propriedade, o altar ficaria errante, as famílias se confundiriam. Os mortos ficariam abandonados.

Segundo Fustel (1981, p. 55), “[...] o que unia os membros da família antiga é algo mais poderoso que o nascimento, que o sentimento, que a força física: era a religião do fogo sagrado [...]”, a veneração aos antepassados e aos deuses “presentes” no altar instalado no seio de cada casa, dessas antigas gerações. Por herança dos povos primitivos, cada casa grega⁹, por prescrição coletiva, abrigava um altar, e a não instalação apropriada ou manutenção deste objeto confundiria seus moradores e os mortos seriam abandonados. O altar é um ornamento, uma das partes que se harmoniza reciprocamente e de modo apropriado ao todo em que se insere a casa, arquitetura que lhe dá lugar e dignidade aos seus habitantes.

Como objeto arquitetônico, a natureza da sepultura dos antigos já se projetava como monumento, na medida em que elevava o pensamento do visível para o invisível, eternizando os valores para as gerações vindouras. Como símbolo de valores pertencentes a determinado povo, projeta a hierarquia e a conduta a ser seguida. A esta natureza da sepultura, atribuímos o decoro, e se entendermos que esse ornamento promove a articulação social, o que é apropriado aos homens, essas antigas gerações de indivíduos se desarticulariam na falta desse. E, é neste sentido que o decoro pautara a construção de edifícios e cidades da Antiguidade grega e romana.

A fama de Creta se deve, sobretudo, ao sepulcro de Júpiter; [...] E sobre quanto contribuiu a arquitetura para a hegemonia dos romanos e o poder de seu império, basta dizer que a partir dos túmulos e dos restos de sua magnificência, que vemos por todo lado, aprendemos a acreditar nos relatos dos historiadores antigos. (ALBERTI, 2012, p. 29)

O que se pode concluir é que a “construção” de um lugar de permanência do antepassado é apropriado ao seguir a crença, o costume; é natural por ser repetido; é habitual; é digno e adequado¹⁰. As antigas gerações de homens honraram a casa do pai,

⁹ “O lar comum, consagrado ao deus protetor da cidade, onde se oferecem os sacrifícios, se realizam os banquetes rituais e se recebem os hóspedes estrangeiros. [...] Compreende um altar com um fosso cheio de brasas, uma cozinha e uma ou mais salas de refeição.” (BENEVOLO, 1997, p. 76)

¹⁰ “Por causa do altar irremovível e da sepultura permanente, a família tomou posse do solo; a terra, de certo modo, foi imbuída e penetrada pela religião do lar e dos antepassados. [...] e em virtude de suas crenças à concepção do direito de propriedade, desse direito que é a origem de toda a civilização, pois que por ele o homem beneficia a terra, e se torna melhor a si mesmo.” (COULANGES, 1981, livro II, cap. I, p. 43)

a terra pátria, à qual pertenciam, razão do cultivo das virtudes e da força moral frente a fortuna. Pátria - terra dos pais - “[...] habitação comum dos descendentes de um único chefe de família, de um mesmo pai” (BENEVOLO, 1997, p. 76). Honrar os deuses e os homens por sua *areté* é próprio do homem primitivo. Origem do patriotismo, razão do heroísmo que se revela o mais peculiar e original dos sentimentos da vida dos antigos gregos (JAEGER, 2001, p. 31). É ação decorosa que as antigas Atenas e Roma transmitiram em suas edificações públicas.

Aristóteles mostra o esforço humano para a perfeição da *areté* como produto de um amor próprio elevado à mais alta nobreza. [...] Somente este mais elevado amor próprio, ao qual está implícita a mais alta *areté* é capaz de “apropriar-se da beleza”. [...] Quem estima a si mesmo deve ser incansável na defesa de seus amigos, sacrificar-se em honra de sua pátria, abandonar gostos, dinheiro, bens e honrarias para “apropriar-se da beleza”. [...] Quem se sente impregnado de alta estima preferirá viver brevemente em uma alta alegria do que em um longo indolente repouso; preferirá cumprir uma só magnífica e grande ação, a uma série de pequenas ações insignificantes. (JAEGER, 2001, p. 31)

Os gregos antigos instituem a educação e a cultura como princípios portadores de seus ideais mediante os quais a sociedade humana conserva e transmite suas peculiaridades físicas e espirituais. Representam o vocabulário desses valores em lugares e edificações, e estes lhes devolvem não só a contemplação, mas o abrigo da oratória, da palavra, do falar e do ouvir, instrumentos do compartilhamento, da troca, fundamento da *polis*, estabelecendo o ciclo da consciência dos valores morais e éticos que regem a vida humana e promovem o bem-estar comum, princípios da fundação da *res pública*. A Acrópole, que projeta o plano do sagrado, e a *Ágora*, o plano do profano formam o quadro urbano que define o espaço mental que oferece ao espírito de seus habitantes a imagem do homem tal como deve ser. Em lugar adequado, edifica-se o que é conveniente aos ideais gregos.

Os antigos tinham a convicção de que a estrutura objetiva, *techné*, não se distinguia da estrutura de valores morais, éticos e estéticos, *arché*; eram um único corpo na construção de um edifício, de uma cidade, de um homem. A natureza da arquitetura, em sua dupla estrutura *techné* e *arché*, cria as condições apropriadas para envolver o homem em “[...] uma orientação artística, ético-política, destinada a guiá-lo em sua integração ao belo e ao bem - *kalokagathía*¹¹. A *Kalokagathia* (καλοκαγαθία) é um

¹¹ Disponível em: <http://dbpedia.org/page/Kalos_kagathos>. Acesso em 09/05/2015

conceito grego derivado da expressão *kalos kai agathos* (καλός και αγαθός), que significa literalmente “*belo e bom*, ou *belo e virtuoso*”. Era como a antiga aristocracia ateniense referia a si própria. O adjetivo *kalos* (καλός) compreende bondade, nobreza, beleza, e podia ser usado na descrição de seres animados ou inanimados. *Agathos* era usado sem conotações físicas ou estéticas, mas descrevia a ética ou a bravura de uma pessoa. Em torno do século IV a.C., adquiriu um significado político e implicava o dever da cidadania. Platão imaginava *kalokagathia* como a soma de todas as virtudes, e em seu sentido original, estava associada a privilégios de classe aristocráticos, mas Aristóteles a definia com uma alta capacidade intelectual, embora dizendo ser necessário que essa mente cultivada fosse subsidiada por uma posse cabal da *aretê*, virtude que não se referia apenas à ética, mas à excelência em todos os sentidos - também no corporal - e à capacidade de viver de acordo com as máximas potencialidades da pessoa. Seja como for, com sua origem aristocrática, foi um conceito que permaneceu válido durante toda a república, e fundamentou toda a cultura grega antiga. Tudo isso são virtudes sobre as quais deveriam repousar as finalidades e os meios das ações e produções humanas. (JAEGER, 2001 *apud* CAMARERO, 2000, p. 6)

Ao pensarem e construírem seus edifícios públicos tal qual se instituía a educação e a cultura de virtudes do homem grego, e o corpo humano como razão de todas as medidas, os gregos fundam, em seu repertório, a lógica do “edifício-corpo”. A natureza do homem, em sua dupla estrutura corporal e espiritual, encontra na dupla estrutura física e figurativa da arquitetura as condições ideais de *mimeses* do ideal do homem grego, do bem e do belo, daquilo que o homem deveria ser.

Assim, o decoro das edificações públicas gregas reside no fato de representarem a força educadora da nobreza, a fim de despertarem o sentimento do dever para com os ideais, situando-se sempre aos olhos dos indivíduos do presente, e aos dos que os sucederão. No edifício grego, o ornamento atende ao propósito do bem e do belo; é instrumento do compartilhamento das virtudes humanas, e, a adequação da matéria prima em sua construção. Atende à intenção de perenidade.

1.2 *Prépon* - Conceito grego

A denominação geral do grego *to prépon*, “ser conveniente”, tem o significado inicial de “distinguir-se, fazer-se notar”. Esta distinção é atribuída às características de conveniência, de ser próprio, adequado, apropriado, de bom gosto; como essencial ao homem ou a uma situação ou objeto. Assim, na aplicação tradicional, a conveniência está na ação e expressão do ser humano, segundo suas condições e variadas características (gênero, posição social, profissão, etc.), e, em geral, nas virtudes e qualidades - *aretái* - de homens e coisas ditas, como devem expressar-se ou apresentar-se apropriadamente pessoas e objetos, “[...] de maneira digna ou conveniente [...]”, *prepóntos* (CAMARERO, 2000, p. 9).

No sentido tradicional, “distinção e conveniência” se aplicam a toda obra humana, com a convicção de que beleza é o “esplendor conveniente”, a perfeita harmonia entre as partes, e das partes com o todo. *Prépon* é sinônimo de *kalón*, “beleza”, convertendo-se em vínculo de todas as categorias estéticas e critério para se alcançar a beleza.

A conveniência é intrínseca e extrínseca, reguladora de conformação de meios e fins e, por ela, *prépon* determina, se assimila ou se complementa conceitualmente com *harmóton*, *harmóstos*, *haptómenon*, “harmônico, ajustado, adaptado, proporcional”, *kairós*, “conveniente medida”, *métrion*, *symmetron*, “justa medida, comensurabilidade”, *análon*, “proporcionado, etc.” (CAMARERO, 2000, p. 10)

No período homérico, *prépon* se aplica à “distinção” aristocrática dos heróis que sobressaem entre os demais por sua utilidade, nobreza, dignidade e excelência, manifestações das qualidades “convenientes” próprias da *areté* heroica. Na repetida fórmula grega, a *areté* apropria-se da beleza.

Paradigma de ordem física, estética e moral, esplendor de excelência e beleza externa visível, principalmente no corpo e no ornamento, porém, também paralelamente em ações e palavras, assim como na própria natureza, como visão estética da vida. (CAMARERO, 2000, p. 11)

O acordo entre vários elementos contrários ou discrepantes forma a unidade, legítima o equilíbrio “conveniente”, presente na cultura grega desde seus primórdios, como princípio de harmonia que essencializa a natureza e forma os homens socialmente e culturalmente. Harmonia e conveniência são conceitos complementares e praticamente

sinônimos. A harmonia (junção, acordo, adaptação, construção conveniente) é ordenamento das partes, proporção entre os vários elementos de seu conjunto, e com o todo, portanto, tanto a ordem como a simetria, ou proporção, necessitam de conveniência e adequação, uma justa medida entre os vários elementos que tem como efeito a harmonia do conjunto (CAMARERO, 2000, p. 13) - a *concinntas*, que veremos em Alberti.

A relação do belo e bom foi convicção generalizada em todos os períodos da Grécia antiga. O termo *kalós*, empregado já em Homero para se referir, principalmente, à beleza física do corpo ou do caráter, se aplica, posteriormente, ao aspecto ético e útil do homem, de uma situação ou de um objeto. A junção do belo com o bom e verdadeiro é assimilada como uma unidade integrada: beleza exterior, bondade interior e verdadeira autenticidade.

Essa “bondade bela de ver”, “bela presença que possui também a bondade”, a conjunção do “bonito” e do “honesto” reflete o termo *kalokagathía*, “belo e bom”, como ideal de excelência humana individual e de cidadania. Sua concretização é *prépon*, o que “convém” ao homem, o apropriado para a ética pessoal e social na esfera de seu comportamento e modos agradáveis para com os demais; e igualmente a mesma exigência de propriedade afeitas aos produtos culturais, cada um em sua específica finalidade e características técnicas. Assim, tanto na arte como nas demais criações culturais gregas transforma-se tudo em símbolos representativos visíveis, em formas naturais idealizadas, sejam realizações sensíveis, particulares dentro do universal ou representação de um mundo transcendente.

Socialmente, o *ethos* da *kalokagathía* está mediado e falseado por impostas aparências de “excelência” aristocrática, porém, no sentido espiritual perdurará sempre como ideal humano.

1.3 O *prépon* platônico e os sofistas

A “conveniência” nos sofistas é estetizada em função da persuasão, e se afasta da moral. Torna-se uma beleza funcional, medida por seu efeito, pelas aparências e adequação à circunstâncias exteriores. A forma se separa do conteúdo e a beleza se torna sensorial e

oportunista, o *prépon-kairós*. É uma conveniência sem dependência da beleza oculta. Nas artes plásticas, se tem a mesma atração instintiva, com uma impressão e relativismo da realidade segundo as aparências em sua forma expressiva primária individualizada. Como disse Protágoras em sua convencionalidade individual e sociológica em que “[...] o homem é a medida (*métron*) de todas as coisas [...]”: “As coisas são como se mostram a mim.” (PROTÁGORAS *apud* CAMARERO, 2000, p. 19)

Platão reage ao *prépon-kairós* das aparências ilusórias (conveniência oportuna, adequado à ocasião), norma dos sofistas, que não inclui a busca da verdadeira beleza. Nos diálogos socráticos de Górgias, “[...] a sofística, observa Platão, assemelha-se à culinária; uma e outra procuram os prazeres máximos e, por consequência, ignoram o verdadeiro e o bom, atributos do médico nutricionista (de quem o cozinheiro é a imitação degradada) ou o ginasta (de quem o “cosmético” é a simulação)”. Platão reage contra os sofistas, que procuram só o prazer e o processo, e não se preocupam com o “bem”.

- O que denomino retórica é apenas uma parte de certa coisa que está longe de ser bela.
- O que me parece, Górgias, é que se trata de uma prática que nada tem de arte, e que só exige um espírito sagaz e corajoso e com a disposição natural de saber lidar com os homens. Em conjunto, dou-lhe o nome de adulação. A meu ver, essa prática compreende várias modalidades, uma das quais é a culinária [...] Como partes da mesma, incluo também a retórica, o gosto da indumentária e a sofística: quatro partes com quatro campos diferentes de atividade. [...] Caso queiras, pergunta-me agora que parte da adulação eu digo que é a retórica.
- Segundo o meu modo de pensar, a retórica é o simulacro de uma parte da política.
- Ao ruim dou o nome de feio, para responder-te como se já soubesses o que quero dizer.
- No corpo e na alma digo que a mesma coisa se passa, o que faz que o corpo e a alma pareçam estar em boas condições, embora na realidade não o estejam.
- Como são dois domínios diferentes, para mim há também duas artes. À que se relaciona com a alma dou o nome de política; para a que diz respeito ao corpo não posso encontrar uma denominação única, por dividir novamente em duas partes o todo uniforme da cultura do corpo: a ginástica e a medicina.
- Com os interesses superiores do homem não se preocupa no mínimo, mas vale-se do prazer como de isca para a ignorância, enganando-a a ponto de parecer-lhe de muito maior valia. Foi assim que a culinária se insinuou na medicina, pretendendo conhecer os mais saudáveis alimentos para o corpo [...] Chamo a isso bajulação, e da pior espécie, pois só visa ao prazer, sem preocupar-se com o bem. [...] não tem a menor noção dos meios a que recorre, nem de que natureza possam ser, como não sabe explicar a causa deles todos. Não dou o nome de arte ao que carece de razão.

- Na medicina, insinuou-se a bajulação culinária; na ginástica, seguindo o mesmo processo, a capelista, falsa, nociva, ignóbil e indecorosa, que, por meio das formas, das cores, dos esmaltes e da indumentária, de tal modo seduz os homens que, andando sempre estes no encaço da beleza estranha, descuidam da que lhes é própria. (PLATÃO, *Górgias*, p. 18)

Platão objetava a arte do seu tempo porque o artista não criava a coisa em si, mas apenas uma contrapartida, um mero sonho ou ilusão. Era como o sofista que conjura na mente dos outros uma impressão que não corresponde à realidade. A semelhança que a arte cria, existe apenas na nossa imaginação. Platão denunciou, principalmente, a prática dos escultores que aumentam as proporções das figuras destinadas a edifícios altos, levando em consideração, assim, o ponto de vista do espectador (GOMBRICH, 1995, p. 202).

Platão propõe o *prépon* idealista do ser, aspiração e adaptação à beleza oculta, à harmonia essencial do belo, bom e verdadeiro. Platão apresenta a questão da beleza em *Hípias Maior*. No diálogo, Sócrates propõe ao sofista Hípias definir o que é “belo”. O diálogo se desenvolve a partir da vaidade de Hípias. A ironia desencadeada no diálogo aparece já na primeira manifestação de Sócrates: “- Oh! O belo e sábio Hípias! Há quanto tempo não vens a Atenas!”. Ao homem público de destaque e orgulhoso da fortuna que amealhou com suas exposições e aulas privadas, Sócrates desfere palavras que questionam se há verdade e bondade na beleza e sabedoria do próprio Hípias. A conveniência e beleza para Hípias é apenas oportunidade, aparência e persuasão. Assim, a conveniência aí se limita ao belo. Para Sócrates, a conveniência se conjuga com o belo, o bom e verdadeiro. Tomando como exemplo os antigos oradores, Sócrates questiona a obtenção de riqueza através do discurso persuasivo e a exibição de sabedoria para homens desafortunados intelectualmente. Para ele, a beleza da sabedoria, assim utilizada, é desprovida do “bom” e assim não pode ser “bela”:

Sócrates - [...] Na verdade, Górgias, o sofista, [...] eleito embaixador por o considerarem o mais idôneo dos leontinos para negociar os assuntos públicos; ante ao povo, deu a impressão de falar muito bem, e no privado, em exposições e dando aulas aos jovens, conseguiu obter muito dinheiro desta cidade [...] Ao contrário, nenhum daqueles antigos julgou dinheiro coleta conveniente como compensação e nem fazer exposições de sabedoria a toda classe de homens. Tão simples eram, que não perceberam quão digno de estimação é o dinheiro [...].
Hípias - Não conhece o bom acerca disto, Sócrates. Se soubeste quanto dinheiro ganhei, te assombrarias [...].

A questão discutida neste diálogo é o belo em si, a essência, que deve estar subjacente a todas as coisas bonitas para ser bonita.

Hípias - [...] o belo não é outra coisa senão o ouro [...]. Pois todos sabemos, ao adornar de ouro qualquer coisa antes feia, parecerá bela.

Sócrates - [...] Então, não seria bela uma escultura de Fídias por não conter ouro e sim marfim?

Hípias - [...] Em efeito, o marfim também é belo, creio eu.

Sócrates - [...] Por que não fez de marfim o espaço entre os olhos e sim de mármore? Acaso também o mármore é uma coisa bela?

Hípias - Diremos, ao menos quando seu uso é adequado.

Sócrates - Quando não é adequado é feio? Devo admitir ou não?

Hípias - Concordo que é feio quando não é adequado.

Sócrates - Não é certo que o marfim e o ouro quando são apropriados fazem as coisas parecerem belas e quando não são apropriados, feias?

Hípias - Vamos admitir que o que é apropriado a cada coisa, a faz bela.

Sócrates - O que é apropriado, dirá ele, para se fazer um cozido de bonitos legumes, em uma bela panela de cerâmica: uma colher de pau ou uma de ouro?

Para Hípias, o apropriado e conveniente é algo material, de valor, como o ouro que, aplicado a um objeto, tem como finalidade torná-lo belo (CAMARERO, 2000, p. 21); assim, esse material nobre, de esplendor próprio, é o agente determinante que irradia a beleza do objeto. Para Sócrates, o belo não está só no material e no efeito estético, mas também na conveniência a um fim utilitário. Mesmo que Hípias admita outros elementos (que para ele não apresentam esplendor próprio se comparados ao ouro) como o mármore, tornando esse material também agente de esplendor pelas circunstâncias de seu uso, supõe-se um certo abstracionismo, assim como o mármore entre os olhos na escultura de Fídias; pode ser belo, desde que utilizado oportunamente e convenientemente com fim puramente estético.

Esse “esplendor” agregado de forma apropriada a um objeto a fim de plasticamente torná-lo belo, é equivalente à estética gorgiana da oportunidade psicológica da linguagem (*kairós*), da técnica da ilusão (*apáte*)¹², das figuras e procedimentos estilísticos que “convêm” à oratória ou à linguagem comum, a fim de potenciá-las e embelezá-las. Na arquitetura, a *psique* do observador é cooptada pelo belo, gerando a cumplicidade almejada por seus idealizadores.

¹² Na mitologia grega, *Apate* (em grego Ἀπάτη) era um espírito que personificava o engano, o dolo e a fraude. Foi, junto com o seu correspondente masculino *Dolos* (o espírito das ardiolosidades), um dos espíritos que saíram da caixa de Pandora. Ambos eram filhos de Érebo e Nix, ou de Nix sozinha, e estavam acompanhados pelos pseudólogos (as mentiras). Ela tinha como espírito oposto a *Aleteia*, a verdade. Disponível em: <<https://www.conhecimentogeral.inf.br/apate/>>. Acesso em 05/02/2017.

Segundo Hípias, o apropriado para gerar beleza é a aparência, o *prépon-kairós*. Neste sentido, a beleza é algo fenomênico, conveniência para fazer algo parecer belo, diferente de “ser” belo. Sócrates está de acordo que um esplendor conveniente faz algo parecer belo, porém, não responde à sua premissa de ser belo. Na teoria sofista da sedução e ilusão, a conveniência não faz nada ser belo, mas parecer belo, é uma espécie de engano (*apate*), é como uma oportunidade psicológica que faz “parecer” bela uma coisa, e não “ser” bela. Disse Sócrates, em Hípias Maior: “Se a conveniência (*prépon*) faz parecer mais belo do que se é, será conveniente engano (*apate*) de beleza”. Sócrates em seu questionamento do problema, segue seu plano preconcebido de definir a beleza em si, não em aparência, mas em seu centro absoluto, onde reside o belo, bom, útil e verdadeiro, ao que convergem e dependem todas as belezas, a unidade indivisível e causa do belo em todo objeto ou fenômeno em que aparece (CAMARERO, 2000, p. 23).

Em Sócrates, encontramos o belo como útil, benéfico, agente do bem. Em “Ditos e feitos memoráveis de Sócrates”, diálogos escritos por Xenofonte, Sócrates tem como interlocutor seu discípulo Aristipo. O diálogo bem ilustra a discussão do “bom” e “belo”. Inquirindo-lhe Aristipo se conhecia alguma coisa bela, Sócrates responde:

- Sim, conheço muitas coisas belas.
- Serão todas semelhantes?
- Tanto quanto possível, há as que diferem essencialmente.
- Como pode ser belo o que do belo difere?
- Por Júpiter! Como de um bom lutador difere um bom corredor, como da beleza de uma lança, feita para voar com força e velocidade, difere a beleza de um escudo, feito para a defensiva.
- Tua resposta é exatamente a mesma que quando te perguntei se conhecias algo bom.

Para Sócrates, não há nada belo que também não seja bom e conveniente ao uso que é feito dele. As coisas são belas e boas para o uso que se destinam e feias para uso que não convenham. Continua o diálogo:

- Pensas que uma coisa é o bom, outra o belo? Não sabes que tudo o que por uma razão é belo, pela mesma razão é bom? A virtude não é boa em uma ocasião e bela em outra. Assim também se diz dos homens serem bons e belos pelos mesmos motivos: o que no corpo humano constitui a beleza aparente constitui também a bondade. Enfim, tudo o que aos homens for útil será belo e bom relativamente ao uso que disso puder fazer-se.
- Como! Então é belo um cesto de lixo?

- Sim, por Júpiter! E feio um escudo de ouro, já que um foi convenientemente feito para seu uso e o outro não.
- Dizes, pois, poderem os mesmos objetos ser belos e feios?
- Como não! O que é belo para a corrida não o é para a luta, o que para a luta é belo não o é para a corrida. Em suma, as coisas são belas e boas para o uso a que se destinam. Feias e más para usos a que não convenham.

Da mesma forma, Sócrates diz que a beleza de um edifício consiste em sua utilidade. Veremos no capítulo dedicado ao *De Re Aedificatoria*, que estes princípios estão na conformação do decoro albertiano. Inclusive, na abordagem que Sócrates faz a respeito de se construir uma casa.

- Não se engenham meios de fazê-la o mais agradável e cômoda possível?
- Não é de desejar que seja fresca no verão e quente no inverno?
- Pois bem, quando as casas olham para o meio-dia, o sol não penetra, no inverno, sob as galerias exteriores, e passando, no verão, por cima de nossas cabeças e dos tetos, não nos deixa na sombra? Portanto, para receberem sol no inverno não há mister mais altos os tetos das galerias voltadas para o meio-dia e mais baixos os dos aposentos voltados para o setentrão, a fim de ficarem menos expostos aos ventos frios? Em uma palavra, o prédio que em qualquer estação proporcionar o mais agradável retiro e o depósito mais seguro, não pode deixar de ser o melhor e o mais belo. Dizia ainda ser um sítio descoberto e completamente insulado o melhor local para os templos e altares. Que grato, ao orar, é não ter a vista atrancada e aproximar-se dos altares sem sujar-se. (PESSANHA, 1987, p. 130)

O *prépon-kalón* socrático, conveniente e apropriado para a relação do bom e do belo, se opõe ao *prépon-kairós* sofista, conveniente e oportuno à ocasião; conveniência do parecer, impressionar. O *prépon-kairós* é só estética, sem comprometimento com a beleza oculta ou absoluta.

Platão desenvolve as reflexões socráticas do “belo e bom”, e útil - fundamentos de sua teoria ético-metafísica. Vislumbra o sublime da beleza absoluta tratando de definir a beleza pelo bem e prazeroso e identificá-la com o bom e útil, a sua *kalokagathía*, a soma de todas as virtudes. No belo absoluto reside a ideia do bem, o qual não se distingue da beleza e da verdade. Na unidade harmônica platônica, pura em beleza, verdade e bem, a conveniência é reguladora de meios e fins, e estabelece os valores conformadores de justa medida, comensurabilidade e comedimento. A ideia de medida e harmonia é fundamento da filosofia platônica e conceito geral do espírito grego na compreensão da natureza e perfeição física e espiritual do homem e suas obras, abrangendo todos os campos culturais: matemática, filosofia, artes, arquitetura, medicina, moral, política, etc.

(CAMARERO, 2000, p. 29). A qualidade essencial da sublime beleza, em Platão, é sua perfeita harmonia, o esplendor conveniente (*harmóton-prépon*) que faz belo o todo. A conveniência harmônica rege o universo com sublime ordem e harmonia (PLATÃO, *A República*, p. 602-603a *apud* CAMARERO, 2000, p. 27) e deve ser fundamental no homem, feito para o universo.

Em Platão, a beleza e a virtude em todas as coisas é constituída pela medida e proporção, *métron*, como medida exterior e interior. Também presente na cultura dos egípcios “[...] que cedo entenderam que a justa medida exterior só se alcança a partir da justa medida interior”¹³. De certo modo, seguindo conceitos pitagóricos, nos diálogos socráticos de *Filebo*, aparecem delineadas com nitidez, medida e proporção (elementos, entre outros, presentes na *concinnitas* de Alberti, como veremos no capítulo dedicado ao *De Re Aedificatoria*). (BAYER, 1965, p. 18)

- Em qualquer mistura, não é difícil apontar a causa que a deixa excelente ou sem valor.
- É que, se em qualquer mistura faltar medida e proporção na natureza de seus componentes, fatalmente se arruinarão seus elementos e ela própria. Deixará de ser uma mistura regular, para transformar-se num amontoado heterogêneo, que será sempre um verdadeiro mal para seus possuidores.
- Agora, tornou a escapar-nos a essência do bem, para asilar-se na natureza do belo. Pois é na medida e na proporção que sempre se encontram a beleza e a virtude. (Platão, *Filebo* - O prazer e a boa vida, p. 75)

A ideia de medida é o conceito fundamental do espírito dos gregos da Antiguidade na compreensão da natureza e da perfeição física e espiritual dos homens e de suas obras. Segundo essa cultura, a ciência da medida serve a tudo que se transforma, a tudo em que pode haver excesso ou defeito; é necessária ser seguida para a perfeição das misturas e da unidade acabada. É a verdadeira técnica que deve estabelecer relações internas entre os elementos e a medida exata destes com o todo. É a justa medida que assegura, às ações do homem, os limites. É impossível a existência de qualquer arte sem a justa medida; só com ela se alcança a beleza de uma obra. A justa medida é o primeiro princípio ético-estético, como dito em *Filebo*. É tão necessária que, sem ela, se arruinam todas as artes e seus produtos. Em cada caso, a justa medida varia conforme a sua conveniência ontológica (conveniente ao “ser” próprio de cada coisa). O resultado de uma mistura sem justa medida é a desmesura ou algo disforme. É algo desvirtuado,

¹³ Disponível em: <<http://www.leonardoboff.com/site/vista/2003/maio29.htm>>. Acesso em 16/03/2017.

como a retórica sofisticada em relação à dialética, porém, não é uma coisa irreal; é aparência na retórica, em que as palavras regem o pensamento, enquanto que a justa medida pretende alcançar a realidade, que é conhecimento e pensamento para conformar a unidade, e o que rege formas e palavras (CAMARERO, 2000, p. 29-30).

Só com o atendimento à básica finalidade se alcança a ordem e a beleza necessárias para a perfeição de uma obra (CAMARERO, 2000, p. 32). Ou seja, o foco privilegia a ação da obra sobre o espectador; recai sobre o público, que se espelha no representado (D'AGOSTINO, 2010, p. 10). Na intenção de deixar clara essa questão, a transcrição resumida de um trecho dos diálogos nos serve para concluirmos que a retórica, enquanto instrumento que tem como finalidade o bem comum, funciona bem como analogia a uma situação ou objeto, no nosso caso a arquitetura, cujo propósito é atender ao bem estar dos homens.

- Não é verdade que o homem correto só tem em mira o bem quando discursa, sem nunca falar ao acaso, mas com determinado fim? Comporta-se como os demais artesãos, que, sem perderem de vista o próprio trabalho, nunca reúnem por acaso o material de que se servem, mas sempre com a intenção de imprimir uma forma particular em tudo o que manipulam. É o que poderás ver nos pintores, nos arquitetos, nos construtores de navios e em qualquer outro trabalhador que entenderes, pois coloca no lugar preciso a peça de que lança mão e a obriga a ajustar-se e a ficar em harmonia com as mais próximas, até compor um todo bem feito e equilibrado.¹⁴
- Uma casa, portanto, em que haja regularidade e ordem, é boa; se houver desordem, será má?
- E não é também o que dizemos com relação ao nosso corpo?
- Perfeitamente.
- E a alma? Será boa quando nela predominar a desordem, ou quando estiver em ordem e harmonia?
- A última hipótese é que decorre necessariamente do que dissemos antes.
- E que nome damos no corpo ao efeito resultante da ordem e da harmonia?
- Sem dúvida, a saúde e a robustez.
- E o efeito da harmonia e da ordem na alma?
- Segundo o meu modo de pensar, o nome de “são” é o que convém à ordem regular do corpo, de que decorre saúde e as outras virtudes corpóreas.
- A ordem e a harmonia da alma têm o nome de legalidade, lei, justiça e temperança, que é o que deixa os homens justos e ordeiros.
- Com isso em mira é que o orador honesto e competente deverá dirigir seus discursos à alma dos homens, sempre que lhes falar, e todos os seus atos [...]. (PLATÃO, *Górgias*)

¹⁴ A justa medida e a *concinntitas* na casa.

A retórica sofista presente em Tísias, Górgias e Pródico, despreocupada com a verdade, é desmesura e deformidade; com uso da persuasão faz parecer grande o que é pequeno e pequeno o que é grande (CAMARERO, 2000, p. 32). Assim “[...] uma obra sofista não alcança o sentido ético-estético da relação e unidade verdadeira do todo [...]” (CAMARERO, 2000, p. 32); só oferece ilusão enganosa de verdade e beleza, segundo o pensamento platônico (PLATÃO, *apud* CAMARERO, 2000, p. 33).

Em Platão, só o comprometimento com a busca da verdade, através da qual a alma se eleva, partindo do mundo sensível à realidade, e chegando ao mundo inteligível, das ideias, a dialética, tem aptidão para “[...] mirar a unidade com capacidade natural de contemplar a pluralidade [...]”, aparecendo aqui, mais uma vez a ideia recorrente do *prépon* grego que nos remete ao *decorum* ciceroniano e à *concinnitas* albertiana e ao axioma do edifício corpo. (PLATÃO, *Fedro; República apud* CAMARERO, 2000, p. 32)

1.4 *Prépon* em Aristóteles

Para Aristóteles ([384 - 322 a.C.] 1996), os principais constituintes da beleza são ordem, proporção e delimitação, e tudo está determinado por sua finalidade e sua função manifesta-se na forma onde encontra sua excelência. Para ele, toda arte ou indagação visa a um bem, e a virtude de alguma coisa é relativa ao seu funcionamento apropriado. Aristóteles menciona a arte de tocar flauta como exemplo de uma atividade cuja finalidade está em si mesma, em contraste com a arte de construir, cuja finalidade é a casa construída (Aristóteles [384 - 322 a.C.]1996, p. 118).

Em Aristóteles ([384 - 322 a.C.] 1991, livro I, cap. I), toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda escolha, têm por finalidade um bem qualquer; “[...] e por isso foi dito, com muito acerto, que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem. Mas observa-se entre os das atividades que os produzem. Onde existem fins distintos das ações, são eles por natureza mais excelentes do que estas [...]”.

O “bom e conveniente” em a *Ética a Nicômaco*, tem como um de seus elementos centrais a prudência, virtude intelectual que permite deliberar o que é bom para si e para os outros. Aristóteles (1991, livro VI, v. II)

[...] julga que é cunho característico de um homem dotado de sabedoria prática o poder deliberar bem sobre o que é bom e conveniente para ele, não sob um aspecto particular, como por exemplo sobre as espécies de coisas que contribuem para a saúde e o vigor, mas sobre aquelas que contribuem para a vida boa em geral.

Com a conveniente prudência, constrói-se a boa casa, duradoura e decorosa nos gastos e na medida que não concorra com os edifícios de maior importância, como os templos.

[...] o homem magnificente também apresta sua casa de maneira condigna com a sua riqueza (pois até uma casa é uma espécie de ornamento público), e gastará de preferência em obras duradouras (pois são essas as mais belas), e em toda classe de coisas gastará o que for decoroso; pois as mesmas coisas não são adequadas aos deuses e aos homens, nem a um templo e a um túmulo. E, visto que todo gasto pode ser grande em sua espécie e o que, em absoluto, há de mais magnificente é um generoso gasto com um objeto grandioso, mas o magnificente em cada caso é o que é grande nas circunstâncias deste, e a grandeza na obra difere da grandeza no dispêndio (porquanto a mais bela de todas as bolas ou de todos os brinquedos é um magnífico presente para uma criança, embora custe pouco dinheiro) -, segue-se que a característica do homem magnificente, seja qual for o resultado do que faz, é fazê-lo com magnificência (de modo que não seja fácil superar tal resultado) e torná-lo digno do dispêndio. (ARISTÓTELES, 1991, livro IV)

Platão, através do método da dialética, procurava chegar a definições, como exemplifica no diálogo sofista, no qual está o assunto que nos interessa nesta dissertação: o que é o belo? Como vimos, *prépon* define o belo, na medida que este é conveniente, adequado e apropriado ao homem, um objeto ou uma situação. Lembrando aqui, que partimos do *prépon* grego, em direção ao *decorum* ciceroniano, no intuito de chegarmos aos elementos constituintes do decoro no *De Re Aedificatoria*.

O “persuasivo” em Aristóteles, assim como em Isócrates, propunha-se a desenvolver no educando a *areté* política - ou seja, a "virtude" ou capacitação para lidar com os assuntos relativos à *polis* - transmitindo-lhe a arte de "emitir opiniões prováveis sobre coisas úteis". E, de fato, numa democracia como a ateniense, cujos destinos dependiam em grande parte da atuação de oradores, a arte de persuasão por meio da palavra manipulada com o brilho e a eficácia dos recursos retóricos era fator imprescindível para o desempenho de um papel relevante na cidade-estado. (CAMARERO, 2000)

Estas questões nos servem para traduzir que o “persuasivo” se aplica a todo conjunto de coisas, inclusive, é muito útil quando aplicado no edifício ou no conjunto edificado, sob

o ponto de vista do poder do estado manter seu domínio social e cultural sobre seus cidadãos.

1.5 O decoro vitruviano

Vitrúvio (2006) discorre sobre todos os aspectos que convêm à arquitetura. Para compreender a construção do decoro vitruviano, estabelecemos apresentar os preceitos da arquitetura conforme contidos no *De Architectura*:

A arquitetura consta de: ordenação, *ordinatio*, disposição, *dispositio* (distribuição adequada das coisas), euritmia, *eurytmia* (proporção, harmonia), comensurabilidade, *symmetria* (configuração, correlação, sistema de medidas), decoro, *decorum* (adequação, conveniência, o que é apropriado) e distribuição, *distributio* (distribuição, divisão).

A ordenação define-se como justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade (partes, membros). A disposição, por sua vez, define-se como a colocação adequada das coisas e o efeito estético da obra com a qualidade que lhe vem dessas adequações.

A euritmia é a forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções. Tal se verifica quanto às partes da obra proporcionais na altura à largura, nesta em relação ao comprimento, em suma, quando todas as partes correspondem às respectivas comensurabilidades.

Por sua vez, a comensurabilidade consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, entre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura. Assim como, no corpo humano, existe a natureza simétrica da euritmia, a partir do côvado, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no acabamento das obras.

A distribuição é a repartição apropriada dos meios e do solo, assim como um equilíbrio econômico nas contas de despesa das obras. Observar-se-á isto, se o arquiteto não procurar primeiro aquelas coisas que não se podem encontrar ou preparar, a não ser com grande despesa. [...] Haverá outro grau de distribuição quando se dispõem os edifícios de outra maneira, de acordo com o interesse dos proprietários, a sua capacidade financeira ou a dignidade oratória. Pois parece que as residências urbanas deverão ser construídas de um modo, e as propriedades rurais, de outro; e mesmo se dirá para as casas dos usuários, diferentes das dos opulentos e dos delicados; todavia, para os poderosos, de cujos pensamentos a coisa pública se governa, planejar-se-ão conforme essa finalidade; e em geral, as disposições dos edifícios deverão ser adequadas a cada tipo de pessoas. (VITRÚVIO, 2006, p. 37-40)

Visto os preceitos de conhecimento prático (que não excluimos do domínio do decoro, conforme aprendemos em Alberti), Vitruvius (2006, p. 38) apresenta o “[...] decoro como fator imprescindível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, segundo costume ou naturalmente”. No livro I, do *De Architectura*, o *decorum* vitruviano é apresentado em três abordagens, a saber:

1. O decoro como cumprimento de um princípio, conforme o caráter de cada deus

Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, quando se levantam edifícios sem telhado e a céu aberto, a Júpiter Relâmpago, ao Céu, ao Sol e à Lua; de fato, vemos o aspecto do céu e as obras destes deuses presentes no mundo aberto e luminoso. À Minerva, à Marte e a Hércules levantam-se templos dóricos; com efeito, convém que a estes deuses, devido à sua força, se ergam edifícios despojados de ornamentos. Os dedicados à Vênus, à Flora, à Prosérpina e às Ninfas das Fontes parece que deverão ter as características próprias do gênero coríntio, porque se pensa que, devido à delicadeza destas, os templos a elas levantados se revestem de uma conveniência, sendo mais graciosos e floridos, assim ornados de folhas e de volutas. Se forem construídos templos jônicos a Juno, Diana, ao deus Líbero e a todos os deuses análogos, ter-se-á em conta a sua posição intermediária, porque o teor das suas características ficará convenientemente disposto entre o severo costume dos dóricos e delicadeza dos coríntios.

2. O decoro como cumprimento de um costume e conforme a conveniência própria a um tipo de edifício

O decoro exprime-se segundo o costume, quando se constroem vestíbulos (entrada, pátio de ingresso) com elegância e conveniência para edifícios com interiores magníficos. Efetivamente, se os interiores tiverem acabamentos de bom gosto, e as entradas forem modestas e sem nobreza, não terão conveniência.

3. O decoro como conveniência à função do edifício, ao seu lugar e à natureza

Em terceiro lugar, o decoro consegue-se de modo natural se, em primeiro lugar, para todos os templos, depois e sobretudo para os dedicados a Eusculápio, a Salus, bem como os daqueles deuses por cujas medicinas um muito grande número de doentes parecem ser curados, foram escolhidas as orientações mais saudáveis e as fontes adequadas nestes lugares onde se erguem os santuários. [...] E assim se verificará que, devido à natureza do lugar, a divindade acolherá uma maior fama, com o crescimento do mérito. Igualmente, haverá decoro segundo a natureza se nos cubículos (quartos de dormir) e nas bibliotecas, a luz for tomada de oriente; banhos e compartimentos hibernais (quartos ou residências de inverno), do poente de inverno; nas pinacotecas e naqueles ambientes em que é necessária uma certa luz, deve ser tomada de norte, uma vez que este lado do céu não é nem batido nem obscurecido pelo curso do sol, antes se manifesta em contínua imutabilidade durante o dia. (VITRÚVIO, 2006, p. 38-39)

Os princípios de escolha do lugar para a cidade e da região para a construção da casa, partem dos mesmos parâmetros de conveniência que têm como finalidade primeira a saúde de seus habitantes: clima, regime dos ventos, incidência solar, recursos naturais, oferta de água pura, humidade, salubridade.

Aos templos, Vitruvius (2006, p. 38) dedica especial atenção, cujos princípios de comensurabilidade submetem os arquitetos ao extremo zelo. A comensurabilidade, ou “analogia” da proporção, consiste “[...] no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, entre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura”. O templo deve seguir este sistema de comensurabilidade, ou seja, deve possuir em sua forma e conteúdo: conveniente equilíbrio, proporção e uma rigorosa disposição, como membros de um homem configurado.

Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da eúritmia a partir do cômulo, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no completo acabamento das obras. Em primeiro lugar nos templos sagrados, seja pelas espessuras das colunas, seja pelo tríglifo¹⁵ ou mesmo pelo *embater*¹⁶; [...] igualmente a partir das partes de outras obras se descobre uma lógica de simetrias. (VITRÚVIO, 2006, p. 38)

No livro I, de seu *Tratado de Arquitetura*, Vitruvius (2006) coloca a importância dos conhecimentos herdados dos gregos, ao alertar o arquiteto para o uso conveniente do *ornamentum* que implica motivo ornamental, decoração própria, designadamente, de cada uma das ordens arquitetônicas, segundo Vitruvius (2006, p. 31). O uso do *ornamentum* não pode ser desconectado do seu propósito original e histórico.

Convém que conheça muitas narrativas de fatos históricos, porque frequentemente os arquitetos desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão de ser, devem saber dar uma explicação, quando interrogados. Por exemplo, se algum em determinada obra erguer, em lugar de colunas, as Cariátides, estátuas marmóreas femininas com sobvestes, e em cima dispuser mútulos e cornijas, assim dará explicação àqueles que a interrogarem: Cária, cidade do Peloponeso, tomou o partido dos inimigos Persas contra a Grécia. Mais tarde, os

¹⁵ *Triglyphus*: tríglifo, Ornamento característico do friso do entablamento dórico, formado por blocos delgados divididos em três faixas verticais lisas, chamadas estiletos, separadas por entalhes em bisel (forma de "V") ou canal chamados glifos ou canais. Disponível em: <http://www.arkitekturbo.arq.br/dicionario_por/busca_por.php?letra=tr%EDglifo>. Acesso em 02/02/2017

¹⁶ *Embater*: palavra de difícil interpretação. Em termos gerais, segundo as palavras de Vitruvius (2006, p. 38), era o nome dado ao módulo do templo dórico.

Gregos, libertados gloriosamente da guerra através da vitória, por comum conselho declararam guerra aos Cariates. E assim, conquistado o ópido, mortos os homens, destruída a cidade, levaram as suas matronas para a escravidão. Não lhes permitindo depor nem as sobrevestes nem os adornos de mulheres casadas, de modo que, assim, não apenas seriam conduzidas, em conjunto, no cortejo triunfal, como também se manteriam como eterno exemplo de servidão, oprimidas por grave humilhação, pareceriam suportar as penas pela sua cidade. Por essa razão, arquitetos que então viveram, desenharam para edifícios públicos as *images* delas colocadas a suportar peso, a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos o erro e o castigo dos Cariates, e assim fossem transmitidos à memória futura. (VITRÚVIO, 2006, p. 31)

Sêneca (1985, p. 472) descreve o discurso do imperador Augusto no qual o decoro aparece como “política urbana” da Roma antiga: “Para isso consolidei a Urbe com as minhas leis. Dei-lhe decoro de obras públicas [...]”. Há indicação de um discurso persuasivo, sofista, que diverge das premissas que constituem o *De Architectura*, na medida em que Vitruvius (2006), frente ao enorme volume de edificações empreendidas, pelo Imperador Augusto, destaca a oportunidade que o empreendimento dos edifícios públicos traz para o engrandecimento da cidade e da dignidade do Império:

[...] não ousarei, no meio de tantas ocupações, apresentar-te um Tratado de Arquitetura, escrito e concluído depois de profundas reflexões, temendo encontrar desagrado no teu espírito, perturbando-te em tempo inoportuno. [...] Tendo, porém, notado que não apenas te preocupas com a vida comum de todos e com a ordem do Estado, mas igualmente te empenhas com a oportunidade dos edifícios públicos, porque a Cidade não foi apenas engrandecida, através de ti, com as províncias, mas também a dignidade do Império foi sublinhada pela egrégia autoridade dos edifícios públicos, julguei que não deveria adiar, mas bem pelo contrário, te deveria apresentar, quanto antes, estes escritos sobre estas coisas [...] comecei a escrever estas coisas para ti, porque verifiquei que edificaste e edificas no momento presente muitos monumentos e no futuro te preocuparás com os edifícios públicos e privados, para que sejam entregues à memória dos vindouros como testemunho dos feitos notáveis; redigi normas pormenorizadas, de modo que, tendo-as presentes, possa por ti ter conhecimento perante obras construídas ou futuras, quaisquer que sejam. Com efeito, nestes livros expliquei todos os preceitos da Arquitetura. (VITRÚVIO, 2006, p. 29-30)

Platão coloca a discordância com os sofistas no âmbito da dialética, já Vitruvius (2006), ao seu modo, munido de conhecimentos e profundas reflexões constituintes de seu tratado, inclusive, aqueles herdados dos gregos, ataca diretamente os governantes e a elite dominante. Isto se torna claro no que nos descreve Vitruvius, no *De Architectura*. Algo que mais parece uma anedota - a inadequação da proposta de um arquiteto macedônio para uma nova cidade no monte Atos -, mas que, em realidade, entre outros

valores, suscita a questão do decoro, na medida que a proposta de Dinócrates é um espetáculo de desmesura. Segue o relato de Vitruvius sobre Dinócrates na Macedônia.

Quando Alexandre se tornou senhor do mundo, o arquiteto Dinócrates, confiante nos seus conhecimentos e nos seus talentos, partiu para a Macedônia para junto do exército, ávido da recomendação régia de se apresentar ao rei com o propósito de expor suas ideias. Com dificuldades de ser apresentado ao rei, mesmo utilizando-se de figuras influentes, Dinócrates procurou por si mesmo uma solução. Confiado, em sua grande estatura, belo rosto e presença digna, deixou as vestes em seus aposentos, ungiu o corpo com óleo, coroou a cabeça com um ramo de choupo, cobriu o ombro esquerdo com uma pele de leão e, levando na mão direita uma clava, entrou no tribunal do rei, quando este administrava a justiça. Quando este espetáculo despertou a atenção de todos, Alexandre, admirado, ordenou que lhe fosse dada passagem e que se aproximasse, perguntando-lhe quem era, ao que ele respondeu: "Sou Dinócrates, arquiteto macedônio, que te trago ideias e projetos dignos da tua celebridade. Planeiei dar ao monte Atos a forma de uma estátua viril em cuja mão esquerda tracei as muralhas de uma amplíssima cidade e na direita uma *pátera* que receberá a água de todas as nascentes que existem nesse monte e da qual será lançada no mar. Deleitado Alexandre com a originalidade desse projeto, logo lhe perguntou se existiam campos em volta que pudessem sustentar aquela cidade com a necessária provisão de cereais. Como concluiu que não era possível, a não ser através de transportes marítimos, disse: "Dinócrates, prestei atenção e agradou-me o teu excelente plano. Todavia, dou conta de que, se alguém fundar uma colônia nesse lugar, talvez venha a ser criticado pela sua decisão. Assim como uma criança recém-nascida não pode alimentar-se nem continuar a crescer para a vida sem o leite de uma ama, não poderá crescer uma cidade sem campo e sem frutos [...], não poderá desenvolver-se sem a abundância de alimentos nem poderá sustentar a sua população se não tiver recursos. E assim, embora julgue o teu projeto digno de louvor, considero de reprovar o local escolhido. Todavia, quero que fique junto de mim, porque utilizarei os teus planos. [...] Aí, tendo Alexandre descoberto um porto naturalmente protegido, [...] grandes recursos oferecidos pelo prodigioso Nilo, ordenou-lhe que construísse em seu nome a cidade de Alexandria. E deste modo, Dinócrates, recomendado apenas pelo aspecto e pela beleza do seu corpo, conseguiu esta glória. (VITRÚVIO, 2006, p. 69-70)

Vitruvius denuncia o clientelismo e a adulação, o oportunismo profissional, a cobiça sem limites e as inconsistências dos valores contingentes e dos elogios circunstanciais. "O arquiteto deve zelar pela dignidade e boa fama, uma e outra inseparáveis da competência na arte, a qual não se esgota na habilidade técnica, mas requer o domínio da ciência, o aprendizado de muitas disciplinas e variadas erudições" (VITRÚVIO, 2006, p. 36). No capítulo I, do livro I, o *decorum* em Vitruvius, com teor moral e ético atribuído ao arquiteto, aproxima-se do *honestum* em Cícero, no *De officiis*, 94:

A filosofia torna o arquiteto magnânimo, para que não seja arrogante, mas é sobretudo prestável, equitativo, digno de confiança e sem avareza, o que é fundamental; com efeito, nenhuma obra pode ser levada a bom termo, verdadeiramente, sem fidelidade à palavra dada e sem integridade: também para que não se deixe levar pela cobiça nem tenha o espírito ocupado pelos honorários que deverá receber, antes gravemente proteja a sua dignidade, tendo boa fama: com efeito, prescreve estas coisas a filosofia. Além disto, esta explica a natureza das coisas. (VITRÚVIO, 2006, p. 32)

Em Vitruvius (2006), o primeiro conhecimento estabelece que se deve edificar sob um rigoroso conjunto de preceitos práticos e matemáticos: ordenação, disposição, proporção e comensurabilidade, distribuição. O segundo prescreve o uso adequado dos ornamentos, de acordo com os costumes, inclusive, no que diz respeito aos templos e prédios públicos. O terceiro diz respeito às questões filosóficas que ressaltam as qualidades imprescindíveis ao arquiteto, de forma que a verdade e a beleza resplandeçam a partir de virtudes interiores. Desta forma, entendemos que os registros vitruvianos, que ditam de forma inflexível e reproduzível a conformação dos edifícios, buscam estabelecer ordem e equilíbrio ao conjunto do estado, dignificando-o assim, desta maneira, conforme ensinaram os antepassados gregos e, de certa forma, contemporâneos como Cícero.

1.6 Cícero e o *decorum* ético-moral

A versão romana das práticas institucionalizadas apresentada por Cícero, nos auxilia de forma clara no entendimento dos conteúdos formadores do decoro, tal qual encontraremos adiante em Alberti. Em Cícero, o decoro compreende restrição, temperança e moderação.

Na quarta e última parte da honestidade, ou seja, a parte que compreende em si mesma, antes de tudo restrição, e então - como um ornamento da vida - temperança e moderação, ou seja, o apaziguamento das paixões e o ajuste certo em tudo. Esta parte contém o honesto, a virtude que os gregos chamam de *prépon* e que podemos chamar de decoro.¹⁷ (CÍCERONE, *De officiis*, 93)

¹⁷ CÍCERONE, *De Officiis*. Tradução italiana (versões de referência: D. Arfelli, Freeman, 1969, P. Fedeli, Adriatica, 1969) Disponível em: <http://web.tiscalinet.it/latino/Cicerone_opere/de_officiis_I.htm>. Acesso em 16/09/2013.

O decoro em Cícero é moral e ético, visto que, tudo o que tem o caráter de decoro é precedido de honestidade.

O decoro, por sua natureza, não pode ser separado do honesto: O que é conveniente é honesto e o que é honesto é decente, e a diferença entre honestidade e decência, é mais fácil de compreender do que explicar. (CICERONE, *De officiis*, 94)

[...]

De fato, em todas as virtudes, há qualquer coisa que tenha o caráter de decoro; mas este decoro pode separar-se da virtude mais em teoria do que na prática. Como a graça e a beleza do corpo não pode ser separada da boa saúde, assim, este decoro, do qual falamos, está intimamente ligado à virtude, ainda que se distingue pela via da abstração mental. (CICERONE, *De officiis*, 95)

[...]

Decoro é o que está em conformidade com a natureza particular de cada um, de modo que nela apareçam moderação e temperança com um certo aspecto de nobreza. (CICERONE, *De officiis*, 96)

[...]

Como a casa do homem honrado é feita para sua comodidade, é preciso que tudo se adapte na construção, tendo em vista, por sua vez, a dignidade e o conforto. [...] sua casa deve servir como consequência de sua dignidade: a casa honra seu dono. [...] um distinto cidadão faz sua casa para receber grande número de hóspedes e, abrindo-a para todas as categorias de pessoas, deve cuidar para que seja ampla. Mas, quando aí ninguém aparece, uma casa grande não é senão isolamento, envergonha mais que honra, principalmente se, com outro dono, ela estava sempre cheia. [...] É necessário prevenir-se, quando se constrói, não levando o custo e a ostentação muito longe, porque se expõe a fazer muito mal as coisas, quando isso não seja um péssimo exemplo, pois, a maior parte dos homens se aventura nesse ponto, procurando concorrer com pessoas de maior hierarquia. Quem se atreveria a imitar o grande Lucullus? Quantas pessoas imitaram a majestade de suas casas de campo!! É preciso fazer nem tanto nem muito pouco, dispondo na medida de suas forças os custos, como em tudo na vida. (CÍCERO, 2007, livro I, cap. XXXIX, p. 75)

Em Cícero (2007), o melhor meio de construirmos nossos edifícios é observar bem a que se propõe o objeto, a fim de regular nosso trabalho e nosso cuidado sobre seu valor maior ou menor; não excedermos as fronteiras do equilíbrio, mesmo para as coisas mais luxuosas; e a mais importante, subordinar nossos desejos à razão. (CÍCERO, 2007, livro I, cap. XXXIX, p. 74)

CAPÍTULO II
O DECORO NO *DE RE AEDIFICATORIA*

O *decorum* moral e ético de Cícero, que considera a questão da honestidade, é de grande valia na constituição do decoro ético-estético em Alberti. Como já vimos, “[...] *decorum* vem do grego *prépon*, o que nos remete ao que é apropriado aos homens e a uma situação, ou seja, à conveniência, um dos termos que mais regulam a filosofia e a teoria albertiana da arquitetura e do urbanismo” (BRANDÃO, 2014, p. 160). No *De Re Aedificatoria*, Alberti (2011) nos fornece uma abordagem estruturante deste saber de forma tão clara que não nos resta dúvidas sobre a atualidade deste princípio e o que podemos aprender com ele.

Este tratado de Leon Battista Alberti (1404-1472), inicialmente publicado em Florença, em 1485, por Nicolai Lorentii Alamani, tem como modelo a obra de Vitrúvio (81 a.C. - 15 d.C.), o *De Architectura* e, por isso, guarda semelhanças estruturais como a disposição dos assuntos divididos em dez livros e conceitos advindos dos princípios da tríade vitruviana, *firmitas*, técnica (e solidez), *utilitas*, utilidade, e *venustas*, beleza. Ambos os tratados tiveram processos de recepção diferentes. Embora o tratado de Vitrúvio contenha escritos que o aproximam dos antigos filósofos, sua disseminação dá-se no sentido pragmático da forma de construir na clássica, especialmente das construções romanas, enquanto o de Alberti tem por objeto um método de concepção que permite a construção, não a reprodução, através de um novo modo de pensar e construir edifícios (ALBERTI, 2011, p. 19).

No *De Re Aedificatoria*, a partir do estudo da Antiguidade Clássica, principalmente, face à devastação da cidade imperial romana, Alberti, implicitamente seguindo a tríade vitruviana funda sua dimensão disciplinar da arquitetura, sistematizando-a também de forma tripartida, sob o ponto de vista da necessidade, *necessitas*, da comodidade, *commoditas*, e do prazer, *voluptas*, com a finalidade de fundamentar uma prática edificatória, e não demolidora, conformando com a análise dos edifícios históricos a compreensão do presente e um projeto de futuro. Configura-se, não como um tratado sobre a arquitetura da Antiguidade, como foi o de Vitrúvio, mas “[...] sobre uma nova forma de fazer arquitetura que tem, no passado imperial, uma fonte de referência, que não se esgota nela mas a ultrapassa” (ALBERTI, 2011, p. 23). Neste sentido, Alberti parece se antecipar à discussão sobre a razão de estudarmos a história da arquitetura, linha de pensamento que, em certa medida, já havia anunciado, ao intelectualizar e sistematizar os princípios da perspectiva, no seu tratado *De Pictura* (c. 1441-1444) - “[...] uma janela aberta para que se possa olhar a história” (ALBERTI, 2011, p. 23). Ao

conferir parâmetros projetuais, técnicos, teóricos e filosóficos a partir de seus estudos da Antiguidade Clássica, no *De Re Aedificatoria*, Alberti propõe um novo entendimento no pensar e construir edifícios e cidades, sinalizando o carácter atemporal de suas ideias. Contribui para a compreensão e análise crítica das cidades do presente, assim como recepcionado por leitores humanistas renascentistas a propósito das cidades do *quattrocento*, ao planejamento do espaço público e privado do futuro.

Já no prólogo do *De Re Aedificatoria*, Alberti nos revela o propósito de seu tratado: “Legaram-nos os nossos antepassados muitos e variados saberes, procurados com diligência e empenho, os quais contribuem para que a vida seja vivida de uma forma agradável e feliz”. Propósito que encontramos no pensamento aristotélico ([384 - 322 a.C.] 1991), que tem como meta última a união entre saber e felicidade, como exposto em *Ética a Nicômaco*. Embora todos os saberes sejam proveitosos para o gênero humano, para Alberti, estes saberes possuem características inatas e intrínsecas, e por isso, oferecem contributos específicos e diferentes entre eles. De forma que cultivamos uns por sua necessidade, outros por sua utilidade e outros por sua agradabilidade. No entanto, na opinião de Alberti, é a arquitetura o saber que proporciona por si mesmo uma utilidade associada ao prazer e à dignidade e que de modo nenhum podemos passar sem ele. Sobre isso, Brandão diz: “Um saber que, conjugando a teoria, a experiência e a prática, permite ao ser humano explorar e desenvolver ao máximo suas potencialidades e apropriar-se das únicas coisas que realmente possui: seu corpo, sua alma e seu tempo” (ALBERTI, 2012, p.7)

Ao longo de seu tratado, Alberti propõe através de suas investigações do passado um modo de compreender e investigar o presente, a fim de construir prédios e cidades que edifiquem um novo futuro, um novo homem. Credita à arquitetura do espaço privado e do espaço cívico da *polis*, pensada sob uma força intelectual, moral e ética, própria do humanismo, a capacidade de transformar homens e cidades, cercando-os de edificações que promovam valores ético-estéticos e princípios de concinidade, a *concinnitas*, princípio composto de saberes racionais e empíricos que, em certa medida, sintetiza o pensamento albertiano, e, onde está inserido o decoro. O projeto de Alberti tem como propósito atender a justa e harmoniosa edificação do *habitat* do homem, elevando sua dignidade no espaço privado e no contexto do espaço público. Credita ao edificar, com noções do “bem e do justo”, a formação de um homem melhor, mais feliz e mais justo,

bene beateque vivendum, “[...] expressão que retoma de Cícero [...]” (BRANDÃO, 2009).

Leon Battista Alberti foi arquiteto, escultor, pintor, escritor, jurista e filósofo. Seu tratado de arquitetura,

[...] não é apenas sobre um novo modo de construir e compreender edifícios e cidades. Ele é também uma profunda reflexão antropológica e um projeto de edificação de uma nova racionalidade e de uma nova relação do ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes, com o universo que o cerca, com a história e com o transcendente. (BRANDÃO, prefácio do “Da Arte de construir” (ALBERTI, 2012, P. 7)

Além das considerações técnicas, teóricas e filosóficas, ao longo de seu tratado, Alberti relata inúmeros casos da Antiguidade e alguns que mais parecem anedotas, que também encontramos em Vitruvius, como a do arquiteto que propõe converter o monte Atos em uma estátua de Alexandre. Aborda assuntos que vão da mitologia a como uma árvore deve ser plantada. Nada é por acaso, tudo tem o propósito de envolver o leitor em uma profunda reflexão sobre a capacidade que a arquitetura oferece de ordenar a vida dos homens, seja em seu espaço privado ou no espaço coletivo da cidade. Da escolha do lugar, passando pelo delineamento e pelo adequado uso dos materiais e dos ornamentos, à realização da obra, Alberti nos propõe a reflexão sobre valores humanistas, principalmente, no que diz respeito a maneira como atribui à arte edificatória o combate da *virtú* frente a *fortuna* do ser humano. O *De Re Aedificatoria* tem forma poliédrica, na medida que não só os capítulos se apresentam como planos interligados, mas também as reflexões ético-estéticas, conformando o tratado na própria concinidade albertiana.

Desta maneira, os princípios de adequação e conveniência atravessam todo o *De Re Aedificatoria*, desde o livro I, *O Delineamento*, até o livro X, que trata da conservação dos edifícios. Alberti nos diz que a arte edificatória, no seu todo, compõe-se de delineamento e construção, e isto é importante no sentido que atribui ao projetar mentalmente todas as formas. “Segue-se que o delineamento será um traçado exato e uniforme, mentalmente concebido, constituído por linhas e ângulos, levado a cabo por uma imaginação e intelecto cultos [...]” (ALBERTI, 2011, p. 146). Assim sendo, a “[...] conformação de todo o edifício se assenta unicamente no próprio delineamento [...]” (ALBERTI, 2011, p. 146). Por esta “conformação”, entendemos que todos os saberes expressados nos conceitos de Alberti estão presentes no ato de pensar e projetar o

edifício, desde a localização adequada à escala conveniente. “É função e objetivo do delineamento (*lineamentis*)¹⁸ prescrever aos edifícios e às suas partes uma localização adequada e proporção exata, uma escala conveniente e uma distribuição agradável” (ALBERTI, 2011, p. 146). Em Alberti, a arquitetura ganha uma inédita dimensão intelectual e espiritual caracterizando-a como artes liberais, que a conforma dentro de um projeto e de uma ordem e que a compreende como uma disciplina capaz de reger a prática e de ser ensinada e desenvolvida objetiva e teoricamente, sem ficar a reboque apenas do aprendizado no canteiro ou nas oficinas (BRANDÃO, 2014, p. 109). “A razão que elabora o ‘desenho de arquitetura’ é a razão técnica que compreende o mundo, a natureza e o contexto, antecipa a realidade edificada e humana e a ela se destina” (BRANDÃO, 2014, p. 114).

Alberti pressupõe que os primeiros ordenamentos de adequação e conveniência já estejam presentes na construção dos primeiros edifícios habitáveis. Para ele,

[...] no princípio, os seres humanos procuraram para si um espaço para descansar, em alguma região segura e, tendo encontrado um terreno pronto a ser usado e agradável, aí se fixaram e ocuparam esse mesmo sítio, mas, sem pretender fazer no mesmo lugar todas as atividades domésticas e individuais, destinaram um espaço para dormir, outro para acender o fogo, outro ainda para colocar coisas de seu uso. Desta forma, começaram a pensar em pôr aqui uma cobertura, para se protegerem do sol e da chuva; para isso, acrescentaram posteriormente paredes laterais em que as coberturas se pudessem apoiar, pensando que assim estariam mais protegidos do tempo frio e dos ventos gelados; por fim abriram paredes, passagens e janelas da base até ao cimo do edifício, por onde não só fosse possível o acesso e a comunicação, mas também entrasse luz e o ar no devido tempo, e se expelisse água e os vapores ocasionalmente gerados dentro da habitação. (ALBERTI, 2011, p. 146)

Daí segue-se a necessidade de compartimentar o corpo do edifício, articular seus compartimentos entre si, dar comodidade a esses compartimentos e torná-los agradáveis, próprios e adequados à vida humana. Alberti julga que, com a invenção de vários tipos de edifícios, essa prática se desenvolveu com a experiência e a técnica. Com

¹⁸ Brandão (2014, p. 107 *apud* LANG, 1965, p. 331-335) explicou sobre o termo da seguinte maneira: “*Lineamentis* é plural de *lineamentum*, que significa “linha” ou “contorno”. O termo *lineamentis* incorpora várias acepções, dentre as quais as de “delineamento” (como na tradução de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo para o português e de Choay e Caye para o francês, *linéaments*), “projeto” (como na tradução de Sérgio Romanelli para a edição brasileira do tratado), “desenho”, “*design*” (como na tradução de James Leoni para o inglês) ou “*disegno*” (como na tradução italiana de Orlandi), “forma” ou “ideia”. Por me parecer congregarem melhor essas várias acepções, optei por permanecer próximo das traduções francesa e portuguesa e utilizei o termo delineamento. Sobre a complexidade dessa noção do *lineamentis*, através da qual Alberti realça a dimensão intelectual da arquitetura”.

os mais antigos e mais experientes aprendemos a traçar o delineamento, a escolher os materiais, a cortar uma árvore, a preparar a madeira, a analisar o terreno e a construir uma parede (BRANDÃO, 2014, p. 119). O processo de projeto é instrumento que oferece ao homem a oportunidade de ter uma vida melhor, mais feliz e mais justa; “[...] serve à construção da língua, do conhecimento e da vida compartilhada por pessoas que se manterão juntas mediante tetos e paredes [...]” (BRANDÃO, 2014, p. 120). O propósito do projeto é dialogar com os seres humanos e o contexto.

Ainda no prólogo, Alberti destaca a arquitetura, por sua natureza, como arte indispensável, que consegue conciliar a conveniência prática com o agrado e o *decoro* (ALBERTI, 2012, p. 29). Com a constatação de que um edifício é um certo tipo de corpo, tal que consta de projeto e matéria como todos os outros corpos, Alberti ordena os temas desta averiguação: no âmbito da inteligência, a aplicação do intelecto e da subjetividade; no âmbito da natureza, a seleção e adequação dos materiais. No entanto, averigua que, por si sós, ambos não são suficientes para alcançar os objetivos da edificação sem a mão competente do artífice, para dar forma à matéria mediante o desenho. E sendo diversas as finalidades para a qual os edifícios foram feitos, um mesmo desenho destinado convenientemente a determinada finalidade não pode ser utilizado aleatoriamente em outros edifícios sem levar em conta a representatividade em si mesmo e em relação ao todo.

Edificar tendo como objetivo a funcionalidade, o decoro e o prazer, pressupõe-se que, no edifício, foram consideradas todas as partes relacionadas entre si e com o todo, “[...] e se for verdade o ditado dos filósofos, segundo o qual a cidade seria uma casa grande, e a casa por sua vez uma pequena cidade [...]” (ALBERTI, 2012, p. 29), podemos afirmar, que todos os cômodos da casa são pequenas habitações que só possuem sentido se considerados em conjunto com o todo do edifício ou com o espaço que os abriga. E se algum destes elementos individuais da habitação forem suprimidos, “por negligência ou descuido”, o *decoro* e a integridade da obra estarão comprometidos. Então, assim como a *concinnitas*, reguladora da relação das partes entre si e com o todo, o decoro, que a segue, e até mesmo se confunde com a *concinnitas*, dá continuidade à lógica albertiana do corpo e do organismo, lógica essa, imperativa em toda a sua filosofia.

[...] assim como no organismo animal cada membro se integra aos outros, também no edifício deve haver correspondência entre cada uma das partes [...] ao se conformarem os membros, deve-se imitar a

moderação da natureza. E nesse aspecto, assim como em todos os demais, tanto é louvável a sobriedade quanto é desprezível a mania desmedida de construir. O conjunto das estruturas deverá ter proporções moderadas e não exceder as funções precisas que lhe foram atribuídas. Já que, observando bem, toda forma arquitetônica se originou da necessidade, desenvolveu-se em função da praticidade, foi embelezada pelo uso; finalmente foi levado em conta o prazer; mas o prazer é avesso a todo excesso. O edifício seja então disposto de tal forma que na sua estrutura haja tudo o que houver nele não possa ser criticado de nenhum ponto de vista. (ALBERTI, 2011, p. 94)

A arte da construção no seu conjunto se compõe do desenho e da realização. No que diz respeito ao desenho, o *lineamentis* confere aos edifícios e às partes um lugar *apropriado*, por um lado, proporção e disposição conveniente, e por outro, uma distribuição *harmoniosa*.

Na escolha do espaço, ou lugar, a ser implantada uma edificação, deverão ser levados em consideração pontos de vista que resultem agradável para os seus habitantes, em consonância com a natureza e com a índole das outras pessoas com quem deverão conviver.

No tocante à topografia, Alberti considera que nenhum edifício, seja qual for, nunca poderia ter uma pior colocação, em relação à comodidade e ao decoro, que aquele que estivesse escondido no fundo de um vale. Já que - omitindo as motivações óbvias, como, por exemplo, o fato de que a construção fique escondida e por isso privada de decoro, e não possa gozar de um panorama ao seu redor, o que lhe tiraria todo agrado - aconteceria, de fato, que ela seria continuamente atingida por chuvas torrenciais e inundada pelas águas que correm ao seu redor, de modo que se ensoparia progressivamente por causa da excessiva absorção de líquido e exalariam continuamente da terra aqueles miasmas que lesam a saúde das pessoas (ALBERTI, 2012, p. 43).

Nas áreas a receberem novas edificações, devemos seguir um modo exato de se ajustar o terreno e delimitar as intervenções a fim de abrigar a construção de forma conveniente e adequada. “Em áreas localizadas em montanhas deve-se fazer de tal forma que a obra possa ser realizada evitando excessivas despesas e esforços, mas ao mesmo tempo mantendo certo decoro” (ALBERTI, 2012, p. 43).

Na medida em que uma casa é uma cidade pequena e a cidade, uma casa grande, na falta da ordem, também nesta última, desaparecem a comodidade, o agrado e a dignidade. Constituída pelas “[...] ruas, pelas instituições públicas, por todo edifício e por sua posição, construção, forma e colocação: todos esses elementos deverão ser dispostos e distribuídos para responder da forma mais adequada à função de cada obra e às exigências de praticidade e decoro [...]” (ALBERTI, 2011, p. 264).

É bom tudo aquilo que se regula em função da importância que lhe corresponde. É preferível faltar algum ornamento nas casas particulares dos ricos a haver um luxo censurado pelos mais humildes e mais comedidos por alguma razão.

[...] é absolutamente preferível buscar a beleza a perseguir algum tipo de ostentação. Por essa razão, no caso das obras públicas, os edifícios profanos devem ser inferiores, na medida certa, àqueles sacros no que diz respeito ao decoro, e, da mesma forma, no nosso caso, as construções privadas consentirão de bom grado serem superadas por aquelas públicas no que se refere à elegância e à profusão dos ornamentos. (ALBERTI, 2011, livro 9, cap. I, p. 352)

Na medida em que reunimos objetos, em torno de nós, nos ambientes de nossa casa, e nossa casa se reúne aos outros edifícios, e todos reúnem a cidade em torno de si, construímos o conjunto formador de nós mesmos. Ao construirmos com decoro todos estes elementos, estes nos devolverão algumas certezas sobre nós mesmos. São instrumentos que nos fornecem segurança e nos orientam, nos dão identidade e nos dignificam. Ambientes onde desenvolvemos nossa educação, cuidamos de nossa saúde e cultivamos os afetos. “Edifícios e cidade não têm fim em si mesmos, servem a construir no homem a sua humanidade, orientando-o em sua formação e identidade, envolvendo-o em comunidade, a fim de estabelecer a convivência com os outros homens, e torná-los melhores”¹⁹. A *polis* deve dignificar o homem, proporcionar-lhe uma vida melhor, mais feliz e mais justa, o *bene beateque vivendum*.

Alberti enfatiza a obviedade das seis partes de uma edificação - a região, a área, a compartimentação, a parede, a cobertura e a abertura - para lançar sobre elas os princípios fundamentais de seu tratado:

[...] que cada uma destas partes seja adequada ao uso definido a que se destina e, acima de tudo, seja total a sua sanidade; que, para sua firmeza e duração, não tenha defeito, seja sólida e quase eterna; que

¹⁹ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “Reinventando o mundo e a humanidade: A natureza em L. B. Alberti”..

para ser bela e agradável, tenha elegância, harmonia e embelezamento em todos os pormenores. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. II, p. 148)

O *De Re Aedificatoria* descreve que os antigos, na medida do possível, punham todo o empenho em terem uma região isenta do que é nocivo e plena de vantagens. Evitavam a todo custo regiões com clima pesado, sábios que eram de que um bom clima e o ar puro contribuem de forma extraordinária para a saúde, sustento e conservação dos seres. Assim, para a implantação de uma edificação ou cidade, deve-se escolher as regiões mais convenientes e viver na maior salubridade.

Diz Cícero que a cidade de Siracusa tinha uma situação tal que os seus habitantes viam o sol todos os dias ao longo do ano: raramente é possível escolher tal condição, mas deve-se aspirar a ela acima de tudo, desde que a necessidade e a oportunidade do lugar não o impeçam. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. II, p. 264)

No capítulo IV, do livro I, Alberti (2011) nos chama a atenção para algo que toca o carácter do arquiteto. Diz ele:

Eu, a não ser forçado por grande necessidade, não edificarei num cume dos Alpes íngreme e inacessível, onde Calígula planeava uma cidade. [...] O meu desejo é que nada falte no que venha a ser útil. [...] Alexandre recusou, e muito bem, construir uma cidade no monte Atos, que seria notável sob alguns aspectos, com um projeto do arquiteto Dinócrates, pela simples razão de que os habitantes não teriam abundância de bens. (ALBERTI, 2011, p. 153)

Se bem que povos se isolavam por razões de defesa, algo que Alberti (2011) trata em outro ponto de seu tratado, fica claro que a inadequação e a não conveniência do sítio escolhido trazem prejuízos ao ser humano.

Mas não há lugar menos conveniente e menos adequado para situar um edifício, qualquer que ele seja, do que quando esse lugar fica escondido no fundo de um vale. Na verdade, já para não falar do que é óbvio - ficar oculto sem nenhuma notabilidade, estar privado de uma vista agradável e do encanto daí resultante - em pouco tempo será arrasado pelas chuvadas, inundado pelas águas que confluem de todos os lados e, encharcado continuamente de excessiva humidade, exalando um vapor da terra muito prejudicial à saúde. Aí, entorpecido o espírito, não se afirmarão as qualidades intelectuais; aí, debilitadas as articulações, o corpo não resistirá; apodrecerão os livros; os utensílios e tudo quanto se guarda nos celeiros acabarão por causa do excesso de humidade. Mas se lá entrar o sol, serão requeimados pelos raios que se refletem de todos os lados; se não apanharem sol, ficarão inteiriçados por falta de luz e perderão a maleabilidade. A isto acrescenta-se que, se lá penetrar o vento, como que encanado, assanha-se com mais fúria e mais incômodo do que em situações

normais; se não entrar lá dentro, o ar aí adensado transforma-se, por assim dizer, em lodo. [...] Por conseguinte, será decorosa e agradável a disposição do lugar que não esteja num fundão como que submersa, pelo contrário seja elevada e como que lance o seu olhar em redor, por onde, em frequente viração, circule um ar aprazível. Terá além disso, em abundância tudo o que for útil e der prazer, água, lume, comida. Mas deve observar-se que nisso nada haja que seja prejudicial à saúde das pessoas e danifique as suas coisas. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IV, p. 19)

O tratado ensaia um discurso sobre as águas, revelando uma preocupação de Alberti quanto as condições de acesso à água e ao seu tratamento, citando que os antigos historiadores já se referiram, como de grande influência no bem e no mal-estar dos seres humanos, ou seja, de uso próprio ou impróprio para o homem. Não é adequada e nem conveniente a edificação que não tenha acesso a água purificada.

É bem conhecido o que diz Hipócrates, o médico: quem beber água não purificada, mas pesada e de sabor impróprio, fica com o estômago a arder e inchado; as outras partes do corpo, braços, ombros, faces tornam-se muito debilitadas e estranhamente emagrecidas. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IV, p. 155)

Avançando sobre a compartimentação, parte que dá a medida da utilidade, dignidade e aprazibilidade do edifício e, por assim dizer, do caráter de cada uma das partes que se harmonizam entre si e com o todo, Alberti (2011, p. 170) introduz o pensamento que permeia todo o seu tratado, que sublinha a continuidade entre arquitetura e urbanismo, e vice-versa: “[...] a cidade é como uma casa grande e a casa como uma cidade pequena”. Nesse sentido, assim como identificamos o decoro acerca da região e da área, a compartimentação de um edifício, com forma adequada e conveniente até seu nível mais privado, concorre para que haja proporção e harmonia no conjunto das partes do edifício, e este com o conjunto urbano, assim como convém entre os membros de um ser vivo, lógica albertiana do corpo e do organismo, presente no pensamento da Antiguidade Clássica.

A cada membro será atribuída uma zona apropriada, uma posição adequada, nem mais ampla do que a sua função exige, nem mais exígua do que a sua dignidade postula, nem em lugar impróprio e inadequado, mas no seu e de tal modo próprio que noutra lugar, em parte alguma, possa ser situado de forma mais conveniente. Assim, a parte do edifício que virá a ser a mais nobre não será relegada lá para trás, nem a parte mais pública será colocada em lugar escondido, nem a parte mais privada em lugar devassado. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IX, p. 171)

Para Alberti (2011), é conveniente destinar parte dos aposentos à variação de estações do ano. Devem ser adequados às variações do clima e à posição do sol, dessa forma, não devem ter as mesmas dimensões e nem a mesma posição. Aposentos de verão devem ser mais espaçosos e não haverá mal se os destinados ao inverno forem mais exíguos. Aposentos de verão devem ter circulação de ar e sombra e os de inverno a incidência do sol. É conveniente que a articulação entre os aposentos não exponha a mudanças bruscas de temperatura os que aí habitam, pois isso seria prejudicial à saúde (ALBERTI, 2011, p. 171).

Percebemos que, no discurso do *De Re Aedificatoria*, o que parece óbvio para o leitor arquiteto é, em sua essência, uma extraordinária condução pelos fundamentos albertianos, a fim de que as noções de decoro, entre outros princípios, sejam absorvidos com tal clareza a ponto de seguirmos o raciocínio com naturalidade, sob a ótica do princípio vertebral do tratado, a *concinnitas*. Em seu tratado, Alberti evoca a *concinnitas*, reguladora das partes entre si e com o todo, como a filosofia tronco, e o decoro é parte da semente da qual nasce a atividade arquitetônica e urbanística²⁰. Ou seja, em uma edificação só há concinidade se houver decoro, visto que, adequação e conveniência garantem a integridade ética-estética da obra e o bem-estar dos que aí habitam. A constante referência, implícita à noção de concinidade (*concinnitas*), é basilar no tratado de modo que não nos resta dúvida sobre seu significado.

Importante destacar, que o *De Re Aedificatoria* não é um manual e nem deve ser lido como um conjunto de normas rígidas, mas compreendido como uma obra de abordagem transdisciplinar e transtemporal sobre os universos estético, funcional, técnico, científico, moral e ético, da arquitetura e do urbanismo. Essa transdisciplinaridade e transtemporalidade é seminal no tratado; encontra-se no levantamento que Alberti faz dos monumentos romanos e, simultaneamente, na sua observância das novas obras de seu tempo. Alberti, em suas investigações sobre exemplos de obras conservadas da Antiguidade, como teatros e templos, “[...] dos quais se pode aprender muito, como de mestres e insignes se tratasse [...]”, constatou com grande desconforto que dia após dia se arruinavam. Ao mesmo tempo, notava que “[...] os arquitetos contemporâneos traziam inspiração de novidades bobas e extravagantes e não de critérios já experimentados amplamente nas melhores obras”. Para Alberti, a não atenção à ação do

²⁰ Segundo Brandão (2014, p. 159), “Se a *concinnitas* é o tronco, o *decorum* é o fruto a ser produzido pela atividade arquitetônica e urbanística.”

tempo e a falta de critério no edificar ameaçam de destruição a “[...] arte edificatória, que tem tanta importância, utilidade e necessidade para a vida humana”. Com o “olho” no passado, no presente e no futuro, Alberti (2012, p. 213-214) diz que todo homem dotado de cultura tem o dever e a obrigação de contribuir para que uma doutrina, que nossos antepassados levaram tanto em conta, seja salva da destruição. Em suas reflexões, Alberti, esboçava, em seu tratado, os fundamentos antropológicos das edificações. Desta maneira, estabelece o diálogo crítico transtemporal com o modo de pensar e edificar cidades e edifícios, tão útil à nossa contemporaneidade, como podemos ver traduzido nas palavras de Brandão (2014, p. 112):

Utilizando-se de uma abordagem ‘transdisciplinar e transtemporal’, alguns dos principais operadores desse tratado - como a razão, o sentido e os fundamentos antropológicos dos projetos e das construções, a *concinnitas*, o *decorum* e o ornamento - são investigados e colocados em diálogo crítico com o modo atual de pensar e edificar tanto cidades, lugares e edifícios quanto nós mesmos, enquanto indivíduos e cidadãos, a sociedade, as instituições e a *res publica* onde compartilhar uma origem e um destino comuns e uma vida melhor, mais feliz e mais justa, *bene beateque vivendum* [...].

Como já dito, Alberti constrói seu tratado de forma poliédrica, de maneira que, se compreendemos cada uma das fases, compreendemos o todo, e na falta de uma das fases será mais difícil este todo ser compreendido. A articulação entre cada um dos dez livros do tratado dá a lógica do processo construtivo de uma edificação: escolha do local, com considerações sobre a topografia, clima e salubridade; o delineamento, que abriga os conhecimentos técnicos, teóricos e filosóficos do arquiteto, e de onde nasce a conformação de todo o edifício; a escolha dos materiais; o uso da mão de obra; o preparo da pedra e da madeira; a construção de cada parte da edificação, a começar por sua locação adequada, que tem no alicerce o ornamento do qual a integridade do restante da obra depende, assim como todos estes dependem da proteção da cobertura e essa de cada elemento que a sustenta; o ornamento; e, por fim, a apropriação pelas pessoas, a manutenção e revitalização permanente do objeto arquitetônico ao longo de sua história - assunto abordado no livro X do tratado. A correspondência entre todos os elementos “[...] não é apenas entre as dimensões numéricas do projeto, mas, também, entre as ‘linhas da mente’ com a matéria, com a estrutura, com a fabricação, com o uso e com a apropriação futura das obras que essas linhas procuram antecipar e se adequar” (BRANDÃO, 2014, p. 112).

Fundamento essencial do pensamento albertiano é o edifício e a cidade como um corpo orgânico, onde cada elemento encontra seu sentido e sua função, de forma a construir um todo harmonioso.

Importa, que os membros do edifício se harmonizem entre si a fim de constituírem ou comporem o louvor e a graça comum ao conjunto da obra, para que não suceda que, concentrado todo o esforço de embelezamento numa só parte, fiquem as outras completamente desprezadas; antes, pelo contrário, todas se articulem entre si, de tal modo que assim mais pareçam ser um só corpo bem constituído, do que membros separados e dispersos. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IX, p. 171)

Para que não haja dúvida, entendemos que Alberti lança mão das referências da natureza não para enxergarmos de forma rasa o edifício ou a malha urbana como um corpo animal ou qualquer outro organismo vivo à nossa frente; ou mesmo para nos dizer que fazemos parte deste cosmos, algo óbvio. Muito além disto, através de sua visão de organicidade da natureza, ele sistematiza um processo ordenado para alcançar o propósito nobre do edificar com sabedoria e método. Quanto a isto, considerando em parte, que fala diretamente da concepção da arquitetura do Renascimento e do conceito de variedade, Alberti volta ao desenho, *delineamento*.

Serão agradáveis umas partes constituídas por linhas retas, outras por linhas curvas, e também serão apreciadas as que são definidas pelos dois tipos de linhas; contando que se observe aquilo que estou sempre a advertir: que não se caia naquele defeito que faz com que o edifício pareça um corpo disforme com os ombros ou os flancos desproporcionados. O condimento de toda a graça é a variedade em cada aspecto, se esta for coerente e configurada pela proporção dos elementos que se encontram distantes uns dos outros; se os mesmos elementos apresentarem discrepância entre si, por não haver uma certa proporção que os una e associe, então essa variedade será inteiramente dissonante.²¹ (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IX, p. 172)

Seguindo a analogia ao organismo vivo, Alberti (2011, p. 171) espelha, na edificação, a moderação, princípio ético que regula a desmesura própria do comportamento humano: “Na configuração dos membros importa seguir a moderação da natureza. Como em tudo, também nesse aspecto, não louvamos mais a sobriedade do que censuramos o desejo de edificar sem moderação”. Toda prática da edificação nasceu da necessidade,

²¹ Aqui, Alberti (2011, p. 172) introduz a música como referência rítmica para a arquitetura, diz ele: “Efetivamente, como na lira, quando os sons graves correspondem aos agudos e entre aqueles e estes ressoam os médios contribuindo para a harmonia, da variedade dos sons resulta uma proporcionalidade sonora admirável que, de forma superior, deleita e prende a alma. Assim, também sucede com todas as coisas que se propõem influenciar e cativar o espírito.”

fazê-la mais cômoda dignificou seu uso, e só em último lugar se prestou atenção ao prazer, e é também no prazer que se deve evitar os excessos. “Os membros devem ser de tamanho moderado e necessários à função a que se destinam. [...] Será, pois, a edificação tal que não se desejem nela mais membros do que os que têm, e nada do que tem, por motivo algum, seja reprovável” (mais uma vez vemos aqui implícita a *concinnitas*) (ALBERTI, 2011, p. 171). Edificar com moderação é garantir o decoro à obra. “Alberti elogiava os edifícios públicos que se faziam com a modéstia requerida dos privados. Agora, os edifícios privados se fazem com a monumentalidade que era própria dos públicos” (BRANDÃO, 2014, p. 96). Neste sentido, a moderação não encontra eco na arquitetura atual, mais preocupada com efeitos estéticos do que com modos convenientes de habitar e de edificar. Na atualidade, “[...] valoriza-se o edificar descontextualizado, descontínuo e fragmentado, como nos *shoppings* e *dreamlands* de todas as espécies. O luxo, o excesso, a mania de inovar e o fluxo incessante de estímulos em que real e virtual se confundem marcam essa estética e se contrapõem à *concinnitas* e à *frugalitas* albertianas” (BRANDÃO, 2014, p. 97).

Sabemos que os homens mais sábios e ponderados da Antiguidade recomendavam muito, na praxe arquitetônica, assim como em geral na vida pública e particular, a moderação e a economia; e achavam que os cidadãos devessem eliminar ou controlar toda forma de luxo; e sabemos também que tentaram fazer isso tanto através de avisos quanto com leis, esforçando-se com vigor e com astúcia. (ALBERTI, 2012, livro IX, cap. I, p. 351)

A moderação é filosófica e técnica em Alberti (2014). Segundo ele, é igualmente inapropriado construir uma parede mais fina ou mais grossa, mais baixa ou mais alta do que a razão e a moderação exigem. Considera que é melhor eliminar o erro a ter que acrescentar para corrigi-lo. Por isto, o primeiro mérito é evitar erros de toda espécie já na concepção dos edifícios. Como exemplo, cita o erro na basílica de São Pedro de Roma, na qual, para que pudesse resistir ao embate dos fortíssimos ventos, construíram sem o reforço de nenhuma linha curva e de nenhuma proteção de apoio, uma longa e larga parede, sobre inúmeras aberturas muito próximas umas das outras, resultando que esta parede muito alta tenha inclinado em relação à vertical mais de 1,82 metros, já em sua época. Atribui o erro ao superestimarem que a barreira da colina que sobrepuja o templo amenizaria a força dos ventos e afirma que a parede ainda não desabou por estar amparada pelo travejamento da cobertura.

A cobertura, parte que tem em sua utilidade a primeira e a maior de todas as vantagens, conforme Alberti, não só contribui para a saúde dos habitantes, na medida que os protege e defende da noite, da chuva, do sol, mas também constitui segurança e integridade para todo o edifício. Segundo ele, a importância da cobertura é de tal maneira que não há quem negue que tanto a parede e tudo que se relaciona com ela, como ainda tudo que está construído sob o solo, foram inventados em função das coberturas (ALBERTI, 2011, p. 190). Talvez, por isto mesmo, “[...] os antepassados consagraram à cobertura tantas honras que no adorno dos tetos esgotaram quase todas as técnicas decorativas” (ALBERTI, 2011, p. 176). Prática esta, que dá à cobertura lugar para receber a ornamentação, tanto decorosa, como também vulnerável à falta de moderação, inclusive, quando as questões de utilidade e técnica, consagradas pela experiência, são relegadas a segundo plano. A cobertura concebida de forma adequada protege o pavimento do sol e afasta completamente a água da chuva do edifício que cobre. Alberti (2011, p. 190) afirma: “Dotar um edifício de uma cobertura funcional, firme, decorosa e adequada, tudo isso é senão obra da técnica e de um engenho perspicaz e muito ponderado”.

É conveniente que todas as partes de uma casa tenham janelas, pois é este um elemento que traz salubridade ao ambiente habitado, regulando a circulação do ar e a penetração da luz, desde que de tamanho e posição adequados. Levando-se também em consideração o prazer que fornece ao dispor a visão da noite, do dia e da paisagem, na medida do possível. Melhor é seguir o trecho do *De Re Aedificatoria* dedicado às aberturas da edificação, no qual apresenta parâmetros que devem ser levados em consideração para se dimensionar uma janela.

Deve cada divisão ter janelas, tanto para receberem luz como para renovarem o ar, e de tal modo adequados à função do lugar e ao tamanho da parede que não deixem entrar luz nem a mais nem a menos, nem sejam juntas nem mais afastadas do que a necessidade exige.

Deve-se, além disto, ter em conta quais são os ventos que as janelas vão receber ao abrir-se. Com efeito, as que estiverem voltadas para o lado de ventos salubres, será legítimo fazê-las muito rasgadas, e será bom abri-las de tal modo que o ar, chegando, circule entre os corpos dos moradores. [...] Pelo contrário, as janelas que não estiverem geralmente expostas aos ventos mais salubres serão situadas de tal modo que não recebam menos luz do que convém, nem mais do que se possa precisar. E estas, serão situadas na parte de cima, a fim de que a parede, fazendo barreira, intercepte os ventos, protegendo os moradores. Assim terão ventos que renovem o ar, mas serão

quebrados, por isso, não totalmente insalubres. Deve-se, ainda, ter-se em conta quais são os sóis que hão de penetrar no interior das divisões; e as janelas devem ser mais rasgadas ou menos amplas em função do uso da habitação. Efetivamente, nas residências de verão, convém construir aberturas amplas nos dois sentidos, se elas forem voltadas a norte, ou, se forem voltadas a sul, de frente para o sol (a norte de frente para o sol, no hemisfério sul), pequenas e poucas, uma vez que aquelas que recebam os ventos mais facilmente e estas são menos atingidas pelos raios solares; e com o irradiar contínuo do sol em toda a volta, terá luz bastante aquele lugar onde as pessoas acorrem mais por causa da sombra da luz. Inversamente, nas residências de inverno, as janelas darão acesso direto ao sol, se estiverem abertas, mas não ao vento, se forem feitas na parte superior, pois assim os ventos não irão embater diretamente nos moradores quando estão em pé. [...] E convém situar as portas onde proporcione o acesso mais cômodo possível a todas as partes do edifício. (ALBERTI, 2011, livro I, cap. IX, p. 179-180)

Para não sofrermos com uma obra construída com defeitos, por razões do projeto, Alberti (ano) sugere, pela primeira vez, o uso simultâneo de desenhos e maquetes (a utilização de maquete era prática na Grécia clássica e pós-clássica, mas não em Roma). Maquetes despojadas e simples, que apresentem dimensões exatas e controladas em seus pormenores, para que juntamente com os desenhos, possibilitem, da melhor forma possível, verificar: a grandeza, a delimitação da área, *finitio*, a justeza de suas partes, *numerus*, a disposição, ordenação e conformação de seus elementos, *collocatio*. Enfim, que não só se leve em bom termo uma obra em que a utilidade de cada uma das partes vá a par com o decoro e a elegância, mas que alcance o louvor de se harmonizarem entre elas e com o todo, a concinidade.

Ao sugerir esse processo, Alberti não só mitiga a possibilidade de erros na obra, mas nos faz refletir sobre o imediatismo tão comum em nosso tempo. Aconselha que não nos apressemos, levados pelo desejo de edificar, a dar início à obra, “[...] como fazem as pessoas irrefletidas e precipitadas” (ALBERTI, 2011, p. 190). “O tempo é uma dimensão operativa para Alberti, na concepção e na elaboração do projeto, na medida em que a arte edificatória é tempo criador que se converte em desejo pelo desenho, *delineamento*, que, ao conformar a matéria, aspira a ser concretizado na plenitude da obra construída” (ALBERTI, 2011, p. 191).

Se me deres ouvidos, aguardará algum tempo até que a aprovação recente do teu engenho arrefeça, disposto a examinar tudo mais uma vez: então te será permitido analisar ponderadamente o projeto, já não levado pelo apego à tua invenção, mas sim movido pelos argumentos da razão. Grande é o contributo que o tempo traz à execução de todas as obras, fazendo com que repares e reflitas atentamente naquilo que

te escapara, por mais perspicaz que sejas. (ALBERTI, 2011, livro II, cap. I, p. 190-191)

Construir com moderação é construir com decoro, e a desmesura é inapropriada. Na memória do tempo, recorrente no *De Re Aedificatoria*, há registros que são louvados, outros não. Operando sob a luz da moderação e da conveniência, Alberti cita Tarquínio, rei de Roma, que gastou na construção dos alicerces de um templo, o orçamento de toda a obra, e conclui que só foi possível finalizar a magnificência que iniciara o rei, por conta do crescimento de seu poder que proporcionara recursos.

A obra inacabada é tão indecorosa quanto a obra construída sem moderação, como exemplificado, por Alberti, o caso de Ródope, uma famosa cortesã da Trácia, que mandou edificar um jazigo para si a custos incalculáveis. Não é apropriado a magnificência da sepultura de uma cortesã concorrer com sepulturas régias, mas é louvável um homem, mencionado por Cornélio Tácito, que mandou construir para Otão, um túmulo modesto, mas para durar. Alberti desaprova Nero, por sua mania de construir e por seus delírios em levar a cabo obras colossais, assim como já fizera Horácio que não poupa Mecenas pelo seu desvario em matéria de edificações. Referindo-se à Lúcio Coceio Auto, engenheiro romano que, a partir de 37 a. C., no principado de Otaviano Augusto, perfurou um túnel de 900 metros de comprimento junto à Puteoli (para juntar a aldeia de Publius Pollio Vedius e moradias de Posillipo e os portos de Pozzuoli e Napoli - posteriormente, conhecida por Gruta de Sejano), Alberti cita a desmesura de obras colossais em detrimento da conveniência de direcionar recursos para obras mais úteis: “E também quanto aquele que com tantos milhares de pessoas perfurou a montanha junto de Puteoli, quem não teria preferido que ele tivesse gasto tanto trabalho e dinheiro em alguma coisa mais útil?” (ALBERTI, 2011, p. 193). Ao descrever a decisão de Nero de construir um canal navegável desde Averno até Óstia, Alberti censura o imperador, entre outros motivos, porque a conservação da obra exigia atenção permanente e eterna prosperidade do império. A obra deve ter, em sua utilidade e conveniência, a sua razão primeira; visto isto, o empreendimento há de vir acompanhado, em sua concepção, de planejamento, tanto em sua conformação e cronograma de execução, como em recursos para sua construção e manutenção, a fim de evitar que gerações futuras sofram com os erros de seus idealizadores.

Diga-se também que não se deve empreender nada que, não obstante ser útil, de certo ponto de vista, conveniente e não de todo difícil de fazer, com sobra de recursos e de tempo, tenha, porém, a possibilidade de não ser levado a cabo em breve, por descuido de seu sucessor ou por enfado dos habitantes. (ALBERTI, 2011, livro II, cap. II, p. 193)

Em suma, é atributo do homem prudente e sensato dispor todos os aspectos de uma edificação, segundo sua importância e utilização. Dominar sob a noção de moderação e conveniência: o que se pretende edificar, a utilidade do que se vai construir e em que lugar se assentará a edificação. Seguindo a ideia de harmonia albertiana, com o conhecimento que nos é obrigatório, devemos atuar com exigência e cuidado na análise de todos os aspectos, fazer com que cada detalhe tenha bom gosto e perfeição, “[...] para que tudo concorra para o decoro e a harmonia do conjunto, a ponto de não ser possível acrescentar, mudar, ou tirar seja o que for, sem que o resultado seja menos perfeito e pior” (ALBERTI, 2011, p. 195).

Além da especificação, concebida com o conhecimento prévio das características dos materiais, isto serve para o processo de construção, momento que nos cabe dispor os materiais ordenadamente e ligá-los entre si com perícia, sejam tijolos, pedras e madeiras aparelhadas, ferro e outros metais, argamassa, e tantos outros, e obter, a partir deles, na medida do possível, uma estrutura inteira e coesa. “Diz-se que é inteiro e coeso tudo aquilo cujas partes não sejam fragmentadas e desconexas, nem colocadas fora do seu lugar, mas se sucedam em coesão e harmonia em toda a extensão das suas linhas” (ALBERTI, 2011, p. 231).

Quanto aos materiais, é importante observar as suas variedades e excelências, a fim de melhor podermos adequar cada um às funções que lhes competem (ALBERTI, 2011, p. 195). “Quando Nero reconstruiu a cidade de Roma depois do incêndio, ele usou uma pedra da região de Gábios e de Alba para fazer as traves, porque essa pedra é inacessível ao fogo” (ALBERTI, 2011, p. 195). O material deve ser apropriado para a função a que se destina na edificação, que resista ao fogo, às intempéries, seja durável e conserve suas características de forma e textura. No cuidado com os detalhes, a conveniência também passa pela observação das características de um mesmo material. Vejamos como a madeira, por exemplo, é tratada por Alberti: “[...] além de suas qualidades intrínsecas, é conveniente que as traves sejam do mesmo gênero, extraídas do mesmo local, aparelhadas na mesma época, a fim de conservarem iguais suas características, para desempenharem iguais funções.” Este princípio da conveniência é

aplicado a todo e qualquer material isoladamente ou quando unidos para uma mesma função, ou seja, são os pormenores que contribuem para a coesão e integridade do todo da edificação.

Mais do que atribuir ao edifício a vantagem de ser necessário, cômodo e prazeroso ao homem, Alberti nos diz que a abundância e variedade dos edifícios é resultado da própria diversidade do ser humano.

Salta à vista que os edifícios foram instituídos para benefício da humanidade. De fato, a princípio, se está certa a nossa interpretação, os homens começaram a construir a fim de se protegerem das intempéries a si e aos seus bens. Depois, continuaram a querer o que é necessário à conservação da vida, mas também o que pudesse contribuir para assegurar todas as comodidades acessíveis e que em parte nenhuma esses objetivos fossem negligenciados. Seguidamente, encorajados e seduzidos por estas vantagens conseguidas, acabaram por conceber e pôr em prática, cada vez mais, o que pudesse relacionar-se com a satisfação dos seus prazeres; de tal modo que talvez não ande longe da verdade quem disser que os edifícios hão de ser concebidos, uns para as necessidades da vida, outros para as comodidades de ordem prática, outros para os lazeres próprios de certos períodos. (ALBERTI, 2011, livro IV, cap. I, p. 192)

Para caracterizar adequadamente os gêneros e subgêneros de edifícios, Alberti toma como fundamento considerações rigorosas das diferenças que distinguem entre si os homens, os quais são a finalidade das edificações, e a diversidade destas. Em nota, na tradução portuguesa do tratado de Alberti, Kruger destaca que é a partir das necessidades e da diversidade dos homens que todas as espécies de edifícios são identificadas e não a partir de tipologias arquitetônicas previamente estabelecidas (ALBERTI, 2011, livro IV, cap. I, p. 280).

Levando em conta que defendemos a atualidade do *De Re Aedificatoria*, decerto algumas colocações de Alberti podem levar a interpretações que suscitam debates calorosos sobre a organização social do estado (cidade-estado, como referenciado no tratado), mas não vamos debater aqui a constituição do estado ideal, mas sim como se constrói o princípio de decoro nas edificações a partir do contexto de uma comunidade. Destacando que, nessa matéria, estamos a interpretar Alberti e seu fundamento primeiro, a saber: edificações erigidas sob o ideal republicano são capazes de dar dignidade aos seus cidadãos, visto que, todos têm direito à cidade e a todos os serviços públicos que dela fazem parte e, por isto mesmo, atende à finalidade de que seus habitantes tenham

uma vida melhor, mais justa e mais feliz. A razão da cidade é o ser humano. O seu “ornamento” maior, “a comodidade, o agrado e a dignidade” atendem a essa razão.

O principal ornamento de uma cidade é constituído pelas estradas, pelo foro, por todo edifício e pela sua posição, construção, forma, colocação: todos esses elementos deverão ser dispostos e distribuídos para responder da forma mais adequada à função de cada obra e às exigências de praticidade e decoro. Já que, onde faltar a ordem, também desaparecem a comodidade, o agrado e a dignidade. (ALBERTI, 2011, livro VII, cap. I, p. 264)

Para Alberti, a diferença entre os homens define a diferença entre os edifícios. Do ponto de vista de sua utilidade, a diversidade das funções públicas gera gêneros e subgêneros de edificações que se destinam à administração e ao atendimento de toda a sociedade, outros gêneros se destinam à atividade religiosa, outros a administrar as finanças da população, outros ao comércio, à indústria e às atividades liberais dos cidadãos, outros às moradias, de acordo com a disponibilidade de recursos, outros ao encontro e bem-estar da multidão.

Parte dos edifícios devem corresponder às necessidades, outros à comodidade, outros ao prazer, e outros “[...] dizer alguma coisa para deleite do espírito”, mostrando, mais claramente, que Alberti (2011, p. 283) busca os fundamentos dessas divisões na filosofia. Seja na cidade ou no campo, é conveniente que cada uma das diversas espécies de edifícios se adequem aos interesses coletivos, tanto aqueles que são da conveniência de todos os habitantes, como aqueles de gênero privado. Devido ao seu comprometimento público, o decoro é exigido nos edifícios particulares. E uma vez que esta abundância de edifícios seja distribuída e situada nos lugares mais adequados, contribuirá para a beleza da região e da área da cidade. Alberti (2011, p. 293) acrescenta que “[...] a cidade não deve ser concebida apenas para satisfazer a utilidade e a necessidade de habitação, deve também ser planeada de tal modo que, além de se atender às funções públicas, se disponibilizem espaços e locais muito agradáveis para embelezamento e lazer: praças, campos de corrida, jardins, passeios, piscinas e outros equipamentos do mesmo gênero”.

Edificar prédios particulares com decoro, e isto vale para todas as espécies de edifícios, é construir com conveniência para quem o habita e para os outros, é almejar em todos os seus aspectos uma concordância recíproca, no sentido que está inserido em um espaço comum, na natureza, entre outros edifícios e em meio à via pública, na qual circulam

livremente outros cidadãos que merecem terem atendidos, da melhor forma, os seus sentidos e o seu intelecto. “É por isso que quando percebemos alguma coisa através da visão, da audição ou de outras formas, nós almejamos o melhor, e do que for melhor nos aproximamos com prazer” (ALBERTI, 2012, p. 366). Em relação aos outros edifícios e à via pública, é conveniente que a edificação tenha as qualidades, na medida do possível, de ser concebida a beneficiar a circulação dos ventos e a penetração do sol, não roubar por completo a paisagem, evitar os excessos que podem ofender os outros e ter a qualidade de contribuir para a harmonia do conjunto dos edifícios limítrofes. Quanto ao espaço privado das casas, assim como na cidade, há partes que são de todos, outras de uns poucos e outras individuais (ALBERTI, 2012, p. 320).

Dito que a casa é uma cidade pequena, segundo Alberti, por consequência, quase tudo que se aplica na construção da cidade serve a edificar a casa: deve ser salubre, atender às nossas necessidades e oferecer as comodidades que contribuam para se viver tranquilo e com dignidade. A casa deve ser adequada a atender a todas as necessidades de seus habitantes, caso contrário, não será cômoda. Na casa das pessoas mais humildes é a necessidade que dá a medida do estilo de seu *habitat*. Na casa dos mais ricos, uma vez atendidas as necessidades, é a moderação que dá os limites. Moderação e economia dão decoro à prática arquitetônica ao banir o luxo do meio das cidades. “Serve para conferir limites ao ato de construir, projetar e gerir cidades e edifícios” (BRANDÃO, 2014, p. 56).

Alberti nos diz que a prudência e a modéstia das construções promovem a glória e evitam a inveja. No *De Re Aedificatoria*, Alberti discorre sobre o tema na Antiguidade, cita os atenienses que deixaram exemplos de magníficos edifícios públicos e, sobretudo, templos impossíveis de serem superados, e ao contrário, construíram os edifícios privados com tal parcimônia que mesmo as casas dos homens mais ilustres não diferiam muito das casas dos cidadãos mais carentes de recursos.

Agésilau, rei de Esparta, seguindo a antiga sobriedade espartana, considerava que a casa privada devia ser construída visando somente a necessidade e a utilidade. Os germanos, da época de César, evitavam construir casas com muito esmero, sobretudo, no campo, para não haver entre os cidadãos a discórdia por inveja e cobiça da propriedade alheia. Em Roma, Valério, tendo uma casa em um nível muito elevado, para evitar a inveja, destruiu-a e construiu outra em um nível baixo. [...] Sábias gerações seguiram esta moderação, tanto no público como no privado, enquanto os bons costumes permitiam, até que com o crescimento do império, crescesse o luxo, exceto em Otaviano, que

mandou destruir uma casa de campo construída com demasiada exuberância. [...] também na cidade, o luxo cresceu tanto, que Lucrécio disse o seguinte sobre a casa de duzentas colunas dos Gordiani: “[...] pela casa havia estátuas de ouro, que na mão direita seguravam tochas acesas, para darem luz aos banquetes noturnos”. (ALBERTI, 2011, p. 573-575)

E enquanto considero desprezíveis aqueles que exageram, todavia penso que sejam mais condenáveis aqueles que, ainda que utilizem muitos recursos, não conseguem adornar as suas obras por causa de seu modo de construir, do que aqueles que resolvem gastar um pouco mais para seus ornamentos. (ALBERTI, 2012, livro IX, p. 353)

Decerto, o texto, se refere àquelas edificações inacabadas ou a outras que, em seu modo de construir, contenham tantos erros que acabam por não permitirem ornamentos de forma conveniente. Para Alberti, a verdadeira ornamentação dos edifícios depende mais do engenho do que da riqueza. Sem menosprezar que, usar da liberdade dá encanto ao edifício, afastando-se da severidade imposta às obras públicas, e que nos locais mais íntimos da moradia não é censurável satisfazer aos caprichos segundo o próprio gosto. Alberti acredita que é sensato aquele que não quer dar notoriedade ao arranjo de sua casa privada no sentido da pompa e da ostentação, para não superar os edifícios públicos em magnificência e nem provocar desconforto naqueles que habitam moradias mais simples. Conclui que o senso de limite regula o adorno.

Não se deve, todavia desprezar notáveis elementos decorativos: mas sim usá-los com parcimônia e colocá-los nos locais mais dignos, como se fossem joia da coroa. [...] os edifícios privados devem ser feitos de maneira tal que não resulte possível tirar nada, porque tudo está unido a um insigne decoro. (ALBERTI, 2012, livro IX, cap. I, p. 354)

Nesse sentido, o mérito da edificação coesa e inteira está na prudência de ser levada a cabo com sabedoria e perspicácia, com noções de conveniência e adequação, fatores que estão presentes desde o delineamento, o primeiro ornamento. Assim, Alberti, em certa medida, nos deixa claro que todas as partes que compõem o edifício são ornamentos: pisos, paredes, cobertura, aberturas, materiais, etc.

Seguindo a lógica do *De Re Aedificatoria*, às edificações públicas de maior relevância deve-se conferir a maior magnificência entre todos os outros objetos edificados que, por sua vez, dão a medida do decoro da obra pública, de modo que é preferível buscar a beleza do que trilhar o caminho da ostentação. Por isso, do ponto de vista do decoro albertiano, as construções privadas não devem concorrer com os edifícios de notoriedade pública no que se refere a sua elegância e ornamentação. Entendemos que

os exemplos dados por Alberti tem o propósito de fundamentar que o decoro vem acompanhado da moderação e do que é próprio a cada um: “[...] é bom tudo aquilo que se regula em função da importância que lhe corresponde” (ALBERTI, 2012, P. 352).

O propósito da investigação de Alberti é a procura da beleza inerente ao objeto arquitetônico, por esta razão, o *De Re Aedificatoria* é um tratado que nos coloca em permanente reflexão, tantas são as partes de que consta a arquitetura e tão variados são os gêneros de ornamentos de que cada uma delas exige para ser considerada digna (ALBERTI, 2011, p. 591). O próprio Alberti admite a extrema atenção que há de ser considerada para, a partir das partes, adquirir um conhecimento sólido do conjunto, e isto é fundamentalmente útil para compreendermos o que, por sua natureza, produz a beleza. Assim, em certa medida, nos serve muito o que disseram os antigos sobre esse tema no capítulo dos fundamentos teóricos desta dissertação.

Outro ponto que suscita reflexão é o que trata da beleza. Segundo Alberti (2012, p. 365), “A capacidade de juízo sobre a beleza se deve procurar não na opinião pessoal, mas sim em um certo critério inato ao intelecto”. Aristóteles, seguindo Platão, sustentou que possuímos uma capacidade, a intuição intelectual²², que nos permite o conhecimento dos princípios universais e necessários do pensamento. Para Platão, citado por Chaui (2000, p. 140),

[...] o primeiro exemplo do conhecimento puramente intelectual e perfeito encontra-se na matemática, cujas ideias nada devem aos órgãos dos sentidos e não se reduzem a meras opiniões subjetivas. O conhecimento matemático seria a melhor preparação do pensamento para chegar à intuição intelectual das ideias verdadeiras, que constituem a verdadeira realidade.

Para não nos alongarmos em questionamentos, entendemos que esse posicionamento - de acordo com a ideia de que sendo o homem parte da natureza, a qual é vista como princípio absoluto e primeiro de concinidade, assim como todas as suas partes, entre elas, o corpo dos organismos vivos, inclusive, o corpo humano - admite que, movido pelos sentidos e intelecto, tudo o que o homem vê parte do critério de sua própria natureza. Em Platão, a qualidade essencial da sublime beleza é sua perfeita harmonia, o

²² Muitos essencialistas modernos repetiram a doutrina de Platão e Aristóteles. Outros, seguindo Kant, afirmam que não possuímos esta capacidade, a intuição intelectual. Karl Popper, em seu texto “Dois tipos de definições”, de 1945, embora admita que temos algo que poderíamos descrever como “intuição intelectual”, tais intuições não podem servir para estabelecer a verdade de uma ideia ou teoria, por maior que seja a sensação intuitiva de que ela deve ser verdadeira ou é “evidente”. Marilena Chaui, em seu livro “Convite à filosofia”, apresenta as divergências entre inatistas e empiristas. Entre os inatistas: Platão e Descartes. Entre os empiristas: Bacon, Locke, Berkeley e Hume.

esplendor conveniente que faz belo o todo. A conveniência harmônica rege o universo com sublime ordem e harmonia e deve ser fundamental no homem, feito para o universo (PLATÃO, *A República*, p. 602-603 *apud* CAMARERO, 2000, p. 27). “Toda a vida do homem tem necessidade de ritmo e harmonia”, em seu aspecto individual e social, em suas ações e produções, em consonância com a harmonia cósmica e sua própria natureza (PLATÃO, *Protágoras*, p. 326 *apud* CAMARERO, 2000, p. 27). Para Alberti, a natureza e a razão humana são governadas pela lei da *concinnitas* e, sendo assim, não só movido pela razão, mas também pelos sentidos, é natural ao homem a percepção do que lhe é conveniente em seu *habitat* edificado, pois é isto que lhe traz harmonia.

Com efeito, nas formas e figuras dos edifícios há, sem dúvida, algo de excelente e perfeito por natureza que desperta o espírito e ao mesmo instante é sentido. Creio, na verdade, que a forma, o decoro, a beleza e outros quaisquer conceitos semelhantes consistem naquilo que se for eliminado ou mudado, no mesmo passo se deterioram e perecem. [...] Todo corpo consta de partes determinadas e próprias, das quais, realmente, se tirares alguma, ou reduzires uma maior ou menor, ou transferires para lugares inadequados, sucederá que se deteriora aquilo que neste corpo estava de acordo com o decoro. (ALBERTI, 2011, livro IX, cap. V, p. 592)

Alberti, estabelece três noções principais que constituem a totalidade: número, delimitação e disposição. E a partir da junção e ligação dessas noções “[...] resplandece maravilhosamente toda a face da beleza: e dar-lhe-emos a designação de *concinnitas* e dela mesma dizemos que é filha de toda graça e do decoro” (ALBERTI, 2011, livro IX, cap. V, p. 593). Desta forma, é função da *concinnitas* ordenar as partes que, por sua natureza, são distintas entre si, segundo uma norma que as disponham de forma tão adequada e conveniente que correspondam umas às outras com perfeição e, em consequência, resulte no esplendor de sua totalidade. Aqui, percebemos, uma vez mais, que não existe concinidade sem o decoro.

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. A arte edificatória reivindica para si decoro, graça e prestígio: e é respeitada. (ALBERTI, 2011, livro IX, cap. V, p. 193)

O pensamento albertiano nos diz que, quando percebemos alguma coisa através da visão, da audição ou por qualquer outro modo, o espírito é alertado espontaneamente pela *concinnitas*. E, com efeito, o decoro, sendo parte constituinte fundamental da

concinnitas, nos é muito útil, já que a natureza dos homens é buscar o melhor e delas se aproximar com prazer.

CAPÍTULO III
A RACIONALIDADE CONVENIENTE EM ADOLF LOOS (1870-1933)

3.1 Decoro e ornamento em Loos – escritos críticos

O decoro em Loos é ético, estético e sobretudo moral. Entre estes princípios fundamentais, em Loos, encontramos elementos como: adequação aos costumes, moderação e delimitação.

Vimos em Alberti, que o ornamento está nos princípios intrínsecos do edifício e da cidade, é inseparável da estrutura, é imanente e aderente, e confere decoro ao conjunto do qual pertence. Em Loos, o decoro está na eliminação do ornamento, parte de uma questão moral e social, onde a prática de novos métodos busca eliminar o desperdício de mão de obra artesanal e de material, e estabelece que objetos e edifícios devem atender a uma comodidade, utilidade, funcionalidade e praticidade - a sua racionalidade conveniente.

O contexto cultural e social austríaco do começo do séc. XX, período em que Loos publicou os seus mais importantes escritos, valorizava os excessos no uso do ornamento e não considerava a representatividade e utilidade que este elemento deveria conter, e muito menos absorvia a novas tendências estéticas que a magnitude da indústria propunha.

Para Loos, o ornamento é dissociado da esfera ética-moral, seu uso é imoral e deve ser evitado, pois, é inadequado a vida do homem moderno. O sentido de “ornamento” em Loos, segue a tradição clássica de utilidade e finalidade, está na função dos detalhes construtivos e na utilização da natureza estética e estrutural dos materiais, com economia e sem abuso da mão de obra artesanal. Em seu projeto para a Goldman & Salatsch, de 1910, optou por utilizar colunas toscanas, de mármore cipollino, que ele mesmo escolheu, por uma razão de exigência estrutural do projeto (LOOS, 1993, p. 46), e placas do mesmo mármore no acabamento das superfícies das fachadas, em função da atratividade e nobreza do negócio e da intenção de marcar uma separação entre a parte comercial e o conjunto de apartamentos dos andares superiores. O resultado conferiu harmonia ao edifício e à sua relação com o espaço urbano, decoro que ainda podemos conferir na atualidade. Por isso, devemos receber textos como “Ornamento e crime”, por duas vias de entendimento, a primeira como instrumento de suas ideias modernistas, e a segunda, uma contundente crítica ao uso indiscriminado do ornamento, como uma denúncia ao atraso social, cultural e dos costumes.

Em seu artigo “Regras para quem constrói nas montanhas” (1913), Adolf Loos (LOOS, 1993, p. 77), incita os arquitetos a observarem a maneira de construir do camponês, “[...] já que são parte da sabedoria que advém dos seus antepassados”. Adverte a não utilizarem a maneira ornamental das obras historicistas e nem seguirem o “modismo” dos secessionistas, o movimento *Art Nouveau* austríaco, mas sim, buscarem o fundamento da forma nas construções camponesas. Outro autor a se manifestar contra os “estilos exóticos” é Lúcio Costa. Em seu artigo, “Documentação necessária” (1995), demonstra seu apreço pelo mestre de obras das casas rurais, de forma a honrá-lo como único a ter guardado a boa tradição. Deste modo, somente nas realizações desse artífice se encontra a honesta técnica a ser assimilada, adequada a ser representada em “[...] uma nova arquitetura brasileira movida por uma identidade mais fluida, plástica e móvel [...]” (COSTA, 1995, p.). Assim sendo, era possível encontrar em ambos os períodos, colonial e moderno, o predomínio de um mesmo princípio fundamental de “saúde plástica”. Para Loos, também neste sentido, a continuidade se dá pelo diálogo entre as possibilidades de aperfeiçoamento que oferece os novos tempos com a maneira tradicional de construir, determinando assim, observação na técnica e prudência em se realizar a boa arquitetura. Loos (LOOS, 1993, p. 77), como aprendemos em Cícero (livro I, cap. XXXIX, 2007) e Alberti, instrui construir tão bem quanto possa, “nem mais, nem menos”. Ao mesmo tempo em que ataca a forma inapropriada como estavam a construir em seu tempo, Loos expõe os elementos da natureza que devem também ser considerados para o decoro da obra.

Não construa de modo pitoresco. Deixe que os maciços, as montanhas e o sol produzam efeito. O homem que se veste de modo pitoresco não é pitoresco, é um palhaço. O camponês não se veste pitorescamente e, no entanto, o é. [...] Construa tão bem quanto possa. Nem mais nem menos. [...] A obra humana não deve competir com a obra divina. [...] Seja sincero. A natureza só pode suportar a sinceridade. Dá-se bem com pontes treliçadas, mas se distancie dos arcos góticos com pináculos e seteiras. [...] Não tema que o pichem por não ser moderno. Só são permitidas aquelas transformações no modo de construir tradicional que signifiquem melhorias, do contrário conserve os sistemas tradicionais. Pois a verdade, ainda que tenha milhares de anos, se dá melhor com a gente do que a mentira que caminha ao nosso lado. (LOOS, 1993, p. 77)

Os ensaios iniciais de Loos (ano) se dirigem à análise crítica sobre objetos e *arquitetura de interiores* (termo usado por ele) no contexto de seu combate às artes decorativas; no entanto, seu pragmatismo envolve todo o universo da arquitetura, como nos mostra em seus ensaios mais conhecidos. Em Loos, a importância dos costumes atravessa todo o

seu discurso. No ensaio “A escola de artes” (1897), em referência aos trabalhos do final do ano letivo da Escola do Museu da Áustria, que era a escola de artes de Viena, Loos (1999, p. 73) critica o tradicionalismo acadêmico em perpetuar um modelo de costumes que não se adequa aos anseios do homem moderno: “Veem-se novamente trabalhos do costume, expostos com a precisão do costume, e nos jornais diários surge o aplauso do costume”. Loos acusa a contradição entre a vida moderna e os objetos que nos rodeiam. O desequilíbrio observado por ele está no fato de que os verdadeiros objetos partem da necessidade do homem em períodos específicos da história, e se estes objetos não atendem mais às necessidades do homem moderno, são inadequados. Para o tradicionalismo acadêmico vigente é apropriado manter os costumes conforme suas prerrogativas de domínio, “É como se a própria alma dos alunos fosse retirada, corrigida, reconstruída, modelada e domada em relação ao seu corpo, em favor de um dogma absoluto” (LOOS, 1999, p. 11). Para atender a novos hábitos da grande camada de homens que evolui, a nova realidade imporá por insistência os costumes mais convenientes. “Agora trata-se de retirar novas formas e novas linhas da vida, dos hábitos, da comodidade, da utilidade!” (LOOS, 1999, p. 11). Com notável visão do contexto em que vive, Loos coloca em curso sua revolução que lançará luz sobre todos os aspectos do habitar.

Até a vida que levamos está em contradição com os objetos de que estamos rodeados. Esquecemo-nos de que além da sala do trono, precisamos de ter uma sala de estar. Deixamo-nos maltratar, com toda a calma, pelos móveis elegantes. Ganhamos nódoas negras nos joelhos e enchemos as costas de adornos. Nos últimos anos, ganhamos calos provocados pelas constantes mudanças na ornamentação das pegadas dos nossos vasos, por sua vez motivadas por duas décadas seguidas de renascimento, barroco e rococó. Mas não abrimos o bico, pois aqueles que se insurgissem seriam publicamente acusados de ignorância e de falta de uma superior compreensão de cultura. (LOOS, 1999, p. 9)

Para Loos, a comodidade e utilidade estão no fundamento do utensílio doméstico, e é isto que o torna prático; desta maneira, nomeia um conceito que influenciaria todo o movimento moderno. Mas ao que é prático, o belo deve ser agregado. Como a colher de madeira em Sócrates, em *Hippias Maior*: belo é tudo que é apropriado a seu uso ou a determinado conjunto de coisas.

O espírito moderno exige, antes de tudo, que o utensílio doméstico seja prático. E uma vez que o que não é prático está sempre inacabado, também não poderá ser belo. Em segundo lugar, o espírito moderno exige verdade absoluta. [...] a pseudo elegância, está finalmente, graças a Deus, a ficar fora de moda. (LOOS, 1999, p. 23)

Loos funda em seu discurso a racionalidade do “prático e funcional” sob os princípios ético, moral e estético, que podemos interpretar como o que viria a ser a díade, símbolo do movimento moderno: “forma e função”; e no sentido do objeto ser desprovido de ornamentação: o “menos é mais”, de Mies Van der Rohe [1886-1969] - preceitos disseminados na arquitetura e no *design* do século XX.

Na concepção de Loos, os objetos, ao serem práticos e funcionais, adequados às necessidades do homem moderno, oferecem a oportunidade dos habitantes viverem de forma mais digna em cada parte de seu espaço construído. E uma vez isso percebido, a arquitetura é concebida a dignificar cada parte do edificado, que acomoda as necessidades do homem, representadas também em todas as coisas próprias desta parte. Há de se chegar à harmonia do todo dessa maneira.

Para Loos, está fora de questão que uma coisa que seja pouco prática possa ser bela, pois entende por beleza a maior perfeição. Para ele, a condição fundamental para um objeto merecer essa designação é que ele não deixe de ter utilidade. “No entanto, o objeto apenas prático está, na verdade, longe de ser considerado belo - só isso não chega” (LOOS, 1999, p. 75). Como diz Aristóteles ([384 - 322 a.C.] 1996, livro I, p. 118): “A virtude de uma coisa é relativa ao seu funcionamento apropriado”. A definição aristotélica e albertiana aparece em Loos (1999, p. 75), ao se referir aos quinhentistas: “[...] são quem expressam da forma mais exata (o que estamos tratando), diziam eles: um objeto que seja tão perfeito que, sem lhe causar prejuízo, não se lhe possa retirar ou acrescentar nada, é belo. Essa deveria ser a mais completa harmonia”. Loos opera com o decoro da mesma forma que o vemos no tratado *De Re Aedificatoria*, visto que a ideia de harmonia de Alberti é justamente esta, fazer que cada detalhe tenha bom gosto e perfeição, “[...] para que tudo concorra para o decoro e a harmonia do conjunto, a ponto de não ser possível acrescentar, mudar, ou tirar seja o que for, sem que o resultado seja menos perfeito e pior [...]”. Loos (1999, p. 76) ainda nos diz que nada na natureza é supérfluo - é ao grau de utilidade, ligado à harmonia em relação às outras coisas, que chamamos beleza. A beleza só pode ser explicada em função da utilidade e da finalidade do objeto.

Loos atribui a adequação dos objetos para cada tipo de habitação, visto que há diversidade entre os homens. Como nos diz Alberti, o limite da casa do pobre é a

necessidade, da casa do rico é a moderação. Também para Loos, por regra geral, a arquitetura de interiores exige singularidade, visto que:

[...] o rei tem que viver como um rei, e cada burguês e cada lavrador deve exprimir os seus traços de personalidade através do modo como arranja a sua casa. A tarefa dos artistas modernos é elevar os gostos do público dentro das suas camadas sociais, preenchendo as necessidades dos que possuem uma maior elegância de espírito, dentro de cada uma delas. (LOOS, 2004, p. 23)

No artigo “Cadeiras, bancos e poltronas” (1898), Loos denuncia o atraso que o estilo nacional austríaco impõe ao modo de vida de seus cidadãos, não reconhecendo seus novos anseios despertados pelo espírito moderno. Menciona, sistematicamente, assim como em outros de seus textos, os avanços dos ingleses e dos americanos, atendidos em seus novos modos de vida, por novas concepções de cadeiras e poltronas - práticas adequadas para que se acomodem com liberdade conforme os novos hábitos -, assim como acontece com o restante dos móveis, dando-lhes a oportunidade deles mesmos arranjarem com prazer e sem dificuldades as suas casas. “Móveis perfeitos, fazem quartos perfeitos”. Contra a inconveniência do uso da tradicional e ornamentada cadeira austríaca, a cadeira deve ser prática. Referindo-se à forma de sentar, Loos afirma que os hábitos dos vienenses estão muito mais próximos dos hábitos dos ingleses que dos lavradores austríacos. Essa crítica tem como pano de fundo o desperdício da mão de obra do artesão, que poderia se dedicar ao desenvolvimento de produtos concebidos a partir da nova perspectiva cultural, se os arquitetos não se tivessem intrometido. Este último assunto seria radicalizado com a publicação do texto “Ornamento e crime” em 1908 (LOOS, 2004). Em referência ao absurdo autoritarismo do estilo nacional austríaco, Loos atribui aos arquitetos que mantenham este retrocesso: “É que entre as ideias de um carpinteiro de Londres e um de Viena não há diferenças; mas entre um arquiteto londrino e um vienense estão mundos” (LOOS, 2004, p. 81).

Valendo-se das exposições de arquitetura de interiores na Áustria, Loos, como se preparasse as pessoas para as mudanças em curso, age como um líder de um levante, repetindo em seus ensaios, do final do século XIX, manifestações que levam as pessoas a questionarem e a mudarem seus hábitos de consumo, e arrumarem as suas próprias casas: “Agora nós já estamos fartos. Queremos ser nós a mandar de novo dentro de nossas quatro paredes” (LOOS, 2004, p. 70). Parece ser natural que a rejeição às artes decorativas, enraizada por uma cultura que nega as novas configurações da arquitetura e dos objetos, viesse a resultar em uma ruptura às normas tradicionais e artísticas da

época, abrindo o campo para que o cidadão se reconheça nas racionalidades do movimento moderno. Dentro de suas manifestações está a ideia de que as pessoas ao imporem um estilo que mais lhe convém vivem melhor e são mais felizes.

Um estilo que não dependa das tais estatuetas de leões, mas do gosto de uma pessoa ou família e que se molda a esse mesmo gosto. [...] É que se colocarmos num quarto “com estilo” apenas uma peça decorativa que não combine com o quarto, todo ele pode ficar estragado. Na sala de estar dilui-se logo o efeito por toda a divisão. É que um quarto assim é como um violino: podemos-nos habituar e adaptarmo-nos a ele (LOOS, 2004, p. 70-71).

Gottfried Semper [1803-1879], em seu livro publicado em 1961, “O estilo nas artes técnicas e tectônicas ou Estética prática”, afirma que uma cerâmica, que determinado povo produziu, revela que espécie de povo era e qual seu grau de desenvolvimento. Para exemplificar, cita a praticidade dos vasos que as mulheres gregas transportavam água para suas casas na Antiga Grécia. Em sua descrição, a hídria, cuja função não consiste em retirar água, mas em captá-la assim que ela brota na nascente, possui característica de forma e de praticidade em função desta captação e do transporte ser prático e adequado ao corpo humano. As formas dos vasos gregos foram dadas por sua utilização prática, mas nós as consideramos como bonitas como se sua ordem fosse estética. Loos publica estas colocações de Semper em seu ensaio “Vidro e cerâmica”, de 1898. Loos deixa claro a visão do quão equivocado e inadequado é o valor de beleza atribuída ao ornamento que os arquitetos historicistas vienenses tentam manter. E para responder àqueles que disseram que estava errado ao afirmar que um objeto só é belo se for prático e útil, Loos se refugia nos velhos helênicos.

Gostaria de chamar a atenção para o facto de os gregos também terem um sentido do belo. E trabalhavam de uma forma prática sem pensar minimamente na beleza, sem pretender satisfazer necessidades de ordem estética. E quando um objeto era tão prático que já não podia ser melhorado nesse aspecto, então diziam que era belo. (LOOS, 2004, p. 84)

Ao contrário dos arquitetos historicistas, na visão de Loos, os vasos gregos são bonitos, tão bonitos quanto uma máquina, tão bonitos quanto uma bicicleta. E, neste aspecto, segundo ele, a cerâmica produzida neste período não consegue competir com a maioria dos produtos de engenharia mecânica. Conclui, dizendo com a ironia que lhe é peculiar: “No princípio do século, a nossa cerâmica estava à vontade na onda “clássica” (LOOS, 2004, p. 84). Também aqui o arquiteto interveio de forma “salvadora”.

Loos nos mostra que o gosto vigente fazia do sistema clássico de composição e ornamentação um acontecimento supérfluo. Isto vale para o edifício que não tem, em seu princípio construtivo, que levar em conta o decoro conforme vimos em Alberti, visto que os seus elementos ornamentais não são adequados por não haver utilidade, nada mais são do que alegorias coladas em uma estrutura. A separação do tectônico e da *arché* é criticada por Loos.

Quanto ao novo estilo, a Secessão de Viena, a *Art Nouveau* austríaca, Loos classifica como produtora de artigos modernos, no sentido que têm estilo do ano de 1898, data de seu lançamento. Diz ele, que o movimento nada tem a ver com o seu tempo, pois está cheio de ligações a coisas abstratas, cheio de símbolos e recordações - são medievais. São criações fantasiosas que dão continuidade a imposição das artes decorativas sobre o ofício do artesão - sistema que tanto gera desperdício de mão de obra. Neste mesmo ensaio, “O panorama do artesanato”, também de 1898, Loos desmascara o momento “secessionista”, estabelecendo a verdade do que é estar a frente de seu tempo, tomando como base fundamentos do pensamento da Antiguidade Clássica presentes no cerne do pensamento vanguardista.

Reparem só na poltrona de Thonet! Será que ela não resultou do mesmo espírito do qual surgiu o estilo grego, com os pés curvos e com o encosto, sem qualquer adorno, representando a forma de sentar da época? Reparem na bicicleta! Não será ela percorrida pelo espírito da Atenas de Péricles? Se os gregos tivessem construído uma bicicleta, seria exatamente igual à nossa, até ao mais pequeno parafuso. E os tripés gregos em bronze, não serão eles semelhantes às nossas construções metálicas? (LOOS, 2004, p. 170)

A moralidade em Loos aparece claramente em “Ornamento e crime” (1908). Loos descreve que o homem moderno que não segue o estado evolutivo dos modos de viver desencadeado pelas novas tendências socioculturais e tecnológicas não pode gozar da moral, visto que está a cometer um crime contra a corrente evolutiva, que busca adequar os objetos produzidos pelo homem a uma nova realidade. O contraponto da moralidade é dado por Loos ao observar o papua, que tatua seu corpo e tudo que está ao seu alcance; e também, antropofágico que é, é amoral, visto que vive em uma sociedade congelada pelo tempo, que tem em seus costumes, seu modo adequado de viver longe da “civilização” e, por isso, não comete crime. A tatuagem para o papua é arte, é sua ornamentação adequada, é a sua Cariátide, o seu frontispício barroco. Costume se aplicado pelo homem moderno contraria Loos, que separa a arte da funcionalidade. Para

Loos, o ornamento é imoral em uma sociedade que evolui para a praticidade e funcionalidade, mas não o é em um papua. A ornamentação é a tatuagem inadequada do *status quo* vigente. Neste sentido, Loos atribui ao seu ideal de adequação e conveniência a questão moral. Levando em conta a ornamentação, a qual é dirigida a crítica de Loos em seu contexto geral de cidades, edifícios, espaços internos e objetos, tem-se que ela é uma parte que, uma vez sendo determinante na concepção de objetos e edifícios, instala o caos desarmônico, pois nesses não há possibilidade de correção. Para Loos, a evolução da cultura é equivalente à retirada de ornamentos dos objetos usuais. Acreditava, assim, trazer novas alegrias ao mundo. Atribui à falta de entendimento do que é prático e funcional ao fato dos homens do século XIX terem acumulado os objetos mais ornamentados de seus antepassados somente sob o ponto de vista da ornamentação “estética” e não sob o ponto de vista de sua utilidade prática e espiritual. Daí a ornamentarem tudo ao seu alcance - ornamentação que se limita a dar-lhes prazer momentâneo, pois se alongarem em contemplação, verão que nada vos fala, de modo a nunca enxergarem aquilo que enfeita. E isso, para Loos, reduz a sensibilidade estética. Para ele, “[...] o quarto onde morreu Goethe é mais magnífico que toda a pompa do renascimento, e um móvel liso é mais bonito que qualquer peça de museu marchetada ou entalhada” (LOOS, 2004, p.223).

Segundo Loos, os arquitetos historicistas, os “maus espíritos”, “ouviam isto com desagrado, e o estado, cuja tarefa é deter os povos nos seus desenvolvimentos culturais, fazia a questão do desenvolvimento e da retomada do ornamento, como sua”. Segue dizendo: “O estado austríaco leva tão a sério sua tarefa que obriga cada homem de vinte anos, usar durante três anos, polainas no lugar de calçados eficientes”. Para Loos, mesmo que os ideais do movimento moderno estivessem em gestação, para ele, sua vanguarda já era constituída de bases culturais.

A questão cultural, social e política da ornamentação imposta pelo Estado é clara em “Ornamento e crime” (LOOS, 2004, p.223): “[...] cada estado parte da suposição que um povo de nível inferior é mais fácil de governar”. Fazendo crer que a ornamentação, a qual critica também, serve a um propósito de persuasão e repressão. Mais do que todo o dano que a ressurreição do ornamento ocasiona no desenvolvimento estético, Loos vê como mais trágico o trabalho humano do artesão desperdiçado na manutenção da autoridade dos arquitetos do *status quo* sobre o que produzem. Loos acredita que, uma vez livres da escravidão dos arquitetos historicistas e secessionistas, os artesãos

contribuiriam com o desenvolvimento da economia, ao dedicarem o seu tempo de trabalho produzindo objetos mais adequados ao espírito moderno, que ansiava por ofertas e escala.

Ao observar a distância cultural entre vizinhos medida pelo tempo, Loos percebe a desarmonia generalizada no ambiente comum em que estas pessoas vivem.

Eu vivo talvez no ano de 1912, mas o meu vizinho vive no ano de 1900, e aquele ali em 1880. [...] até nas cidades há pessoas antiquadas, retardatários do século XVIII que ficam escandalizados com a imagem com sombras violetas, só porque ainda não conseguem ver o violeta. [...] a quem sabe melhor o faisão que foi preparado durante dias a fio pelo cozinheiro, e a quem agrada mais a cigarreira com ornamentos renascentistas do que a lisa. (LOOS, 2004, p.227)

Loos denuncia a imoralidade de se utilizar imenso tempo do trabalho para fazer detalhes ornamentais. Para Loos, é um crime. Isso recai sobre a economia das famílias que, ao invés de custearem suas necessidades mais imediatas com produtos racionais e mais em conta, estão a custear a arte que impregna objetos sem ao menos julgarem se aquilo lhes agrada. Recai sobre os trabalhadores, “[...] uma vez que o ornamento não sendo mais um produto natural da nossa cultura, ou seja, uma vez que representa ou um atraso ou uma manifestação de degeneração, o trabalho do ornamentador já não é devidamente pago”. Loos apresenta cálculos, a fim de comprovar que os produtos ornamentados geram mais trabalho e menos renda que os mais simples que ganham o mercado por sua funcionalidade e preço. Neste sentido, Loos prenuncia o que viria a ser o capitalismo do século XX, e conforme criticou Adorno (em seu artigo “Funcionalismo hoje”, de 1965), sem se dar conta de que isso viria a “escravizar” aquele que era o artesão autônomo. Equação que envereda por caminhos ético-morais que escapam ao objeto principal desta dissertação. Por isso, não nos alongaremos, por entendermos que o que há de mais brilhante no discurso de Loos é mostrar que a ornamentação é uma obsolescência, cercada de interesses do estado e da decadência de arquitetos e artistas ornamentistas, que se mantêm até onde podem, escondidos atrás de seus ornamentos.

“Uma vez que o ornamento não está organicamente relacionado com nossa cultura, também já não constitui expressão da mesma [...]”(LOOS, 2004, p.229). Nós não nos reconhecemos nele, o que o torna inapropriado, pois retarda nosso desenvolvimento cultural. “O ornamento criado hoje em dia não tem relação conosco, qualquer relação humana, qualquer relação com a ordem universal” (LOOS, 2004, p.229), por isso não é

conveniente, não é adequado às nossas necessidades, e por não se relacionar com às outras partes não contribui para a harmonia do todo.

Loos defende que a perenidade do objeto não deve ser só física, tem que ser estética também. Desta maneira, não perde seu valor. Em consequência, o trabalhador é bem remunerado e trabalha menos.

Loos atribui a elevação do restante das artes à ausência do ornamento. Para ele, o ornamento é o atraso cultural do homem. Conclui que vestir-se de maneira adequada ao seu tempo, sem ornamentos é um sinal de força intelectual.

As sinfonias de Beethoven nunca teriam sido escritas por um homem que tivesse de andar vestido com seda, veludo e rendas. Quem hoje anda por aí com calças de veludo não é um artista, mas um palhaço. [...] o homem moderno não precisa de vestimentas para servir de máscaras. (LOOS, 2004, p.234)

3.2 Looshaus, a harmonia da Michaelerplatz

Adolf Loos (1870-1933), filho de um pedreiro, nasceu em Brno, Moravia, agora República Checa. Recebeu formação técnica na Escola Real e Imperial do Estado, em Reichenberg, e prosseguiu seus estudos na Faculdade de Tecnologia de Dresden. Foi para os Estados Unidos em 1893 e lá permaneceu por três anos. Nesta sua passagem pelo país americano, teve contato com a Escola de Chicago e com os escritos teóricos de Louis Sullivan, particularmente com o ensaio “O ornamento na arquitetura”, de 1892, texto que parece ter influenciado o seu próprio ensaio “Ornamento e crime” de 1908 (FRAMPTON, 1997, p. 103).

Poderia dizer que seria ótimo para nosso bem estético se pudéssemos evitar completamente o uso do ornamento por alguns anos, de modo que nosso pensamento pudesse se concentrar intensamente na produção de edifícios bem formados e agradáveis em sua nudez. Nós nos absteríamos por força, assim, de muitas coisas indesejáveis e aprenderíamos, em contraste, como é eficiente pensar de maneira natural, bem-disposta e saudável [...] Aprenderíamos, porém, que o ornamento é mentalmente um luxo, não uma necessidade, pois discerniríamos tanto as limitações como o grande valor de massas não adornadas. SULLIVAN, “O ornamento na arquitetura”, 1892 (FRAMPTON, 1997, p. 53)

Além das manifestações contrárias ao ornamento que influenciaram Loos, entendemos que o texto de Sullivan (1892) dá um outro caminho para compreendermos melhor uma das primeiras obras construídas de Loos, a Looshaus, que tem como característica a “forma pura” em sua massa superior, sem ornamentos, e em sua parte ao nível público a presença do ornamento, que parece fazer parte da superfície ou da estrutura que o recebe, ao invés de dar a impressão de ter sido ‘colado’. Tanto a estrutura quanto o ornamento se conjugam, valorizando-se mutuamente. Um conceito que Sullivan chamou de *sistema orgânico de ornamentação*.



Looshaus

O contexto da Viena do começo do século XX, período em que Loos (2004) escreveu o seu mais famoso artigo, “Ornamento e crime”, e no qual projetou a Looshaus (como veio a ser conhecido o projeto que realizou para a Goldman & Salatsch, inaugurado em 1910), era dominado por duas frentes estilísticas que combatia, o historicismo e a Secessão. O arquiteto Joseph Maria Olbrich (1867-1908), (Fig. 01 e 02), era alvo principal dos ataques anti-secessionistas de Loos, inclusive, nominalmente citado em “Ornamento e crime” como progenitor do ornamento ilegítimo. Dirigindo-se aos

secessionistas, Loos escreveu: “O ornamento moderno não tem antepassados ou descendentes, passado ou futuro. É recebido pelas pessoas incultas, para as quais a verdadeira grandeza de nossa época é um livro fechado que, depois de algum tempo, é jogado fora” (FRAMPTON, 1997, p. 104).



Fig. 01. Olbrich, edifício da Secessão, Viena, 1898.



Fig. 02. Olbrich, Casa Ludwig, Darmstadt 1901.

Fonte: Disponível em: <<https://guiadeviena.com/?p=39&l=3&id=127>>. Acesso em 03/05/2017

Quanto ao historicismo, a Looshaus confronta diretamente o Palácio Herberstein (Fig. 04), do arquiteto Carl König (1841-1915), edifício que também compõe a Michaelerplatz. Construído em substituição ao Palácio Dietrichstein Herberstein (Fig. 03), do final do séc. XVII, o Palácio Herberstein é exemplo de vários elementos contrários ao decoro. Nas figuras 03 e 04, percebemos na história da implantação deste edifício, a passagem de um conjunto harmônico para um fragmentado. O edifício realça sua busca pelo luxo através da profusão desarmônica dos ornamentos, como se exibisse a si mesmo, concorre com a Igreja de São Miguel e com o Palácio Imperial de Hofburg, inclusive em sua altura e por sua cúpula, uma das partes mais evidentes da falta de medida (a cúpula foi demolida em 1936, quando o prédio foi reformado²³). Outro fator considerável, é a eliminação do lugar de encontro entre os intelectuais que o antigo café, instalado no edifício anterior, promovia. Quanto a isso, o dramaturgo Karl Kraus, um dos que se alinhava às ideias de Loos, escreveu "A Literatura demolida"²⁴. Esta passagem do tempo nos dá a medida do que ocorre em nossas cidades da atualidade, onde a velocidade do que se destrói e do que se constrói faz com que assistamos a perda de lugares que antes nos identificávamos, em troca por lugares que, na maioria das

²³ Fonte:

<www.burgen-austria.com/archive.php%3Fid%3D61&usg=ALkJrhNQVzkDwmE8griI3rTkjFb2dIvg> Acesso em 02/05.2017

²⁴ idem

vezes, causam o estranhamento e não nos acolhe. É com este edifício que a Looshaus dialoga e restabelece sua presença na praça, ao oferecer a comparação. Neste sentido os edifícios tomam uma forma pedagógica ao evidenciar as contradições do presente, os estratos do passado e as possibilidades do futuro. Destacamos, que a retirada da cúpula do Herberstein, em 1936, também foi fato determinante para harmonia do conjunto da praça, tal como a encontramos hoje (Fig. 06).



Fig. 03. Antigo Palais Dietrichstein Herberstein, final séc.XVII, Viena, demolido antes de 1896.

Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiwand.com/de/Michaelerplatz>

<http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/herberstein.htm>>. Acesso em 03/05/2017



Fig. 04. König, Palais Herberstein, 1897, Viena.



Fig. 05. Palais Herberstein e Looshaus, Viena

Fonte: Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Michaelerplatz_6-1024x768.jpg. Acesso em 03/05/2017



Fig. 06. Palais Herberstein e Looshaus, hoje

Quando a firma Goldman & Salastsch se propôs a construir o edifício, Loos colocou como condicionantes para aceitar a realização do projeto que a decisão sobre a planta cabia aos proprietários e sobre a fachada quem decidiria era o arquiteto. Para ele é natural que os proprietários saibam avaliar qual planta é mais econômica, e o que facilita o funcionamento do comércio ou dificulta (LOOS, 1993, p. 43-44). Coerente com seus escritos críticos, Loos sabia que aos proprietários faltavam-lhe melhores orientações a respeito do aspecto estético do edifício e atribuiu aos arquitetos vienenses as “horribéis fachadas” de Viena (LOOS, 1993, p. 44).

Comparando seu projeto com as propostas dos outros arquitetos, Loos observa que todas as plantas resultavam em planos, enquanto para ele o arquiteto deve pensar no espaço como um cubo. Unidade, medida e proporção - elementos do delineamento em Loos. Em Zevi (2009, p. 161), “[...] o cubo representa a integridade porque as dimensões todas iguais, imediatamente compreensíveis, dão ao espectador a sensação de certeza definitiva e segura”. Para Loos, um banheiro não necessita ter a altura de uma sala (LOOS, 1993, p. 44). Embora seja questionável uma razão econômica, como vemos na planta livre de Le Corbusier, em Loos é conveniente que a altura de cada espaço corresponda a sua natureza e importância no conjunto da obra. Concepção que ficou conhecida como *Rauplan*, ou plano de volumes. Este complexo sistema de organização interna, mais do que uma economia, serve para diferenciar um espaço do outro; está relacionado ao ordenamento dos espaços para quem o habita, ou o atravessa, relacionando sua finalidade com sua dimensão espacial, aberturas e intimidade e, sobretudo, articula uma concepção espacial livre e visualmente rica.

O edifício está implantado na Michaelerplatz, onde se assentam o sagrado e o profano, com uma diversidade de edifícios que bem representam os estratos do tempo. A disposição da praça (Figs. 07a e 07b) é dominada pelo Palácio Imperial Hofburg, que lhe dá um eixo determinado, que corresponde a via lateral direita da Looshaus. De um lado está localizada a Igreja de São Miguel, com uma mistura de estilos arquitetônicos incorporados ao longo de oito séculos, predominando o românico. De outro, o Palácio Herberstein, de 1897, um prédio neobarroco, estilo historicista que Loos repudiava tanto. Observando o Herberstein, acompanhamos Loos em seu julgamento.

A parte desenvolvida pelo olhar supera em perspicácia a de todos os outros sentidos; por isso acontece que, olhando um edifício no qual se percebe haver algum componente impreciso, defeituoso, supérfluo, inútil, imperfeito, imediatamente a sua deselegância chama a nossa atenção. (ALBERTI, 2012, p. 67)

Seguindo a regulação urbana, a concepção volumétrica da Looshaus, com suas fachadas e seus elementos bem proporcionados conferiu harmonia ao edifício em si e com o todo da praça. O pensamento de Loos expresso em seus escritos, se faz presente neste contexto. O edifício é a ruptura com o historicismo, é o novo pensamento do

movimento moderno manifestado no coração das ideias ultrapassadas que Loos tanto combatia. O edifício não só estava inserindo a modernidade no centro de Viena, como estava levando a modernidade da Michaelerplatz para além de seus limites. Não por acaso o imperador se manifestou com rigor contra a arquitetura do prédio durante sua construção, assim como parte do público o rejeitou a princípio. No entanto, ainda hoje, passados cento e seis anos de sua inauguração, o edifício ainda impressiona pela modernidade e equilíbrio que trouxe a este espaço urbano. A concepção de Loos atravessa o tempo, e é este decoro que tanto devemos almejar ao pensar e construir nossos edifícios na atualidade. Na Looshaus, a mistura de elementos inovadores como suas janelas superiores retas, desprovidas de ornamentos, com o uso de elementos clássicos como as colunas toscanas, estabelece um diálogo da tradição com a modernidade, em si mesmo e com o restante dos edifícios. Com conteúdos teóricos advindos de reflexões éticas e morais de Loos, a Looshaus, posicionada no tecido urbano, entre edifícios com diferentes fins, e principalmente em frente a uma das portas do Palácio Imperial, e do lado de uma instituição sacra, enriquece o espaço político e aprofunda a percepção do contexto histórico da praça, contribuindo para o decoro do conjunto, inclusive ao estabelecer equilíbrio perante as edificações que fazem uso inadequado e excessivo de ornamentos. Além de dignificar este espaço político-social, a obra contribui para o ordenamento do passado, do presente e do futuro, o maior mérito do edifício.



Fig. 07a Michaelerplatz (Montagem do autor)



Fig. 07b (Montagem do autor)

Fonte: Google Earth. Acesso em 07/05/2017

<<http://archinect.com/features/article/2216621/architecture-in-the-givenness-toward-the-difficult-whole-again-part-1>> Acesso em 08/05/2017

A configuração de uso do edifício é mista, constituída de sete pavimentos, os três primeiros de uso comercial (Fig. 08) e os quatro restantes destinados a habitações (Fig. 09). Parecendo seguir a certa continuidade com o passado, argumento utilizado em seus escritos, Loos marca a fachada que dá acesso ao prédio com quatro colunas dóricas que lembram uma disposição maneirista (Fig. 10). Remove o peso do edifício na altura do mezanino através do uso de *bow-windows* inglesas (Fig.11), com suas faces de vidro quadriculado, que oferecem a luz natural para o trabalho (Fig. 13 e 14) e além de um efeito íntimo em seu interior (Fig. 12), esta transparência cria uma condição de complementaridade entre o externo e o interno, colocando o indivíduo em todo o contexto social da praça, estando ele dentro ou fora do edifício. Ao cobrir de mármore as superfícies das fachadas correspondentes à altura da área comercial que se revela em

seu interior, cria uma distinção entre a parte superior destinada à habitações em pintura branca. “No edifício, a parte das habitações e a parte comercial teriam que estar separadas desde o principio, pelo material e por sua realização, de uma forma estrita. A correspondência dos eixos remarca esta intenção. Agora se trata de resolver esteticamente tal atrevimento” (LOOS, 1993, p. 47).

A arquitetura da Looshaus, comum às obras de Loos, tem a particularidade de externamente ser um bloco compacto que tem seu acesso como marcação dominante na fachada, mas sem uma preparação externa gradual de penetração, que é deslocada para seu interior (RISSELADA, 1988, p.29). Na elaboração dos espaços internos, “onde o edifício se revela”, princípios fundamentais de Loos se cruzam: planos em variadas cotas, *Rauplan*; desenho “limpo” contra o desperdício do material e da mão de obra; e exploração das características físicas e da beleza natural dos materiais, entre eles, a madeira nobre, o latão e o mármore. Loos dá especial atenção às paredes e às possibilidades destas estruturas interligarem os ambientes e agregarem o mobiliário “não móvel”, como vemos em algumas soluções que deu para várias de suas casas, como na Casa Steiner: “As paredes de um edifício pertencem ao arquiteto. Trata-se de um espaço onde ele reina absoluto, e o mesmo se pode dizer do móvel que não é móvel” (FRAMPTON, 1997, p. 104). A combinação de diversos níveis de cotas e a penetrabilidade das paredes, com aberturas em diferentes alturas e larguras que também expõe os elementos estruturais, maximizam o contato que o observador tem com os ambientes, e o acabamento feito em madeira atende ao que afirma Loos em "O Princípio do Revestimento": “[...] a tarefa do arquiteto é proporcionar um espaço quente e habitável”²⁵.

Para Loos, a beleza do material está em seu estado natural, desperta afeto e admiração, e corrompe-lo com inserções ornamentais é um crime contra a natureza, é indecoroso. O ornamento no material só é valido se atende a uma utilidade, não a um gosto supérfluo. Os materiais nos são vitais, com eles construímos nossas casas e os objetos que nos rodeiam, por isso, seu uso inadequado vai contra a ética e a moral. Devemos cuidar para que o material seja utilizado de forma decorosa para contribuir com a harmonia do

²⁵ SONG, Steven *Architecture in the Givenness - Toward the Difficult Whole Again: Part 2*. Disponível em: <<http://archinect.com/features/article/2220223/architecture-in-the-givenness-toward-the-difficult-whole-again-part-2>>. Acesso em 04/04/2017

conjunto. Ao desrespeitarmos este princípio, criamos um mundo fragmentado, desordenado, desarmônico. Quanto a madeira, os homens a utilizaram em um primeiro momento para construir suas casas, e só por isso já vale a idolatria. Idolatria, que mesmo que tenha sido em outro contexto, assim se manifestou Loos.

Nós não conhecemos minimamente os materiais. Dantes, atiravam-se moedas de ouro pela janela fora (um prazer feudal), dissolviam-se pérolas em vinagre e depois bebia-se a solução. As pérolas eram também cortadas. Hoje ninguém cometeria um pecado desses. E aquilo que menos sentimos são os materiais; é na carpintaria que encontramos a menor valorização do material. Foram os arquitetos modernos que afastaram da arquitetura e da carpintaria o sentir a matéria. Encomendam um trabalho a um chinês. este vai à floresta e procura uma árvore apropriada. Procura por muito durante muito tempo até que por fim a encontra. então dirá: “Se eu não tivesse encontrado a árvore, não teria encontrado o meu trabalho.” É assim que o material deve ser sentido! A matéria tem de ser novamente idolatrada. Os materiais são, na verdade, substâncias misteriosas. Temos de sentir uma profunda admiração e respeito pelo fato de uma coisa como o material ter sido sequer criada. E decorar com ornamentos um material em si tão belo e perfeito? “Melhorar” o nobre mogno com infusões violetas? Isso é um crime. (LOOS, 2004, p. 266)



Fig. 08. Plantas da área comercial, pavimento térreo e a evolução até o terceiro pavimento, marcado por ambientes com diversos níveis de cotas, característica da *Rauplan*.

Fonte: Disponível em: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-en-la-michaelerplatz/>>

Acesso em 05/05/2017

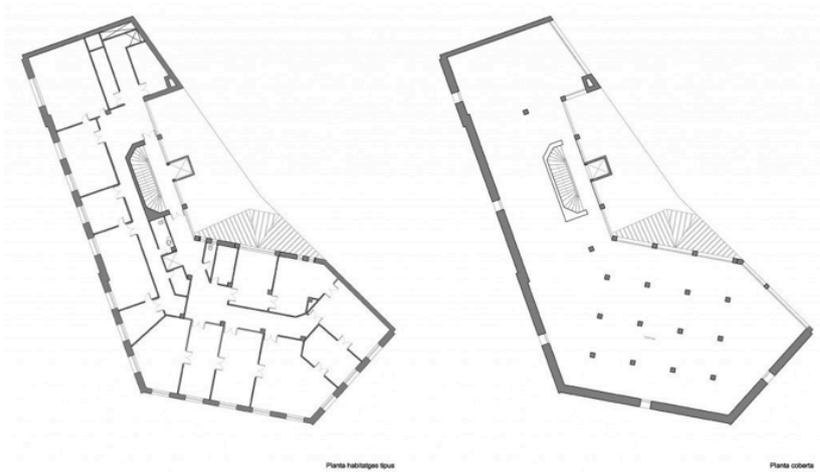


Fig. 09. Planta do pavimento tipo de habitações e planta de cobertura
 Fonte: Disponível em: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-en-la-michaelerplatz/>>._Acesso em 05/05/2017



Fig. 10 Fachada
 Fonte: Disponível em: <<http://keywordsuggest.org/gallery/1067478.html>>. Acesso em 06/05/2017



Fig. 11 Detalhe *bow-windows*
 Fonte: Disponível em: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-en-la-michaelerplatz/>>.
 Acesso em 05/05/2017



Fig. 12 Detalhe *bow-windows*



Fig. 13 Detalhe *bow-windows*



Fig. 14 Detalhe *bow-windows*

Disponível em: <<http://backdoorbroadcasting.net/2011/03/christopher-long-thoughts-on-the-ground-plan-spatial-ideas-in-loos-strnad-frank-and-schindler/>>. Acesso em 06/05/2017



Fig. 15 Vista interna

Fonte: Disponível em: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-en-la-michaelerplatz/>>. Acesso em 05/05/2017

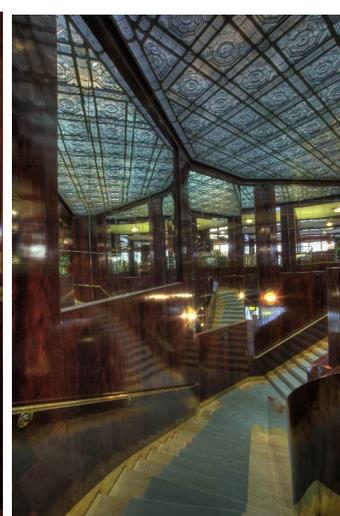


Fig. 16 Vista interna

Fonte: Disponível em: <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/edificio-en-la-michaelerplatz/>>. Acesso em 05/05/2017

Esta análise da Looshaus, nos serve para compreender o pensamento de Loos expresso em sua arquitetura, e é isso que nos interessa. Como diz le Corbusier em “Por uma arquitetura”: “A abstração arquitetônica possui a particular e magnífica propriedade de que, quando arraigado no fato bruto, ela o espiritualiza, pois o fato bruto não é nada senão a materialização, o significado, o símbolo da ideia possível” (COLQUHOUN, 2004, p.190). Na Looshaus, está a maneira que Loos confere decoro à obra a partir de seu conceito sobre o ornamento, tanto no que diz respeito ao espaço interno quanto ao externo. No contexto urbano, por suas características, a Looshaus ativa uma nova compreensão da praça, expõe não só extratos históricos do tecido urbano, mas também acusa o desajuste das formas historicistas, estabelecendo um equilíbrio e uma contemporaneidade ao conjunto, de forma digna e decorosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em toda a Antiguidade Clássica dominou o critério da conveniência como compreensão da realidade. O conceito *prépon-kalón* nos leva ao *decorum* ético-moral e à honestidade em Cícero, e ético-estético em Alberti.

Vimos no *De Re Aedificatoria*, que o decoro adentra todos os procedimentos da arquitetura, orienta o ato de projetar e compreender edifícios e cidades. Não só isso, o conceito de decoro, assim como o da *concinnitas*, acompanha toda a obra de Alberti e provoca profundas reflexões, como diz Brandão (ALBERTI, 2012, p.7), no prefácio da tradução brasileira: “o tratado é também uma profunda reflexão antropológica e um projeto de edificação de uma nova racionalidade e de uma nova relação do ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes, com o universo que o cerca, com a história e com o transcendente”.

Em Adolf Loos, seguimos o propósito desta dissertação que é estabelecer o decoro como operador de assuntos da arquitetura e do urbanismo. Operamos o decoro sobre dois campos de atuação de Loos, sobre parte de seus escritos e sobre uma das obras construídas, a Looshaus.

A discussão do decoro em Loos parte de seu conceito sobre o ornamento. Vimos nos ensaios de Loos que os estilos historicista e secessionista, dominantes no contexto cultural, social e urbano austríaco, na passagem do séc.XIX para o séc.XX impunham um modo de vida a seus cidadãos. Instituições do estado e a aristocracia é que julgavam o que era conveniente, e o faziam com a arte da persuasão, que entre outras manifestações estava presente no repertório do espaço construído. Dentro deste contexto, Loos conferiu, aos espaços públicos e privados, a ausência de verdade na arquitetura e nos objetos que nos rodeiam, por não estabelecerem “[...] referências com o contexto físico, social, cultural e temporal, por não conferir laços de identidade com a história individual ou comum que a habita” (BRANDÃO, 2014, p. 163). Para Loos, edifícios e objetos se libertam das artes ao voltarem-se para a funcionalidade, utilidade e finalidade. Isso implica evitar adornos desnecessários e descontextualizados nos espaços ditados pelo consumo e pela obsolescência de mercadorias. Para Loos, portanto, os adornos supérfluos tornam-se indecorosos. Tudo mais é parte da inventividade do arquiteto que, no entanto, deve considerar essas premissas e não deixar que o produto final supere o princípio de comodidade que tanto bem-estar oferece aos homens.

Em Alberti, o ornamento está nos princípios intrínsecos do edifício e da cidade, é imanente e aderente, e confere decoro ao conjunto do qual pertence. “Sem o decoro no ornamento, o indivíduo não se faz no organismo social, assim como a casa não contribui para a grandeza da cidade” (BRANDÃO, 2000, p. 259). Em Loos, a importância da adequação dos costumes às novas tendências racionalistas atravessa todo o seu discurso, e esta racionalidade é também moralizante no combate ao uso do ornamento. Para Loos, o ornamento é dissociado da esfera ética-moral, seu uso é imoral e deve ser evitado, pois, é inadequado a vida do homem moderno. Objetos e edifícios devem conter o decoro em sua funcionalidade, utilidade e finalidade - tudo isso concebe a forma. Desta maneira, Loos nos comprova que o *decorum* está no alvorecer do movimento moderno.

É operando com esta “racionalidade conveniente” que analisamos o edifício Looshaus. O interior do edifício é concebido em função da percepção do indivíduo que o habita, oferece uma recepção gradual a quem o atravessa, através de recursos próprios da inventividade de Loos, a Rauplan, que ordena os ambientes e prioriza o acolhimento. Posicionado entre edifícios com diferentes fins, sua concepção, coerente com o pensamento de Loos, aprofunda a percepção dos estratos históricos da praça e dialoga com diferentes correntes estilísticas, inclusive o historicismo que Loos combatia, e por mais paradoxal que pareça, é isso, também, que confere a harmonia ao conjunto da praça. Seu maior mérito é dignificar este núcleo urbano como espaço político-social, e contribuir para o ordenamento do passado, do presente e do horizonte que se descortina. A Looshaus não tem razão em si mesma, atende a uma razão comum e pública. Neste sentido, a Looshaus, nos ensina muito ao comprovar que o edifício pensado sobre os princípios do decoro atravessa o tempo, é atemporal em função de sua proposta ética-estética, ao não propor o caminho da estetização e dos interesses individuais, tão comum aos nossos edifícios da atualidade. Por isso, em nossa conclusão, é inevitável abordarmos as problemáticas das cidades contemporâneas sob o ponto de vista da adequação e da conveniência. Constatamos que o *prépon-kairós* sofista, como conveniência das aparências ilusórias, oportunista e possível, domina as configurações da arquitetura contemporânea estetizada e desligada da moral.

Muito do que vemos hoje são edifícios que seguem um pseudomodernismo; que têm no ornamento de suas fachadas e monumentais *halls* as superfícies cobertas por materiais de alto custo. Obviamente concebidos sem preocupação da relação com o todo, os arquitetos cometem um “triplo indecoroso” na medida que: criam condomínios que são

mais uma fortaleza que isola aquele que o habita daquele que está lá fora, transformando a rua em um deserto; falseia o verdadeiro conteúdo interno, atendendo à um apelo comercial persuasivo; são materiais que demandam um gasto desmensurado, na ilusão de estarem atendendo à um “minimalismo” na maneira que são aplicados. Como observa Koolhaas:

O mínimo é o ornamento supremo, o crime mais farisaico, o barroco contemporâneo. Não significa beleza [...]. Sua seriedade convincente leva culturas inteiras aos braços acolhedores do *kitsch*. Ainda que pareça um alívio diante do permanente massacre sensorial, o mínimo é o máximo travestido, a repressão secreta do luxo. KOOLHAAS (SYKES, 2013, p. 116-117)

Nós vimos, nos gregos, que a concepção arquitetônica e dos objetos visa à perenidade, no seu aspecto físico e mental. Transcende a ideia de consumo: “[...] a mera utilidade dos objetos produzidos para uso, o mero deleite produzido pela beleza e a mera exibição das novidades” (BRANDÃO, 2014, p. 189). O que queremos dizer com isso? Tecnologia e ciência são partes da humanidade que evolui e produz objetos que atendem a nossas novas necessidades. No entanto, em nosso tempo, estamos a presenciar uma infinidade de ofertas de consumo que nos tira a capacidade crítica de avaliar o que realmente nos faz melhor. Ao mobiliarmos nossas casas conforme mostras de decoração e no que se vê na mídia, estamos a anular a possibilidade de nos reconhecermos em nosso espaço privado. Na medida em que reunimos objetos, em torno de nós, nos ambientes de nossa casa, e nossa casa se reúne aos outros edifícios, e todos, reúnem a cidade em torno de si, construímos o conjunto formador de nós mesmos. Ao construirmos com decoro todos estes elementos, estes nos devolverão algumas certezas sobre nós mesmos. São instrumentos que nos fornecem segurança e nos orientam, dão-nos identidade e nos dignificam. Ambientes onde desenvolvemos nossa educação, cuidamos de nossa saúde e cultivamos os afetos.

Tomando como orientação o decoro, atribuímos ao edifício ou a um conjunto urbano a conveniência. Dentro de qualquer doutrina estética, entendemos que devem ser fixados os fundamentos de virtudes que tratamos aqui: harmonia e unidade orgânica. É o que mantém o “esplendor conveniente” da arquitetura. É premissa fundamental que os produtos da arquitetura e do urbanismo estejam em lugar e em condições apropriadas, adequados em si mesmos e harmônicos entre eles e com o todo. E que sua finalidade atenda às necessidades de todos os homens de uma cidade ou de uma situação. Para se

alcançar o decoro na edificação, além do que é apropriado a todos os aspectos constituintes do projeto, cabe ao arquiteto ter por princípio pensar nas necessidades daqueles que estão além dos limites de interesses individuais - aspecto determinante para a excelência do produto arquitetônico.

Mas como tratarmos do assunto sem que este seja encarado como mais uma polêmica arcaica sobre os danos do urbanismo progressista? Disseminando, de forma transdisciplinar, a atualidade do *De Re Aedificatoria*, assim como faz o grupo, formado por Carlos Antônio L. Brandão, Pierre Caye, Francesco Furlan e outros, que investiga ‘como a obra de Alberti pode nos ajudar a pensar o mundo atual’, promovendo seminários e colóquios, tais como: “Na gênese das racionalidades modernas: Em torno de Leon Battista Alberti”, realizado na Escola de Arquitetura da UFMG em abril de 2011; e também no projeto de investigação “Digital Alberti”, desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Embora, pudéssemos nos expressar de forma bem semelhante, vamos nos valer do que observou Samuel Mockbee (SYKES, 2013, p. 85):

Os arquitetos são líderes e professores por natureza e escolha. Se a arquitetura pretende inspirar uma comunidade ou incentivar o *status quo* a fazer mudanças sociais e ambientais responsáveis agora e no futuro, será preciso que o que chamo de “liderança subversiva” de acadêmicos e praticantes lembre ao estudante de arquitetura que a teoria e a prática estão entrelaçadas não só com nossa cultura, mas também com a nossa responsabilidade de moldar o ambiente, romper com a acomodação social e desafiar o poder do *status quo*.

É importante dispensarmos nossa atenção crítica a alguns pontos básicos que todo arquiteto precisa enfrentar, independentemente do tempo e do espaço. Pontos que compõem, como disse Alberti, a escolha entre a fortuna e a virtude. O decoro, que contém em seu fundamento, a *virtú*, é regulador de conflitos e desmesuras, inerentes à condição humana. É princípio que nos serve a combater os diversos aspectos conflitantes da arquitetura e do urbanismo, na medida em que, na falta ou no rompimento deste princípio, gera-se fragmentação que destrói o sentido fundamental de se viver nas cidades, que é o encontro entre os diferentes homens em espaços adequados a promover o bem-estar comum. A *pólis* deve dignificar o homem, proporcionar-lhe uma vida melhor, mais feliz e mais justa.

Edifícios e cidades não têm fim em si mesmos, servem para construir no homem a sua humanidade, orientando-o em sua formação e identidade, envolvendo-o em comunidade, a fim de estabelecer a convivência com os outros homens, e torná-los melhores. (BRANDÃO, 2009)

Sabemos que não é fácil estabelecer o decoro na arquitetura diante da complexidade das cidades contemporâneas. Argumentos a respeito das liberdades individuais acabam por levar a uma discussão entre a racionalidade dessa liberdade e a real finalidade da arquitetura, que é servir às necessidades humanas. É como nos colocarmos dentro de um diálogo socrático “infundável”, entre o decoro e os interesses individuais e do empreendedorismo urbano da contemporaneidade. Diante da verdade do decoro, a contra argumentação pode vir na forma de falsas verdades. É como instalarem uma gigantesca “catedral” na “esquina de casa” sob o argumento que esta eleva o espírito, dá conforto aos costumes e torna a região atraente. Ou aterrar um rio e fragmentar bairros, sob o argumento de que o fluxo do novo urbanismo não pode parar por “capricho”. Ou ainda sob pretexto financeiro e de autoestima, erguer uma estrutura coberta de placas de titânio, a fim de tornar a cidade um produto, a *city marketing*.

Quanto a isso, o discurso do decoro tem uma batalha difícil. Hoje, as grandes metrópoles têm em seu planejamento a requalificação de áreas degradadas por razões de sua obsolescência econômica, tornando a gentrificação “inevitável”, sob o ponto de vista da cidade empreendedora. Isso causa o fenômeno de descaracterização da cidade tal como foi reinventada nos séculos XII e XIII, no sentido de que o contexto urbano visava acomodar as instituições sacras, administrativas, mercados e espaços públicos em um arranjo que tinha por finalidade o encontro entre os diferentes homens, que exerciam seus ofícios e tinham suas moradias dentro desse contexto urbano que se organizava. “Nela, avizinham-se culturas, saberes, memórias e espaços” (PAULA, 2006 *apud* BRANDÃO, 2014, p. 39). Foi dessa forma que promoveram a ideia do “bem-estar comum”, ou seja, a cidade concebida para todos.

A fragmentação da cidade separa os diferentes grupos em vez de uni-los; perde o seu sentido democrático, deixa de ser “cidade” e torna-se aglomerado urbano. Tanto é, que o termo “cidade”, *urbe*, parece cair em desuso, como se não mais existisse, ganhando novas denominações, de metrópole a pós-metrópole, como “fábrica de desigualdades” (SOJA, 2013, p. 375). Diante deste quadro, para pensar a arquitetura e as cidades torna-se necessário nos colocarmos “entre dois mundos”, como diz Mongin (2009), entre a

cidade finita que ainda podemos nos identificar e a cidade infinita, a qual estamos a investigá-la e a compreendê-la, na intenção de podermos mirar um futuro melhor para os que a habitam.

Outro ponto que causa o mesmo efeito, porém, com ingredientes que suscitam uma discussão que envolve questões subjetivas, é o que se denomina hoje como *city marketing*. Muitos centros urbanos pelo mundo estão seguindo a onda da “cidade espetáculo”, equipando-as com instalações de *grife* - uma espécie de alta costura da arquitetura, que une arte e arquitetura com a finalidade de projetar a cidade como um produto a ser consumido, em detrimento da real necessidade da cidade. Vemos isso na cidade do Rio de Janeiro, com o Museu do Amanhã, obra de Santiago Calatrava. A obra está bem próxima do caos urbano que se estende por grande parte da cidade. Em “O complexo arte-arquitetura”, Hal Foster (2015) diz que poderíamos argumentar que uma arquitetura como essa é mais apropriada à subjetividade e à sociedade contemporânea.

Não só a arquitetura como projeção se adequa a um sujeito afeito ao visual e ao psicológico, sujeito este definido em termos não das complexidades do fenomenológico, mas das vicissitudes do imaginário. Mas uma arquitetura de ‘emoções ambíguas’ também se adequa a uma sociedade impregnada pela “razão cínica” - ou seja, por uma ambivalência autoprotetora que é não tanto uma ‘falsa consciência’ como uma indiferença sofisticada (‘Sei que os ricos têm interesses opostos aos meus, mas assim mesmo me identificarei com eles’ - Peter Sloterdijk. Aqui, porém, é esse decoro mesmo que constitui o problema - e por que, de qualquer modo, se haveria de defender uma arquitetura que privatiza ainda mais o sujeito e oclui o social? (FOSTER, 2015, p. 155)

Para Foster (2015), o que está em jogo não são meras preferências de projeto e sim importantes implicações para a subjetividade bem como para a sociedade.

Circunstâncias como essa nos levam ao que nos diz o *De Re Aedificatoria*. A razão dos edifícios e das cidades é abrigar os acontecimentos humanos de forma conveniente; este é o verdadeiro espetáculo. Em Alberti, a edificação e sua relação com o restante da cidade deve levar em consideração pontos de vista que resultem agradável para todos os habitantes, em consonância com a índole das outras pessoas com quem deverão conviver. Edificar com decoro, é construir com conveniência; é almejar em todos os seus aspectos uma concordância recíproca, no sentido que está inserido em um espaço comum, na natureza, entre outros edifícios e em meio à via pública, na qual circulam,

livremente, outros cidadãos que merecem serem atendidos, da melhor forma, os seus sentidos e o seu intelecto. “É por isso que quando percebemos alguma coisa através da visão, da audição ou de outras formas, nós almejamos o melhor, e do que for melhor nos aproximamos com prazer” (ALBERTI, 2012, p. 366). Edificar tendo como propósito o espetáculo contraria a finalidade da arquitetura. A razão da cidade é o ser humano. O seu maior “ornamento” são “a comodidade, o agrado e a dignidade” e eles atendem a essa razão.

No *De Re Aedificatoria*, Alberti anuncia os riscos de fragmentação que as cidades sofreriam por conta do próprio homem - um ser de natureza “frágil”, “narcisista” e “estética”, propenso à desmesura e à “mania de construir” – que desconsidera os limites da relação com o contexto humano e edificado.

Mas, mesmo que a fortuna, o acaso, as intempéries e o assalto do tempo e dos homens tendam a reconduzir tudo ao caos e à desagregação, é preciso construir os edifícios e as cidades com base na *virtú* e na *concinnitas*, pois é isso o que edifica em nós o ‘humano do homem’. (BRANDÃO, 2014, p. 50)

Para Olivier Mongin (2009), não distante do pensamento de Alberti, a fragmentação espacial das grandes metrópoles enfraquece consideravelmente a dimensão da cidade. Tanto para Mogin (2009), quanto para Brandão (2014), “[...] a falta de vínculos se nota nas relações entre os edifícios e as comunidades com o restante da *urbe* e da *polis*” (BRANDÃO, 2014, p. 50).

Símbolo de libertação, da emancipação, a cidade não se resume a uma experiência territorial, material, física; ela está na cabeça, ela é mental. Ela remete ao mesmo tempo à matéria, ao construído, e a relações entre os indivíduos que, coincidindo mais ou menos bem, fazem dela, ou não, um sujeito coletivo. (MONGIN, 2009, p. 23)

Segundo Brandão (2014, p. 196),

O maior ornamento de edifícios e de cidades está na vida que neles transcorre, com seus seres humanos, seus modos de se reunirem e de se manterem juntos, suas falas, suas vidas, suas histórias e com o ambiente conveniente que constroem para esse transcurso. Isso é que confere a glória, o decoro e o reconhecimento maior a uma casa, a uma instituição e a uma cidade.

Ao tomarmos consciência do edifício como um corpo e um organismo, esta abordagem nos favorece a compreendermos melhor o sentido de um edifício diante dos outros e do contexto. Aprendemos no *De Re Aedificatoria*, que construir com “decoro”, de forma conveniente e apropriada, é contribuir para que os homens vivam de maneira melhor, mais feliz e mais justa. Pensar e construir com conveniência e adequação confere à edifícios e cidades honra e dignidade a serem transmitidas para as gerações vindouras.

Entre os outros aspectos já ditos, concluímos que Loos tem na base de sua racionalidade, a tradição, e neste aspecto cruza com Alberti. No entanto, temos consciência que o trabalho tem todo um campo para se estender neste sentido, inclusive dando caminhos para novas interpretações do ornamento em Loos, a partir das considerações de Alberti. De qualquer forma, mesmo com as imperfeições na estrutura da dissertação, avaliamos que conseguimos experimentar a atualidade do *De Re Aedificatoria*, através do decoro como operador. E através desta operação vimos comprovado o decoro em Adolf Loos. É notável a reflexão que operar sob a luz do decoro provoca. A percepção do universo edificado da atualidade se aguça e aprofunda o conhecimento na forma de pensar, construir e compreender edifícios e cidades do presente, e assim, interferirmos no agora e melhor projetarmos o futuro. Ao tomarmos consciência do edifício como um corpo e um organismo, esta abordagem nos favorece a compreendermos melhor o sentido de um objeto arquitetônico urbano diante dos outros e das circunstâncias.

O trabalho realizado sobre a obra de Adolf Loos nos abre a perspectiva de que operar com o decoro de Alberti ampliará nossa interpretação de obras essenciais que influenciaram a arquitetura em períodos específicos até a atualidade.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da arte de construir*. Tratado de arquitetura e urbanismo. Introdução de Carlos Antônio Leite Brandão. Tradução de Sergio Romanelli. São Paulo: Editora Hedra, 2012.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Tradução do latim de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Introdução de Mário Júlio Teixeira Kruger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- ARISTÓTELES [384 - 322 a.C.]. *Aristóteles - Vida e obra*. Livro I. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.
- ARISTÓTELES [384 - 322 a.C.]. *Ética a Nicômaco; Poética / Aristóteles*. v. 2. (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BAYER, Raymond. *História de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1997.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Arquitetura, Humanismo e República: A Atualidade do De Re Aedificatoria*. 2014. Tese apresentada para progressão para Professor Titular do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, 2014.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Reinventando o mundo e a humanidade: A natureza em L. B. Alberti*.
- CAMARERO, Antonio. *La teoría etico-estética del decoro en la antigüedad*. Bahía Blanca-Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CÍCERO, *Dos Deveres*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

CICERONE, *De Officiis*. Tradução italiana (versões de referência: D. Arfelli, Freeman, 1969, P. Fedeli, Adriatica, 1969) Disponível em:
<http://web.tiscalinet.it/latino/Cicerone_opere/de_officiis_I.htm>. Acesso em 16/09/2013

CONFERÊNCIA PRONUNCIADA POR OCASIÃO DA "SEGUNDA REUNIÃO DE DARMASTAD" (BAUEN, WOHNEN, DENKEN, 1951), 1954. Local: *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

COSTA, Lucio. Documentação necessária. In: *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 457-458.

COULANGES, Fustel Numa Denis de. *A Cidade Antiga*. Trad. Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

D'AGOSTINO, Mário Henrique. *A beleza do mármore*. O tratado de Architectura de Vitruvius e o Renascimento. São Paulo: Annablume, 2010.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia e da representação pictórica*. 3ª ed. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAEGER, Werner. *Paidéia: Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

KOOLHAAS, Rem. Junkspace. In: SYKES, A. Krista (Org). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009)*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 104-117.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime* (1908). Tradução de Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004.

LOOS, Adolf; REICHLIN, Bruno; SCHAUB, Christoph. *Construir en las montañas: Arquitectura reciente en los Grisones = Building in the mountains: Recent architecture in Graubunden*. Barcelona: G. Gili, 2000.

LOOS, Adolf. *Escritos II (1910-1931)*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

LOOS, Adolf. *Regras para quem constrói nas montanhas* (1913). (Schwarzwald'schen Schulanstalten) In: REGO, Renato Leão. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1999, p. 73.

LUSTENBERGER, Kurt. *Adolf Loos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: A cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental: La arquitectura como história de formas significativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

PESSANHA, José Américo Motta. "Coleção os Pensadores: Sócrates". São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PLATÃO. *Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Grupo de discussão Acrópolis. Versão eletrônica. Disponível em: <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>. Acesso em xx/xx/xx.

PLATÃO. *Górgias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Grupo de discussão Acrópolis. Versão eletrônica. Disponível em: <<http://br.egroups.com/group/acropolis/>>. Acesso em 04/09/2016

RISSELADA, Max. *Raumplan versus Plan Libre* Amsterdam: Delft University Press, 1988

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SENECA. *Apocoloquintose do Divino Cláudio*. cap. X. (Os Pensadores - Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca e Marco Aurélio). 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 472. Edição digital. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 07/09/2016

SOJA, Edward W. Estudos críticos sobre las ciudades y las regions, arquivo em pdf fornecido pelo Prof. Roberto Luís de Melo Monte-Mór. UFMG, 2013.

SONG, Steven *Architecture in the Givenness - Toward the Difficult Whole Again: Part 2*. Disponível em: <<http://archinect.com/features/article/2220223/architecture-in-the-givenness-toward-the-difficult-whole-again-part-2>>. Acesso em 04/04/2017

SYKES, A. Krista (Org.). *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VITRUVIO. *Tratado de Architectura*. Tradução do latim, introdução e notas de M. Justino Maciel. Lisboa: Copryright Ist Press, 2006.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.