

artigos e ensaios

## A definição de Arquitetura no *Dictionnaire Historique de Quatremère de Quincy*

**Renata Baesso Pereira**

Arquiteta, professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (FAU-PUCAMP), Av. Profa. Dea de Carvalho 2400, casa 8, Campinas, SP, CEP 13101-664, (19) 3252 4648, [rebaesso@terra.com.br](mailto:rebaesso@terra.com.br)

### Resumo

O artigo situa o *Dictionnaire d'Architecture de Quatremère de Quincy* (1832) no âmbito da tradição francesa dos dicionários e enciclopédias e apresenta a tradução, inédita para o português, do verbete Arquitetura a partir do texto original. A definição de Arquitetura em Quatremère está vinculada aos debates da origem da Arquitetura, ao estabelecimento de um campo disciplinar próprio e ao delineamento de preceptivas que definam o papel das convenções e da tradição clássica.

*Palavras-chave:* *Quatremère de Quincy*, arquitetura, dicionário.

O estudo do corpus disciplinar da Arquitetura e da sua terminologia passa necessariamente pelos *Traités, Précis, Parallèles, Recueils, Cours* e *Dictionnaires* (SZAMBIEN, 1986). Na história da teoria da Arquitetura, os primeiros dicionários, mais recentes que os tratados, apresentam definições limitadas de alguns termos relacionados à prática desta arte, enquanto os ulteriores aportam precisão às questões técnicas e erudição às matérias históricas e teóricas. Estes trabalhos têm poucas semelhanças com os dicionários contemporâneos, que estipulam breves definições dos termos, seguidas de limitados exemplos do seu uso; ao contrário, são verdadeiras enciclopédias, nas quais cada artigo constitui um ensaio em interesses etimológicos, teóricos, históricos e práticos.

Desde o século XVIII, embora fascinados pela classificação, a relação dos teóricos franceses com os dicionários é ambígua. Os *Dictionnaires* e *Traités méthodiques* reúnem de maneira precisa a coleção dos saberes no campo das artes como empenho para que os franceses se afirmem em relação ao

savoir-faire dos arquitetos italianos e assegurem a ascensão do estatuto social da profissão, mas como a forma do dicionário não tem a condução sistemática de idéias de um tratado, a seqüência alfabética dos verbetes fragmenta a relação entre os temas.

Redigido em latim, o primeiro léxico de Arquitetura que circulou na França foi a obra do italiano Francesco Maria Grapaldi, original de Parma. Em 1517, a primeira edição do seu *Lexicon de partibus aedium...* foi publicada em Paris e em 1535 reeditada em Lyon, cidade estratégica durante o período e via pela qual os tratados circularam da Itália para a França. Publicada antes da primeira tradução de Vitruvius para a língua francesa feita por Jean Martin em 1547, a obra de Grapaldi arrolava termos latinos e gregos. Seu *Lexicon* destinava-se, sobretudo aos humanistas e *hommes de lettres* franceses não se reportando diretamente aos arquitetos (SZAMBIEN, 1986).

No século XVI, o vocabulário francês de Arquitetura ainda não incorporava termos específicos. O dialeto conhecia palavras como *grâce, plaisir, noblesse*, mas

foi obrigado a emprestar, por exemplo, *symétrie*. Em 1567, Philibert Delorme lamentava-se quanto a inépcia da língua francesa para descrever a Arquitetura:

*"(...) rogo aos leitores que não considerem estranho o uso eventual neste discurso que versa sobre colunas, e mesmo em outras partes, palavras gregas, latinas, italianas ou de outros idiomas; pois para dizer a verdade, nossa língua francesa é de tal maneira pobre e estéril que não dispomos de palavras que possam apresentar de forma apropriada a definição de várias coisas, se não usurpamos a linguagem e as palavras estrangeiras: ou então lançamos mão de alguma extensa circunlocução"* <sup>1</sup>.

Na primeira metade do século XVII, os dicionários que circulavam na França ainda eram escritos em latim. O autor mais conhecido era Bernardino Baldi que publicou *De verborum Vitruvianum significatione...* em 1612 e *Lexicon Vitruvianorum* em 1648.

Foi André Félibien, secretário e historiógrafo da *Académie d'Architecture* que, em 1676, elaborou o primeiro dicionário de Arquitetura em língua francesa, inscrito em uma obra que também contemplava as outras artes: *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. A obra divide-se em três livros e o dicionário é apresentado no final. No primeiro livro, dedicado à Arquitetura, Félibien descreve as ordens para em seguida tratar de maneira sucinta dos diferentes tipos de construção e da arquitetura militar.

Nesta empresa, Félibien visitou os artesãos em seus ateliers e boutiques para conhecer seus materiais, instrumentos e máquinas, revelando dessa forma os termos pelos quais as partes que compunham seus ofícios eram designadas. Estes saberes estão expostos na forma de texto e também em pranchas gravadas. Tal obra constitui a transcrição de um saber oral e assinala ainda o entendimento da Arquitetura no âmbito das artes mecânicas. Até a publicação da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alambert no século XVIII, esta foi a única investigação sobre os canteiros e sobre os artesãos realizada na França e, apesar de suas características essencialmente técnicas, já esboça algumas definições sobre questões teóricas nos artigos sobre imitação e simetria.

A partir da obra de Félibien a publicação de dicionários ou glossários nos tratados torna-se recorrente. Neste contexto, o dicionário mais completo e que utiliza Félibien como uma das fontes é o que acompanha o *Cours d'architecture... avec une ample explication de tous les termes* publicado em 1691 por Augustin Charles D'Aviler. Nele, em relação a Félibien as fontes foram ampliadas. D'Aviler faz referência ao tratado de Vitruvius, traduzido por Perrault, e também a F. Blondel, Vignola, Goldmann, Palladio, Scamozzi, Desgodetz, Delorme e Chambray. O léxico é ampliado com a inclusão dos termos - *décoration, distribution, goût, harmonie, légèreté, manière* - e também comporta verbetes sobre matérias teóricas como: *moderne, ordonnance, ordre, proportion e symétrie*.

A concepção do dicionário de D'Aviler acompanha a sistematização dos conhecimentos arquitetônicos, seu "*Système figuré de l'architecture*" estabelece uma divisão tripartida da arquitetura civil em construção, distribuição e decoração. Neste quadro, as divisões da "arte de construir" e da "arte de decorar" estão baseadas nos diferentes ramos das artes mecânicas, enquanto que a "arte de distribuir" aplica "o desenho, a conveniência e o ordenamento" aos diferentes gêneros de edifícios.

Embora tenha obtido pouco sucesso entre os arquitetos, a obra de Gastelier, de 1753, *Dictionnaire étymologique... suivi de l'explication des pierres précieuses & leur étymologie* expressa que o interesse pela etimologia no século XVIII estava ligado às reflexões sobre as origens da Arquitetura:

*"As etimologias são necessárias em todas as artes, mas particularmente na Arquitetura: elas permitem o perfeito conhecimento dos significados dos termos. Este conhecimento é útil ao arquiteto; ele instrui sobre a origem de todos os membros, partes e ornamentos dos edifícios, e assim o faz sentir a necessidade de dispô-los apenas nos lugares convenientes"* <sup>2</sup>.

Roland de Virloys em seu *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne*, publicado em 3 volumes em 1770, afronta abertamente D'Aviler e denuncia erros além de atacar de maneira indireta J-F Blondel ao afirmar que o texto de D'Aviler fora fielmente copiado na *Encyclopédie*. Comparado aos dicionários anteriores,

<sup>1</sup> DELORME, Philibert. Le premier tome d'architecture. 1567. Apud: SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*. Paris: Picard, 1986, p.26.

<sup>2</sup> GASTELIER DE LA TOUR, D.-F. *Dictionnaire étymologique des termes d'architecture suivi de l'explication des pierres précieuses & leur étymologie*. 1753. Apud: SZAMBIEN, Werner. Op. cit., p.27.

o de Virloys amplia de maneira significativa o número de verbetes, e tal fato pode ser considerado uma consequência do incremento dos conhecimentos no campo da Arquitetura entre 1750 e 1770 a partir das numerosas expedições arqueológicas e das pesquisas no campo da construção, mas o tratamento dado às matérias teóricas é pouco elucidativo.

Para Vidler, é significativo, porém pouco comentado, o fato de os dois grandes balanços teóricos em Arquitetura do século XIX não tenham sido publicados na forma de ensaios filosóficos ou tratados, mas na forma de dicionários; a saber, as obras de Quatremère de Quincy e Violet-Le-Duc<sup>3</sup>. O grande projeto de sistematização do conhecimento, iniciado por Diderot e d'Alambert na *Encyclopédie* dos anos 1750, na qual J-F Blondel compôs os artigos que se referiam à Arquitetura, teve continuidade em sucessivos projetos enciclopédicos na segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX. A *Encyclopédie Méthodique de Charles J. Panckoucke*, que encampou o *Dictionnaire d'architecture de Quatremère de Quincy*, inscreve-se nesta tradição.<sup>4</sup>

A classificação racional do universo material, tal como foi executada no campo das ciências naturais, a necessidade de esclarecer, definir e estabelecer distinções cuidadosas entre as palavras que, ao longo do tempo, acumularam significados e conotações múltiplas e ambíguas, são razões que justificam a preferência dos teóricos da Arquitetura pela forma dos dicionários a partir da segunda metade do século XVIII. História, filosofia, e técnica poderiam ser abarcadas; o dicionário poderia ser publicado em partes consecutivas ao longo do tempo e poderia facilmente ser ampliado em volumes suplementares: em outras palavras, em uma época de expansão do número de leitores e da formação acadêmica e ilustrada, o dicionário era um objeto de fácil produção e emprego. Estes aspectos são caros a Quatremère de Quincy na concepção do *Dictionnaire d'Architecture*:

“Acreditamos que este dicionário, assim como todas as obras do gênero, deveria se propor dois objetivos: o primeiro, satisfazer todas as classes de leitores ao abarcar a universalidade de conhecimentos que o tema comporta; o segundo, suprir o maior número possível de livros que tratem de uma mesma matéria”<sup>5</sup>.

O prêmio obtido com sua *Mémoire sur l'Architecture Égyptienne* na *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* em 1785 impeliu Quatremère na carreira de homme des lettres. Em 1788, após uma breve estada em Londres, Quatremère foi comissionado para elaborar o *Dictionnaire d'Architecture* inscrito na *Encyclopédie Méthodique de Panckoucke*.

Em 1788, o primeiro tomo do *Dictionnaire d'architecture* é publicado. Inicia-se com o verbete “*Abajour*” e se estende até “*Coloris des Fleurs*”, incluindo a extensa dissertação sobre o conceito de *Caráter* e análises sobre a gênese da *Arquitetura* e a forma da *Cabana*, tipo original do templo grego; verbetes que repercutem questões já apontadas na *Mémoire*. O segundo tomo foi dividido em dois volumes: de “*Colossal*” a “*Escalier*” em 1801 e de “*Escalier*” a “*Mutules*” em 1820. Jean-Baptiste Rondelet auxiliou Quatremère na redação dos verbetes que versam sobre matérias técnicas e construtivas. J-N. Huynot e A. L. Castellan auxiliaram na composição de verbetes do terceiro tomo, publicado em 1825, e que se estende de “*Nacelle*” a “*Zothea*”.

Na “*Advertência*” que inaugura o primeiro tomo, Quatremère discrimina as qualidades de seu *Dictionnaire* em relação às obras que o precederam. Sua primeira tarefa será então corrigir a omissão do projeto original da *Encyclopédie Methodique* que não garantia à Arquitetura um lugar separado e distinto dentro do vasto quadro das invenções e dos conhecimentos humanos (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788). Tal omissão tinha como causa e justificativa a negligência com qual a Arquitetura fora tratada na “*Ancienne Encyclopédie*”, obra que constitui a base para o projeto de Panckoucke. A fim de sanar tais equívocos, a *Encyclopédie Methodique* rearranjou as partes deste grande corpo disciplinar procurando garantir a cada uma, proporções adequadas. Fato relevante, a Arquitetura não figura dentro de um *Dictionnaire des Beaux-Arts*, mas ascende ao estatuto de uma disciplina autônoma, circunscrita em seus próprios domínios.

“*Não insistiremos mais sobre a insuficiência de recursos que nos foi apresentada pela antiga Enciclopédia. Uma nomenclatura imperfeita e que nada mais foi que a repetição de D'Aviler, esparsa e dispersa de tempos em tempos neste vasto vocabulário, oferece em todas as partes apenas as*

3 VIDLER, Anthony. Type. In: HAYS, K. Michael (ed.). *Oppositions reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.617-620.

4 Em 1782, Panckoucke lança a assinatura para cinqüenta volumes in-quarto da sua *Encyclopédie Méthodique*, ou par ordre de matières; par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes: “texto excelente, formato cômodo, edição correta e bom preço”. A edição completa dos duzentos volumes só terminaria em 1832. Panckoucke considerava que o princípio de organização alfabética não era conveniente, portanto decidiu dividir sua *Encyclopédie Méthodique* em tantos quantos fossem os ramos da árvore de conhecimentos essenciais. Um índice geral intitulado *Vocabulaire Universel* permitiria encontrar qualquer que fosse o tema contido nos volumes da sua obra. Neste contexto, Quatremère de Quincy foi então comissionado para organizar o *Dictionnaire d'Architecture*.

MOREAU, François. *Le roman vrai de l'Encyclopédie*. Paris: Gallimard, 1990, p. 110-115.

5 QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, Tome I, 1788. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t> >. Acesso em: 27 jul. 2005, 14:23, p.II.

*definições mais secas e mais áridas. Com dificuldade, as explicações elementares das palavras mais usuais e das partes mais conhecidas nela são encontradas. Em todos os outros artigos, a definição, que é muito mais aquela da palavra do que da coisa, apenas acrescenta, em detrimento da sua retenção, a dificuldade de compreender sua explicação.*

*Embora seu vocabulário seja considerável, o dicionário de Roland de Virloys oferece ainda um alto grau de aridez. Parece que ele apenas assumiu a tarefa de resumir a síntese de D'Aviler. Além disso, a Arquitetura ocupa apenas a metade deste dicionário; uma multidão de palavras estranhas a esta arte avolumam esta coletânea enquanto que as noções mais reduzidas, os artigos mais curtos são aqueles sobre a Arquitetura. Os dicionários anteriores a estes não merecem sequer serem mencionados. Aquele de Cordemoi contém apenas três centenas de palavras e é muito mais uma tábua de matérias que um dicionário”<sup>6</sup>.*

<sup>6</sup> Ibidem, p.I –II.

Frente a todas as obras que foram dedicadas à Arquitetura e que trataram das noções relativas à sua história, aos seus princípios, à sua natureza e ao seu ensino, Quatremère lamenta a esterilidade com que os dicionários abordaram a matéria até então. Na pretensão de organizar todo o corpo disciplinar da Arquitetura, reporta-se não só aos dicionários anteriores, mas também às obras relativas à história desta arte, aos ensaios sobre todos os gêneros de gosto, sobre seus princípios e sua natureza, aos livros didáticos, aos tratados e às coletâneas.

Embora destaque que o momento é oportuno para que se realize a sistematização do conhecimento sobre a Arquitetura na forma de um *Dicionário*, Quatremère reconhece que a organização por ordem alfabética é o meio menos propício para que se reconheça o plano que dirige a reunião dos verbetes. Por conseguinte, explicita sua abordagem que se divide em cinco temáticas: a *Histórica* e *Descritiva*, que reúne todos os povos conhecidos e na qual os gregos representam o ideal de Arquitetura; a *Metafísica*, que distingue a essência desta arte; a *Teórica*, fonte de seus princípios e de suas regras; a *Elementar* ou *Didática* que incluiu a maioria dos tratados, *parallèlese précis*; e a *Prática*, que se refere aos aspectos pragmáticos da construção. Destas cinco partes, as que lhe interessam primordialmente são a *Metafísica* e a *Teórica*.

A teoria de Quatremère não demonstra materialmente ou efetivamente como compor ou construir boas obras; estes aspectos já haviam sido objeto de vários outros tratados didáticos. Seu propósito em relação à parte *Didática* ou *Elementar*, que concentra o maior número de verbetes e concerne, no seu entendimento, àqueles que aprendem e ensinam esta arte, é reunir opiniões diversas e estabelecer paralelos entre diversas obras. Este domínio inclui as regras gerais das cinco ordens, suas medidas e proporções mais aceitas, mas não há uma autoridade infalível a ser respeitada. O texto da advertência explicita que o dicionário não se dirige apenas aos arquitetos, destina-se ao artista, mas também ao filósofo e aos curiosos. A sistematização presta-se, portanto a balizar a criação de novas obras, mas também a fundamentar o julgamento e a crítica de Arquitetura dentro dos limites de seu campo disciplinar.

Em 1832, Quatremère redistribuiu e condensou a primeira versão do dicionário em dois volumes no *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Nesta tarefa, foi novamente apoiado por J. B. Rondelet nos artigos sobre matérias construtivas. As edições de 1788 a 1825 na *Encyclopédie Méthodique* e de 1832 apresentam textos distintos, não pela escolha dos verbetes, ou pelo teor das matérias, mas pela forma. No final do século XVIII, o jovem imbuído do espírito revolucionário afirma-se através desta obra de peso e demonstra erudição ao citar extensamente fontes antigas e modernas. A recompilação procedida em 1832 inscreve-se no ápice de uma carreira de erudição, pedagogia e influência considerável como *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*; as citações nominais são então suprimidas e o texto reflete sua autoridade. A sistematização do *corpus* disciplinar da Arquitetura procedida na primeira versão deu-lhe condições de organizar o novo texto de forma mais concisa. O espírito que presidiu a reunião dos artigos foi preservado, a arte grega permanece insuperável e a teoria sobre a imitação, consolidada no *Essai sur l'imitation* (1823), é reafirmada em diversos verbetes.

A versão de 1832 do *Dictionnaire historique d'architecture* obteve ampla fortuna crítica na Itália. Logo após a edição de Paris, duas traduções

foram publicadas, a primeira em Veneza, em 1835, e a outra em Milão em 1838. Em 1842 e 1844, respectivamente, foram publicados o primeiro e o segundo volumes em Mântua, traduzidos por A. Mainardi sob o título *Dizionario storico di architettura...* e, em 1877, extratos escolhidos por C. Cervi foram publicados em Novara. Em 1985, uma edição comentada dos verbetes teóricos foi publicada em Veneza, com um ensaio introdutório de G. Teysot e V. Farinati acompanhada da tradução de um ensaio biográfico sobre Quatremère, contido na obra de R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, de 1910. Em 1977, no contexto de uma série de artigos que discutiam o conceito de tipo e sua aplicabilidade desde o século XVIII, Anthony Vidler publicou uma tradução do verbete *Type* para o inglês. A primeira tradução completa para a língua inglesa dos principais artigos teóricos do *Dictionnaire* só seria realizada em 1999 por Samir Yuonés.

A seguir apresenta-se a tradução do verbete Arquitetura que compõe o *Dictionnaire historique d'architecture* de 1832. Nele Quatremère define a natureza e a finalidade da Arquitetura, bem como reapresenta a tese, exposta pela primeira vez em 1785 no ensaio *De l'architecture égyptienne (De la diversité des origines de l'architecture)*, sobre as três origens da Arquitetura derivadas dos diferentes gêneros de vida das sociedades primitivas – do caçador, do pastor e do agricultor – e em conformidade com diferentes países e climas. No *Dictionnaire*, na seção *Noções teóricas da Arquitetura grega*, tal questão é tratada de forma muito mais sucinta após a advertência de que o artigo *Arquitetura* ficará circunscrito à Arquitetura grega, a única em conformidade com seu ideal de arte.

No verbete Arquitetura, Quatremère reapresenta, a tese exposta pela primeira vez em 1785, na *Mémoire sur l'Architecture Égyptienne*, sobre as três origens da Arquitetura derivadas dos diferentes gêneros de vida das sociedades primitivas – do caçador, do pastor e do agricultor – e em conformidade com diferentes países e climas. No *Dictionnaire*, na seção *Noções teóricas da Arquitetura grega*, tal questão é tratada de forma muito mais sucinta após a advertência de que o artigo *Arquitetura* ficará circunscrito à Arquitetura grega, a única em conformidade com seu ideal de arte.

Há semelhanças entre a condução do argumento de Quatremère e a estrutura do *Essai sur l'architecture* de Laugier (1755). Ambos inauguram seus textos situando a Arquitetura entre as artes mecânicas ou de caráter utilitário e as belas artes ou artes do desenho, e é sobre este último aspecto que se desenvolve uma teoria da Arquitetura. Na seqüência as causas originárias da Arquitetura são apresentadas e aqui diferenças devem reconhecidas. Enquanto Laugier funda todos os princípios da Arquitetura na cabana, Quatremère condiciona o caráter das diferentes Arquiteturas às suas origens diversas, embora sempre apresente a cabana de madeira como tipo original da Arquitetura grega, fonte dos desdobramentos mais profícuos. A descrição da cabana é minuciada e cada uma de suas partes encontra equivalência no templo grego.

Fundamentar a Arquitetura na imitação abstrata da Natureza, em suas regras e princípios é o objetivo principal de Quatremère. Para ele, a simples assimilação da cabana de madeira não teria alçado a Arquitetura ao estatuto das artes verdadeiramente imitadoras da Natureza e a segunda seção do verbete é dedicada então a reconhecer a afinidade moral entre Arquitetura e Escultura, arte a partir da qual os gregos teriam conhecido as relações de proporção do corpo humano. A idéia de estabelecer relações de proporção nos edifícios a partir das medidas do corpo humano é corrente desde Vitruvius, mas fundamentado nas enunciações de Winckelmann, Quatremère apresenta o caminho percorrido pela Arquitetura ao afastar-se das simples dimensões prescritas pela necessidade até ascender à imitação moral da ordem geral da Natureza ao compreender seus princípios e suas regras.

## Arquitetura (*Architecture*)<sup>7</sup>

Esta palavra, em seu sentido simples e na sua acepção mais geral, significa *a arte de construir*.

A primeira destas palavras, entretanto, a palavra *arte*, conforme a natureza dos objetos ou das matérias às quais se aplica, ou conforme os diversos atributos que cada uma destas matérias comporta, recebe a partir do uso dois significados. Ela é tomada, com efeito, tanto em um extremo dos empregos mecânicos e dos trabalhos mais vulgares, quanto no que há de mais elevado nas concepções do gênio; e se diz *A Arte do Oleiro* e *A Arte do Poeta*.

<sup>7</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art. Paris : Librairie d'Adrien Le Clère et C.ie, 1832, tome I.

Às vezes, também o mesmo gênero de obras ou de trabalhos compor-se-á de uma parte mais ou menos mecânica que se designa pela palavra ofício, e de uma parte unicamente tributária das faculdades do espírito, e que se qualifica de arte. Portanto as artes do desenho compreendem, na extensão de seu domínio e de sua ação, os dois elementos a que se referiu. Se, na linguagem comum, os homens nunca fazem esta distinção, a primeira providência da teoria deve ser a de estabelecê-la para prevenir qualquer confusão.

Arte de construir: definição genérica da Arquitetura; admitida esta distinção, excluiremos de nossa teoria toda a arte de construir distinta que apenas corresponde à parte material da arte de construir e nos limitaremos a todas as outras coisas exteriores às necessidades físicas, ou seja, às combinações da ordem, da inteligência e do prazer moral.

Esta explicação prévia nos coloca, como se vê, em condições de encerrar em um quadro circunscrito as noções que comporão este artigo, já que ele deverá se limitar apenas à arquitetura grega, a única à qual se podem aplicar as condições que constituem uma arte, segundo a definição que aqui foi dada<sup>8</sup>.

Este artigo se reduzirá, portanto, a duas partes: a primeira compreenderá as noções teóricas - das causas originárias da arquitetura grega, de seu sistema imitativo e dos princípios sobre os quais ele repousa. Na segunda parte percorrer-se-á a história desta arquitetura e de suas vicissitudes.

### Noções teóricas da arquitetura grega

Entre os povos em que ela pôde se introduzir, a *Arquitetura* só começa a ser uma *arte* (no sentido mais ou menos elevado que se acabou de definir), apenas quando uma sociedade tenha atingido um certo grau de riqueza e de cultura moral. Antes desse período, há somente aquilo que se chama de construção, ou seja um dos ofícios que atendem às necessidades físicas da vida. Ora, como nesta época estas necessidades são em si mesmas muito limitadas, o emprego deste ofício se reduz a fazer um abrigo que coloca o homem resguardado das injúrias do tempo e das intempéries das estações.

É entretanto nesta época mais ou menos prolongada de sua infância, que a arte de construir começa a

adquirir, nas diversas regiões, suas formas e suas práticas usuais que lhe imprimirão as mais notáveis diferenças. Estas diferenças originárias, entre outras circunstâncias que podem haver contribuído para a sua produção, parecem decorrer de duas causas principais. Uma é o gênero de vida determinado em cada sociedade primitiva pela própria Natureza, a outra, o gênero de materiais que se oferecem às primeiras tentativas da construção.

É indubitável que, segundo um ou outro dos principais gêneros de vida (o do caçador, o do pastor ou o do agricultor), oferecidos conforme os países e os climas nas primeiras eras das sociedades, toda a sorte de condições diferentes familiarizaram os homens com formas de habitações e, por conseguinte de construções muito diversas. Ora, não há dúvida que entre tais estados primitivos das sociedades, o gênero de vida agrícola era o que deveria levar o homem a construir para si os abrigos mais sólidos, as moradas mais amplas. A agricultura exige uma vida ao mesmo tempo ativa e sedentária. O cultivador, vivendo no seu campo e gozando dos frutos de seu trabalho, tem provisões a guardar e a defender, seja contra as intempéries do clima, seja contra as violações de sua propriedade. É-lhe necessário, portanto uma morada em conformidade às suas necessidades, ou seja, sólida, sadia, cômoda, segura e espaçosa. Portanto, ele demandará à Natureza, os meios ao mesmo tempo econômicos e fáceis de empregar, ou seja, os materiais apropriados às necessidades de sua condição. Se a Natureza ofereceu e pode ainda oferecer, conforme as características de algumas regiões, abrigos já formados dentro de algumas cavidades de rochas, dentro de furnas subterrâneas, ou outras facilidades, de neles escavar refúgios, de acordo com o gênero de certos terrenos, é preciso admitir também que estão aqui as exceções sobre as quais podemos estabelecer apenas raros desvios às leis gerais da formação das primeiras sociedades, que chegaram a um início de civilização. Neste ponto no qual, através do seu trabalho, o homem requer da terra os meios de prover as suas necessidades do presente e do futuro, não apenas para si, mas também para sua família, é necessário que ele construa um abrigo adequado a estas condições.

Mas de que materiais ele se servirá? A Natureza lhe apresenta - e pode apresentar apenas - três gêneros de materiais: a pedra, a terra e a madeira.

<sup>8</sup> Quatremère alinha-se à posição de Laugier: "L'Architecture doit ce qu'elle a de plus parfait aux Grecs, Nation privilégiée, à qui il étoit réservé de ne rien ignorer dans les Sciences, & de tout inventer dans les Arts. Les Romains dignes d'admirer, capables de copier les modeles excellens que la Grece leur fournissoit, voulurent y ajouter du leur, & ne firent qu'apprendre à tout l'Univers, que quand le degré de perfection est atteint, il n'y a plus qu'à imiter ou à dechoir". LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture*; 2ª ed. - Paris: Duchesne Librairie, 1755 (ed. fac-símile; Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979), p.3.

## § 1º. Causas originárias, ou sistema tomado de empréstimo à construção primitiva em madeira ou à cabana.

A pedra, à qual a *Arquitetura* um dia será devedora de suas maiores obras nas sociedades aperfeiçoadas, é, na infância do estado que aqui está em questão, a matéria menos apropriada às forças, aos meios, aos instrumentos e às combinações do homem do qual falamos. A pedra demanda uma exploração laboriosa, transportes custosos, meios de elevação e de colocação que exigem máquinas ou numerosos e penosos esforços. Não há dúvida que a terra apresenta um emprego muito mais simples, mais fácil e muito mais econômico; mas antes que a indústria aperfeiçoada tenha chegado, através de preparações diversas e por meio do cozimento, a oferecer a esta matéria a facilidade do emprego e a dureza que ela comporta, é preciso reconhecer que, em seu emprego puramente natural, a terra sozinha formará apenas construções frágeis, inconsistentes e de pouca duração.

A madeira se apresentou da maneira mais natural e mais universal às sociedades das quais falamos, e àquelas que tiveram necessidade de conseguir para si, com poucos recursos, refúgios duráveis. Basta, com efeito, recordar em que estado foram encontradas, por toda parte, estas primeiras reuniões de homens, que chamamos de selvagens, e em que estado os países que eles habitavam ou habitam ainda se oferecem às investigações dos viajantes. O que se lê em todos estes relatos? Por toda parte vê-se a terra coberta de florestas, por toda parte vêem-se as primeiras sociedades, antes habitantes destas florestas, saindo pouco a pouco de seus refúgios rústicos, estabelecendo-se em estado de família, e se reunindo sob choças formadas à custa das florestas, de modo que, quanto mais as sociedades aumentam, mais os bosques diminuem.

De início, foi, portanto a partir dos ramos das árvores que se formaram os primeiros refúgios. Logo se cortam os troncos das árvores; deles se fazem suportes e vigas. A propriedade da madeira estava em se prestar, em maior ou menor grau, com maior ou menor dificuldade às construções primitivas. A madeira nunca deixou de ser, entre os povos mais opulentos e mais industriais, um dos materiais mais abundantemente utilizados nas construções das maiores cidades. Ainda hoje há na

Europa imensas regiões nas quais as cidades são construídas unicamente em madeira.

Como este material não teria comparecido como elemento necessário nas construções primitivas de uma sociedade agrícola? Concebe-se dificilmente, que se possa dele não ter feito uso, e mais dificilmente ainda, como já se viu, que tenha sido empregada a pedra talhada: pois não se tenciona excluir todos os materiais que, como os calhaus ou os escombros espalhados, poderiam, misturados a terra, formar os muros, os tabiques, etc. Mas nada se prestava mais naturalmente do que a árvore a todas as combinações que as necessidades simples exigiam dos homens sem arte e sem ciência.

Quando falamos da árvore, como a matéria primeira das habitações, é preciso evitar tomar esta palavra em um sentido demasiado positivo, como o fizeram alguns escritores especulativos que, abusando desta teoria, queriam que a coluna fosse, em seu sentido simples, a cópia de uma árvore<sup>9</sup>. A árvore da qual falamos é sinônimo de madeira. Não se trata, nesta teoria, de dar à *Arquitetura* modelos a imitar em um sentido rigoroso. Ver-se-á que tudo o que concerne à sua imitação repousa sobre analogias, induções e assimilações livres.

O emprego da árvore e da madeira, nas construções da época de que falamos não fora outra coisa que o emprego ainda pouco refinado dos procedimentos da carpintaria, e esta cabana simbólica, da qual se faz o tipo da *Arquitetura* na Grécia, não significa nada mais que o esboço ou o ensaio da carpintaria, ou seja, da arte mecânica, que consiste em dar às peças de madeira a forma, a disposição e o arranjo convenientes para formar uma obra sólida e regular. (Ver CABANA, Madeira).

Sem dúvida as árvores poderiam estar mais ou menos desbastadas nas construções rústicas dos primeiros tempos, e talvez também as lembranças deste emprego grosseiro possam ter transmitido aos séculos seguintes alguns motivos de ornamentos nos quais se evocava tal idéia; mas não está aqui o princípio da arquitetura grega. Ele se encontra no emprego da madeira já conformada, de modo a formar as junções que se tornariam o protó-tipo das combinações da *Arquitetura* aprimorada.

<sup>9</sup> A exemplo de Ribart de Chamoussier que em sua *L'Ordre Français trouvé dans la Nature* (Paris, 1783) havia tomado o metafórico frontispício de Laugier de um modo inteiramente literal. VIDLER, Anthony. El espacio de la ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII. Madrid: Alianza Forma, 1997, p.221-223.

O que vemos efetivamente neste esboço? As madeiras esquadriadas ou arredondadas, colocadas perpendicularmente ou horizontalmente, trabalhadas de modo a receber a superposição de outras peças de madeira, e se coordenar entre si em intervalos regulares. O que relatamos não é nem uma história imaginada a posteriori, nem um sistema imaginário. O que é indubitável, como resultado necessário de causas naturais, encontra-se demonstrado nos resultados evidentes que estão sob nossos olhos.

Portanto, as árvores ou traves que se cravaram na terra tornaram-se as primeiras colunas. Como ordinariamente a espessura das árvores vai diminuindo de baixo a alto, assim fizeram as colunas, sobretudo aquelas da ordem primitiva (a dórica), na qual esta diminuição é mais perceptível. Tais traves, assim fixadas na terra, sem nenhum suporte aparente, são ainda representadas pela mesma ordem dórica sem base. Quando se percebeu que este método expunha as madeiras ao apodrecimento, estabeleceu-se sob cada esteio os maciços ou blocos de madeira, mais ou menos espessos, que serviriam para lhe dar ao mesmo tempo uma base e maior solidez. Desses blocos ou maciços, mais ou menos contínuos, mais ou menos elevados, nasceram os embasamentos, os plintos, os dados, os toros e os perfis que acompanham as bases das colunas.

A conseqüência natural das adições feitas nas extremidades inferiores das traves foi de lhes coroar a extremidade superior por um ou vários ábacos, próprios também a oferecer um assentamento mais sólido às traves transversais. Daí o capitel, a princípio com ábaco simples, depois com toro, na ordem dórica.

Quem não reconhece na própria denominação da arquitrave (*epistylum*) que o emprego da madeira e o trabalho da carpintaria foram mais uma vez os princípios geradores? Necessariamente as vigas do telhado se colocaram sobre a arquitrave, e assim as extremidades aparentes destas vigas, e os intervalos que as separam, deram origem aos tríglifos e às métopas, cujo nome significa *intervalo entre vigas*. (*Eis o friso dórico*).

Continuando a enumeração de todas as partes necessárias a isto que chamamos de cabana, ou habitação rústica da qual fazemos o inventário, vemos as vigas inclinadas das vertentes do telhado,

repousando sobre a extremidade das vigas da cobertura, produzirem este avanço que compõe a cornija saliente do edifício, para que os muros fiquem protegidos das águas das chuvas.

O telhado ou a inclinação das suas águas deram necessariamente a forma do frontão cuja inclinação maior ou menor devia seguir a declividade dos telhados, conforme os países e os climas.

Acabamos de examinar, sumariamente, as partes ao mesmo tempo constitutivas do trabalho primitivo da carpintaria ou da madeira nas primeiras habitações, e o sistema de imitação próprio da arquitetura grega na aplicação que dela se fez aos grandes edifícios. Não nos estenderemos sobre todas as conseqüências deste sistema imitativo, aplicado a um grande número de detalhes, tais como as arcadas, as abóbadas e vários ornamentos.

Basta-nos ter aqui provado, de uma maneira que se pode chamar demonstrativa, a identidade real que existe entre o modelo e sua imitação. Esta identidade é tal que, como se viu, pode-se apresentar a descrição da cópia no lugar da descrição de seu original, ou seja, apresentar uma idéia exata da *cabana grega* através da análise *de um templo grego*.

Depois de ter mostrado que a carpintaria, ou o trabalho de armação em madeira, foi, nos moldes de uma imitação positiva, o princípio gerador da arquitetura grega, que desde então tornou-se universal, é preciso deixar claro que nenhum outro elemento de construção poderia alcançar para a arte de construir um modelo mais completo, unitário e propenso a maior variedade.

Este modelo, com efeito, deve ser buscado em um material genérico e a seguir, nas modificações de que ele é suscetível. Mas vimos que a Natureza só oferece à arte de construir a madeira, a terra e a pedra. A terra, como já foi dito, não pode ser verdadeiramente empregada a não ser quando convertida em tijolos, secos ao sol ou cozidos ao fogo; assim ela se situa entre as pedras.

Resta então o concurso entre a pedra talhada e a madeira. Viu-se que a pedra talhada não pôde ser empregada pela indústria nascente nas sociedades primevas e, por conseguinte não pôde influir sobre os hábitos e os gostos, nem encontrar as fontes

de poder, de recursos e os meios que só poderiam oferecer séculos muito posteriores. Mas, admitindo que o emprego da pedra talhada fosse então o que se tornou depois, comparemos o que esta matéria, reduzida a ela mesma e às suas próprias qualidades, poderia ter produzido. Debalde e falsamente concluir-se-ia a partir de seu emprego atual, o que ele teria sido no passado, se tivesse extraído apenas de si próprio as formas, as partes, os detalhes da *Arquitetura*. Hoje em dia vê-se este material adaptar-se a todas as variedades de formas, de detalhes, de saliências, de planos e de elevações produzidas a partir dele. Mas o que se emprega vem a ser a cópia e a repetição de tipos, de formas e de combinações criadas fora de sua prática e na qual jamais seu trabalho, sem um modelo que lhe é exterior, não poderia nem sugerir nem realizar as combinações.

Encontram-se, entretanto, alguns críticos que consideram infeliz a idéia de que a pedra tenha derivado, nos edifícios representativos, de uma outra matéria, ou ao menos de formas e arranjos que pertençam a outras matérias. Estes críticos gostariam que os mármore não fossem absolutamente submetidos, em um papel subalterno, a nos oferecer formas cuja origem provém de pobres e miseráveis cabanas, ou construções em madeira. Eles gostariam que cada matéria contivesse, ela mesma e em seus próprios meios, tanto a natureza de suas formas quanto a diversidade de seu gosto<sup>10</sup>. Mas nos perguntamos o que a pedra, considerada nas pedreiras ou já explorada nos canteiros, encontra para emular, imitar ou contrafazer. A pedra imitará as grutas, ou as cavernas, ou as montanhas, ou os rochedos dos quais ela foi retirada? É o caso de dizer *ex nihilo nihil*<sup>11</sup>. Ao copiar a si própria, a pedra não copia nada, não oferece nenhuma forma à arte, nenhuma variedade ao olho, nenhuma relação que o espírito possa comparar. Isto está muito próximo do que ocorreu na arquitetura egípcia. (Veja esta palavra.) Não tendo a pedra nada mais que a si própria a imitar, ou melhor, não devendo emular nenhuma representação de combinações, de saliências (de projeções), de cheios ou de vazios, de relações ou de proporções, nas massas e em suas partes, não tinha mais nada a construir do que superfícies e nada mais a exprimir do que a massividade.

A pedra não seria capaz, portanto, de oferecer à arte, nem original, nem modelo, nem cópia; ela

não poderia ser nada mais que a representação da uniformidade.

A matéria da carpintaria, ao contrário, sólida e leve ao mesmo tempo, satisfaz a todas as condições da necessidade, a todas as exigências de todos os gostos. A madeira, como observa Algarotti<sup>12</sup>, foi a matéria mais apropriada a fornecer à arte o maior número de modenaturas, de modificações e de ornamentos de todo gênero. Já que a pedra não oferece nada mais que superfícies e não sugere nenhuma idéia de variedade, a madeira ou a carpintaria procuram por toda parte saliências, reentrâncias, corpos avançados ou recuados e diversas distribuições de partes entre si.

A espécie de empréstimo imitativo cujos elementos e provas acabamos de desenvolver sem dúvida não representa nada mais, dentro do espírito do sistema de Arquitetura, que uma sorte de ficção, pois nenhuma espécie de imitação, que se possa chamar de material ou de positiva, pode fazer parte, seja das pretensões, seja dos meios desta arte; e é precisamente o que há de fictício na transposição do trabalho em madeira para aquele em pedra o que lhe confere valor e deleite.

Veremos dentro em breve que não é sobre esta questão que repousa a propriedade moralmente imitativa da Arquitetura, que não é esta a razão pela qual ela se coloca entre as artes que imitam a Natureza, mas sim em virtude de uma ordem de imitação muito superior. Entretanto, este modelo fictício, cuja autenticidade se quer contestar, se não está na Natureza, ao menos está no que ela inspira; se não é diretamente sua obra, é seu arremedo. A Natureza absolutamente não o produziu, mas ela o sugeriu e renunciar a este fato significa lançar-se às vacuidades do arbitrário e do acaso, que não têm nem termo nem saída, e que apenas conduzem ao niilismo do capricho.

Que se recuse, se assim se quer, a esta teoria, isto que poderia ser chamado de verdade física do fato, já que o fato em si sobre o qual se argumenta tem como provas apenas as suas consequências, escritas na arte em questão. O modelo fictício da cabana não existirá além da ordem moral da questão, como um elemento pleno de decoro, de ordem, de simetria e de outras qualidades, do qual ele se tornou para a arte o protótipo alegórico.

<sup>10</sup> Andrea Memmo, a partir das considerações de Carlo Lodoli, sustenta que: "(...) os etruscos haviam herdado dos egípcios e dos fenícios sua habilidade de construir com pedra. Sob esta perspectiva, os gregos, permanecendo atados às formas da madeira, teriam produzido uma arquitetura irracional e bastante deficiente". RYKWERT. *A casa de Adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.55.

<sup>11</sup> do nada, nada.

<sup>12</sup> "Algarotti argumenta que de modo geral a construção em madeira é o único modo de construção racional. Se a natureza da pedra fosse respeitada, aberturas de tamanho apropriado seriam impossíveis, pois os lintéis de pedra devem, necessariamente, ser curtos. Com certeza, eles poderiam ser substituídos por arcos, mas apesar da natureza apresentar estes modelos nas cavernas, os aros teriam reduzido a construção a uma uniformidade enfadonha". RYKWERT. *A casa de Adão no paraíso*. Op. cit., p.64.

## § II. Do sistema tomado por empréstimo da organização do corpo humano e da ordem geral da Natureza.

Ao considerar a imitação que a *Arquitetura* fez da construção em madeira, ou daquilo que se chama *a cabana*, apenas como uma ficção à qual uma teoria posterior teria dado a consistência, pois é impossível não reconhecer seus efeitos na *Arquitetura*, diremos que é a esta feliz invenção que a arte deve todas as propriedades que a constituíram uma arte de imitação.

Efetivamente, a assimilação do modelo material que foi definido no parágrafo precedente, não poderia elevar a *Arquitetura* à categoria das artes verdadeiramente imitadoras da Natureza. Ser-lhe-ia necessário, para ascender a tal posição, um gênero de esboço, se assim se pode dizer, já preparado e pronto a receber as formas e as combinações de uma ordem superior. A espécie de esqueleto em madeira, proveniente de uma imitação material, esperava de um outro gênero de modelo um outro gênero de revestimento, derivado de um outro princípio de vida. Este novo desenvolvimento viria do aperfeiçoamento das artes imitativas do corpo humano.

Todo progresso na imitação exige o conhecimento, a escolha e a comparação de vários modelos. A arte de construir, até então, não poderia receber a idéia de semelhante aperfeiçoamento. Restrita às formas ditadas pelas necessidades físicas, ela só poderia permanecer neste estágio rotineiro com quase todos os povos entre os quais a imitação do corpo humano se perpetuou no estado de uma eterna infância. Ora, existe uma simpatia necessária entre a Escultura, por exemplo, e a *Arquitetura*. Todas as obras de todos os países nos mostram que onde a arte do desenho, em outras palavras, a expressão das formas na imitação do corpo humano, não pôde ascender à verdade, a arte de construir também não pôde emergir dos termos de uma prática ignorante.

Mas o solo afortunado da Grécia não poderia permanecer infrutífero para nenhuma das artes. Desde que a Escultura alçou-se progressivamente da indicação dos mais informes sinais à distinção das principais relações de dimensão e de proporção nas hermas, nos ídolos, nas figuras de homens e de deuses, foi absolutamente natural que o contato

habitual das obras do escultor com aquelas do arquiteto fizessem este último perceber, senão um novo modelo efetivo, ao menos uma nova analogia de curso, de idéia e de procedimento, da qual ele poderia fazer em suas obras uma aplicação de um gênero até então desconhecido.

O arquiteto não conhecia nada além das simples relações de dimensões prescritas pela necessidade e não suspeitava que pudesse se apresentar a ele um modelo indireto à verdade, mas cujo espírito e mesmo a realidade fossem fáceis de transportar à sua obra. Este modelo deveria ser um sistema de proporções, imitado daquele no qual a Natureza dispôs o exemplo e determinou as leis escritas na conformação do corpo humano. Ora, quem diz *proporção* em um corpo, em um ser qualquer, se refere a uma disposição de partes, colocadas em tal relação entre si, e entre elas e o todo, que este determine e faça conhecer a medida precisa de cada uma das partes, e que cada parte também o faça em relação ao todo.

A *Arquitetura*, já constituída e fundamentada sobre os tipos da carpintaria, composta por relações fixas e necessárias, ofereceu à aplicação do sistema das proporções que acabamos de definir, o mais favorável dos campos. Viu-se que a arte, ao se apropriar dos planos, dos dados, das combinações que segue a Natureza na organização do corpo humano, rivalizaria verdadeiramente com ela. Compreende-se que um edifício ordenado conforme o mesmo espírito e os mesmos princípios daqueles da Natureza, compartilharia do mesmo gênero de perfeição e produziria um prazer do mesmo gênero ao daquele que a Natureza nos faz experimentar. Observou-se que a Natureza dispôs o corpo humano de maneira tal, que nele não há nada de inútil, nada que não se possa reconhecer o propósito e a razão. Por conseguinte, o sistema da *Arquitetura* apenas admite o que pode, como na Natureza, justificar um emprego necessário e inerente a uma ordem geral.

Foi sobre este novo plano que foram dispostas e reguladas as formas ditadas pela necessidade e pela imitação da carpintaria, mas cujo emprego ainda não havia sido depurado pela razão e pelo sentimento de harmonia. É assim, por exemplo, que a divisão ternária, cujo primeiro modelo inspirou o emprego das partes principais nas ordens, vai se fundar doravante sobre a Natureza mesma, que a

consagrou em suas obras e tornou-se um princípio de proporções aplicável ao conjunto já composto de três partes: a coluna, o entablamento e o frontão. Logo o mesmo princípio fará subdividir em outras três cada uma destas partes. Ora, a razão do emprego desta divisão é que ela sozinha pode oferecer o maior número de relações que o olho pode abarcar de uma só vez e observar com atenção sem fatigar-se demasiadamente.

Ainda um outro exemplo, a Natureza deu à imitação do corpo humano uma determinada medida de relações, uma escala de proporções que tomada tanto a partir do pé quanto a partir da cabeça do homem, pôde servir de módulo à figura imitada, estabelecendo um acordo constante entre as partes e um regulador de seu conjunto independentemente das variações do indivíduo e dos erros da visão. A *Arquitetura*, por sua vez, criou para si algo semelhante que na ordem dórica, por exemplo, foi o tríglifo do friso e nas outras ordens, o diâmetro da coluna.

O efeito das consequências de tal imitação era que um edifício tornava-se, para o espírito e a razão, uma espécie de ser ou de organismo, subordinado às leis tão mais permanentes à medida que encontravam nele mesmo seu princípio. Fez-se um código de proporções no qual cada parte encontrava sua medida e sua relação em razão das modificações prescritas pelo caráter do conjunto. O todo e cada parte encontravam-se em dependência recíproca, da qual resulta seu acordo inviolável.

Mas o estudo aprofundado das variedades da Natureza na conformação dos corpos fez o artista perceber estas nuances de idade, de qualidade, de propriedades, que formam os modos diversos de formas que Policleto fixou em seu tratado *das Simetrias*, dos quais as estátuas antigas nos conservaram os exemplos. Também aqui a *Arquitetura* recebeu da imitação dos corpos, através da arte do desenho, um novo e mais afortunado elã. Ela lhe deveu a fixação destes modos diversos, cujos caracteres perceptíveis nas três ordens, tornaram-se para os olhos e para o espírito, a expressão a um só tempo material e intelectual das qualidades mais ou menos pronunciadas de poder, de força, de graça, apazimento, de leveza, de riqueza, de luxo e de magnificência.

Esta foi, portanto, a marcha da *Arquitetura*. Foi assimilando sua obra e seus procedimentos a um exemplar muito superior a seu primeiro modelo, que ela chegou a se alinhar às artes que imitam diretamente os corpos e os seres organizados. Acreditamos, percorrendo os estádios pelos quais esta arte se elevou, não haver necessidade de enfatizar que a imitação em questão não é absolutamente a repetição do que há de material em seu modelo, mais é unicamente a imitação que transfere para a sua obra as regras e as leis do objeto que lhe serve de exemplo. Não é jamais o aspecto material na forma, mas sim o que ela tem de intelectual, que é apropriado pela imitação; não é a coisa, mas as razões da coisa que ela copia.

Assim sendo, quando Vitruvius nos diz que a ordem dórica foi feita à imitação do corpo do homem, e a jônica àquela do corpo da mulher, é preciso entender (e o bom senso o indica) que se trata de uma imitação de analogia moral, e não de semelhança física. Também é isso que ele dá a entender quando acrescenta que se imita, na primeira destas ordens, a simplicidade nua e negligente do corpo do homem, e na ordem jônica a delicadeza e as vestes do corpo da mulher. Mas quando, estendendo esta comparação, ele deseja encontrar similitude tanto entre a coluna sem base e o pé nu do homem, quanto entre a base ornada da ordem jônica e o calçado elegante das mulheres, entre as pregas de suas vestes, seus penteados, seus braceletes e as volutas ou as caneluras, o que se deve pensar desta teoria? Que é um abuso do raciocínio, que baniria a razão, ou bem que se trata de uma alegoria imaginada para velar a verdade, mas que pode também tender a escondê-la desnaturando-a.

Outros foram ainda mais longe. Como consequência de comparações factícias e da interpretação abusiva de uma imitação tomada e entendida a contra-senso, desejavam ver no capitel da coluna a cabeça do homem, seu corpo no fuste, etc. Pode-se avaliar cada uma das consequências absurdas e pueris deste paralelo. Portanto lança-se ao ridículo o sistema que se parodia e lhe destroem a verdade por exagero; pois a verdade perde mais ao ser mal defendida do que ao não ser levantada.

Não deixa de ser verdade que, para aplicar ao esboço grosseiro da carpintaria o mérito e o prazer de um

conjunto de proporções, não se pode encontrar nenhum modelo, nem mais apropriado, nem mais ao alcance da inteligência ordinária, que o corpo humano. Esta analogia é tão natural que para se fazer o elogio de um belo corpo este é comparado a um edifício bem ordenado; e a comparação se aplica reciprocamente ao cotejar o edifício com o corpo humano. Isto é o que Vitruvius diz formalmente. "Um edifício (segundo ele) não pode ser bem ordenado sem tal proporção e esta relação de todas as partes, umas em relação às outras, que se encontra entre as partes de um homem bem conformado". *Non potest ædes ulla sinè symetriâ atque proportione rationem habere compositionis, nisi, uti ad hominis benè figurati membrorum habuerit exactam rationem.*

Mas logo se percebeu que as proporções do corpo humano, ainda que fixas e imutáveis no gênero, eram nas espécies, submetidas a numerosas variações. A Escultura mesma teve que considerar os cálculos de proporção não como correntes, mas como regras mais ou menos flexíveis, conforme as necessidades da arte. Constituía ainda mais o espírito da *Arquitetura* libertar-se do servilismo que faria desta arte uma rotina. Os gregos compreenderam que todos os procedimentos da modenatura eram mais ou menos relativos, e que suas regras de proporção, ainda que emprestadas da organização física dos corpos poderiam estar também subordinadas às máximas de uma ordem moral e intelectual, na qual só o gênio pode furtar o segredo da Natureza ideal.

É por esta via que a arte começou a seguir na direção do grande modelo, e dele obter a revelação dos meios que empregava para nos fazer brotar a idéia do belo e as impressões do prazer. Foi ao generalizar cada vez mais as aplicações deste modelo, que a *Arquitetura* triunfou ao estender indefinidamente a esfera de sua imitação. Não é mais da carpintaria ou da cabana em madeira de onde ela derivava sua origem, nem o corpo humano, sobre as proporções do qual regularizava suas relações; é a Natureza mesma, em sua essência abstrata, que ela toma por modelo. É a ordem por excelência da Natureza que se tornou seu arquétipo e seu gênio.

A imitação da carpintaria, através das relações necessárias das partes e das dimensões que a arte de construir dela extraiu, constituiu, por assim dizer, o esqueleto da *Arquitetura*.

A imitação analógica do corpo humano, através da afortunada aplicação do sistema de proporções, veio a revestir, de alguma maneira, este esqueleto de todas as formas racionais derivadas da Natureza, animada de suas propriedades e de seu caráter.

A imitação abstrata da Natureza, estudada e considerada em suas leis gerais de concordância e harmonia, em seu princípio de ordem universal, nos meios que emprega para nos afetar e aprazer, confere à *Arquitetura* um princípio moral e a torna, de certa maneira, rival de seu modelo.

É assim que esta arte, aparentemente mais tributária da matéria que as demais, pôde tornar-se, deste modo, mais ideal que as outras, ou seja, mais própria a exercitar a parte inteligente de nossa alma. A Natureza, com efeito, nos oferece apenas, sob o envoltório da matéria, para reproduzi-las, as analogias e as relações intelectuais. Esta arte imita menos seu modelo no que ele tem de material do que naquilo que ele possui de abstrato. Ela não o segue, o acompanha. Ela não faz o que vê, mas como vê. Não é aos efeitos que ela se apegua, mas às causas que os produzem.

É a estudar os meios da Natureza, a reproduzir minuciosamente seus efeitos, a emulá-la, que tendem os esforços da *Arquitetura*. Portanto, enquanto as outras artes do desenho imitam os modelos já criados, o arquiteto deve criar seu próprio modelo, sem poder tomá-lo de fato em parte alguma. Pois, em definitivo, seu verdadeiro modelo reside nos princípios de ordem, de inteligência, de harmonia, dos quais resulta o sentimento do belo e a fonte de prazer que nos fazem experimentar as obras da Natureza.

Se, pois, a *Arquitetura* é uma arte de imitação, não é por haver conservado, embelezando-as, as formas rudes que a necessidade dera, na infância das sociedades, às primeiras moradas, mas porque ela imita a Natureza nas leis que ela a si mesma prescreve. É porque a *Arquitetura* se vale dos mesmos meios da Natureza e usa os procedimentos cujo segredo dela roubou. É porque ela se apropria da energia das misteriosas causas naturais que a *Arquitetura* nos faz sentir, à vista de certas relações e combinações, sensações agradáveis ou penosas. Delas derivam as leis da proporção, sempre constantes em seu princípio e sempre variáveis em suas aplicações. (Ver PROPORÇÃO.)

### **The definition of Architecture in the *Dictionnaire Historique* by Quatremère de Quincy**

Renata Baesso Pereira

#### **Abstract**

The paper situates the Historical Dictionary of Architecture by Quatremère de Quincy (1832) in the ambit of French tradition of dictionaries and encyclopedias and presents the complete and unpublished translation in Portuguese of the entry Architecture from the original 1832 text. The definition of Architecture in Quatremère de Quincy is linked to the debates about the origin of Architecture, to the foundation of a proper disciplinary field and to the delineation of preceptives which defines the role of the conventions and the classical tradition.

*Keywords:* Quatremère de Quincy, architecture, dictionary.

### **La definición de Arquitectura en el *Dictionnaire Historique* de Quatremère de Quincy**

Renata Baesso Pereira

#### **Resumen**

El artículo situa el Dictionnaire d'Architecture de Quatremère de Quincy (1832) en el ámbito de la tradición francesa de los diccionarios y enciclopedias y expone la traducción, inédita para el portugués, del vocablo arquitectura a partir del texto original. La definición de arquitectura en Quatremère está vinculada a los debates del origen de la Arquitectura, al establecimiento de un campo disciplinar propio y al delineamiento de preceptos que definan el papel de las convenciones y de la tradición clásica.

*Palabras clave:* Quatremère de Quincy, arquitectura, diccionario