

Os Verbetes "Copiar, Imitação e Invenção"

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy
Publicados no Dictionnaire Historique
d'Architecture (1832)

Tradução de **Renata Baesso PEREIRA**; Programa de Pós-Graduação POSURB-ARQ, PUCC;
renata.baesso@puc-campinas.edu.br

Na França, o grande projeto de sistematização do conhecimento, iniciado por Diderot e d'Alambert na *Encyclopédie* ou *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751-1772), na qual Jacques-François Blondel (1705 – 1774) 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. Um desses projetos é o da *Encyclopédie Méthodique* de Charles-Joseph Panckoucke¹, no qual, em 1788, Quatremère de Quincy² foi comissionado para organizar o *Dictionnaire d'Architecture*.

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. 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. Na *Encyclopédie Methodique* a Arquitetura não figura dentro de um *Dictionnaire des Beaux-Arts*, mas ascende ao estatuto de uma disciplina autônoma, circunscrita em seus próprios domínios, ganhando portanto o espaço de um dicionário exclusivo.

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. O segundo tomo foi publicado 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. O terceiro tomo foi publicado em 1825, e se estende de "Nacelle" a "Zotheca".

Em 1832, Quatremère de Quincy redistribuiu e condensou a primeira versão do dicionário em dois volu-

Renata Baesso Pereira é professora titular do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (POSURB-ARQ PUC – Campinas e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU PUC Campinas. Doutora pelo Programa de Pós Graduação da FAU USP na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (2008), mestre em Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2000) e graduada na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (1994)).

¹ Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) acreditava que trinta anos depois da publicação original, a *Encyclopédie* deveria ser reformulada. Em 1782, lança a assinatura para cinquenta 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 só terminaria em 1832, graças ao empenho de sua família. Panckoucke considerava que o princípio de organização alfabética não era conveniente, portanto dividiu sua *Encyclopédie Méthodique* em tantos quantos fossem os ramos da árvore de conhecimentos essenciais (MOREAU, 1990, pp.110-5).

² Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) produziu uma vasta obra ligada à teoria das artes e da arquitetura, se envolveu em atividades políticas, na direção de obras públicas (Inclusive o comissionamento pelo Diretório, em 1791, para transformar a igreja de *Sainte-Geneviève* de Paris em Panteão Francês) e em atividades de ensino, chegando ao cargo de *Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-arts* (1816 -1839).



mes, publicados de forma autônoma como *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. 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, sobretudo, pela forma. No final do século XVIII, o jovem *hommes de lettres* afirmou-se através desta obra de peso e demonstra erudição ao citar extensamente fontes antigas e modernas. A compilação 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*;³ 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 seu *Essai sur l'imitation* (1823), é reafirmada em diversos verbetes.

³ Quatremère de Quincy ocupou o cargo de *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts* a partir de 1816 e nele permaneceu durante vinte e três anos, tempo durante o qual procurou implantar uma doutrina oficial na *Académie*, projeto cuja realização era por ele almejada desde a publicação de *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un système d'encouragements* (1791). Quatremère ampliou significativamente o papel do *Secrétaire perpétuel* que passou a ser responsável por assuntos curriculares e *Règlements*, conferências públicas sobre arte e teoria da Arquitetura, resenhas históricas sobre a vida de vários artistas, premiação do *Grand Prix*, controle sobre a *École des Beaux-Arts* bem como sobre a *Académie de France à Rome*. Durante estes vinte e três anos, sob a influência direta ou indireta de Quatremère, a *Académie des Beaux-Arts* exerceu um forte controle sobre as artes na França.

⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome I. O verbete "Copiar" foi publicado pela primeira vez na *Encyclopédie Méthodique*, tomo II (1801) e a versão do *Dictionnaire historique d'architecture* não apresenta mudanças consideráveis na sua parte inicial. Contudo a redação original se estende em críticas mais contundentes à Arquitetura que se produzia na passagem do século XVIII para o século XIX e que no entendimento de Quatremère de Quincy pedia para dois extremos: o exacerbado espírito de rotina, através das contrafações indiscriminadas do dórico grego, ou a inovação desmedida na adoção do "bárbaro" estilo gótico (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1801, Tome II, vol.1, p.73).

A seguir apresenta-se a tradução de três verbetes sobre matérias teóricas e complementares que fazem parte do *Dictionnaire historique d'architecture* de 1832: Copiar, Imitação e Invenção. A escolha interessante dos verbetes é pautada pela intenção de investigar alguns dos termos através dos quais Quatremère de Quincy define a natureza e a finalidade da Arquitetura, o papel do gênio na criação de novas obras, bem como o da imitação e da invenção dentro de um sistema de princípios e regras.

A distinção que Quatremère de Quincy apresenta entre a invenção e a inovação nos fazem refletir sobre questões fundamentais à Arquitetura: Há limites para a criação de novas obras? E na admissão de limites, estes concernem às soluções técnico construtivas, ao costume, à tradição, à cultura?

COPIER / COPIAR⁴

COPIAR. Fazer uma cópia.

A etimologia desta palavra, que é a palavra italiana *copia*, parece nos indicar, com bastante precisão, o verdadeiro sentido ligado à ideia e à ação de *copiar*. *Copia, couple*, em francês significa o *duplo* de um objeto qualquer. Por consequência, *copiare* significa fazer o duplo de tal objeto.

Tal é, como se observa no campo da imitação, o emprego preciso da palavra *copiar*, e esta é a definição da ideia que ela expressa.

Imitar, como se diz em seu verbete, fornece uma ideia bem diversa, e com um sentido muito mais extenso e ao mesmo tempo muito mais elevado. Sua definição geral se encontra na ideia que exprime a repetição de um objeto por meio de um outro objeto do qual se torna a imagem. Observa-se que a análise desta teoria poderá apresentar tantas espécies de imitação quantas maneiras houver de reproduzir a imagem de um objeto em um outro objeto.

Mas há também uma tripla divisão da imitação considerada na simples ideia da ação de repetir um objeto.

Há a maneira de produzir a repetição de um objeto através de uma imagem que exige de seu autor os recursos do gênio, do sentimento, da imaginação; é a imitação propriamente dita na acepção moral.

Há uma outra imitação material: é aquela que produz a repetição de um objeto através de processos mecânicos e por meios infalíveis e na qual, por consequência, a ação moral em nada participa.

Há entre estas duas sortes de imitação um outro meio de repetição igualmente distante daquele que caracteriza o gênio no artista, e daquele que constitui o processo rotineiro do artesão, é a arte do copista.

Na verdade, a *cópia*, no âmbito das artes verdadeiramente imitativas é muito mais o resultado do talento humano do que de uma operação técnica que independe daquele que a utiliza. Ela supõe a justeza do olho, a facilidade na execução e a sensibilidade para com as belezas do original; ela exige, por consequência, talento e inteligência.

Copiar não é, portanto, algo totalmente exterior à arte do gênio, mas simplesmente ao gênio da arte ou à invenção.

Digamos ainda que a ideia de imitação aplica-se à repetição das obras da Natureza, e que a ideia de cópia aplica-se à repetição das obras de arte.

Da mesma forma que se aprende através das obras de arte, como em um espelho que melhor reúne os traços a conhecer e a imitar nas obras da Natureza, é ordinariamente através das cópias que procedem os iniciantes. É porque as obras de arte têm algo de per-

⁵ Parte do método de ensino da *École des Beaux-Arts* é descrito aqui. Os alunos desenhavam reproduções de modelos e elementos como parte de seu treinamento. Para um entendimento detalhado da reorganização das Academias na França no período pós revolucionário ver: BAUDEZ, Basile. *Architecture & tradition académique*. Presses Universitaires de Rennes, 2012.

manente e de apreensão mais fácil. Aí está o porquê dos estudos dos alunos começarem pelas cópias, e é por *copiar* que principiam aqueles que se destinam a imitar.⁵

Dissemos que a ideia de cópia excluiria a de invenção, e que a invenção constituiria eminentemente a verdadeira imitação. Disto resulta que, se é necessário começar por *copiar* para aprender a imitar, não é preciso entregar-se por um tempo excessivo a um trabalho que, retendo a faculdade inventiva à condição de inércia, impede-a por vezes de se desenvolver.

Há, entretanto, nos estudos de obras de arte, uma maneira de tirar vantagem delas como um imitador em vez de um copista. Aí está o verdadeiro segredo do sentimento e do gênio. Mas este segredo, que os mestres podem revelar aos alunos através das lições práticas e dos exemplos, é difícil de ser comunicado por meio dos documentos muitas vezes inúteis de uma teoria abstrata.

Já se viu grandes homens imitarem as obras de seus predecessores, se apropriarem até mesmo do seu gosto e de sua maneira e nem por isso foram menos reputados como originais e inventivos. De fato, é sempre possível exercer, sobre as ideias e as concepções de outros, a ação própria da invenção. É possível seguir sua marcha sem calcar-se sobre seus passos, ater-se mais ao espírito do que à letra de suas invenções, de maneira que, tirando-se partido de todos os seus exemplos, adquire-se também o direito de servir de modelo àqueles que virão depois. Acontece que um tal estudo imitativo é menos o estudo das obras que pertencem propriamente ao autor, que aquele da Natureza na qual estas máximas e lições se realizaram. É assim que grandes homens sucederam-se sem seguir na mesma senda.

O que diferencia, portanto, neste gênero, aquele que imita as obras precedentes daquele que nada mais é que seu copista, é que o primeiro sabe ler nas invenções de outrem as máximas ou as inspirações que as produziram, e por haver estudado as sendas que o gênio trilhou, aprendeu a seguir outras semelhantes, enquanto o segundo, repetindo nas obras servis ideias de empréstimo, apenas se arrasta em lugar de marchar por si próprio.

Como, portanto, é no propósito de formar imitadores que os alunos são obrigados a começar por ser copistas, devemos ter cuidado para não deixá-los ignorar o objetivo a que devem se empenhar. Será conveniente

faze-los compreender o meio termo a preservar entre uma ambição precoce, que rejeita qualquer sujeição e uma docilidade servil, que não ousa se livrar do jugo dos primeiros estudos⁶.

Não há talvez nenhuma outra arte cujo ensino exija mais a aplicação prática desta distinção do que a da Arquitetura. Efetivamente, não há outra arte na qual seja mais fácil de ser feita a confusão entre a ideia de copiar e a ideia de imitar. Se, como já se afirmou mais de uma vez, a ideia de copiar (nas artes do desenho) aplica-se à repetição da obra de arte, enquanto a ideia de imitar aplica-se à obra da Natureza, é fácil de explicar porque a arte, que não possui nenhum modelo positivo na Natureza, deve encontrar e produzir mais facilmente copistas que imitadores.

Isso é o que a experiência confirma frequentemente.

Tendo os mestres, neste caso, apenas modelos de obras de arte a apresentar aos alunos, o espírito e os olhos destes se habituaram a procurar os princípios e as regras somente nos monumentos feitos pela mão do homem. É necessário um profundo sentimento do belo e do verdadeiro, ou uma força enorme de entendimento, para alcançar o que é, em abstrato, o modelo ideal da Arquitetura, e para dele deduzir as combinações aplicáveis à obra material. É mais simples e rápido repetir aquilo que foi feito através dos recursos banais das medidas e do compasso. E efetivamente, deve-se admitir que não há outra arte na qual a imitação ideal esteja mais afastada das capacidades ordinárias, também não há outra na qual a cópia, no verdadeiro sentido desta palavra, esteja mais facilmente ao alcance de tantos. A medida e o compasso não são suficientes para repetir a figura pintada ou esculpida; um edifício, ao contrário, pode ser copiado fiel e mecanicamente.

In vitium ducit culpæ fuga, disse Horácio: o temor de cometer um erro vos atira em um vício. É o que se viu acontecer em muitos gêneros, mas sobretudo, na Arquitetura. Os monumentos da arte antiga, desde a renovação das artes, não deixaram de ser, durante dois séculos, o tipo sobre o qual os maiores mestres ordenaram suas concepções, formaram seu gosto e sua maneira. Pode-se, incontestavelmente, citá-los como exemplos daquilo que distingue o imitador do copista. A simplicidade das plantas, seu acordo com as elevações, a pureza do estilo, o respeito pelos tipos, a observância das proporções tanto no conjunto como nos detalhes das ordens, além de uma judicious apropriação aos usos modernos, das formas, das me-

⁶ Quatremère de Quincy alinha-se à posição de Diderot para quem: "Os antigos, que teriam aprendido sua Arte diretamente da mestra de todas as coisas, a Natureza, adestram nosso olhar para vê-la, mas, afirma Diderot, aquele que descuida sua própria apreensão da Natureza, arrisca-se tornar-se apenas copista álgido de velhos modelos." (AZEVEDO, 2006, p.22).

didadas, dos ornamentos, das combinações que outros países e outros costumes conceberam, isto é o que distingue a imitação que os dois séculos dos quais falamos fizeram da arquitetura antiga.

Mas logo, o orgulho e a ambição de uma vã originalidade ergueram, contra o princípio e os efeitos de uma judiciosa imitação, as pretensões de todas as novidades. Conceber obras a partir dos princípios da Antiguidade passou a ser próprio dos copistas. Temendo copiar o que esteve em curso durante tantos séculos, não se imaginou nada melhor do que fazer justamente o contrário. Sabe-se bem, e já foi dito alhures, qual foi o resultado do temor de ser copista. Tomou-se a novidade pela invenção, e não se percebeu que se há novidade em todas as invenções, não há reciprocamente, invenção em todas as novidades.

Aí está o vício no qual se incorreu querendo-se evitar a pecha do copista. Se há uma escolha entre um defeito e um vício, não creio que a escolha possa ficar em dúvida.

IMITATION/ IMITAÇÃO⁷

IMITAÇÃO. Cada arte encontra na Natureza um modelo geral, ou conhecido por todos, e um modelo que lhe é particular para ser imitado. Ao considerar a Natureza na universalidade de suas leis, sua imitação pertence a todas as artes. Haverá, por consequência, regras de imitação às quais cada arte estará subordinada, se não da mesma maneira, pelo menos no mesmo grau. Do mesmo modo que há uma gramática universal comum a todas as línguas, há, no entanto uma gramática particular a cada idioma.

Para que uma arte seja reputada *arte de imitação*, não é necessário que seu modelo repouse, de uma maneira evidente e sensível ao olhar sobre a Natureza física e material.⁸ Tal modelo pertence apenas às artes que se destinam aos olhos através de corpos e cores⁹.

Tampouco é necessário, que todas as artes que estão no domínio da poesia sejam reguladas por um modelo tão fácil de apreender e conceber como é, por exemplo, aquele das artes dramáticas na qual os caracteres, as paixões ou o ridículo humano parecem oferecer os originais sobre os quais o artista pode mais ou menos copiar seus retratos. Os outros gêneros de poesia, sem possuírem modelos tão claramente definidos, nem por isso possuem em menor grau o privilégio da *imitação*. Apenas é preciso dizer que o ponto de vista sobre o qual tais artes imitam a Natureza

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome II, p.5-7. Publicado na *Encyclopédie*, tomo II, vol. 2 (1820), não houve qualquer alteração significativa do verbete *imitação* na edição do *Dictionnaire* (1832). No *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), Quatremère de Quincy discorre extensamente sobre o que consiste a ação de *imitar*, princípio que rege as artes de maneira geral, mas pouco se estende sobre a Arquitetura. Neste verbete advoga, especificamente, o direito desta arte também figurar entre as artes da *imitação*. Para ele, quando se diz que a Natureza é o modelo para todas as belas-artes, é preciso evitar restringir a ideia de Natureza apenas ao que ela tem de sensível e de material. Nela, a Arquitetura não imita nada de positivo ou real, ao contrário, utiliza a matéria e as formas, as relações e proporções para exprimir qualidades morais.

⁸ "Os vários objetos imitáveis obviamente se enquadram em dois tipos principais: há aqueles que estão ligados à ordem moral e aqueles que dependem da ordem física; alguns que se dirigem particularmente às faculdades da alma, outros que se dirigem diretamente aos órgãos do corpo. Daí a principal divisão das artes plásticas." (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.16-7)

⁹ Escultura e Pintura têm por objeto de imitação os corpos e ambas se destinam ao mesmo órgão, a visão. Embora o modelo que lhes serve seja o mesmo e reúna formas e cores, tais artes se distinguem, pois a primeira representa os corpos através dos relevos e de suas formas e a segunda através das cores. (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.17-8).

tem qualquer coisa de mais abstrato, de mais geral, e que também exige uma visão mais ampla; pois seria considerar de uma maneira extremamente limitada o campo da *imitação* que pertence ao poeta, restringi-lo somente àquilo que se denomina *poesia imitativa* e suas onomatopeias, por meio das quais uma escolha de expressões e sons em relação à semelhança com a coisa expressa, parece falsificar sua aparência.

Portanto, quando se diz que a Natureza é o modelo para todas as belas-artes, é preciso evitar restringir a ideia de Natureza ao que ela tem de sensível e de material. A Natureza existe tanto naquilo que ela possui de invisível quanto naquilo que é captado pelos olhos. Deste modo, quando se toma a Natureza por modelo, quando, em certas obras de arte, fazemos nossas as suas regras, regras estas seguidas por ela própria em suas obras, isto é o mesmo que imitá-la; ao operar de acordo com os princípios aos quais ela subordinou sua ação na conformação dos seres; ou ainda ao proceder, nas obras de arte, segundo a direção que ela prescreve em seus meios, propondo-se o mesmo fim ao qual ela aspira.

Imitar, portanto, não significa, necessariamente realizar a imagem ou produzir a semelhança de uma determinada coisa, ser, corpo ou obra; pois é possível imitar o artífice sem imitar a obra. Portanto, imitamos a Natureza fazendo o que ela faz, ou seja, não repetindo o seu próprio trabalho, mas nos apropriando dos princípios que serviram de regra para este trabalho, ou seja, seu espírito, suas intenções e suas leis.

Este encadeamento de ideias que está contido na palavra *imitação*, ou seja, as duas maneiras diferentes a partir das quais a arte pode imitar a Natureza, nos pareceram um preâmbulo indispensável para conceber de forma correta em que sentido a Arquitetura tem o direito de figurar entre as artes da *imitação*.

Apresentamos alhures (ver ARQUITETURA)¹⁰ a espécie de *imitação* que todo o gênero de arte de construir pôde fazer dos elementos da construção primitiva, dos quais as sociedades nascentes realizaram os modelos para as eras seguintes. Mas tal gênero de *imitação* uma vez introduzido e aperfeiçoado, não é mais o fato do artista que, limitando-se a se conformar com ela, não mais a imagina. Assim, na arquitetura grega, por exemplo, o artista que compõe um monumento conforme o sistema emprestado daquele que chamamos o tipo primitivo da construção em madeira, não é reputado como um imitador original; adota simplesmente um modo de imitação consagrado, como o é o

¹⁰ Ver a tradução do verbete *Arquitetura* em PEREIRA, 2009.

sistema ou o mecanismo de uma língua, através do uso e do consentimento comum. Pode-se dizer o mesmo de um grande número de detalhes e ornamentos já corriqueiros, e que, como os tropos, as figuras e as metáforas de uma língua, só deixam ao autor o mérito de aplicá-los, com êxito, em suas *imitações*.

Mas a *imitação* verdadeiramente própria da Arquitetura e que, como aquela das outras artes, repousa sobre a Natureza, sendo menos direta, nem por isso é menos real; simplesmente seu princípio é mais abstrato. Pois é através da *imitação* das causas que a arte imita os efeitos da Natureza e reproduz suas impressões. O arquiteto imitou a Natureza quando, nas criações inerentes a sua arte, perseguiu e tornou sensível aos nossos olhos e ao nosso espírito o sistema de harmonia, de totalidade, de razão e de verdade, do qual a Natureza ofereceu o modelo em todas as suas obras.

Mas é preciso afirmar, o segredo deste sistema não poderia ser revelado e aplicado à arte de construir senão junto a um povo no qual a *imitação* dos corpos ordenados e da natureza vivente teria familiarizado os olhos com os modelos, nos quais se encontram impressos, da maneira a mais evidente, as leis de proporções, as variedades de tipos de cada caráter, e nos quais se manifestam os exemplos de todas as harmonias que o homem pode aplicar a suas obras. Em uma palavra, a verdadeira *imitação* do corpo humano deveria revelar a teoria e a prática das proporções.

Ora, excetuando-se a Grécia, nenhuma das outras nações pôde, na antiguidade, instruir-se nesta escola. Em qualquer outro lugar, vemos o espírito da *imitação* do corpo humano acorrentado ou abastardado pelo império rotineiro dos usos políticos ou religiosos. Toda sorte de razões tendiam, como tendem ainda em muitas regiões, a furtar, a obscurecer ou a desnaturar o conhecimento verdadeiro dos modelos da arte, e de neles perpetuar as tentativas e os esboços imperfeitos das formas do corpo humano. Ora, o que aconteceu inevitavelmente é que tais produções grosseiras de uma *imitação* malograda se interpuseram entre a Natureza e a visão do artista, privando-o até mesmo da consciência da imperfeição de sua obra. Foi o que aconteceu na Ásia antiga e moderna, no Egito, e nos tempos da idade média.

Os gregos em princípio submeteram-se ao jugo deste instinto; mas souberam dele se emancipar. Entre as causas desta emancipação houve uma por demais influente, e cuja atividade talvez não tenha sido bem

evidenciada nos escritos que pretenderam nos oferecer a história moral da *imitação* na Grécia.

Ordinariamente, por toda parte, é necessariamente através da idolatria ou do culto das imagens divinas que a *imitação* do corpo humano se introduziu. A religião, tendo em toda parte consagrado tal uso, deve igualmente ter perpetuado e tornado sagradas as formas dos ídolos; resultando daí que as mais antigas foram as mais reverenciadas. Destarte, vemos em mais de um povo a impossibilidade de aperfeiçoar as formas dos ídolos; o aperfeiçoamento, ao elevar o prestígio da Antiguidade, desacreditou a virtude do julgamento na opinião. Tal instinto, comum a todas as religiões e a todos os países, foi igualmente compartilhado pelos Gregos, entre os quais se identifica, a partir da história e nas obras ainda existentes, que os ídolos primitivos também foram feitos conforme o instinto grosseiro da *imitação* sem arte.

A este respeito, as coisas aconteceram entre eles e assim permaneceram até que um novo uso, introduzido nas instituições de seu país, veio pouco a pouco para emancipar a *imitação*, multiplicando as ocasiões de elevar estátuas a personagens que não eram deuses e por razões que nada tinham de religioso.

Com efeito, ainda nos períodos mais primevos, vê-se nascer na Grécia a prática de fazer as estátuas dos atletas e dos conquistadores para os jogos no estádio. A história nos conservou algumas noções que provam que as estátuas deste gênero em princípio eram feitas conforme os modos equívocos deste estilo rígido, sem arte e sem vida, assim destituída da verdadeira *imitação*, tal como é característica de todas as figuras egípcias. Desta maneira, conforme Pausanias, que a descreveu a partir de um testemunho ocular, a estátua do atleta Arrachion fora esculpida com as pernas juntas, os braços rígidos, pendentes e colados ao corpo.

Mas cedo deve ter ocorrido na Grécia algo que não poderia suceder alhures, ou seja, nos outros países onde as estátuas eram apenas ídolos religiosos. Aconteceu então que o gênero próprio das representações puramente humanas não mais experimentou a mesma sujeição. Ao contrário, a necessidade de nelas exprimir o movimento e as aparências da vida não pôde deixar de se fazer sentir. Acrescentamos que tais estátuas, destinadas a serem imagens honoríficas e comemorativas de personagens conhecidos e vivos, deveriam suscitar o sentimento de comparação, e fazer nascer a necessidade de julgar as relações entre o modelo e sua *imitação*. Os jogos no estádio e os exercícios no

ginásio tornaram-se então naturalmente escolas nas quais a representação do corpo humano deveria encontrar as mais ativas lições. Na medida em que a verdade imitativa não mais experimentava, na execução de suas obras, os entraves das formas consagradas pela religião, a arte deve ter contraído, pouco a pouco, a obrigação de rivalizar com a Natureza.

Sem dúvida, a partir daí, ou seja, desta liberdade de aperfeiçoar as formas e os contornos do desenho através do estudo dos corpos humanos, nasceu na Grécia esta *imitação* verdadeira, cujos segredos o resto do mundo havia ignorado, e que antes do uso¹¹ que acabou de ser relatado, os próprios Gregos desconheciam. Tornou-se então impossível para o artista não conferir, às estátuas das divindades, a mesma expressão de verdade. Seus simulacros deixaram imperceptivelmente o envoltório grosseiro das formas desprovidas de arte. Os deuses enfim foram feitos à maneira dos homens, até que o gênio abriu ao artista um novo caminho, aquele da verdade ideal, que deveria conferir às estátuas divinas uma beleza, se é possível dizer, sobre-humana.

Assim parece que se formou, ampliou e aperfeiçoou, nas artes do desenho a *imitação* da Natureza entre os Gregos¹².

Mas tal princípio não poderia se limitar a um pequeno número de consequências. A partir do momento em que o homem distinguiu em algum lugar a verdade, ele a desejou em todos os lugares. Tão logo se fez sentir em algumas partes o encanto de uma *imitação* fundada sobre as causas da Natureza, a necessidade deste prazer teve de se comunicar a outras partes. A Arquitetura, tão estreitamente ligada à arte do desenho, não mais poderia permanecer alheia a tal influência.

Este breve histórico da *imitação* entre os gregos nos demonstra como deve ter nascido e se formado aquela que constituiu sua Arquitetura, e como, através da ação de uma analogia poderosa, o princípio de razão, verdade e harmonia introduzido na arte de *imitação* do corpo humano, deve ter obrigado a Arquitetura a se apropriar da mesma virtude, compondo-se de um sistema de proporções fundado não mais sobre elementos arbitrários e variáveis, mas sobre a assimilação do sistema aplicado pela Natureza na organização dos seres vivos.

Ora, tal sistema de proporções, emprestado da Natureza, só poderia nascer junto a um povo que o tivesse

¹¹ *L'usage/ Uso: prática que a vestustez ou a frequência tornou normal, corrente, em uma sociedade. Costume, hábito, maneiras. Costume das práticas sociais.*

¹² Quatremère de Quincy reitera aqui sua condição de sequaz de Winckelmann: "(...) em seus escritos que sublimam o valor insuperável de certa Antiguidade, Johann Joachim Winckelmann assevera que, observando atentamente sua generosa Natureza, os argutos gregos captaram-lhe as excelências e, reunindo-as, compendiaram-nas. Winckelmann pondera que seria tarefa excessiva para o artista iniciar pela observação direta da Natureza para dela extrair de cada um de seus fenômenos suas formas inerentes, suas características, seu caráter. Este árduo trabalho foi realizado de modo íncito e preclaro pela lucidez grega. Contemplando e apreendendo atentamente sua natureza profícua, os gregos chegaram ao desvelamento das suas formas substanciais e, assim, concederam-nos a chave das finições da Natureza. Primeiramente, eles tomaram os modelos (humanos), a seguir, escolheram os melhores modelos, os jovens, depois, corrigiram os eventuais defeitos porventura ainda remanescentes e desse modo chegaram às excelências de uma natureza quintessencial, por assim dizer, depurada, sobrenatural. E, por terem chegado a essas formas absolutas, os gregos superaram quaisquer idiosincrasias ou peculiaridades, sobrepassaram as circunstâncias da História e atingiram a condição única da universalidade. E eles alcançaram realizar tal elevado empenho por que sua arte, bem como sua filosofia, diz o heleenista, assenta-se na ideia de liberdade. Por isto, ele recomenda aos artistas que começam pela imitação dos antigos (gregos), pois somente eles lhes ensinarão a ver e a compreender a Natureza". (AZEVEDO, 2006, p.21).

obtido por exemplo na imitação do corpo humano; e é pela aplicação às suas obras que a Arquitetura merece, antes de tudo, ser incluída nas belas-artes¹³.

O estudo do corpo humano instruiu os olhos e habituou o espírito a nele distinguir as variedades de caráter e as diferenças de formas, das quais resulta a expressão sensível das qualidades principais de força, leveza, poder, etc.. Neste momento, a Arquitetura encontrou uma espécie de modelo a partir do qual pôde atribuir às suas obras uma correspondência analógica das mesmas qualidades, tornadas sensíveis e evidentes na formação das três ordens e nas nuances que elas comportam.

Foi assim que o espírito de uma *imitação* ainda que indireta da Natureza realizou esta ditosa assimilação do corpo humano, que alguns críticos tornaram absurda ao lhe conferirem uma extensão ridícula. Muitos escritores, com efeito, e entre eles Vitruvio, imaginaram que poderia haver rigorosas relações de proporção entre o corpo do homem e a coluna dórica, entre o arranjo dos cabelos da mulher e o capitel jônico, como ainda entre as pregas pendentes de uma túnica e as caneluras de uma coluna. (Ver JÔNICO.)

Tais espécies de aproximações, que podem ser chamadas de coincidências muito mais que de semelhanças, interpretadas no sentido da *imitação*, são sem dúvida, fraquezas ridículas. Mas o abuso que alguns podem ter feito deste sistema de *imitação*, materializando-o em excesso, não seria capaz nem de destruir-lhe a existência nem tampouco de debilitar-lhe a verdade. A reta teoria da arte consiste, neste gênero, em liberar a verdade, extremamente fácil de travestir, da dupla prevenção, que emana da mesma fonte, e que consiste, seja em negar aquilo o que se recusa à demonstração física, seja a lhe rebaixar no sentido mais material.

O objetivo deste artigo consiste em demonstrar que havendo diferentes graus no reino da *imitação* nas Belas-Artes nos enganamos sensivelmente quando pretendemos dar o nome de arte de *imitação* a algo que possui apenas na natureza física, um modelo positivo e material.

IMITAÇÃO. Esta palavra é tomada muito frequentemente no sentido que é dado à palavra *cópia*, quando se quer expressar, em uma obra, a ausência desta qualidade que chamamos *originalidade*. Nos servimos algumas vezes da palavra *imitar*, como sinônimo da palavra *copiar*, com respeito àquele que não apenas

¹³ Na divisão categórica do Abade Batteux, a Arquitetura não figurava entre as belas-artes e junto com a Eloquência figurava na categoria das artes que atendem às necessidades e ao deleite: "Elas [as artes] podem ser divididos em três espécies para o fim a que se destinam. Algumas têm por objeto as necessidades do homem, que a Natureza parece abandonar-se desde o seu nascimento (...). São as Artes Mecânicas. As outras têm por objeto o prazer. Elas só poderiam ter nascido no seio da alegria e dos sentimentos produzidos pela abundância e tranquilidade: são chamadas de belas artes por excelência. São elas a música, a poesia, a pintura, a escultura e a arte de gestos ou dança. A terceira espécie contém as Artes que têm por objeto a utilidade e o prazer ao mesmo tempo: tais são a Eloquência e a Arquitetura: é a necessidade que as fez eclodir, e o gosto que as prefigurou. Representam uma espécie de meio entre as duas outras espécies pois delas compartilham o prazer e a utilidade." (BATTEUX, 1746, p.5-7).

¹⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C. *Dictionnaire historique d'architecture*. 1832, tome II. O verbete *invenção* foi originalmente publicado na *Encyclopédie*, tomo II, vol. 2 (1820), e a edição do *Dictionnaire* apresenta algumas omissões sem contudo alterar de forma significativa sua estrutura e seu conteúdo. Reproduzimos a seguir a referência nominal aos arquitetos italianos do século XV e XVI que, segundo Quatremère de Quincy, foram capazes de proceder às fortunosas invenções dentro do sistema da arquitetura antiga, que foi suprimida na versão de 1832 do verbete: " O século XVI na Itália reproduziu, na medida do possível, os princípios da antiguidade em todas as artes, especialmente na arquitetura. As regras e as combinações desta arte, os caracteres das ordens, o bom gosto dos ornamentos, tudo foi aplicado com grande sucesso aos edifícios civis e religiosos, e vimos Leon-Baptiste Alberti, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Palladio, Serlio, Scamozzi, etc., rivalizarem entre si, seja em seus monumentos ou em seus tratados, para consertar novamente o gênio moderno, no círculo em que o gênio da antiguidade se exerceu durante doze séculos, sem ter esgotado as combinações de elementos sempre fecundos, que são o material das invenções desta arte ". QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Méthodique - Architecture*. Tome II, vol. 2, 1820, p.570.

No verbete, o simples gosto pela novidade se opõe ao gênio inventivo que deve exercer sua ação dentro de um sistema de regras. Contrário às inovações do século XVII, Quatremère de Quincy pretende restabelecer o que considera essencial à Arquitetura: a invenção que se referencia na Natureza e na Antiguidade. Para Szambien, a integração da imaginação, faculdade positiva, à teoria da Arquitetura, parece ser um efeito da publicação da *Encyclopédie* de D'Alembert que divide os conhecimentos em três grandes domínios: a memória, a razão e a imaginação. No "système figure des connoissances" a Arquitetura, as outras artes do desenho e a poesia são presididas pela imaginação (SZAMBIEN, 1986, p.122)

¹⁵ O Abade Batteux também é categórico ao afirmar que o homem nada inventa e que a arte é fruto da imitação da *belle nature*: "O espírito humano só pode criar de forma imprópria: todas as suas produções trazem a marca de um modelo. Mesmo monstros, que uma imaginação louca imagina em delírios, só podem

reproduz formalmente uma obra à qual nada acrescenta, mas também quando reproduz servilmente a maneira de fazer, de compor de outro.

Conforme esta acepção, a palavra *imitação* designa com frequência uma obra como sendo a repetição do estilo, da maneira e do gosto de execução das obras de um outro mestre.

Imitação, neste caso, é tomada como o contrário de *invenção*.

INVENTION / INVENÇÃO¹⁴

INVENÇÃO. Esta palavra, na linguagem usual, é suscetível de receber duas acepções; dá-se, de fato, o nome de invenção a uma coisa inventada, como quando se fala de uma máquina que é uma invenção útil. Mas dá-se também o mesmo nome à qualidade do espírito que inventa, e diz-se de um homem que possui *invenção*, ou que lhe falta *invenção*.

É a partir desta segunda acepção que aqui consideramos e tomamos esta palavra.

Invenção, por consequência, é sinônimo de criação, na linguagem das belas artes; estas duas palavras se aproximam através de uma noção comum que igualmente as define. Convencionou-se, com efeito, que o homem nada cria no sentido elementar da palavra, e que não faz senão encontrar novas combinações de elementos pré-existentis¹⁵. É o que ocorre também com o inventor: ele encontra tais combinações.

A necessidade de invenção para o homem, ou o prazer que ela lhe proporciona e que ele demanda a todas as artes, deriva da própria constituição de seu ser, da natureza de seu espírito. Tal espírito, tão estreitamente unido a seu corpo, experimenta, ou por si mesmo ou por efeito desta união, uma necessidade incessantemente renovada, de passar do repouso ao movimento, e do movimento ao repouso. Esta alternância sucessiva é uma condição do ser. O movimento contínuo ou o repouso contínuo conduziriam à morte.

A necessidade de mudança da qual falamos, mistura-se a tudo o que pertence ao curso ordinário da vida, tanto no trabalho como no prazer, nos deleites do corpo como naqueles do espírito. A todas as artes, o homem demanda prazeres e estes resultam de todos os gêneros de imagens que cada um encontra, seja revolvendo suas paixões, seja afagando sua imagina-

ção. Mas o homem quer ainda que cada arte encontre, em sua esfera, meios sempre novos de lhe deleitar e emocionar.

A respeito disso, pode-se dizer que cada uma destas artes tem, no domínio de sua imitação, inesgotáveis recursos para satisfazer este apetite. A Natureza apresenta-se, sob cada um de seus aspectos, como uma fonte de infinitas variedades; ela não é menos fecunda na diversidade de qualidades e de talentos compartilhados entre os indivíduos. Como, de fato, cada indivíduo difere de outro por sua fisionomia, cada um também tem em suas faculdades morais uma maneira mais ou menos distinta de receber, e por consequência de oferecer e de comunicar as impressões dos objetos da Natureza.

Daí as inúmeras variedades de temas relacionados à imitação e também de maneiras de tratar estes temas.

Entretanto a Natureza outorga a alguns homens privilegiados se distinguirem dos outros por uma faculdade superior de conceber, de aproximar os objetos, de combiná-los e de apresentar seus efeitos e suas imagens de uma forma mais intensa e mais verdadeira, sob cores mais brilhantes; daí o que é chamado, em termos de arte de imitação, os estilos ou maneiras dos grandes mestres.

Disto, outrossim, decorre que a maioria dos imitadores, privados desta visão privilegiada que faz o gênio inventor, em lugar de estudar a própria Natureza, se contenta em estudá-la nas imitações de outrem e em lugar de imagens originais do grande modelo, limitam-se a reproduzir pálidas contrafações. Tal é o rebanho destes que chamamos de copistas, tropa numerosa cujas insípidas repetições acabam por depreciar o valor dos originais que lhes serviram de modelo. Eis aí uma das causas do sentimento de indiferença e algumas vezes de aversão que ocorre em certas épocas para com as obras que trazem a marca do gênio, e nas quais a *invenção* brilha por excelência.

Então aqueles que procuram agradar através da originalidade se esforçam para descobrir maneiras novas; mas a originalidade que se procura tem sempre qualquer coisa de factícia, que logo se torna uma bizarrice. O gosto do público se deixa tomar pelo engodo da novidade; ele proclama inventor aquele que parece deixar os caminhos já trilhados; ele chama de *invenção* aquilo que nada mais é que inovação. Logo todo o respeito pelos princípios e pelas regras consagradas

ser compostos de partes tiradas da Natureza. E se o Gênio, por capricho, faz dessas partes um conjunto contrário às leis naturais, ao degradar a Natureza, ele se degrada e se torna uma espécie de loucura. Os limites são demarcados, aquele que os ultrapassa se perde (...). O Gênio que trabalha para agradar não deve, nem pode ir além dos limites da própria Natureza. Sua função consiste não em imaginar o que não pode ser, mas em encontrar o que é. Inventar nas Artes não é dar ser a um objeto, é reconhecê-lo onde ele está e como é. E os homens de gênio que mais procuram, só descobrem o que existia antes. (BATEUX, 1746, p.10-11).

passa por servilismo ou timidez, e o campo da imitação é deixado ao desregramento do capricho. Esta é praticamente a história de todas as artes nas épocas e entre os povos modernos.

É necessário dizer que este deve ter sido o fado da invenção, em todos os lugares onde o espírito do homem não encontrou o grau de sujeição do qual necessita, justamente combinado com a medida de independência que não lhe é menos necessária.

Assim, observamos que no Egito e entre todos os povos da Ásia, onde o espírito foi servil tanto ao poder religioso quanto ao jugo da rotina, efeito necessário do sistema de castas, a arte não pôde jamais encontrar a liberdade que exige o desenvolvimento da faculdade imitativa. Em relação à arte, não há *invenção* quando não há imitação da Natureza. Ora, tal imitação não poderia ter lugar onde é proibido escapar de formas e de atributos prescritos.

Fortunosas circunstâncias concorreram para emancipar, entre os gregos, a faculdade imitativa, no início, também submissa aos entraves da rotina. (Ver IMITACÃO.) Tão logo foi permitido modificar os símbolos religiosos, tão logo a expressão de suas ideias pôde se desembaraçar das convenções de uma escrita sagrada, o efeito desta liberdade foi a necessidade de comparar a obra de arte àquela da Natureza, e de aproximá-la pouco a pouco de seus modelos. Com a livre imitação nasceu a *invenção*; mas foi preciso trocar a escravidão da rotina pelo conhecimento das regras que o estudo da própria Natureza impõe como freio à licença do inventor.

Tais regras que a Natureza prescreve, identificando-se com a imitação, encontraram felizmente uma garantia nas disposições e no espírito das instituições religiosas. Se, de fato, o artista encontrava-se livre para conferir à sua obra as impressões da verdade natural, o impulso de sua imaginação foi obrigado a respeitar certo número de tipos, de caracteres, de combinações e de modos consagrados. Estas convenções traçaram para a arte o círculo dentro do qual o gênio, regulado sem ser reprimido, deveria exercer sua ação. Em política não há absolutamente liberdade sem a submissão às leis; em relação à arte, não houve invenção sem submissão às regras.

Os modernos, ao herdarem a arte dos gregos e suas regras, não encontraram, entretanto, outra obrigação a se submeter a não ser aquela do gosto, árbitro por demais inconstante. Costumes diferentes, uma outra

religião, a diversidade de tempo e de climas, tornaram os princípios rigorosos e as maneiras de ver antigas inaplicáveis, em muitos aspectos, às novas necessidades da arte de construir. O século XVI na Itália reproduziu tais exemplos tanto quanto foi possível à observação, sobretudo na Arquitetura. Mas nada, nem nas opiniões, nem nos usos existentes, nem em instituição alguma, pôde prevenir a continuidade de um estilo de empréstimo, aplicado sem o necessário vínculo com as exigências de uma outra ordem de sociedade.

A Arquitetura, assim como as outras artes, não eram mais, à época de sua renovação, produções nativas dos países em que reapareceram. A Arquitetura sucedia a um gosto de construir que estava enraizado em muitos hábitos exteriores a ela e, aos quais era preciso fazer várias concessões. Havia então, uma grande confusão de ideias acerca da natureza desta arte. Como mesmo os antigos nunca tiveram pretensões de que a Arquitetura pudesse estar subjugada pelas medidas geométricas; pois a Natureza lhes havia ensinado o contrário, através da imitação do corpo humano, cujo gênero poderia e deveria ser o princípio ideal da imitação arquitetônica; acredita-se que o se chama de *ideal* nas artes seria sinônimo de imaginário e arbitrário; e que, portanto, como não há de modo algum modelos de edifícios na Natureza, não haveria na Arquitetura nenhuma espécie de imitação. Por consequência acreditava-se que ela não teria absolutamente nenhuma regra, pois as regras desta arte não estão sujeitas ao rigor geométrico.

Consequentemente, a imaginação via-se no direito de tudo infringir, de tudo ousar, de tudo destruir, de tudo produzir. Dá-se, portanto o nome de *invenção* precisamente a tudo o que seria desregrado, como se *invenção* alguma pudesse ter lugar dentro de regras, ao passo que o que caracteriza a *invenção* própria das belas artes é precisamente, não a independência de toda restrição, mais a liberdade dentro das regras.

Já dissemos que toda *invenção* consistiria de uma combinação nova de elementos pré-existentes. Quais são então os elementos que podem e devem ser combinados pelo verdadeiro inventor? Sem dúvida isto se deve aplicar apenas àqueles elementos que pertencem à rubrica de uma mesma ordem de ideias, de relações, de objetos que já têm entre si uma conexão de gênero (dito de outra forma, *homogêneos*). De fato, reunir em um todo seres de natureza diferente denota criar monstros, denota devanear. Portanto, em todas as artes, esta questão só pode se relacionar aos elementos ou objetos que constituem o domínio natural

de cada uma delas. Qualquer outra maneira de compreender as combinações que pertencem ao domínio da *invenção* seria um absurdo do gênero daquele que Horacio exprimiu nestes versos:

*Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, etc.*¹⁶

16 “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno”. (HORÁCIO. *Arte Poética – Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A, 1981, p.55).

17 Quatremère se refere ao princípio da “unidade imitativa”: “ (...) princípio que impõe a cada arte a obrigação de utilizar exclusivamente nas suas obras, os meios de execução imitativa que são da sua competência, e das suas atribuições.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.53).

18 A relação entre unidade e variedade é tratada no Ensaio sobre a Imitação de 1823: “A alma quer a unidade, porque quer, acima de tudo, que aquilo que lhe é apresentado para ver ou ouvir seja claro e distinto, porque para ela a confusão é assunto de dor. A simplicidade que acompanha a unidade é o que torna mais fácil ver, comparar e julgar. Mas isso significa que a alma pede, por exemplo, da pintura apenas as figuras dispostas em linha reta, da arquitetura apenas uma fachada sem divisões e sem detalhes, da arte da fala nada mais que um discurso sem movimentos, à arte de cantar apenas acordes em uníssono, ao poeta apenas um drama sem ação, histórias sem ficção, composições sem episódios? Pelo contrário, exige variedade com a ajuda da unidade. A variedade é como um tempero para a unidade, que desperta e sustenta seu apetite.” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.51)

Esta condição de imitação que pertence aos meios da *invenção*, basta ser enunciada para ser demonstrada. Suas consequências são tais que, cada espécie de arte é limitada a certa ordem de objetos imitáveis, além da qual suscitam apenas combinações heterogêneas, como quando se misturam, por exemplo, os elementos de certos gêneros distintos de poesia, de certas artes do desenho separadas por barreiras morais ou materiais.

Mas, a teoria da imitação, e o deleite que ela busca, também nos ensina que os limites impostos a cada gênero de arte e os liames que prendem o artista ao âmbito que lhe é próprio¹⁷, são a causa mais efetiva das impressões que um e outro produzem. A teoria, de acordo com a experiência, nos ensina que, ao romper estes vínculos, a própria arte se dissolve e perde sua virtude ou o poder que é capaz de exercer em nossa alma. A razão disso é que, nossa alma, sendo uma, compraz-se apenas na unidade e não saberá aprazer-se nas sensações divergentes ou incoerentes¹⁸. A partir daí foram criadas as regras elementares das diferentes artes.

Ora, tais regras não foram verdadeiramente inventadas por ninguém. Se elas parecem ter sido o resultado das obras-primas de alguns grandes homens, é preciso evitar crer que elas não existiam antes. Simplesmente acontece que estes grandes homens e suas obras tornaram manifestas as regras que os conduziram; eles as tornaram sensíveis através de seus exemplos, e possibilitaram que seus sucessores as ensinassem com mais clareza. As regras não são outra coisa senão observações feitas sobre a Natureza. Elas existiam antes de serem descobertas. O homem não as criou, ele as proclamou. As mais belas obras são aquelas nas quais tais regras se manifestam com maior vivacidade.

Longe de dizer que as regras prejudiquem a *invenção*, é preciso ao contrário afirmar que a *invenção* não existe fora das regras; e acrescentamos que o mérito da *invenção* seria nulo, se fosse possível não haver regras, pois não haveria nenhum meio de julgá-la.

Se aproximarmos estes princípios às tentativas feitas por muitos inovadores em Arquitetura – e ao grande número de esforços para anular ou destruir as regras desta arte e para substituí-las pelos acasos do capricho ou pelos caprichos do acaso – então se estará convencido que nenhuma arte tem maior necessidade de regras, e que em nenhuma outra a *invenção* ou o dom de novas combinações tem tanta necessidade de se colocar encerrada em um círculo determinado por elementos pré-existentes.

Além disso, é preciso afirmar, e não é demais repetir, que os elementos da Arquitetura não são, absolutamente, compostos de todas as formas imagináveis para serem aplicados às plantas, às elevações e aos ornamentos dos edifícios. Se assim fosse, estes elementos fortuitos, sem relação entre si, desprovidos de uma razão que os reunisse e os explicasse, fariam das obras de arte da construção o protótipo da desordem. Ao considerar, sob este ponto de vista, as formas aplicáveis apenas pelo viés mais abstrato, não deixa de ser verdade que o olho só pode encontrar deleite neste concurso na medida em que uma razão evidente proveja sua ligação. Fora da virtude desta razão, não há nada, em qualquer que seja a reunião de formas; nem atração para os olhos, nem significação para o espírito.

Eis aí o que demonstram, mais ou menos claramente, as diferentes arquiteturas que não puderam encontrar em seu princípio original, e na imitação das leis da Natureza, um princípio de ordem e de razão, um sistema de formas essenciais e de combinações derivadas, por analogia, daquelas que regem as obras do Criador.

As regras que se baseiam sobre tais princípios não são, portanto, arbitrárias. Quando se alega que poderia haver mais de um sistema imitativo deste gênero, não se destroem as regras em virtude disso, pretende-se apenas que possa haver regras diversamente deduzidas de um mesmo princípio. No entanto, reconhece-se a obrigação de observar a lei geral da ordem, e que a *invenção* não pode estar isenta de qualquer subordinação.

É isto que não compreenderam aqueles pretensos *inventores* da Arquitetura do século dezessete, que, no desregramento de sua imaginação, empregaram todos os tipos de sistemas imitativos da arquitetura grega, e se fez um jogo de confundi-los ou de desnaturá-los, negando ora sua origem, ora seu significado, ora suas relações com as partes correspondentes do mesmo sistema.

De fato, nada poderia apresentar mais inconseqüência e aberração de julgamento que as pretensas *invenções* de tais inovadores.

Se a coluna, poderia lhes ser dito, não é, a vossos olhos, mais que um suporte perpendicular formado de materiais que não exigem outra condição que aquela da armação desejada pela solidez; se aquilo que a coluna suporta na composição do edifício não é nem a imagem nem a representação de algo; se esta composição, tanto quanto sua elevação, não deve apresentar a imitação de nenhum modelo ou tipo pré-existente; se tudo o que concorre para seu embelezamento, fruto do capricho ou do acaso, não deve significar nada, nem por si mesmo, nem por sua situação, pergunta-se a vós, por que empregais, para nada significar, segundo vós mesmos, objetos aos quais o sufrágio de tantos séculos designou com uma significação precisa? Por que colunas, capitéis, ábacos, arquivadas, entablamentos, frontões? Por que vós não inventais outros elementos, outros sortimentos de conjunto e de detalhes? E se denominais *invenções* as decomposições destes elementos que conservais sem poder desnaturá-los, não fica visível que vossa *invenção* não inventa nada, que ela não é senão uma negação em lugar de uma criação?

Haveria muitas outras considerações críticas a acrescentar sobre este objeto; mas o exposto deve ser suficiente para demonstrar a futilidade, ou, para melhor dizer, a nulidade de *invenção* dos inovadores do século XVII, que não souberam, em sua maneira de inovar, produzir nada de novo, posto que não fizeram nada mais que reproduzir em um estado de desordem e de confusão os elementos ordenados entre si pela razão através dos séculos.

Esta discussão teve por intuito demonstrar que a *invenção*, em qualquer gênero não existe sem regras; que as regras, longe de contrariar o gênio, favorecem-no e secundam-no, preservando-o dos desvios do capricho; que, consistindo a *invenção* em encontrar combinações felizes de elementos preexistentes, seu campo encontra-se sempre aberto, e dentro deste círculo ilimitado, as combinações serão sempre inúmeras; que por fim é o gênio que frequentemente falta às combinações, e que estas não faltarão jamais ao verdadeiro gênio da *invenção*.

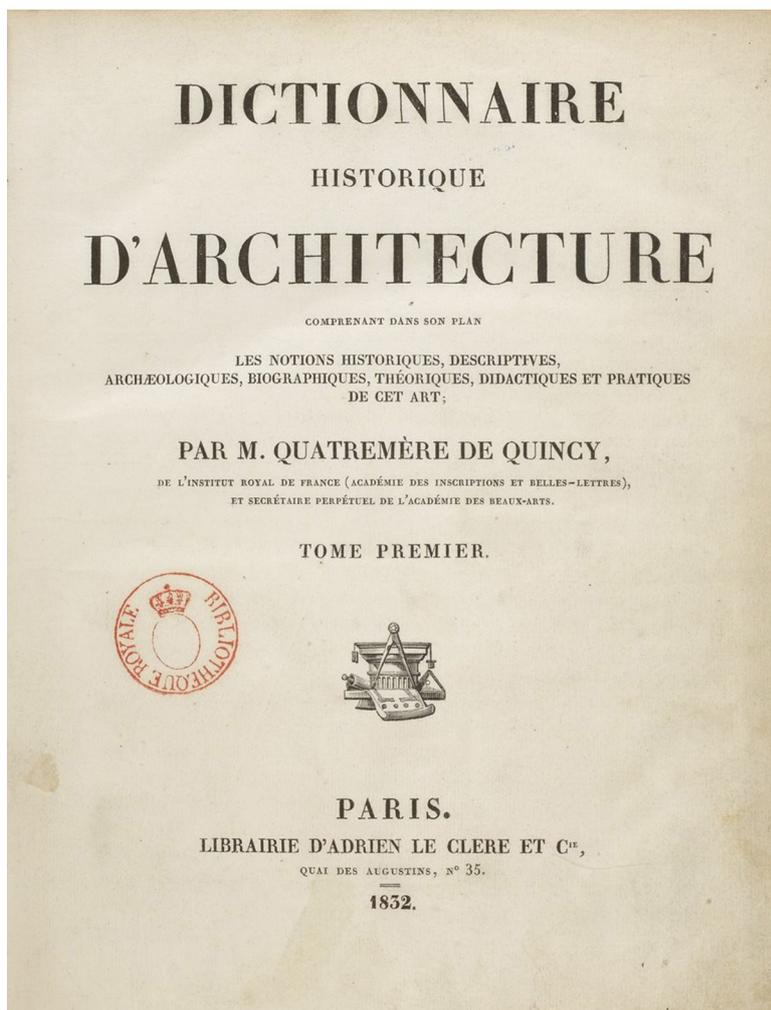


Figura 1
Folha de rosto do *Dictionnaire Historique d'Architecture*, tomo I,
publicado em 1832.
Fonte: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m.image>>
Acesso: Outubro de 2020. Obra de domínio público

Referências

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos : contribuição ao estudo das doutrinas arquitetônicas (séculos XVII e XVIII)*. São Paulo: FAU USP, Departamento de História e estética do Projeto, Tese de livre-docência, 2006

BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.

HORÁCIO. *Arte Poética – Epistula ad Pisones*, p.55. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix – Editora da USP, 1981.

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

PEREIRA, Renata Baesso. "A definição de Arquitetura no Dictionnaire Historique de Quatremère de Quincy". *Risco* (São Carlos), v. 10, p. 3-14, 2009.

QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation*. Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980.

_____. *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, 2 tomes (tome I: Abajour - Hypotrachelium; tome II: Ichnographie – Zothea).

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, Tome I, 1788. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t> >. Acesso em: setembro de 2020.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège: chez Panckoucke, Tome II, 1801(vol.I), 1820 (vol.II). Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857195> >. Acesso em: setembro de 2020.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Liège : chez Panckoucke, Tome III, 1825. Disponível em: < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85720c> >. Acesso em: setembro de 2020.

SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*. Paris: Picard, 1986.

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