

# SOBRE IMAGINAÇÃO E FANTASIA CONSIDERAÇÕES SOBRE O ORNAMENTO

*George Rembrandt Gütlich*<sup>1</sup>

1. Faculdade de Arquitetura  
da Universidade de Lisboa  
e Universidade de Taubaté:  
george\_gutlich@hotmail.com

## **RESUMO:**

Este estudo tem por objeto a Imaginação e a Fantasia entendidas como princípios de representação nas artes visuais, e enfocada num recorte temporal que parte do Maneirismo ao advento do Rococó. Como ferramenta de análise optou-se pela observação da ornamentação de origem fitomórfica. Nesta abordagem a condição seminal da Fantasia está atrelada historicamente ao conceito de desenvolvimento e variação, que indica uma articulação de gênese criativa direta para com a Fantasia. Desenvolvida como um “Corpus” com auto-suficiência estrutural, o ornamento entre os séculos XVI e XVIII derivou numa maneira rigorosa de organização das formas e ordenou linguagens distintas. Como resultado observou-se o desenvolvimento de um gosto regido por afinidades com as variações da curva e também o advento da transição do ornamento enquanto elemento agregado para a condição de estrutura. O estudo é situado num recorte temporal quando, por um princípio de primazia técnica, se privilegiou o gosto pela imagem de caráter pictórico em sobre a linear.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Ornamento; Fantasia; Imaginação; Poética

## **ABSTRACT:**

The objects of this study are the conditions of Imagination and Fantasy as principles of representation in arts between the Mannerism and Rococo. The analysis was focused in the ornamentation by floral inspiration. In this case the seminal condition of the Fantasy was historically joined to the concept of development and variation. Studied as a “Corpus” with structural self-sufficiency, the ornament between centuries XVI and XVIII has derived in a rigorous way from organization forms and its commanded distinct languages to

them. Was observed the development of a conducted taste for affinities with the variations of the curve and also the advent of the transition of the ornament while structure condition.

**KEYWORDS:**

Ornament; Fantasy; Imagination; Poetic

*Da Imaginação e do demônio tem-se muito a temer.*  
Santa Teresa de Jesus

De natureza especulativa, o estudo sobre o assunto enunciado trata de uma análise comparativa de amostras de ornamentos em diversos suportes; exemplos estes selecionadas entre os séculos XVI e XVIII, bem como de antecedentes do século XV.

As evocações iniciais advindas do mundo das imagens, numa ligação etimológica com a própria Imaginação, apresentam-se pertinentes para apresentar exemplos elucidativos sobre as condições semânticas da Imaginação e da Fantasia. Nesta aproximação apontam-se de início os recursos pictóricos de *imitar* e *ludibriar*, em referencia tanto à Natureza quanto (ou, principalmente) ao homem, no exercício sagaz da articulação de um dos princípios da poética, a Imitação, ou *Mimesis* - artifícios estes que estão locados neste nicho de especulação enquanto prerrogativas discursivas dos artifícios.

As acepções conceituais de Imaginação e Fantasia compreendem dois significados distintos: primeiro, da Imaginação enquanto princípio de fabricação de imagens independentes de uma Imitação e, por outro lado, da Fantasia como variação a partir de um modelo.

Uma investigação mais aprofundada sobre diferenças e possíveis semelhanças entre *Imaginação* e *Fantasia* pode aflorar analogias reveladoras para a compreensão de um gosto específico no período abordado.

Em poéticas específicas, o aspecto da pintura sobre o qual se busca lançar luz em primeira instância é provavelmente o mais ilustrativo e especificamente o condizente aos valores dos artifícios que os pintores antigos aplicavam para enganar o olhar, para fazer crer real uma mera representação.

Modelos clássicos, especificamente os enunciados por Plínio, o Velho em sua *História Natural*, apresentam as práticas de trapacear por recursos pictóricos baseados em domínios de óptica e encontram-se associados a prerrogativas de qualidade técnica.

Plínio, quando trata sobre a história e gêneros da pintura, enfatiza a relevância do julgamento de virtuosismo por diversas atribuições, mas principalmente pelas qualidades miméticas, que vão desde uma imitação fiel da natureza, aqui vista como uma conquista, mas ainda no estado servil tal como observado na poética aristotélica, ao estado mais elaborado, quando a imagem representada era elaborada com auxílio de dispositivos técnicos, e por onde a habilidade do artífice se colocava a serviço de uma *mimesis* corrigida, melhorada; lembrando sempre do arcabouço ideal a que está a serviço a geometria aplicada à representação. O aspecto mais louvado centra-se num aspecto da própria Fantasia, gênero qualificado neste contexto não enquanto invenção, mas enquanto disfarce ou recurso de ludibriar o olhar. O mero imitar dos modelos naturais, na *História Natural*, já confere certo valor em si, por uma prerrogativa de laboração, apesar do limite retórico, mas a virtude ideal se encontra na reelaboração.

Na observação das poéticas é possível também citar a habilidosa estratégia da pintura barroca e dos códigos de leitura da época, que permitiam transformar manchas e borrões em figuras reconhecíveis. Quando ocorre a revelação de figuras onde se anunciava uma ilegibilidade, revela-se também uma articulação da Imaginação para a interpretação de formas ocultadas. Ocorre nesta leitura uma compreensão iluminada pela participação da Fantasia, vista aqui como capacidade de entender os códigos de sobreposições e derivações de suas fontes na Natureza, um método de olhar que permite engendrar significâncias.

## IMAGINAÇÃO E FANTASIA NO BARROCO

A linguagem barroca, quando convencionada pela historiografia na condição de *Imaginativa*, apresenta-se justificada pelo contexto dos usos dos artifícios, pela habilidade do pintor em driblar e presentear o olhar igualmente engenhoso,

pela habilidade em fazer crer real uma ficção, ilustrados amplamente pelos ardilosos recursos de “enganar a vista”.



Fig. 1. Rembrandt H. Van Rijn ( atribuído a): Homem com elmo de ouro. Óleo sobre tela, Ca.1650. Gemäldegalerie, Berlim. Detalhe e conjunto.

Manchas e fortes impastos de tinta como presentes numa obra de Rembrandt, a exemplo da figura 1, o *Homem com elmo de ouro*, ilustram o papel da observação ativa. As ilusões neste momento da história da arte compreendiam a capacidade de ver figuras ou qualidades de representação em borrões. O artifício de Rembrandt consistia em jogar com as distâncias, em surpreender que se aproximasse e depois se distanciasse de um quadro; quando um mero caos de tintas se transformava em elmo de ouro, se completava a ilusão.

As artes da ilusão e da trapaça, no contexto Barroco, como enunciado, estão designadas como prerrogativas de qualidade para o artista, condição esta advinda das lições da pintura antiga, notadamente as relatadas por Plínio, o Velho e endossadas pelo juízo de qualidade atribuído por Platão á ficção, no *Hípias Menor*. Qualidades estas que, na práxis do contexto vão desde uma imitação artesanal, passando pela ideia da Fantasia, apresentada aqui não enquanto invenção, mas como disfarce, e se estendem às articulações engenhosas da Memória, quando da requisição de um reconhecimento de mensagens e narrativas nas figuras.

Se, na seara das formas elaboradas a partir de uma antiética, os caminhos do Barroco delineiam um manancial profícuo de possibilidades, é conveniente observar que tal afirmação pode carecer de certa cautela para não engessar a observação

num nicho previsível, cujas conjecturas já se encontram a muito desgastadas, tomando, por exemplo, a supremacia da narrativa sobre a descrição nas estratégias de eloquência.

Ao se acercar do tema da Imaginação, o teólogo espanhol frei Luis de Granada procedeu com cautela em suas observações. Quando se acerca do assunto aponta a existência de *potencias da alma*, que ao serem elucidadas, acabam por revelar uma significância desta arte de produzir imagens pela emoção. Segundo sua ética “(...) a Imaginação é uma das potencias da nossa alma mais desmandadas e que caíram por pecado e estão menos sujeitas à razão.” À perniciosa Imaginação, o dominicano opõe outra potência da alma, o virtuoso Entendimento, a ação da razão que não desvirtua as mensagens sagradas nem convida o homem à derivações do pensamento. A alta virtude do Entendimento se encontra flanqueada (e por que não, adornada?) por um lado pela Discrição e noutro pela Prudência.

Entendimento, Discrição e Prudência configuram uma oposição ética à Imaginação enquanto potencia da alma. Uma das quatro virtudes cardinais *Prudentia* alude à *previsão*, antevisão, enquanto Discrição, à habilidade de ser imperceptível. Entendimento, no contexto de uma joia adornada pela Prudência e pela Discrição, configura um aspecto rigoroso do pensamento enquanto fiel a certos aspectos da retórica moralista cristã. Se estas potências se situam como antípodas da Imaginação, permite-se a conjectura de toda a sorte de impropérios demoníacos a esta qualidade da arte: seguir por caminhos incertos, ser notado, enviar mensagens dúbias.

A Imaginação em sua forma mais radical pressupõe a existência de imagens, ou a formação de figuras a partir de um mecanismo de reconhecimento. Por mais que o sentido conceitual do termo rume para especulações desprovidas de corpo, como existência de imagens abstratas, ideias desprovidas de corporeidade, no laboratório da poética a ação da Memória constitui ferramenta primordial, por este artifício Morfeu se permite invadir o sonho e compor antes imagens que idéias, a Morfologia corresponde a uma ordem hierárquica onde o pensamento se instaura através de formas visuais.

Conceber o pensamento e o próprio tempo enquanto *forma* justifica até outras dimensões dos sentidos que, para se formalizarem enquanto ideia clamam pela prerrogativa visual.

Fantasia, capacidade de desvelar uma forma de outra, de revelar um significado oculto, é acionada pelo intermédio do clamor das reminiscências, da participação num jogo lúdico de Imaginar sobre os desafios visuais - prerrogativa esta talvez advinda do próprio princípio genético dos emblemas. Esta capacidade de Imaginar o significado das figuras é dos aspectos mais relevantes na arte holandesa no período aqui delimitado, entre os séculos XVI e XVIII.

Se a Memória é uma capacidade poética de processar lembranças de acordo com o contexto do presente, a arte da Imaginação resvala na Fantasia, no avivamento de experiências e memórias.

Trata-se neste contexto, de modo propositivo, da interpretação da relação entre a produção e leitura de imagens, dos ornamentos e consequentemente do papel da Fantasia e da Imaginação que os engendra.

A abordagem isolada por categorias da Imaginação, habilidade tratada enquanto prerrogativa conceitual pode constituir um sistema, no mínimo delineador de perspectivas de legibilidade do mundo visível, quando não revelador de capacidades poéticas, como as observadas por Gaston Bachelard em seu ensaio *A terra e os devaneios do repouso*.

De forma resumida, Bachelard trata das categorias da seguinte forma:

1-A *perspectiva anulada* pressupõe imagens anti simbólicas, a presença apenas pela presença. Sente-se o gosto de uma maçã apenas ao prová-la.

2-A *perspectiva dialética*: neste estágio, as formas articulam-se pela memória e, pode-se dizer, permitem a formação de imagens anteriores à experiência. Sente-se o gosto da maçã antes mesmo de prová-la. Neste estágio as grandezas podem se alterar e o jogo de contrários procede de modo lógico.

3-A terceira perspectiva é a da criação, de onde se engendra tudo a partir do nada, e onde se permite até a ideia de uma natureza artista. Para nosso contentamento e para ilustrar este estado da imaginação Bachelard evoca um exemplo de literatura alquímica do sec. XVII, Pierre-Jean Fabre: “e se esses dons e ciências não estivessem (inicialmente) no interior da Natureza, a arte jamais saberia inventar por si mesma tais formas e figuras.”

4-O mais sofisticado estado da Imaginação, a da *perspectiva de intensidade substancial infinita*, situa-nos numa categoria que permite uma valorização da “intimidade antes em intensidade substancial do que em figuras prodigiosamente coloridas.”, onde “ a cor é uma sensação das superfícies, enquanto a tintura é uma verdade das profundezas” (BACHELARD, 2001, p 26). A dimensão da alquimia, da sublimação das matérias, do tingimento em oposição ao colorido. “Paracelso calcina o mercúrio até que ele se manifeste em sua maravilhosa cor vermelha. (...)” (ID. IBID., p.34). O filósofo trata aqui de uma especulação ontológica sobre a essência das imagens e seu poder seminal.

Partindo do pressuposto fenomenológico, no mundo das imagens ornamentais, ou fantásticas (fantasiosas) a única perspectiva imaginação permitida é, no mínimo, a do terceiro estado, a que aceita a Natureza como criadora e parte desta premissa em direção a outras aventuras da vida das formas.

#### ORNAMENTAÇÃO, FANTASIA E IMAGINAÇÃO

Para focar diretamente o problema enunciado, da ornamentação e do fantástico, convém lançar luz sobre uma das questões mais antigas das artes visuais, senão a mais antiga, que trata da dicotomia entre representação e apresentação. Tal divisão parece demonstrar a oposição entre representações que se aproximam da idéia de um “duplo” de formas e aquelas que se propõem a um exercício de abstração. Esta abstração, se contextualizada ao período histórico aqui demarcado, deve ser entendida por Ornamentação, um sistema de formas e cores que adquire vida imaginária independente da realidade: por mais que as formas naturais ou os padrões observados na natureza sejam pontos de partida da abstração ornamental, esta se reorganiza com vida e uma biologia específicas do mundo da fantasia.

Bernardo Buontalenti, arquiteto e cenógrafo ativo em Florença, em seu projeto de escadaria (fig. 2) revela, na mesma folha de esboços, a origem natural e *grottesca* do formato da secção de uma forma e seu desdobramento conceitual enquanto elemento arquitetônico. A referência inicial, originada na observação das asas de um morcego adaptaram-se, por apelo à Fantasia, ao programa funcional de uma escada. A

experiência da observação do natural aponta para o caminho das abstrações geométricas onde Memória e repertório técnico reúnem-se, constituindo uma poética específica.



Fig. 2. Bernardo Buontalenti: projeto da escada para a abside da Igreja de Santa Trinitá, pena e bistre sobre papel (1592-94). Galeria degli Uffizi, Florença.

A Fantasia, como produto de uma imaginação sofisticada, compõe o repositório de um manancial de possibilidades formais, do qual o principal beneficiado entre os séculos XVI e XVIII é o campo da ornamentação de origem fitomórfica.

A história da ornamentação em artes visuais prescreve uma genealogia e um desdobramento muito particulares e de relevância para a compreensão do gosto, mas que quase invariavelmente situa-se à margem da arte destacada pela prerrogativa da produção de “duplos da vida real” ou, mais ainda, com intenção narrativa.

Se isolada e vista como um fenômeno exemplar da história das formas, o ornamento, até o mais diminuto, figura como amostra de um conjunto, de um complexo e de uma estrutura, reduzidos à sua mínima potência.

Num paralelo entre artes visuais e música ressalta-se que exatamente neste recorte temporal situado entre os estilos nomeados por Maneirismo e o Rococó, é que se apresenta e se desenvolve um gênero de composição afim a esta abordagem, a Fantasia, gênero originado em concomitância aos últimos suspiros do Renascimento, e que se aproxima das intenções de elaboração poética do reino dos ornamentos nas artes visuais e justifica, por uma analogia das práticas e conceitos, a imagem abstrata de um espírito de época.

A Fantasia musical, cujas prerrogativas de independência dos modelos consolidados, aproximam-na dos caminhos das formas no mundo das *volutas e grotescos*, onde a liberdade do compositor ou do ornamentador em reinventar os modelos, sobrepõe-se por princípio aos cânones, portanto, gêneros e constitui, em início, uma forma de composição livre de gabaritos.

Numa apologia às imaginações ornamentais, neste campo aparentemente sem lei e independente dos modelos formais, pode-se constatar trajetórias semelhantes às do desenvolvimento dos ornamentos florais: como um gênero livre, acaba por adquirir feições relativamente definidas, senão oficialmente, pelo menos, informalmente.

A mais curiosa revelação se manifesta quando da constatação que tal busca por delimitações se revela por iniciativa do próprio artífice.

A forma musical da Fantasia se manifestou originalmente, no próprio contexto do final do Renascimento e na própria Itália, nas obras de Francesco da Milano, e como coletâneas de peças concebidas para alaúde. No entanto, e mesmo como antítese do conceito, nesta seara de um mundo aparentemente livre, observa-se a busca de um princípio de ordenação formal na oposição entre andamentos rápidos e lentos.

Na Inglaterra nos sécs. XVI e XVII a Fantasia adquire outras características distintas das atribuídas pro Francisco da Milano, pois passa a se definir como transcrição de peças, tais como madrigais, para conjuntos de cordas; neste caso ocorre uma dupla fantasia: uma é dada pela vestimenta, quando da substituição dos timbres das vozes humana pelo dos instrumentos; outra fantasia é a que se manifesta quando da ação da Memória em evocar passagens e melodias advindas de outra experiência.

Vale salientar, ainda, que, na França, Louis Couperin, em 1656, substituiu a atribuição original de Fugas para peças compostas para cravo pelo título emblemático de Fantasias. A forma claramente estruturada de uma Fuga passa a ser substituída, contraditoriamente, pelo gênero livre da Fantasia, numa busca de princípios de elaboração formal.

As várias formas de apresentação da Fantasia fazem crer numa aparente liberdade, mas a repetição de estruturas, como as alternâncias de movimentos, as transcrições de uma forma-

ção a outra ou mesmo a renomeação sobre um gênero rígido como a Fuga, conduz a verificação de uma busca por ordem e uma contraditória *dinâmica formal da fantasia*.

O paralelo nas artes visuais pode ser sugerido pela arte da *decoração* que segue um caminho similar ao dos gêneros livres da música, em que uma origem informal acaba por delimitar regras que, mesmo sendo estas apresentadas sob o salvo conduto de Fantasias, compõem este mesmo gênero, livre da descrição e da narrativa, um disfarce por onde se manifesta uma estrutura interior rigorosa.

Se as volutas e variantes florais de ornamentos parecem se comportar de maneira livre, estão inerentes a estes uma lógica derivada do mundo natural; há pontos de origem e diagramas de desenvolvimentos que estabelecem morfologias e que chegam a compor verdadeiras famílias vegetais, animais, ou mesmo das aberrações grotescas, que vem a clamar a sua maneira, caso contrário não corresponderiam a unidades formais.

Numa disposição cronológica de amostras, como a exemplo de uma história da curva manifestada na voluta, esta mesma pode ser identificada como uma espécie de redução de estilos, de uma síntese e uma semente de um todo. Do Maneirismo ao Rococó, o ornamento, tomado em sua redução significativa, compreende uma unidade formal de um complexo.

Ao mencionar o momento estético denominado Barroco como aquele em que dá primazia à manifestação dos ornamentos e, por conseguinte da Fantasia, torna-se prudente uma retrospectiva em busca de uma gênese deste partido estético, uma busca ao contexto anterior, no atelier romano de Rafael Sanzio de Urbino, no momento em que se engendravam as bases de uma dissolução do Renascimento como momento da busca apolínea da beleza. Neste laboratório do Maneirismo tanto se discutia quanto se promovia a recuperação dos ornamentos grotescos como motivos principais da decoração arquitetônica.

Quando se aponta para um Barroco surgido do esgotamento do Renascimento, trata-se aqui de um tipo de estilo que surge no âmbito das fantasias ornamentais, em especial no espectro de um Barroco anticlássico, que se permite a uma dinâmica temporal que excede o século XVII, mas que pode partir do Quatrocentos e se esgotar em fins do séc. XVIII. Trata-se de uma linha de estudo da poética das imagens que

surge com a descoberta dos grotescos em Roma e se finda com o rococó e as fantasias com as curvas, pelo último suspiro de um movimento de curvas baseado neste tipo de Fantasia.

Aponta-se aqui um tipo de Barroco originado nas pesquisas de campo dos colaboradores de Rafael, e que se desenvolve como o princípio hipotético das fantasias musicais, num terreno aparentemente sem jurisdição e que, por uma necessidade de uma economia das formas, acaba por formular, de modo tácito, suas próprias regras (fig. 3).

Os grotescos encontrados na *Domus Aurea*, palácio soterrado do imperador Nero (*grotta Nerone*, de onde advém o termo *grotesco*), foram copiados e inventariados sistematicamente a partir da década de 1480, e formaram um repertório paralelo do mundo clássico, um glossário de formas execradas do modelo antigo.

Este manancial de possibilidades e variações não era desconhecido dos artistas, visto que se encontravam presentes em abundância em relevos tumulares e na própria arquitetura romana, mas neste momento endossavam um gosto maldito, motivos “menores”. No entanto, estas imagens configuravam um repertório inusitado e ponto de partida para um manifesto de renovação anti-clássico, uma vez que as críticas de Vitruvius e Horácio constituíam palavras de ordem: Vitruvius condenava a moda de seu tempo de pinturas e relevos com figuras sem qualquer apelo à lógica, e considerava esdrúxulo misturar pessoas, animais e plantas; ironizava a possibilidade de um cálamus sustentar um edifício, ou mesmo uma planta se transformar numa pessoa (VITRÚVIO, 1999 [27-16 a.C.], VII, V). Horácio inicia sua *Arte poética* assinalando que a poesia deve ser como a pintura - *Ut Pictura Poesis* - pois o texto requer coesão e inteireza. Para tanto, menciona o quão absurdo seria juntar os corpos de uma mulher e de um peixe. “(...) 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?” (HORÁCIO, 1981 [c. 18 a.C.], p. 55).

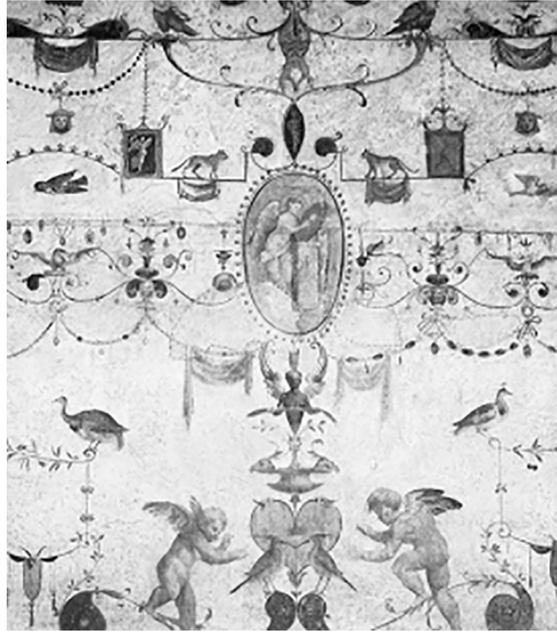


Fig. 3. Atelier de Rafael Sanzio: Grotescos (detalhe), afresco. Loggetta do Cardeal Bibbiena, Vaticano, 1509.

Ao exercitar a imaginação de uma moldura temporal para delimitar a mancha estética do Barroco ter-se-ia que demarcar estas manifestações precursoras ocorridas no final do Renascimento e finalizar nos últimos suspiros das *rocalhas* e ornamentações de inspiração cartilaginosa do Rococó (fig. 4). Estes dois momentos, um de sugestão e outro de esgotamento, emoldurariam toda uma vida de formas curvilíneas engendradas no princípio de uma flora e desenvolvidas tanto pela Fantasia quanto pela Imaginação.



Fig. 4. Gabriel Huquier: Rocalha, 1734. Gravura em metal (LAJOÛE, 1734).

## QUESTÃO PONTUAL: A CURVA

*Eis que me transformei num desenho de ornamento*  
*Volutas sentimentais*  
*Rosca das espirais*  
*Superfície organizada em negro e branco*  
*E, entretanto acabo de perceber respirando*  
*Isso é um desenho*  
*Isso sou eu.*

Pierre Albert-Birot

A abordagem das formas fantásticas aponta para a composição obrigatória de um imenso léxico da imaginação, mas, por motivos de concisão, podemos concentrar a atenção num tema aparentemente menor e circunscrito ao âmbito do ornamento: a *voluta* e, conseqüentemente a própria *curva* em múltiplas performances.

Numa passagem da *Poética do Espaço*, um estudo sobre a curva como prerrogativa de uma forma que acolhe o Ser, Gaston Bachelard, ao decompor os cantos da casa, vai em direção a uma forma independente do espaço edificado, em apologia aos exercícios da imaginação passiva, e enuncia: “ parece que a espiral nos colhe em suas mãos juntas. O desenho é mais ativo a respeito do que contém do que a respeito do que esfolia. O poeta sente que vai habitar a alça de uma voluta, reencontrar o calor e a vida tranqüila no regaço de uma curva”. (BACHELARD, 1990, p. 292). Este poderia compor uma justificativa das identidades da curva, o detalhe do ornamento como motivo de *tingimento* do todo.

Renascimento e Neoclássico, momentos na história das formas que podem ser compreendidos por uma leitura direcionada como baluartes da razão em decorrência da valorização do desenho, do apolíneo, do *ethos* em detrimento do *pathos*, emolduram três séculos em que curvas e fusão de formas de diversas origens desenvolvem uma história natural muito particular. Nesta história as curvas originadas nos adornos chega a sobrepujar a posição secundária dos ornamentos e se instaura como ordenadora dos eixos espaciais.

O citado atelier romano de Rafael de Urbino foi origem de um repertório específico de formas derivadas das fontes antigas e ao mesmo tempo o início de uma tradição dos *grotescos*,

de ornamentos florais (*fioritturas*) que iludem sobre aspectos figurativos, a exemplo das faces de monstros e de outras formas derivadas da junção de outras. Esta modalidade, originada como pintura parietal na decoração da *Loggetta* do cardeal Bibiena, no Vaticano, desenvolveu-se em múltiplos suportes, evidenciou-se tanto na decoração arquitetônica e de mobiliário quanto na ourivesaria e foi amplamente promovida, sobretudo a partir de publicações de caráter não erudito. Um exemplar destacado é o livro de Wenzel Dieterlin, de Strasburgo, um ourives que se aventurou na produção de um catálogo fantasioso de arquitetura, e que obteve grande repercussão, provando a potência da migração de meios no mundo das formas.



Fig. 5. Wenzel Dieterlin: Frontispício de *Architectura: Von Aufstheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen...*Nürnberg, 1598

A negação do ornamento como assunto erudito é patente pela sua presença exclusiva em tratados de ofícios, como o caso do ourives Dieterlin (fig. 5), que se aventurou a propor modelos de arquitetura, mas não teorias. Os tratados que encaram de frente o problema dos ornamentos enquanto princípio de desenvolvimento só viriam à luz sob os auspícios de um movimento de vocação historicista, o *Arts and crafts*, sob

a forma de inventários destinados especificamente ao design, pois a crescente indústria do *Rewival* assim os requeria, bem como carecia do desenvolvimento de habilidades de execução e sobretudo, da capacidade de elaborar variações a partir de princípios de ornamentos sobre suportes diversos. Com *A Gramática do Ornamento*, lançada em 1856, Owen Jones, contribuiu de modo significativo para acender uma discussão que viria a culminar numa teoria da auto-suficiência da produção artística.

No esteio desta especulação deve-se destacar a consideração sobre a origem e desenvolvimento dos ornamentos, que aflorou com o estudo pioneiro de Aloïs Riegl, no ensaio *Questões de Estilo: Fundamentos de uma história da ornamentação*, em 1893, em que sustentou de início que “as condições de uma análise histórica da faixa ornamental se abrem mais claramente após as condições da Idade Média ocidental (...) no desenvolvimento do Renascimento. (...)” (RIEGL, 2002, p. 10). Para compreender a geometrização dos motivos Riegl procura paralelos em diversas manifestações culturais, mas aprofunda o assunto inaugurado por Jones, quando busca razões além do inventário, razões de ordem lógica a partir de exemplos naturais, como o caso da flor de lótus ou da folha do acanto, e como estes padrões se desenvolvem.

Numa hipotética *História Natural* da decoração arquitetônica os ornamentos florais constituir-se-iam e desenvolver-se-iam por um princípio seminal segundo o qual a estética tem primazia sobre a ética, ainda que esta se afirmasse pela geometria e pelos diagramas de desenvolvimento. Sobre um corpus estável de *Firmitas* e *Utilitas* instaurar-se-ia uma imprescindível *Venustas*.

Uma apologia às *floritturas* na música em relação à ornamentação nas artes visuais pode revelar aspectos sobre a relação entre estrutura e pormenor, uma vez que o próprio conceito de floreios ou florilégios pressupõe a imagem de uma floração, um desenrolar de variantes e perfumes sobre uma linha melódica e uma harmonia estáveis, de uma *Venustas* sobre *Firmitas* e *Utilitas*. Neuman, numa análise da elaboração musical, enfatiza que, a partir do exemplo das Belas Artes, o Ornamento se posiciona como uma antítese da estrutura e, como tal, conjunto e pormenor são tratados em uma lógica de

relação na condição de essência e complemento (NEUMAN, 1970, p.153).

## VOLUTA: PORMENOR E CONJUNTO

*Que fazemos demais se dizemos que um ângulo é frio e uma curva é quente? Que a curva nos acolhe e que o ângulo muito agudo nos expulsa? Que o ângulo é masculino e a curva feminina?*

Gaston Bachelard

A modalidade decorativa advinda do reino vegetal invade o espaço da arquitetura, torna-se pétrea, migra às fachadas com primazia das formas. Nesta migração de reinos, um detalhe precisa ser destacado como potencia expressiva: a Voluta. O uso deste detalhe de um ornamento originalmente floral na regência de um conjunto arquitetônico estréia ainda antes das incursões a partir dos grotescos, inicia-se na fachada de um templo seminal do Renascimento, *Santa Maria Novella* em Florença, desenho de Leon Battista Alberti (fig. 5). Neste momento temos uma voluta não só destacada de sua origem, mas também invertida nas extremidades. A verdadeira voluta recortada e usada como decoração e também como estrutura apresenta-se na fachada de *Giacomo della Porta* para a Igreja de Jesus de Roma, em 1584.

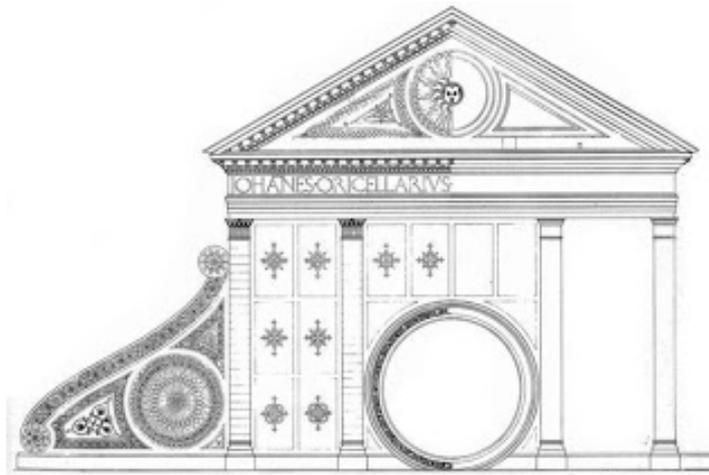


Fig. 5. Leon Batista Alberti: Fachada da igreja de Santa Maria Novella, 1470. Florença.

A partir da fachada de della Porta, de 1584 (fig. 6), o modelo se disseminou por toda extensão do mundo católico. No Brasil esta tipologia se apresenta em vários momentos no século XVII, adicionando a este elemento de platibanda uma nova variante, a voluta quebrada exposta no livro de Wenzel Dieterlin, que se tornou modelo pela novidade de edifícios tomados por ornamentos, ou melhor, de edifícios cujos ornamentos justificam a própria razão estilística (fig. 7).

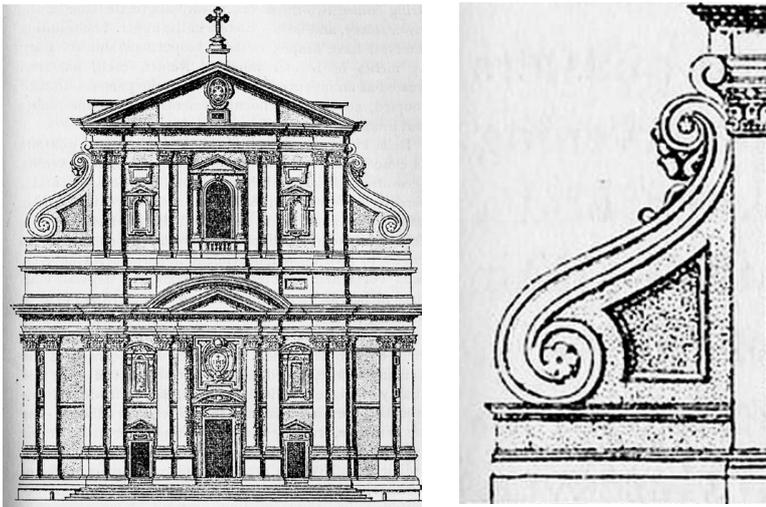


Fig. 6. Giacomo della Porta. Fachada e detalhe da platibanda com voluta. Igreja de Jesus, em Roma. 1584.

Na contaminação ou *tingimento*, em que o ornamento surge discreto e depois toma para si toda a razão de um projeto arquitetônico, convém enunciar uma breve gênese para compreensão de uma vida do “estilo”, tratado aqui com liberdade e até na condição de um neologismo, como uma tomada do todo a partir de um pormenor.



Fig. 7. Manuel Ferreira Jácome: Catedral de São Pedro dos Clérigos, 1728. Recife.

Se as volutas não compõem temas dos tratados, a forma estruturada está incluída estrategicamente em Vitruvius, Alberti e Palladio, três autores seminais situados na Antiguidade, Renascimento e Maneirismo. Nos tratados citados há propostas de espirais decorrentes de uma progressão matemática. Nesta abordagem racional, ética, portanto, insinua-se uma estética, ou melhor, um *Pathos* das formas: um manancial de curvas em múltiplas manifestações que povoaram a pintura e a arquitetura, das descobertas e reuso dos grotescos pelo atelier de Rafael, no início do século XVI às rocalhas do Rococó, no final do século XVIII.

A voluta que vem a sintetizar um ideário estético do barroco, apresenta-se como imagem recorrente do estilo de modo singular, como foi a perspectiva linear ao renascimento. Numa observação do desenvolvimento da voluta apresenta-se a do maneirismo como movimento espiral ainda na condição plana. A arte do Barroco, em Hauser, compreende o ideal de uma arte régia, permitindo ser representada numa voluta de curvas tensas, enquanto a do rococó, num reflexo da cultura burguesa, é ilustrada pelo alongamento da curva e o advento da rocalha e, com estas alterações, revela as formas da alegria cortesã (HAUSER, 2003, p. 526-527). Em todos os casos citados há um desenvolvimento das curvas das volutas originado numa forma fechada em direção a um alongamento.

Neste jogo de elaborações a partir de um pormenor, a curva da voluta encontra-se transferida para a complexidade da fachada e para o próprio corpo do edifício, no agenciamento dos espaços definido pela planta baixa. Num panorama das manifestações da voluta, pode-se aludir a presença desta no mundo dos instrumentos musicais, em que a mesma se insinua como a cabeça e remate dos instrumentos de arco, e cujas curvas do corpo são produtos desta busca estética. Neste suporte as aberturas, do mesmo modo se apresentam como volutas invertidas, que se principiam e findam em seu próprio talhe, analogamente à solução da platibanda da fachada de Alberti, na igreja florentina de Santa Maria Novella.

As volutas, se apresentadas em sua genealogia, estas preservam um desenho que parte de uma curva com a rígida afirmação do círculo em direção aos adelgamentos no Rococó.

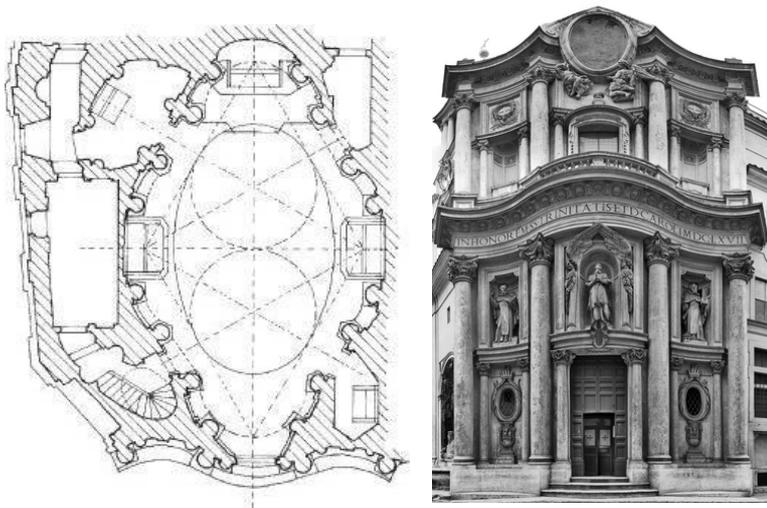


Fig. 8. F. Borromini. Planta baixa e fachada da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma. 1638-41.

Tratada usualmente como pormenor, a voluta após tornar-se mote principal de um conjunto, constitui uma maneira de pensar o objeto integral e não apenas como a Simetria vitruviana, que preconizava a harmonia entre as partes e o todo. Quando projetos como o da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane (fig. 8), em Roma, ou do modelo do violino princeps de Gasparo da Saló se pronunciam como soluções de uma lógica advinda do ornamento, aqui transformado em Imaginação, em Imagens derivadas de formas vegetais que adquiriram uma geometria e uma *biologia* próprias.

O deslocamento de um pormenor para uma totalidade, de um elemento ornamental de seu conjunto assume, neste recorte, seu papel independente. Tal artifício opera o ponto de se perceber o fragmento tomado por princípio modular e até o próprio programa do edifício, a exemplo da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, onde tanto a fachada quanto o agenciamento dos espaços se encontraram conduzidos pelo princípio de organização do adorno fitomórfico. O ornamento é revelado semente e motor de uma fantasia de ordem, uma florescência de curvas ordenadas por uma lógica das curvas regulares baseadas em secções e junções de círculos, originando reentrâncias e saliências concordantes.



Fig. 9. Paolo Portoghesi. Estudo de planta baixa a partir do modelo de Borromini. Pena e aguada sobre papel, 1970, Coleção do arquiteto.

Uma poética orientada pelo estudo de variações sobre as curvas de Borromini é declarada na obra do arquiteto italiano Paolo Portoghesi (fig. 9), pertencente a um momento de esgotamento do movimento moderno, quando se buscou no barroco a inspiração para novas propostas; o que correspondia exatamente a uma busca por um *pathos* específico que se distanciava dos partidos estéticos de então.

Como ilustrado pelo desenho de 1970, Portoghesi, de modo recorrente em sua poética, propõe secções de uma série de círculos advindos de um processo de propagação radial, em referência à ordem derivada da propagação de ondas.

O corte e a disposição dos círculos estabelecem concavidades e convexidades, num acordo formal que emula explicitamente o modelo barroco, em particular a planta baixa da igreja de San Carlo, de Borromini.

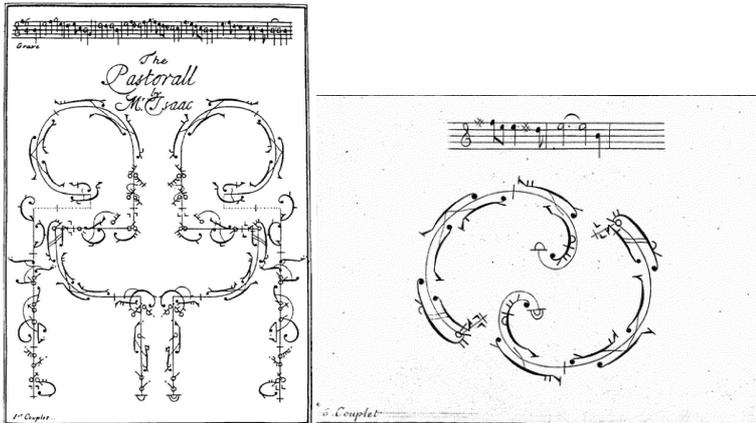


Fig.10: The Pastorall : Mr. Isaac's new dance made for Her Majesty's birthday 1713. 1ª e 6ª dança. Gravura em metal. Biblioteca do Congresso, Washington.

Os diagramas para movimentos de dança, elaborados em 1713 por Mr. Isaac (fig. 10), ilustram o conceito de temporalidades visualizadas. As linhas dos desenhos são testemunhos dos registros de deslocamentos do corpo, de performances de dançarinos em forma de volutas. A disposição estereotômica das curvas da 1ª dança aplicar-se-ia também à composição de uma fachada arquitetônica ou ao desenho de tanques d'água e caminhos de um jardim barroco, sendo estes igualmente produtos de linhas orientadoras de percursos (fig. 11).



Fig. 11. João de Mascarenhas: tanque d'água da gruta do jardim. Palácio dos Marqueses da Fronteira, 1671-1672, Lisboa.



Apresentados em sequência temporal, o remate símbolo dos instrumentos de arco, o caracol, ou voluta (fig. 13), configura um desenvolvimento formal que parte de uma disposição tensa em relação ao corpo do instrumento, no exemplo de Gasparo da Saló, em *Giovani Maria*, a mesma forma se acomoda numa situação de correspondência à orientação do conjunto, à maneira de arremates e curvas da pintura de seu tempo; enquanto a última amostra, de 1770 corresponde à desenvoltura da curva e da voluta no rococó, onde a tensão cede lugar ao delgado.

Os mecanismos que se valem do uso das curvas e do ornamento como forma de orientação revelam, quando justapostos, certos acordos de desenvolvimento apoiados numa fonte e numa sequência procedentes. A disposição das imagens de Borromini, da citação de Paolo Portoghesi, dos diagramas de dança de Mr. Isaac, da analogia com as curvas do tampo de um violino Stradivari e da sequência de desenvolvimento do caracol do violino apontam uma maneira de pensar a forma ornamental como uma inteireza e, com isto, aventar a possibilidade de um pensamento agindo por curvas.

A contribuição do detalhe para a compreensão do conjunto encontra-se abordada e de certo modo endossada por Philippe Meyer, quando aponta a experiência do olhar humano apoiado numa memória visual, segundo a qual o que se vê realmente é o detalhe, o entorno é produto de uma reminiscência (MEYER, 2002, p.40). A visão, nesta abordagem, pressupõe um olhar para o pontual e, com este procedimento, o panorâmico se vale do pormenor. A partir de um ponto, as formas baseadas nas curvas se propagam numa sequência regular que, se observadas em recorrências, vêm a caracterizar os estilos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

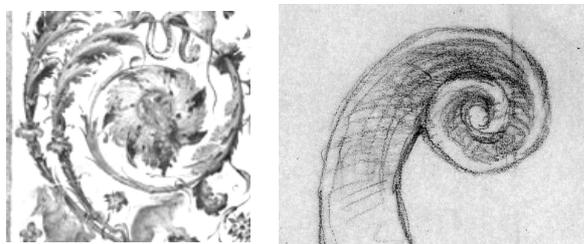


Fig.14 Justaposição de detalhe com voluta das ornamentações do atelier de Rafael Sanzio para a *Loggetta* do cardeal Bibiena, no Vaticano e a voluta de viola de Gasparo da Saló.

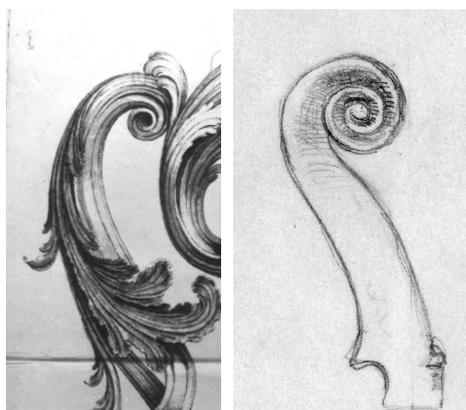


Fig.15. Comparação entre a curva de um ornamento rococó e a voluta de um violino de Nicolo Gagliano.

Quando Arnold Hauser enuncia uma costura entre estilos, destaca uma continuidade instituída por um acordo oculto manifestado na arte do Renascimento ao Rococó, delimita um problema e, em seguida, aponta uma razão baseada na oposição entre movimento e estático: “(...) O rococó representa realmente a última fase do desenvolvimento que começa com a Renascença, na medida em que leva à vitória o princípio dinâmico, determinante e libertador, com o qual este desenvolvimento se inicia e que tinha de afirmar-se repetidamente contra o princípio estático, do convencional e do típico. (...)” (HAUSER, 2013, p. 527).

O intervalo estudado na história das formas não exclui a existência do *Ethos* inserido entre o *Pathos*, a exemplo da constante afirmação da cultura clássica no ambiente erudito francês dos séculos XVII e XVIII, mas situam-nos como reações ao grande gosto pelo movimento e o dinâmico, fato este que acaba por ratificar a importância destes.

A disposição em paralelo de manifestações do ornamento como ferramenta para compreender o papel da Imaginação e da Fantasia na elaboração das poéticas implicou num mecanismo de isolamento. Com este procedimento observou-se a replicação de valores plásticos em escalas e suportes diversos, fato este que ratifica a ideia de afirmação do ornamento sobre a estrutura, em particular se observadas as origens de formas como curva e voluta, e, como tal, a observação de um desenvolvimento seqüencial de uma tensão presente na régua voluta barroca para a elegância cortesã ilustrada na rocalha.

Os momentos abordados na história das formas, apesar das ressalvas para a permanência de certos aspectos do gosto, foram apresentados em disposição num único princípio de desenvolvimento, também seguido uma lógica de que o ornamento pressupõe uma forma seminal que se desenvolve a partir de diagramas específicos em cada contexto. O aspecto mais relevante observado neste recorte temporal é o da ação concomitante da Fantasia e da Imaginação sobre o ornamento, situação que permitiu o destaque enquanto valor menor e, ainda, a transição para a estrutura por ação recorrente de primazias formais alheias à razão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. *O atelier de Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOCILON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Ed 70, 1990.
- GRANADA, Luis de. *Guia de pecadores*. Madrid: Aguilar, 1962.
- GÜTLICH, George Rembrandt. *Arcádia Nassoviana, Natureza e Imaginário no Brasil-holandês*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1981.
- LAJOÛE, Jacques. *Second Livre de Tableaux de Ornemens et Rocailles*. Paris, 1734.
- MEYER, Philippe. *O olho e o Cérebro*. São Paulo: UNESP, 2002.
- NEUMAN, Frederick. Ornament and Structure. *The Musical Quarterly*, v. 56, n. 2, 1970, p. 153-161.
- NEWCOMB, Rexford. *The volute in architecture and architectural decoration*. Urbana: The University of Illinois, 1921 (Architectural series bulletin).
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Ion) e Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Porto Alegre: LPM, 2007.

PLINIO, O VELHO. História natural. Livro 35. In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86. Tradução: Magnólia Costa (coord.).

\_\_\_\_\_, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

VITRÚVIO, Marco Polião. *Da Arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MURATOV, Sergei. *The Art of the Violin Design*. Bloomington: AuthorHouse, 2002.

RIEGL, Alois. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.