

Cosmos, Body, and Aesthetics in Settlement Space and Architecture

Cosmos, corpo e estética no espaço e arquitetura de comunidades

ALEXANDROS PH. LAGOPOULOS*

Professor Emeritus of Urban Planning at Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Professor Emérito de Planejamento Urbano na Universidade Aristóteles de Tessalônica, na Grécia

ABSTRACT This paper investigates the historical course of the projection of certain major cultural constructs on space, which will be investigated with the help of the metalinguistic concept of code. These codes are: the cosmic code (cosmogony and cosmology); the anthropomorphic code, referring to human, frequently bodily, traits; and the aesthetic code. Through two very different examples, one drawn from Africa and the other referring to traditional India, I argue that the cosmic and the anthropomorphic codes in their interrelation have been predominant for the meaningful investment of space, and more generally in the cultural universe, in historical or recent precapitalist societies. I challenge the persistent habit of extrapolating as of major importance an autonomous aesthetic code similar to ours to the cultures of the past and their spatial achievements. I argue that this habit follows from a Eurocentric approach informed by Kantian aesthetics and substantiate this position with historical evidence from ancient Greece as well as traditional India and China, all three cases showing that the very constitution of the “aesthetic” in these cultures depends on the combined dynamics of the two first codes. After a brief reference to the fate of the three codes in modernity, I close with a discussion of certain current philosophical theories defending the universality of aesthetic concepts.

KEYWORDS Semiotics of space, anthropology of space, aesthetic theory, cosmic symbolism, symbolic anthropomorphism.

RESUMO Este artigo investiga o histórico da projeção de certas grandes construções culturais sobre o espaço, que será investigado com suporte no conceito metalinguístico de código. Esses códigos são: o código cósmico (cosmogonia e cosmologia); o código antropomórfico, referindo-se a características humanas, frequentemente físicas; e o código estético. Utilizando dois exemplos muito diferentes, um encontrado na África e outro que se refere à Índia tradicional, argumento que os códigos cósmico e antropomórfico foram, em sua inter-relação, predominantes para o investimento significativo do espaço e, de forma geral, no universo cultural das sociedades históricas ou pré-capitalistas recentes. Desafio o hábito persistente de extrapolar um código estético autônomo, semelhante ao nosso, como de grande importância para as culturas do passado e suas conquistas espaciais. Defendo que esse hábito segue uma perspectiva eurocêntrica, informada pela ética kantiana, e fundamento essa posição com evidências históricas da Grécia Antiga, assim como da Índia e China tradicionais. Os três casos mostram que a constituição da “estética” nessas culturas depende das dinâmicas combinadas dos dois primeiros códigos. Após uma breve referência sobre o destino dos três códigos na Modernidade, encerro com uma discussão de certas teorias filosóficas correntes que defendem a universalidade dos conceitos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE Semióticas do espaço, antropologia do espaço, teoria estética, simbolismo cósmico, antropomorfismo simbólico.

*Alexandros Ph. Lagopoulos is Professor Emeritus of Urban Planning at Aristotle University of Thessaloniki, Greece, Corresponding Member of the Academy of Athens and Honorary Doctor of Semiotics of the New Bulgarian University of Sofia, Bulgaria. He holds a doctorate as Architect-Engineer (history of urbanism) and a post-doctoral academic title (Habilitation) in Urban and Regional Planning from the National Technical University of Athens, as well as a doctorate in Social Anthropology from the Sorbonne. / *Alexandros Ph. Lagopoulos é Professor Emérito de Planejamento Urbano na Universidade Aristóteles de Tessalônica, na Grécia. Membro correspondente da Academia de Atenas e Doutor Honorário de Semiótica da Nova Universidade Búlgara de Sofia, Bulgária. Possui doutorado como Arquiteto-Engenheiro (História do Urbanismo) e título acadêmico de pós-doutorado (habilitação) em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Politécnica Nacional de Atenas, bem como doutor em Antropologia Social pela Sorbonne.*

Introduction

Cultural conceptions concerning the world, society, and the body do not operate only on the cognitive level, that is, they do not only constitute part of intellectual culture, but also become part of material culture, investing material objects with meaning. In this paper, I shall discuss the meaning of one aspect of material culture, that of built space, that is, the semiotics — or anthropology — of settlement space and architecture. I shall not discuss space as a socioeconomic or political phenomenon, but as a system of meaning. My central object of analysis will be the projection of certain major cultural constructs, or semantic fields, on space, which will be investigated with the help of the metalinguistic concept of *code*.¹

The projection of cultural codes on space invests space with meaning, a connotative meaning which is superimposed on the simple denotative recognition of space and thus constitutes the symbolic dimension of space. I shall investigate below the historical trajectory of three codes as they have been projected on space: the cosmic code, including cosmogony and cosmology; the anthropomorphic code, referring to human, frequently bodily, traits; and the aesthetic code. I have chosen these codes for two reasons. First, as I hope will be substantiated below, the cosmic and the anthropomorphic codes have for centuries been closely interrelated and seem to have predominated in the investment with meaning of both space and the cultural universe as a whole in ancient or recent precapitalist societies.² Second, I would like to challenge our persistent Western habit of extrapolating an autonomous aesthetic code similar to ours as of major importance in the cultures of the past and their spatial achievements. I shall argue that this habit follows from a Eurocentric approach informed by Kantian aesthetics, and try to substantiate this position with historical evidence from ancient Greece, as well as traditional India and China; all four cases show that the very constitution of the “aesthetic” in these cultures *depends on, emerges from*, the combined dynamics of these two non-aesthetic codes.³

¹ Cf. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, “Champ sémantique”, “Classème”, “Isotopie”, “Micro-univers”, “Sème”.

² On this matter, see for example LAGOPOULOS, Alexandros Ph. “Semiotic Urban Models and Modes of Production: A Sociosemiotic Approach”. *Semiotica*, v. 45, n. 3/4, 1983, p. 275-296, on pp. 291-292.

³ The quotation marks around “aesthetic” indicate that, while the concept in these cultures *overlaps to some extent* with what we today understand as aesthetic,

Introdução

Concepções culturais relativas ao mundo, à sociedade e ao corpo não operam apenas no nível cognitivo, isto é, elas não apenas constituem parte da cultura intelectual, mas também se tornam parte da cultura material, conferindo significados a objetos materiais. Neste artigo, discutirei o significado de um aspecto da cultura material, do espaço construído, ou seja, semiótica — ou antropologia — do espaço e arquitetura de comunidades. Não discutirei o espaço como fenômeno socioeconômico ou político, mas como um sistema de aceção. Meu objeto central de análise será a projeção de certas grandes construções culturais, ou campos semânticos, sobre o espaço, que será investigada com suporte no conceito metalinguístico de código.¹

A projeção de códigos culturais sobre o espaço aplica ao espaço significado um sentido conotativo, que é superimposto ao simples reconhecimento denotativo do espaço e, assim, constitui a sua dimensão simbólica. Investigarei abaixo a trajetória histórica de três códigos e a maneira como foram projetados no espaço: o código cósmico, incluindo a cosmogonia e a cosmologia; o código antropomórfico, referindo-se a características humanas, frequentemente físicas; e o código estético. Escolhi esses códigos por duas razões. Primeira: como espero fundamentar adiante, os códigos cósmico e antropomórfico têm sido inter-relacionados por séculos, e aparentam ter predominado no investimento de significados, tanto no espaço quanto no universo cultural como um todo, em sociedades antigas e pré-capitalistas recentes.² Segunda: gostaria de desafiar nosso hábito ocidental persistente de extrapolar um código estético autônomo, similar ao nosso, como de grande importância nas culturas do passado e suas conquistas espaciais. Argumentarei que esse hábito segue uma abordagem eurocêntrica, informada pela estética kantiana, e tentarei fundamentar tal posição com evidências históricas da Grécia Antiga, assim como da Índia e China tradicionais. Os quatro casos mostram que

¹ Cf. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, “Champ sémantique”, “Classème”, “Isotopie”, “Micro-univers”, “Sème”.

² Sobre essa questão, veja, por exemplo, LAGOPOULOS, Alexandros Ph. “Semiotic Urban Models and Modes of Production: A Sociosemiotic Approach”. *Semiotica*, v. 45, n. 3/4, 1983, pp. 275-296, ver pp. 291-292.

a própria constituição da “estética” nessas culturas *depende de e emerge das* dinâmicas combinadas dos dois códigos não estéticos.³ Após uma breve referência sobre o destino desses três códigos na Modernidade, encerro com uma discussão do problema da estética nas sociedades pré-capitalistas.

Cosmos e corpo nas culturas não ocidentais

Dois exemplos retirados de sociedades pré-capitalistas mostrarão a conexão íntima entre os códigos antropomórfico e cósmico, assim como suas relações com o espaço e arquitetura de comunidades. Iniciarei com o Fali de Kangu, no norte de Camarões. Para o Fali, de acordo com Jean-Paul Lebeuf, o cosmos surgiu de dois ovos: um masculino e um feminino (cada ovo significando um casal copulando), que rodam em direções opostas (horário/anti-horário); nos ovos havia duas Terras quadradas desiguais: a Terra dos humanos e a Terra selvagem; as duas Terras emergiram após a colisão dos ovos no centro do espaço. Conforme outro mito de criação Fali, To Dino, um herói da civilização que fora um caçador e primeiro ferreiro, desceu do céu junto a um pé de feijão (reconhecemos aqui uma concepção local do eixo cósmico, uma concepção muito difundida que se refere a um eixo unindo o centro da terra ao céu). Ele usou como habitação um baobá, cujos galhos tocavam o céu (outra concepção do eixo cósmico), e plantou uma semente de painço vermelho (*teru*) no centro da Terra dos humanos, que também era considerado o centro do cosmos. Essa Terra é quadrada, uma forma equivalente ao círculo para os Fali, e em contato com uma Terra selvagem menor, também quadrada. As águas correntes da Terra dos humanos eram organizadas em quatro grupos, e dessa maneira dividiam a Terra dos humanos em quatro partes, de acordo com os dois eixos formados pelas águas, que coincidem com as bissetrizes dos pontos cardeais. Para os Fali, a Terra como um todo é análoga, de fato idêntica, ao cosmos.

Essa imagem cósmica é projetada nas aldeias Fali. A aldeia Fali é a representação da Terra dos humanos (código cósmico), e é do gênero masculino (código antropomórfico); em outra dimensão,

³ As aspas em “estética” indicam que, enquanto conceito nessas culturas, sobrepõe-se até certo ponto com o que hoje se entende por estética. Os dois não são idênticos.

After some brief comments on the fate of the three codes in modernity, I conclude with a discussion of the issue of aesthetics in precapitalist societies.

Cosmos and body in non-Western cultures

Two examples taken from pre-capitalist societies will show the intimate connection between the anthropomorphic and the cosmic codes, as well as their relation to settlement space and architecture. I shall start with the Fali of Kangu in North Cameroon. For the Fali, according to Jean-Paul Lebeuf, the cosmos originated from two eggs, one male and the other female (each egg also connoting a copulating couple), which rotated in opposite directions (clockwise/counter-clockwise); in the eggs were two unequal square earths, the earth of humans and the wild earth; the two earths emerged after the collision of the eggs in the centre of space. According to another Fali creation myth, To Dino, a culture hero who was a hunter and the first blacksmith, descended from the sky along a beanstalk (we recognize here a local conception of the cosmic axis, a widespread concept referring to an axis uniting the centre of the earth with the heavens). He used as his dwelling a baobab tree, the branches of which touched the sky (another conceptualization of the cosmic axis), and planted a seed of red millet (*teru*) in the centre of the earth of humans, which is also considered as the centre of the cosmos. This earth is square, a form equivalent to the circle for the Fali, and in contact with the smaller wild earth, also square. The running waters of the earth of humans were organized in four groups and in this manner divided the earth of humans into four parts, according to the two axes formed by the waters, which coincide with the bisectors of the cardinal directions. For the Fali, the earth as a whole is analogous, in fact identical, to the cosmos.

This cosmic image is projected onto the Fali villages. The village is a representation of the earth of humans (cosmic code), and is of male gender (anthropomorphic code; on another scale, the village with its fields, which are of female gender, is also a representation of this earth). The space surrounding the village connotes the wild earth (which is here conceived as concentric and not as a square adjacent to that of the earth of humans). Not only does the village connote the earth of humans (it actually

the two are not identical.

is this earth), but it is also considered as the centre of the earth and the universe, a symbolism corroborated by the location of the village inside the fields of red millet, the plant that marks the centre of the cosmos. Actual space is shaped according to this ideal model, as is the case with the village Toro. Toro, located on a hilltop, had four traditional neighbourhoods and later acquired a fifth one; however, this new spatial organization was still interpreted according to the traditional cultural model of space. According to the anthropomorphic code of this model, the village is not just male in an abstract sense, but is specifically a human body: a cosmic body, since the earth is a man whose body is composed of head, trunk, arms and legs, all arranged around the genital organ as the central element.

The Fali dwellings are also of the same nature as the cosmic and anthropomorphic Fali village. The dwelling compounds are connected to the opposite movements of the two primeval eggs and these movements are transferred to each of the two main social groups of the village. Each hut of the compound connotes a member of the human body and, simultaneously, the hut seen vertically connotes a copulating couple. Also, the hut is symbolically identified with one of the primeval eggs, and with the universe.⁴ Thus, the anthropomorphic and cosmic codes invest the Fali village and its buildings with cultural meaning of prime importance for this society. The aesthetic code does not figure among the dominant codes of Fali culture.

My second example comes from a very different culture, namely India. In the Indian tradition, there are two main images of the universe, or “cosmograms”. The first is the lotus flower, encountered in all the main religious trends of India, Vedism, Brahmanism, and Buddhism. The lotus emerged from the primordial ocean. It is the womb of the divine and its golden petals shine like the sun. From the centre of the Great Lotus, located on the vertical cosmic axis passing through the summit of the universe, creation started with the emanation of the cardinal points. The four cardinal directions of space are identified with four petals of the lotus, which may have either eight or a thousand petals. The emanation from the centre connotes the movement from the One to the many. The lotus is identified with the earth, the universe, the sun, a wheel. The universe is a lotus, but also a

aldeia com seus campos, que são do gênero feminino, também representa essa Terra. O espaço circunjacente da aldeia conota a Terra selvagem (que é aqui concebida como concêntrica e não como um quadrado adjacente à Terra dos humanos). A aldeia não conota apenas a Terra dos humanos (na realidade ela é essa Terra), mas também é considerada como o centro da Terra e do universo, um simbolismo corroborado pela localização da aldeia dentro dos campos de painço vermelho, a planta que marca o centro do cosmos. O espaço atual é formado de acordo com esse modelo ideal, como no caso da aldeia de Toro. Toro, localizada no topo de uma colina, tinha quatro vizinhanças tradicionais e depois adquiriu uma quinta; entretanto, essa nova organização espacial ainda era interpretada segundo o modelo cultural tradicional de espaço. Conforme o código antropomórfico desse modelo, a Terra é um homem cujo corpo é composto de cabeça, tronco, braços e pernas, todos dispostos em torno do órgão genital como elemento central.

As habitações são também da mesma natureza cósmica e antropomórfica da aldeia Fali. Os compostos das habitações são conectados aos movimentos opostos dos dois ovos primitivos, e esses movimentos são transferidos a cada um dos dois principais grupos sociais da aldeia. Cada cabana do complexo conota um membro do corpo humano e, de forma simultânea, a cabana vista de forma vertical conota um casal copulando.⁴ Assim, os códigos antropomórfico e cósmico conferem significados culturais, que são de primordial importância para essa sociedade, a aldeia Fali e suas construções. O código estético não figura dentro dos códigos dominantes da cultura Fali.

Meu segundo exemplo é de uma cultura muito diferente, que é a da Índia. Na tradição indiana existem duas imagens principais do universo, ou “cosmograma”. O primeiro é a flor de lótus, encontrada em todas as importantes tendências religiosas da Índia: Vedismo, Bramanismo e Budismo. O lótus emergiu do oceano primordial. Isso é o útero do divino, e suas pétalas de ouro brilham como o sol. Do centro do grande lótus, localizado no eixo cósmico vertical passando pela cúpula do universo, a criação começou com a emanção dos pontos cardeais. As quatro direções cardeais do espaço são

⁴ See LEBEUF, Jean-Paul. *L'habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional*. Paris: Hachette, 1961, pp. 367-372, 414-416, 424-428, 434-435, 457-459, 470-471, 523-527.

⁴ Ver LEBEUF, Jean-Paul. *L'habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional*. Paris: Hachette, 1961, pp. 367-372, 414-416, 424-428, 434-435, 457-459, 470-471, 523-527.

identificadas como as quatro pétalas de lótus, que podem possuir oito ou mil pétalas. A emanação do centro conota o movimento de Um para muitos. O lótus é identificado como a Terra, o universo, o sol, e a roda. O universo é um lótus, mas também um homem. Por exemplo, no Jainismo, o universo é um gigante; a parte de cima de seu corpo é o céu, a parte do meio possui a Terra e a parte de baixo é habitada por demônios.

O lótus encontra seu equivalente na *mandala*, um nome que em sânscrito significa “disco” e “círculo”. Uma *mandala* é um desenho de uma área sagrada protegida por poderes profanos externos. Isso é circunscrito por uma montanha interna, que é outro círculo ou conjunto de círculos, seguidos por um quadrado com medianas e diagonais. A área mais sagrada da *mandala* é seu centro, onde as pétalas do lótus são figuradas. A *mandala* também tem uma segunda forma, que é a da grade de quadrados. Os lados do quadrado são subdivididos em partes iguais e através delas, o quadrado inicial é subdividido em quadrados menores. Um quadrado central, que conota o centro do universo, é ocupado por um lótus, e toda a *mandala* é organizada como uma seqüência de quatro quadrados, um embutido no outro.⁵

A Índia possui vários tratados que abordam a arquitetura e o planejamento urbano; o mais importante é o *Mānasāra Śilpaśāstra*, uma compilação feita entre 500 e 700 d.C., embora a origem das ideias expressas nele remonte a tempos mais antigos. O sétimo capítulo do livro fornece uma descrição dos planos básicos de construções e dos estabelecimentos de comunidades. A construção se iniciava traçando um quadrado no chão, orientado pelos pontos cardeais, que diferem no número de suas subdivisões. Cada subdivisão, ou conjunto de subdivisões, é dedicado a uma deidade, e o mestre do quadrado central é Brahma. O plano também é organizado em quadrados embutidos, e o valor religioso das zonas arquitetônicas e urbanísticas é, de fato, construído como *mandalas*.

⁵ ZIMMER, Heinrich. *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*. RENOUE, M.-S. (Trad.). Paris: Payot, 1951 [1946], pp. 56, 90-91, 136-140, 192; TUCCI, Giuseppe. *The Theory and Practice of the Mandala, with Special Reference to the Modern Psychology of the Subconscious*. BRODRICK, Alan Houghton (Trad.). London: Rider and Company, 1961 [1949], pp. 23-24, 27-28, 37-48, 85-87, 135; AUBOYER, Jeannine. *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*. Paris: P.U.F., 1949, pp. 101-102, 221.

man. For instance, in Jainism, the universe is a giant, the upper part of whose body is the sky, the middle part bears the earth and the lower one is inhabited by demons.

The lotus finds its equivalent in the *mandala*, a name that in Sanskrit means “disc” and “circle”. A *mandala* is a drawing figuring a sacred area protected from the external profane powers. It is circumscribed by a circular mountain inside which is another circle or set of circles, followed by a square with its medians and diagonals. The most sacred area of the *mandala* is its center, where the petals of a lotus are figured. The *mandala* also has a second form, that of a square grid. The sides of the square are subdivided into equal parts and through them the initial square is subdivided into a set of smaller squares. A central square, that connotes the centre of the universe, is occupied by a lotus and the whole *mandala* is organized as a sequence of four squares, the one embedded within the other.⁵

India has several treatises dealing with architecture and town planning, the most important of which is *Mānasāra Śilpaśāstra*, a compilation made between 500 and 700 AD although the origin of the ideas expressed in it go back to more ancient times. The seventh chapter of the book gives the description of the basic plans of buildings and settlements. Construction starts by tracing on the ground a square orientated to the cardinal points, which is then subdivided into smaller squares. The text presents 32 named variations of the plan, which differ in the number of their subdivisions. Each subdivision or set of subdivisions is dedicated to a deity and the master of the central square is Brahma. The plan is also organized in embedded squares, and the religious value of the zones created by these squares decreases with the increase of the distance from this center. The architectural and urban plans are, in fact, constructed *mandala*.

The site of the plan has its deity, *Vāstu-purusba*, who covers with his body the whole of the plan. He is lying face down and his head occupies the central section of the eastern (or north-eastern) part. His arms and legs coincide with the diagonals of

⁵ ZIMMER, Heinrich. *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*. RENOUE, M.-S. (Trans.). Paris: Payot, 1951 [1946], pp. 56, 90-91, 136-140, 192; TUCCI, Giuseppe. *The Theory and Practice of the Mandala, with Special Reference to the Modern Psychology of the Subconscious*. BRODRICK, Alan Houghton (Trans.). London: Rider and Company, 1961 [1949], p. 23-24, 27-28, 37-48, 85-87, 135; AUBOYER, Jeannine. *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*. Paris: P.U.F., 1949, pp. 101-102, 221.

the plan, and his navel with the central part, that of Brahma. Purusha appears already in the Rigveda as the cosmic man from whom the universe emanated: the celestial vault was created from his skull, the earth from his legs, the atmosphere from his navel and the cardinal points from his ears. Thus, in the spatial *Vāstu-purusha mandala*, the body, the universe, and the plan of buildings and settlements are fused into an integral whole.⁶ As we shall see, in India the aesthetic code is not absent, but is regulated by the cosmic and the anthropomorphic codes.

Symmetria in ancient Greece

After the above two examples, I shall turn, still within the context of pre-capitalist societies, to the Western tradition, starting with ancient Greece. I shall focus on the nature of the aesthetic code, which, as we shall see, helps us to better penetrate into the ancient Greek semiotics of space. The foundations for ancient Greek “aesthetic” theory were laid by Pythagorean philosophy. According to Pythagoras and the Pythagoreans, the source of all existence are the numbers, which are not simply abstract intellectual entities but also existing substances. Proportion, the relation between numbers, presides over all things and the spherical cosmos as a whole. It is because of this universal harmony that the universe was called by these philosophers “cosmos,” which means something ordered, harmoniously arranged, decorated. Each number corresponds to a dualist pair of concepts and the perfect number is 10, the *tetraktys*, which is the sum of the four first integers; their proportions led to the basic intervals of the musical scale, which also governed the heavens.⁷ Forms such as the circle and the sphere were considered as perfect due to their order, regularity, and simplicity.⁸

⁶ ACHARYA, Prassana Kumar. *Indian Architecture According to Mānasāra-Śilpasastra*, trans. by the author. London, etc: Oxford University Press, 1928, pp. 36-38; MÜLLER, Werner. *Die heilige Stadt: Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe von Weltnabel*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961, p. 119-122; RYKWERT, Joseph. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976, pp. 163-165.

⁷ POLLIT, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, student edition. New Haven and London: Yale University Press, 1974, pp. 15-18, 167; RAVEN, J. E. “Polyclitus and Pythagoreanism”. *The Classical Quarterly*, v. 45 (v.1 n.s.) n. 3/4, 1951, p. 147-152, on pp. 147-148.

⁸ SCHLIKKER, Friedrich Wilhelm. *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*. Berlin: Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, 1940, p. 67.

O lugar do plano tem sua deidade, *Vāstu-purusha*, que cobre com seu corpo o plano todo. Ele está com a face virada para baixo, e sua cabeça ocupa a seção central da parte leste (ou nordeste). Seus braços e pernas coincidem com as diagonais do plano, e seu umbigo com a parte central da de Brahma. Purusha já aparece na Rigveda como o homem cósmico que emanou do universo: a cúpula celestial foi criada a partir de seu crânio; a Terra, de suas pernas; a atmosfera, de seu umbigo; e os pontos cardeais, de seus ouvidos. Assim, no especial *Vāstu-purusha mandala*, o corpo, o universo, e o plano de construções e espaço de comunidades são fundidos em um.⁶ Como veremos, o código estético na Índia não é ausente, mas é regulado pelos códigos cósmico e antropomórfico.

Simetria na Grécia Antiga

Após os dois exemplos anteriores, direcionar-me-ei, ainda sob o contexto de sociedades pré-capitalistas, à tradição Ocidental, começando com a Grécia Antiga. Focarei na natureza do código estético, que, como veremos, nos ajuda a penetrar melhor na semiótica, grega antiga, de espaço. As fundações da teoria “estética” grega antiga têm suas bases na filosofia pitagórica. De acordo com Pitágoras e os pitagóricos, a fonte de toda existência são os números, que não são simplesmente entidades intelectuais abstratas, mas também substâncias existentes. Proporção, a relação entre os números, preside sobre todas as coisas e o cosmos esférico como um todo. É por causa desta harmonia universal que o universo foi chamado por esses filósofos de “cosmos”, que significa algo ordenado, harmoniosamente arranjado, decorado. Cada número corresponde a um par dualista de conceitos, e o número perfeito é 10, o *tetraktys*, que é a soma dos quatro primeiros inteiros; suas proporções levaram aos intervalos básicos da escala musical, que também são governados pelos céus.⁷ Formas como

⁶ ACHARYA, Prasanna Kumar. *Indian Architecture According to Mānasāra-Śilpasastra*, Trans. pelo autor. London, etc.: Oxford University Press, 1928, pp. 36-38; MÜLLER, Werner. *Die heilige Stadt: Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe von Weltnabel*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961, pp. 119-122; RYKWERT, Joseph. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976, pp. 163-165.

⁷ POLLIT, J. J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, student edition. New Haven and

o círculo e a esfera eram consideradas perfeitas graças à sua ordem, regularidade e simplicidade.⁸

É da noção filosófica pitagórica de ordem mundial que deriva a noção de *symmetria*. *Symmetria* indicava a comensurabilidade, isto é, a relação proporcional entre as várias partes do trabalho da “arte” e entre elas como um todo; *symmetria* está ligada à definição de uma unidade básica de medida, por exemplo, um módulo. Esse conceito era o núcleo de um conjunto de conceitos referentes à matemática, beleza, e às proporções do corpo humano.⁹

Na segunda metade do quinto século a.C., o escultor Policleto escreveu o *Canon*, um tratado que provê um sistema de proporções para a produção de trabalhos esculturais perfeitos. Policleto era um pitagórico, e suas visões participaram da formação da filosofia pitagórica.¹⁰ Ele deu exemplo tangível ao seu sistema de *symmetria* com sua estátua *Doryphorus*. A lógica matemática do cânone escultural encontra sua contrapartida nas ordens arquitetônicas. Os templos eram regulados, de maneira canônica, por sistemas de *symmetria* que ditavam as proporções entre elementos. Vitruvius escreve que a *symmetria* (*commensuratio*) foi fundada pelos antigos com base na proporção do corpo, criada pela natureza, e compara a coluna dórica ao corpo masculino; e a coluna jônica, ao corpo feminino.¹¹ Na pintura, a escola das quatro cores usadas como cores primárias, que correspondem aos quatro elementos primordiais, os quatro pontos cardeais e as quatro estações e suas combinações em diferentes proporções, produziu um número ilimitado de nuances, assim como a combinação dos quatro elementos produziu todos os objetos materiais no cosmos. Deste modo, o ato de pintar era, por si mesmo, a recriação do cosmos.¹²

London: Yale University Press, 1974, pp. 15-18, 167; RAVEN, J. E. “Polyclitus and Pythagoreanism”. *The Classical Quarterly*, v. 45 (v. 1 n. s.), n. 3/4, 1951, pp. 147-152, ver pp. 147-148.

⁸ SCHLIKKER, Friedrich Wilhelm. *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*. Berlin: Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, 1940, p. 67.

⁹ POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 14-23, 26, 88, 126, 162, 167-169, 182, 187.

¹⁰ RAVEN, J. E., *Op. cit.*, pp. 50-52.

¹¹ VITRUVIUS. *On Architecture*. Vol. I. GRANGER, Frank (Ed. e trad.), Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press and London: Heinemann, 1931, III.I: 2-5, IV. I: 6-7.

¹² BRUNO, Vincent J. *Form and Color in Greek Painting*. New York and London: W.W. Norton, 1977, pp. 56-58,

From the Pythagorean philosophical notion of world order was derived the notion of *symmetria*. *Symmetria* indicated the commensurability, that is, proportional relation between the various parts of a work of “art” and between them and the whole; *symmetria* is linked to the definition of a basic unit of measurement, i.e., a module. This concept was the nucleus of a set of concepts referring to mathematics, beauty, and the proportions of the human body.⁹

In the second half of the fifth century B.C., the sculptor Polyclitus wrote the *Canon*, a treatise that provided a system of proportions for the production of perfect sculptural works. Polyclitus was a Pythagorean, and his views participated in the formation of Pythagorean philosophy.¹⁰ He gave tangible expression to his system of *symmetria* with his statue the *Doryphorus*. The mathematical logic of the sculptural canon finds its counterpart in the architectural orders. Temples were canonically regulated by systems of *symmetria* that dictated the proportions of and between elements. Vitruvius writes that *symmetria* (*commensuratio*) was founded by the ancients on the proportions of the body, created by nature, and compares the Doric column to the male body and the Ionic to the female.¹¹ In painting, the Four-Colour School used four primary colours, which corresponded to the four primordial elements, the four cardinal points and the four seasons, and their combination in different proportions produced an unlimited number of hues, just as the combination of the four elements produced all material objects in the cosmos. Thus, the act of painting was in itself a re-creation of the cosmos.¹²

We see the relation established by the Pythagoreans between cosmology and aesthetics. When the aesthetic aspect of the cosmic was expressed as *symmetria*, aesthetics and beauty, far from becoming autonomous, drew with them all their cosmic associations, incorporating into a work of art the order of the cosmos. It is because of this subordination that I have placed quotation marks around the terms “aesthetic” and “art”. In ancient

⁹ POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 14-23, 26, 88, 126, 162, 167-169, 182, 187.

¹⁰ RAVEN, J. E., *Op. cit.*, pp. 50-52.

¹¹ VITRUVIUS, *On Architecture*. Vol. I. GRANGER, Frank (Ed. and trans.), Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press and London: Heinemann, 1931, III.I: 2-5, IV.I: 6-7.

¹² BRUNO, Vincent J. *Form and Color in Greek Painting*. New York and London: W.W. Norton, 1977, pp. 56-58, 63-64, 83, 96; POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 23, 111, 244; see also BOLLACK, Jean. *Empédocle*. Vol. I. *Introduction à l'ancienne physique*. Paris: Éditions de Minuit, 1965, pp. 238-239.

Greece, aesthetics was not an autonomous domain of thought, but a quasi-aesthetics, and art was a quasi-art.

Aesthetics was not autonomous even in the Hellenistic period, when there was a gradual modification of *symmetria* in the direction of a subjectivism, starting towards the end of the fifth century and becoming apparent in the fourth, which focused on the viewers and their reactions, that is, on appearance as opposed to essence. This new trend revolved around the notion of *eurythmia*, the quality of being *visually* well-proportioned as evaluated personally by the creator of a work.¹³

Symmetria was projected on urban space in various ways. From the end of the sixth century BC, the Greek city was conceptualized as a circle with a centre and according to four main codes: a cosmic, a political, an “aesthetic” and an anthropomorphic code. In the context of the first code, the figure connotes a cosmogram, the circle being identified with the confines of the cosmos and of the earth and the centre with their centre. For the political code — which for the first time acquired a certain autonomy from religion — the centre denotes the agora and the circle alludes to the equidistance of all citizens from that centre, connoting the principle of *isonomia*, that is, equality of political rights between citizens, and thus the reciprocity of their relations and ultimately social equilibrium.¹⁴ Simultaneously, equidistance and equilibrium refer to *symmetria*, and thus to beauty. The fourth code ruling the ideological model of the city was the anthropomorphic one, because the centre is an *omphalos*, a navel. In fact, the whole of the city is permeated by this code, because *isonomia* is also related to bodily health and expresses the correct proportion and equilibrium of the elements of the body, thus operating as a *symmetria* of the abstract *inside* of the body.¹⁵

A prominent theoretical realization of the above abstract semiotic model is the Platonic city, the nature of which is clarified by Plato’s cosmic ideas. A fundamental text on the subject of the composition of the nature of humans and its relation to the cosmos is Plato’s *Timaeus*. God created a mixture composed of

¹³ On *eurythmia*, as well as *phantasia* (intuitive insight unrelated to the senses and able to capture divine essence and transcendental beauty, a classicizing and mystical theory of the second century BC), see POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 27-31, 52-54, 82-85, 96, 153-154, 186-187, 204.

¹⁴ VERNANT, Jean Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Vol. II. Paris: Maspero, 1974, pp. 179-180, 183-186, 204, 206, 209-211.

¹⁵ Cf. RAVEN, J. E., *Op. cit.*, pp. 150.

Nós enxergamos a relação estabelecida pelos pitagóricos entre cosmologia e estética. Quando o aspecto estético do cósmico era expresso como *symmetria*, estética e beleza, longe de se tornar autônomo, arrastou todos eles como associações cósmicas, incorporando a um trabalho de arte a ordem do cosmos. É por causa dessa subordinação que tenho colocado aspas nos termos “estética” e “arte”. Na Grécia Antiga, a estética não era um domínio autônomo do pensamento, mas uma quase estética, e a arte uma quase arte.

A estética não era um domínio autônomo nem durante o período helenístico, quando houve uma modificação gradual de *symmetria* em direção a um subjetivismo, iniciado em torno do quinto século e tornando-se aparente no quarto, que confundiu seus espectadores e suas reações, ou seja, a aparência oposta à essência. Essa nova tendência girava em torno da noção de *eurythmia*, a qualidade de ser *visualmente* bem proporcional como avaliado pessoalmente pelo criador de um trabalho.¹³

Symmetria era projetada no espaço urbano de formas diversas. A partir do final do sexto século a.C., a cidade grega era conceituada como um círculo com um centro e seguindo quatro códigos principais: um cósmico, um político, um “estético” e um antropomórfico. No contexto do primeiro código, a figura conota um cosmograma, o círculo sendo identificado com as fronteiras do cosmos e da Terra e seu centro com o centro do mesmo cosmos. Para o código político — que pela primeira vez adquiriu certa autonomia da religião — o centro denota a ágora, e o círculo alude à equidistância de todos os cidadãos do centro, conotando um princípio de *isonomia*, que é a igualdade de direitos políticos entre cidadãos, desta maneira a reciprocidade das relações e, por fim, o equilíbrio social.¹⁴ Simultaneamente, equidistância e equilíbrio referem-se à *symmetria* e, desta forma,

63-64, 83, 96; POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 23, 111, 244. Ver também BOLLACK, Jean. *Empédocle*. Vol. I. *Introduction à l'ancienne physique*. Paris: Éditions de Minuit, 1965, pp. 238-239.

¹³ Sobre *eurythmia*, assim como *phantasia* (percepção intuitiva sem relação com os sentidos e capaz de capturar a essência divina e beleza transcendental, uma teoria mística e elitizante do século dois a.C.), ver POLLITT, J. J., *Op. cit.*, pp. 27-31, 52-54, 82-85, 96, 153-154, 186-187, 204.

¹⁴ VERNANT, Jean Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Vol. II. Paris: Maspero, 1974, pp. 179-180, 183-186, 204, 206, 209-211.

à beleza. O quarto código, dominando o modelo ideológico de cidade, era o antropomórfico, porque o centro é um *omphalos*, um umbigo. De fato, toda a cidade é permeada por esse código, pois *isonomia* é também relacionada à saúde física e expressa a proporção correta e o equilíbrio dos elementos do corpo operando, dessa forma, como *symmetria* do *interior* abstrato do corpo.¹⁵

Uma proeminente realização teórica do modelo semiótico acima é a cidade platônica, a natureza que é explicada pelas ideias cósmicas de Platão. Um texto fundamental sobre o assunto da composição da natureza e suas relações com o cosmos é *Timaeus*, de Platão. Deus criou uma mistura composta de três substâncias, e essa mistura era a alma. Então Ele começou a extrair sete quantidades básicas com tamanhos fixos e continuou com um conjunto de outras quantidades, todas com relações numéricas fixadas umas às outras. Com essas quantidades, Deus formou uma banda que Ele dividiu ao meio de forma longitudinal. Ele, então, colocou uma parte na outra na forma de uma cruz (o X grego, de acordo com Platão), de modo que seus meios coincidiram, e curvavam um ao outro em uma forma circular. Nesta esfera criada, o círculo externo se transformou no equador celestial, e ao interno foi dada uma inclinação, formando a eclíptica solar, e dividiu entre sete desiguais círculos concêntricos às órbitas dos planetas.¹⁶ Tendo criado a alma, Deus criou o corpo. Ele fez os dois meios coincidirem e formou esse centro da alma estendido até as extremidades do céu, cercado-o. Platão dá, assim, uma explicação sofisticada de uma relação íntima entre o cosmos e o homem, mostrando o cosmos como um macro-homem e, de maneira simultânea, o homem como um microcosmo. Essa doutrina influenciou, de forma profunda, a Idade Média e o Renascimento.

As figuras geométricas fundamentais da cosmogonia e cosmologia platônica são, portanto, o X, o círculo, os círculos concêntricos e a esfera; e essas figuras são significantes nos códigos conotativos cósmico e antropomórfico. Esses dois códigos também estão relacionados ao espaço urbano. Um exemplo notável dessa relação é dado nas *leis*

three substances, and this mixture was the soul. Then he started extracting seven basic quantities with fixed sizes and continued with a host of other quantities, all with fixed numerical relations to each other. With these quantities, God formed a band which he divided lengthwise down the middle. He then placed the one part on the other in the form of a cross (a Greek X, according to Plato), so that their middles coincided, and bent each part into a circular form. In the sphere thus created, the external circle became the celestial equator and the internal was given an inclination, forming the ecliptic of the sun, and split into seven unequal concentric circles, the orbits of the planets.¹⁶ Having created the soul, God then made the body. He made their two middles coincide and from this centre the soul extended to the extremities of the sky, encircling it. Plato thus gives a sophisticated account of an intimate relation between the cosmos and man, showing the cosmos as a macro-man and simultaneously man as a microcosm. This doctrine had a profound influence on both the Middle Ages and the Renaissance.

The fundamental geometrical figures of the Platonic cosmogony and cosmology are thus the X, the circle, the concentric circles and the sphere, and these figures are signifiers in the connotative cosmic and anthropomorphic codes. These two codes are also related to urban space. One striking example of this relation is given in Plato's *Laws*. The lawgiver must build the ideal city-state in the middle of its territory. He will divide the grounds, both of the city and the territory, into twelve unequal sectors, starting from a central acropolis with a circular wall, which should include the temples of Hestia, Zeus and Athena; in the middle of the acropolis he should place the *agora*. Immediately outside the acropolis will be the dwellings of the high functionaries and the courts, which are sacred places; outside this circle he should place the first of thirteen groups of craftsmen. Twelve villages, each located in the middle of a sector, surround the city, and these are inhabited by the remaining twelve sub-groups of craftsmen and farmers. The socio-geographical organization of the villages repeats the concentric organization of the city.

It is evident that any geometrical division into twelve parts leads to the tracing of two central axes, which form a kind of X when the sectors are unequal, as Plato advises that they should

¹⁵ Ver também RAVEN, J. E., *Op. cit.*, p. 150.

¹⁶ PLATO, *Timaeus*. In BURY, R. G. (Ed. e trad.), *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929, 34B-36E, 39A.

¹⁶ PLATO, *Timaeus*. In BURY, R. G. (Ed. and trans.), *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1929, 34B-36E, 39A.

be (an orthogonal cross if they were equal). Thus, the urban geometry of the ideal Platonic city-state is founded on the same geometrical figures that found his cosmogony and cosmology, the cross-like X and the circle, and in both the concentric circles are of major importance. Hence, we may conclude that his city is an image of the cosmos, a cosmogram. Plato is explicit on this matter, stating that each sector of the city must be seen as a divine gift — each sector is assigned to a god — and the sectors are related to the months and the rotation of the cosmos. The lawgiver divides the citizens into twelve tribes: the number of citizens is 5,040, a number divisible by 12; the quotient of this division is also divisible by 12, and the same number has further “symmetrical” arithmetical qualities.¹⁷ Through its geometry and the incorporation of numbers, the Platonic city becomes a cosmogram. Just as the cosmos is anthropomorphic and man is a microcosm, so also the city as microcosm incorporates the anthropomorphic code; its centre is marked by a “navel.” Also, *symmetria* and the perfection of the circle introduce the “aesthetic” code into the city.

The general Greek semiotic model also finds spatial expression in a widely diffused and apparently incompatible urban form, namely the grid pattern, the main urban achievement of Greek antiquity. This pattern consists of a set of parallel streets crossed by another set of streets perpendicular to them, the whole forming blocks (cf. *insulae*) of the rectangular type. This pattern was attributed by modern scholars to the fifth-century Hippodamus. While Hippodamus was not the inventor of the plan (which already had a long history in the Greek colonies), he integrated it within a comprehensive philosophical system of Pythagorean origin. The ideal Hippodamian city is *myriandros*, that is, has 10,000 citizens, a number derived from the Pythagorean perfect number, the *tetraktys*, which thus imbues the city with its perfection. Hippodamus uses a tripartite classification system and on this basis he organizes the citizens into three classes, soldiers, craftsmen and farmers (the same classes that we encountered in Plato), and divides the city with its surrounding area into three kinds of lots.¹⁸

¹⁷ PLATO, *The Laws*. Vol. I. BURY, R. G. (Ed. and trans.), Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926, V: 737E-738B, 745B-E; VI: 771A-C (see also Vol. II, VIII: 848C-E).

¹⁸ ARISTOTLE, *Politics*. RACKMAN, H. (Ed. and trans.), Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972, II.v: 1267b 30-40, 1268a 10-15. See also VERNANT, Jean Pierre, *Op. cit.*,

de Platão. O legislador deve construir a cidade-estado ideal no meio de seu território. Ele dividirá os terrenos, ambos da cidade e do território, em doze setores desiguais, começando da acrópole central com uma parede circular, que deve incluir os templos de Héstia, Zeus e Atena; no meio da acrópole ele deve colocar a ágora. Imediatamente fora da acrópole, estarão as habitações dos altos funcionários e a corte, que são locais sagrados; fora desse círculo ele deve colocar o primeiro dos treze grupos de artífices. Doze aldeias, cada uma localizada no meio de um setor, circunjacente à cidade, e esses são habitados pelos doze subgrupos de artífices e fazendeiros restantes. A organização sociogeográfica das aldeias repete a organização concêntrica da cidade.

É evidente que qualquer divisão geométrica em doze partes conduz ao traçado de dois eixos centrais, que formam um tipo de X quando os setores são desiguais, como Platão aconselha que eles devem ser (uma cruz octogonal se forem iguais). Desse modo, a geometria urbana da cidade-estado ideal platônica é fundada nas mesmas figuras geométricas que fundaram sua cosmogonia e cosmologia, a cruz parecida com o X e o círculo, e ambos nos círculos concêntricos de importância primordial. Platão é explícito sobre esse assunto, declarando que cada setor da cidade deve ser visto como um presente divino — cada setor é atribuído a um deus — e os setores são relacionados aos meses e à rotação do cosmos. O legislador divide os cidadãos em doze tribos: o número de cidadãos é 5.040, um número divisível por 12; o quociente dessa divisão, também divisível por 12, e o mesmo número têm ainda qualidades “simétricas” aritméticas.¹⁷ Por meio de sua geometria e da incorporação de números, a cidade platônica torna-se um cosmograma. Assim como o cosmos é antropomórfico e o homem é um microcosmo, então a cidade também como microcosmo, incorpora o código antropomórfico; seu centro é marcado pelo “umbigo”. *Symmetria* e a perfeição do círculo introduziram, também, o código “estético” na cidade.

O modelo semiótico geral grego também encontra expressão espacial em uma forma urbana

¹⁷ PLATO, *The Laws*. Vol. I. BURY, R. G. (Ed. e trad.), Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926, V: 737E-738B, 745B-E; VI: 771A-C (Ver também Vol. II, VIII: 848C-E).

— muito difundida e aparentemente incompatível —, nomeada padrão de grade, a maior façanha da Antiguidade Grega. Esse padrão consiste em um conjunto de ruas paralelas cruzadas por outro conjunto de ruas perpendiculares a elas, o todo formando blocos (cf. *insulae*) retangulares. Esse padrão foi atribuído, por estudiosos modernos, a Hipódamo de Mileto, que viveu durante o século V a.C. Hipódamo não foi o inventor do plano (que já tinha uma longa tradição nas colônias gregas), ele o integrou a um sistema filosófico compreensivo de origem pitagórica. A cidade hipodamiana ideal é um *myriandros*, isto é, tem 10.000 cidadãos, um número derivado do número pitagórico perfeito, o *tetraktys*, que de fato imbui a cidade com sua perfeição. Hipódamo utiliza um sistema de classificação triplo, e em sua base ele organiza os cidadãos em três classes: soldados, artífices e fazendeiros (as mesmas classes encontradas em Platão), e divide a cidade com sua área circunjacente em três tipos de lotes.¹⁸

Não são apenas os números que governam a cidade de Hipódamo. Nós podemos assumir, também, que ele usou uma organização geométrica muito estrita dos padrões de grade enquanto transportadora de significados. A ágora ocupa um lugar importante no centro do plano. Embora a cidade não tenha o formato de um círculo, ela roda de maneira orbicular ao redor da ágora. A uniformidade da *insulae*, lotes, e até casas projeta o princípio espacial de *isonomia*, expresso de modo geral pelo raio do círculo. Ao mesmo tempo, a cidade é gerada pelo (é múltipla de) módulo duplo acima — da *insula* e lote/casa — na qual o maior é múltiplo do menor e, portanto, é fundamentado em *symmetria*.¹⁹ Apesar dessas diferenciações, uma social, baseada em classes; e uma legal, de acordo com posses, a cidade com sua área constitui um todo social; e ela, por si mesma, um todo harmonioso e governado

It is not only numbers that govern the city of Hippodamus. We may also assume that he used the very strict geometrical organization of the grid pattern as a carrier of meaning. An important place in the center of the plan is occupied by the agora. Thus, although the city is not circular, it revolves in a circle-like manner around the agora. The uniformity of *insulae*, lots, and even houses projects onto space the principle of *isonomia*, expressed in the general model by the radius of the circle. Simultaneously, the city is generated by (is a multiple of) the above twofold module — of *insula* and lot/house — in which already the larger is a multiple of the smaller, and thus is founded upon *symmetria*.¹⁹ In spite of its differentiation — a social one into classes and a legal one according to ownership — the city with its area constitutes a social whole and the city itself a rule-governed and harmonious totality. Finally, *symmetria* and probably a desire to orient the city to the cardinal points integrate it into the cosmic order.

Symmetria and naturalistic aesthetics: Alberti and the Renaissance

In the Quattrocento, as in the whole of the Renaissance, cosmic ideas strongly influenced the forms of the ideal city. A leading role among these ideas was played by the Vitruvian conception of the city, based on *symmetria*. For Vitruvius the city is a cosmogram incorporating two cosmic figures of man, the *homo ad circulum* and the *homo ad quadratum*.²⁰ These ideas generated all the main urban patterns of the period, such as the circular city extending around a sacred navel, or the quadripartite city organized around a centre and a central cross.²¹

According to Rudolf Wittkower, in Renaissance architecture the cosmos and the body still guide architectural design through *symmetria*: each part of a building, whether internal or

¹⁸ ARISTOTLE. *Politics*. RACKHAM, H. (Ed. e trad.), Loeb Classical Library. London: Heinemann and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972, II. v: 1267b 30-40, 1268a 10-15. Ver também VERNANT, Jean Pierre, *Op. cit.*, pp. 219-226; LÉVÊQUE, Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Clisthène l'athénien: Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VIème siècle à la mort de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1964, pp. 124-128, 132.

¹⁹ Ver também HOEPFNER, Wolfram; SCHWANDNER, Ernst Ludwig. *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*. München: Deutscher Kunstverlag, 1994, pp. 302, 306, 308, 312.

pp. 219-226; LÉVÊQUE, Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Clisthène l'athénien: Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VIème siècle à la mort de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1964, p. 124-128, 132.

¹⁹ See also HOEPFNER, Wolfram; SCHWANDNER, Ernst Ludwig. *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 1994, pp. 302, 306, 308, 312.

²⁰ VITRUVIUS, *Op. cit.*, I.VI: 6-7, 12-13, III.I: 3-4. See also LAGOPOULOS, Alexandros Ph. "The Cosmic and the Aesthetic: Two Hidden Codes of the Vitruvian City". In PELLEGRINO, Pierre (Ed.), *L'espace dans l'image et dans le texte*. Urbino: QuattroVenti, 2000, p. 132-141, on p. 137.

²¹ MARCONI, Paolo. "Il problema della forma della città nei teorici di architettura del rinascimento". *Palladio*, n.s. v.22, 1972, p. 49-88.

external, must follow a unified system of numerical proportions. The architects did not apply systems of proportions of their own invention, but established proportions anchored in the human body: given that man was created in the image of God, who established the proportions of the body, these proportions express the cosmic order. Thus, the macrocosm and the microcosm obey the same proportions, which were revealed by Pythagoras and Plato. This ideology is also the quintessence of *De architectura* and, while it was influential already during the Middle Ages, it acquired new impetus from the Renaissance onwards. Wittkower also observes that numerical proportions were the common *topos* of the cosmos, the body and aesthetics. They were applied not only in architecture but also in music, since, following the Greeks, the musical system was founded on the proportions underlying musical consonances: proportions transpose into music the harmony that pervades the cosmos. The materialization of this harmony in architecture through proportions was the chief preoccupation of the Renaissance architects.²²

I believe it is evident that the above canonical and anthropocentric aesthetics, an aesthetics inseparable from cosmology, was the common approach of the Renaissance to beauty. Beauty was not considered *per se*, but to the extent that its foundations were thought to lie in the cosmic order. From within this cultural ambience, however, a new aspect of aesthetics began to emerge, which announced the later autonomy of aesthetics as an intellectual domain. This tendency is already present in the Quattrocento, as witnessed by Alberti's *De re aedificatoria*, the next landmark in architectural theory after Vitruvius.

Françoise Choay argues that in this work there are two aesthetics that she considers as opposed. The first is dogmatic, normative, and mathematical, is associated with a system of norms according to the ancient theory of the architectural orders and, deriving from the Pythagoreans through the mediation of Neoplatonism, represents a borrowing from the numerical interests of Greco-Roman antiquity. According to Choay, the main source of the beauty of a building is, for Alberti, *finitio*, the proportions of the building, and *finitio* is the equivalent of the Greek *symmetria*. *Finitio* is, for Choay, the nucleus of Alberti's normative aesthetics.

²² WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York and London: W.W. Norton, 1971 [1962], pp. 101-104, 110-111, 116-117, 121, 126, 132.

por regras. Finalmente, *symmetria* e provavelmente um desejo de orientar a cidade para os pontos cardeais integra-a na ordem cósmica.

Simetria e estética naturalista: Alberti e o Renascimento

Durante o Quattrocento, e como um todo do Renascimento, ideias cósmicas influenciaram fortemente as formas da cidade ideal. A concepção vitruviana de cidade, baseada em *symmetria*, teve um papel de liderança entre essas ideias. Para Vitruvius, a cidade é um cosmograma incorporando duas figuras cósmicas do homem, o *homo ad circulum* e o *homo ad quadratum*.²⁰ Essas ideias geraram todos os padrões urbanos do período, como a cidade circular, que se estende em volta de um centro sagrado; ou a cidade quadripartida, organizada em volta de um centro e uma cruz central.²¹

Segundo Rudolf Wittkower, na arquitetura Renascentista o cosmos e o corpo ainda guiam o *design* arquitetônico por meio de *symmetria*: cada parte da construção, sendo interna ou externa, deve seguir um sistema unificado de proporções numéricas. Os arquitetos não aplicavam sistemas de proporção de sua autoria, mas proporções estabelecidas e ancoradas no corpo humano: dado que o homem foi criado à imagem de Deus, que estabeleceu as proporções do corpo, essas proporções expressam a ordem cósmica. Assim, o macrocosmo e o microcosmo obedecem às mesmas proporções, que foram reveladas por Pitágoras e Platão. Essa ideologia é, também, a quintessência do *De architectura* e, enquanto foi influente já na Idade Média, adquiriu novo ímpeto do Renascimento em diante. Wittkower também observa que as proporções numéricas são o comum *topos* do cosmos, do corpo e da estética. Eles eram aplicados não apenas na arquitetura, como na música, desde que, seguindo os gregos, o sistema musical foi fundado em proporções musicais harmônicas subjacentes: as proporções transferiram à música a harmonia que impregnava o cosmos. A materia-

²⁰ VITRUVIUS, *Op. cit.*, LVI: 6-7, 12-13, III.I: 3-4. Ver também LAGOPOULOS, Alexandros Ph. "The Cosmic and the Aesthetic: Two Hidden Codes of the Vitruvian City". In PELLEGRINO, Pierre (Ed.), *L'espace dans l'image et dans le texte*. Urbino: QuattroVenti, 2000, pp. 132-141, na p. 137.

²¹ MARCONI, Paolo. "Il problema della forma della città nei teorici di architettura del rinascimento". *Palladio*, n.s. v.22, 1972, pp. 49-88.

lização dessa harmonia na arquitetura por meio de proporções era a principal preocupação dos arquitetos renascentistas.²²

Acredito que está evidente que a estética canônica e antropocêntrica, uma estética inseparável da cosmologia, era a abordagem comum sobre beleza do Renascimento. Beleza não era considerada *per se*, mas na extensão que suas fundações tinham na ordem cósmica. Dentro desse ambiente cultural, no entanto, um novo aspecto de estética começou a emergir, que anunciou, mais tarde, a autonomia da estética como domínio intelectual. Essa tendência já está presente no Quatrocento, como testemunhado por Alberti em *De re aedificatoria*, a próxima referência na teoria arquitetônica após Vitruvius.

Françoise Choay argumenta que nesse trabalho existem duas estéticas que ela considera opostas. A primeira é dogmática, normativa e matemática e associada com um sistema de normas de acordo com a teoria antiga de ordens arquitetônicas e, derivando dos pitagóricos por meio da mediação do neoplatonismo, representa um empréstimo dos interesses numéricos da antiguidade greco-romana. Segundo Choay, a fonte principal da beleza de uma construção é, para Alberti, *finitio*, as proporções da construção. *Finitio*, equivalente ao grego *symmetria*, é — para Choay — o núcleo da estética normativa de Alberti.

Contudo, Choay considera essa estética como um desvio momentâneo da lógica de Alberti e contrasta como especulativa e “naturalista” a forma como ela denomina a estética que Alberti expressa em sua concepção de que “toda construção é um corpo”. Ela observa que a referência é a um corpo vivo e que essa relação estabelece estreitas analogias, implicando uma identidade de organização, entre construção e corpo, e vê a construção como substituto para o corpo. A estética naturalista é baseada nas relações encontradas entre o corpo humano e é, para Choay, uma teoria revolucionária da criatividade. Ela argumenta que a ideia central da estética naturalista é que a beleza é intrínseca à perfeita adaptação de uma construção à sua destinação e funções, como no caso do corpo. Isso é uma beleza adaptativa, natural ou orgânica, originária do “fisiologismo” aristotélico. É desse nível de utilidade que a beleza emerge — nós reconhe-

However, Choay considers this aesthetics as a momentary deviation from Alberti’s logic and contrasts it to the speculative, “naturalistic” as she calls it, aesthetics that Alberti expresses in his conception that “every building is a body”. She observes that the reference is to a living body and that this relation establishes close analogies, implying an identity of organization, between building and body, and views the building as a substitute for the body. Naturalistic aesthetics is founded on the relations found in the human body and is, for Choay, a revolutionary theory of creativity. She argues that the central idea of naturalistic aesthetics is that beauty is inherent in the perfect adaptation of a building to its destination and functions, as is the case with the body. This is an adaptive, natural or organic beauty, originating in Aristotle’s “physiologism”. It is from the level of utility that beauty emerges — we recognize here the ancestor of the functionalist dictum of modernist architecture “form follows function”. Thus, beauty and adaptation are inseparable and both are achieved when the parts of a building are correctly related with each other and subordinated to the whole, as in living bodies. Architectural beauty creates pleasure involving the whole body, and the perceivers conceive the beautiful building as another body with proportions similar to their own.²³

I believe that Choay is too hasty in drawing this sharp demarcation line between the two aesthetics she defines, because it is evident that Alberti’s naturalistic aesthetics, just as normative aesthetics, adopts as its model the body and its proportions, that is, is founded on *symmetria*. Of course there is an important difference between the two aesthetics, because both the generalization from the proportions of man to the structuring of an animal body and the functional dimension give to *symmetria* a more open and qualitative aspect (the latter as we saw was not unknown in ancient Greece, but *eurythmia* was considered as a by-product of *symmetria*). Finally, normative aesthetics is not a deviation, but the background against which a new aesthetics is emerging. This new aesthetics is defined by Choay: among the three constituent parts of edification — *necessitas*, *commoditas*, and *voluptas* — there is a hierarchical relationship, through the

²² WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York and London: W.W. Norton, 1971 [1962], pp. 101-104, 110-111, 116-117, 121, 126, 132.

²³ CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle: Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Seuil, 1980, p. 89-90, 95, 116-118, 121-126, 130-136, 138 n. 4, 139, 156-157 and *The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism*. BRATTON, Denise (trans. from the above with revisions). Cambridge, MA and London: The M.I.T. Press, 1997, pp. 93-95, 111-115.

integration from part to part, culminating in and *serving* beauty. We have here the precursor of eighteenth-century autonomous aesthetics.

The religious “art” of India and China: The issue of pure aesthetics

With the work of Alberti we witness the timid emergence in the West of pure aesthetic theory and of a desacralized, naturalistic concept of beauty. I believe I have shown above that the idea of pure beauty was unknown to both the Greeks and the Romans. I shall try to show below that it was also unknown to two other sophisticated ancient societies, India and China, which for me would be the prime candidates, after Greece, for producers of a pure aesthetic theory. I will extend my discussion from space to other semiotic systems, such as painting and music, since the dominant ideology animating them is common and thus the study of any one of them helps to illuminate the others. I shall also make reference to the insistent and elitist Eurocentric extrapolations of pure aesthetics to cultures of the past, an argument which has also been advanced by Pierre Bourdieu.²⁴

Due to ideological habits, the use of Western classifications, even words, helps to reproduce Eurocentrism. The term “work of art” is such a classification category. By defining a cultural object — a Hindu musical piece or a Chinese painting — as a “work of art”, we already enclose it within Western ideological categories.

We may distinguish the theoretical approaches to Indian cultural objects, and more generally to all traditional cultural objects, into four categories. For the first approach, they are purely aesthetic objects; this is what I shall call the “free beauty” model. This in the case, for example, with Rekha Jhanji, who argues that Indian art, including architecture, is wrongly considered as sacred or spiritual. Jhanji observes that scholars have identified traditional Indian art with sacred art because of its close connection with religious practices, and that this view conceives of the rituals preceding the creation of a “work of art” as a “deprofanization” of the environment. There is indeed a process of deprofanization, according to Jhanji, but not for religious reasons; the process aims at the creation of an auto-

²⁴ BOURDIEU, Pierre. “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 46, n. on *Analytic Aesthetics*, 1987, pp. 201-210.

ceмос aqui o ancestral do ditado funcionalista da arquitetura moderna “forma segue função”. Assim, beleza e adaptação são inseparáveis, e ambos são atingidos quando as partes de uma construção são corretamente relacionadas umas às outras e subordinadas ao todo como um corpo vivo. Beleza arquitetônica cria prazer envolvendo o corpo todo, e os apreensores concebem uma construção bonita como outro corpo com proporções similares às dele.²⁵

Acredito que Choay se precipita ao traçar essa linha afiada demarcando as duas estéticas que ela define, porque é evidente que a estética naturalista de Alberti, assim como a estética normativa, adota o modelo de corpo e suas proporções, ou seja, é encontrado em *symmetria*. É claro que é importante diferenciar as duas estéticas, pois ambas, a generalização das proporções do homem e a estruturação de um corpo animal e sua dimensão funcional, dão à *symmetria* um aspecto mais qualitativo e aberto (o último, como vimos, não era conhecido na Grécia Antiga, mas *eurythmia* era considerada um subproduto de *symmetria*). Finalmente, a estética normativa não é um desvio, mas uma prática contra a nova estética emergente. Essa nova estética é definida por Choay: entre as três partes constituintes de uma edificação — *necessitas*, *commoditas*, e *voluptas* — há uma relação hierárquica, por meio da integração de parte por parte, culminando em uma beleza *servente*. Nós temos aqui o precursor da estética autônoma do século XVIII d.C.

A “arte” religiosa da Índia e China: o problema da estética pura

Com o trabalho de Alberti, testemunhamos a tímida emergência da teoria da estética pura no Ocidente e um conceito “dessacralizado” e naturalista de beleza. Acredito ter mostrado acima que a ideia de beleza pura era desconhecida pelos gregos e romanos. Tentarei mostrar a seguir que isso também era desconhecido por outras duas sociedades sofisticadas antigas: Índia e China que, para mim, são as principais candidatas, depois da

²⁵ CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle: Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Seuil, 1980, pp. 89-90, 95, 116-118, 121-126, 130-136, 138 n. 4, 139, 156-157 e *The Rule and the Model: On the Theory of Architecture and Urbanism*. BRATTON, Denise (traduzido do texto acima com revisões). Cambridge, MA and London: The M.I.T. Press, 1997, pp. 93-95, 111-115.

Grécia, como produtoras da teoria da estética pura. Estenderei minha discussão do espaço com base em outros sistemas semióticos como a pintura e a música, já que a ideologia dominante que os anima é comum ao estudo de qualquer um deles. Além do que, o estudo de um ajuda a iluminar os demais. Também farei referência às extrapolações elitistas e insistentes, eurocêntricas, de estética pura a culturas do passado. Um argumento que tem sido defendido, também, por Pierre Bourdieu.²⁴

Devido aos hábitos ideológicos, o uso de classificações ocidentais, até de palavras, ajuda a reproduzir o Eurocentrismo. O termo “trabalho artístico” é uma categoria de classificação. Ao definir um objeto cultural — uma música hindu ou uma pintura chinesa — como “trabalho artístico”, nós já aproximamos isso às categorias ideológicas ocidentais.

Podemos distinguir as abordagens teóricas dos objetos culturais indianos, e de forma mais geral a todos os objetos culturais tradicionais, em quatro categorias. Para a primeira abordagem, eles são puramente objetos estéticos; isto é o que chamarei de modelo de “beleza livre”. Isso no caso, por exemplo, de Rekha Jhanji, que argumenta que a arte indiana, incluindo a arquitetura, é considerada de maneira incorreta como sagrada ou espiritual. Jhanji observa que estudiosos têm identificado arte tradicional indiana com arte sacra graças à conexão com práticas religiosas e que essa visão concebe os rituais precedendo a criação de um “trabalho artístico” como a “desprofanação” do ambiente. Há, de fato, um processo de desprofanação, de acordo com Jhanji, mas não por razões religiosas; o processo visa à criação de um cenário autônomo para a recepção de um “objeto estético”. Essa “autonomia é comum a todos os trabalhos artísticos”, e “como qualquer outro artista” o artista indiano se esforça pela “sensação de prazer”. O artista sabe que, com seu ato de criação e por meio da coerência de seu trabalho, “ele transcende todas as considerações extraestéticas”.

O pior da interpretação errada kantiana da arte indiana é o profundo mal-entendido e má utilização de Jhanji sobre a visão de Mircea Eliade. Inspirado — mas não apenas inspirado — pelo trabalho de Eliade, Jhanji concorda com ele que

nomous setting for the reception of an “aesthetic object”. This “autonomy is common to all works of art” and “like any other artist” the Indian artist strives for “sensuous pleasure”. The artist knows that, with his act of creation and through the coherence of his work, “he transcends all extra-aesthetic considerations”.

Worse than this Kantian misinterpretation of Indian art is Jhanji’s profound misunderstanding and misuse of Mircea Eliade’s views. Inspired — but just inspired — by Eliade’s work, he agrees with him that for traditional societies everything important in life is revealed *ab origine* by gods or heroes and that the reality of an object or act depends on the re-actualization of a mythical archetype, so that the model of every creation is the creation of the cosmos. On this basis, Jhanji rightly concludes that the imagination of the traditional artist is guided by the eternal myth, but quite oddly detaches this religious code as cause from its product, the aesthetic code, which is assumed to belong to the domain of pure aesthetics.²⁵

Eliade’s views point in a totally different direction. According to him, the re-actualization of a model, which is archetypal in the sense of exemplary and considered to have a divine origin, implies, for traditional man, the suspension of the flow of everyday, profane time and the projection of the participant into the primordial mythical time, *in illo tempore*. Such an approach does not leave any room for pure aesthetics, which is why Eliade considers that, for archaic aesthetics, human works of art imitate the divine ones, whence the conclusion that any possible aesthetic code is subordinate to the religious, more specifically the cosmic, code. For Eliade, traditional man is a *homo religiosus*, not (to use a neologism) a *homo aestheticus*.²⁶

Ralph J. Hallman, who sets himself the task of analyzing Hindu aesthetics, also remains within Western aesthetic ideology, but he gets closer than Jhanji to the actual nature of the Hindu objects as a rule labeled “art” by Western scholars. His views are an example of the second approach to traditional cultural objects, revolving around the “adherent beauty” model, which attempts to preserve a pure aesthetics, while also acknowledging

²⁵ JHANJI, Rekha. “Creativity in Traditional Art”. *British Journal of Aesthetics*, v. 28, n. 2, 1988, p. 162-172, on p. 163, 167.

²⁶ See ELIADE, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. TRASK, Willard R. (Trans.). New York: Harper Torchbooks and Bollingen Foundation, 1954, p. ix, 21, 32, 54, 76, 85, 86, 95 and *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 41-42, 57-59, 137.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 46, n. *Analytic Aesthetics*, 1987, pp. 201-210.

that concepts of a different nature accompany these objects, thus proposing a composite or “additive” semiotic interpretation of them. For this approach, either the religious code occurs together with the aesthetic code as an addition to it, or the aesthetic code is given a spiritual meaning. According to Hallman, for Hindu aesthetics the art object is of a dual nature, because it consists of two parts: a part which is immediately present in perception, referred to as the primary object (cf. in semiotics “signifier”), and another part which is indirectly present through suggestion, the secondary object (cf. “connotative signified”). Hindu aesthetics considers that the secondary object conveys a set of meanings important for human life and that it, as cause of the aesthetic experience, is superior to the primary one. This symbolic meaning is both aesthetic and religious. The author illustrates his views with certain examples. Thus, sounds are sacred and suggest religious and metaphysical meanings, and “each colour suggests a specific *rāsa*, or aesthetic sentiment” and also symbolizes “deities, cosmic functions, and moral attributes”.²⁷ Hallman’s approach leaves us with the major question on what grounds he isolates an autonomous aesthetic code, since, apart from his own aesthetic terminology, no pure aesthetic Hindu concept is presented, except presumably that of *rāsa*.

The understanding of *rāsa* as a purely aesthetic emotion is persistent in the critical literature. Thus, Clay Lancaster considers it as the “equivalent of Beauty or Aesthetic Intuition”, but also adds that the only way to understand the Indian theory of art is to know Hinduism, “of which it is a part”.²⁸ Susan Pratt Walton, who studies the music of Central Java and also refers to Indian dramatic performances, considers that it traditionally evokes *rāsa* as emotion, aesthetic enjoyment, but also a profound mystical experience, which is the prerequisite to “truly appreciate a work of art”. This experience leads to the ultimate reality, Absolute Being.²⁹ One may wonder how such a conceptualization leaves space for a purely aesthetic emotion. With the same additive rationale, Kathleen Marie Higgins, who focuses on traditional

para as sociedades tradicionais, tudo que é importante na vida é revelado *ab origine* pelos deuses ou heróis e que a realidade de um objeto ou ato depende da reatualização de um arquétipo mítico, de modo que a imaginação de um artista tradicional seja guiada pelo mito eterno, mas estranhamente destaca esse código religioso como causa de seu produto, o código estético, que é assumido por pertencer ao domínio da estética pura.²⁵

A visão de Eliade aponta numa direção totalmente diferente. Segundo ele, a reatualização de um modelo, que é arquétipo, no sentido exemplar e considerada como tendo origem divina, implica, para o homem tradicional, a suspensão do fluxo de todo dia, tempo profano e a projeção de um participante no primordial tempo mítico, *in illo tempore*. Tal abordagem não deixa espaço para a estética pura; é por isso que Eliade considera que, para a estética arcaica, trabalhos artísticos humanos imitam os divinos, daí a conclusão de que qualquer código estético possível é subordinado ao religioso, mais especificamente, ao cósmico. Para Eliade, o homem tradicional é um *homo religiosus*, não (para usar um neologismo) um *homo aestheticus*.²⁶

Ralph J. Hallman definiu — por conta própria — a tarefa de analisar a estética hindu, e também mantém a ideologia estética ocidental, mas ele se aproxima mais do que Jhanji da natureza real dos objetos hindus como uma rotulação de “arte” pelos estudiosos ocidentais. Suas visões são um exemplo da segunda abordagem a objetos culturais tradicionais, girando em torno do modelo de “beleza aderente”, que tenta preservar a estética pura, enquanto também reconhece que o conceito de uma natureza diferente acompanha esses objetos; propondo, assim, uma interpretação semiótica compositiva ou “aditiva” deles. Para essa abordagem, ou o código religioso acontece com o código estético como uma adição a ele, ou o código estético recebe um significado espiritual. Segundo Hallman, para a estética hindu, um objeto de arte é de natureza dual, porque consiste em duas partes: uma parte que é imediatamente presente

²⁷ HALLMAN, Ralph J. “The Art Object in Hindu Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 12, n. 2, 1954, pp. 493-498, on p. 496.

²⁸ LANCASTER, Clay. “Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting: The ‘Six Limbs’ of Yasodhara and the ‘Six Principles’ of Hsieh Ho”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n. 2, 1952, pp. 95-104, on p. 95, 98 n. 8.

²⁹ WALTON, Susan Pratt. “Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, pp. 31-41, on pp. 31-32, 34, 37.

²⁵ JHANJLI, Rekha. “Creativity in Traditional Art”. *British Journal of Aesthetics*, v. 28, n. 2, 1988, pp. 162-172, nas pp. 163, 167.

²⁶ Ver ELIADE, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. TRASK, Willard R. (Trad.). New York: Harper Torchbooks and Bollingen Foundation, 1954, p ix, 21, 32, 54, 76, 85, 86, 95 e *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 41-42, 57-59, 137.

na percepção, referido como objeto primário (em semiótica, “significante”), e outra parte que está indiretamente presente por meio de sugestão, o objeto secundário (“significado conotativo”). A estética hindu considera que o objeto secundário transmite um conjunto de significados importantes para a vida humana e que ele, como causa da experiência estética, é superior ao primário. Esse significado simbólico é tanto estético quanto religioso. O autor ilustra suas visões com certos exemplos. Assim, sons são sagrados e sugerem significados religiosos e metafísicos, e “cada cor sugere uma *rāsa*, ou sentimento estético, específica” e também simboliza “deidades, funções cósmicas e atributos morais”.²⁷ A abordagem de Hallman nos deixa com uma grande questão sobre qual base ele isola um código estético autônomo, já que, à parte de sua própria terminologia estética, nenhum código estético hindu puro é apresentado, exceto — presumivelmente — o de *rāsa*.

O entendimento do *rāsa* como uma emoção puramente estética é persistente na literatura crítica. Assim, Clay Lancaster considera isso como uma “intuição estética ou beleza equivalente”, mas também adiciona que a única maneira de entender a teoria indiana de arte é conhecendo o hinduísmo, “do qual isso faz parte”.²⁸ Susan Pratt Walton, que estuda a música de Java (região central) e também refere-se a performances dramáticas indianas, considera que tradicionalmente evoca-se *rāsa* como emoção, gozo estético, mas também uma profunda experiência mística, que é pré-requisito para “apreciar verdadeiramente o trabalho de arte”. Essa experiência conduz à realidade final, Ser Absoluto.²⁹ Pode-se perguntar como tal conceituação deixa espaço para a emoção puramente estética. Com o mesmo raciocínio aditivo, Kathleen Marie Higgins, que foca nas performances dramáticas tradicionais indianas, declara que o mundo de

²⁷ HALLMAN, Ralph J. “The Art Object in Hindu Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.12, n. 4, 1954, pp. 493-498, na p. 496.

²⁸ LANCASTER, Clay. “Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting: The ‘Six Limbs’ of Yasodhara and the ‘Six Principles’ of Hsieh Ho”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n. 2, 1952, pp. 95-104, nas pp. 95, 98 n. 8.

²⁹ WALTON, Susan Pratt. “Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, pp. 31-41, nas pp. 31-32, 34, 37.

Indian dramatic performances, states that the world of *rāsa* is emotion and is inseparable from aesthetic pleasure. According to her, the aesthetic experience leads to tranquillity and *rāsa* offers a foretaste of *mokṣa*, spiritual liberation, which for Śaivism implies identification with the ultimate reality, the universal consciousness of Śiva. The author, while still defending the aesthetic emotion, concludes that traditional Indian aesthetics challenges Western philosophy, including Kant’s views, because it is founded on a psychology of emotions.³⁰

A more carnal view, belonging to the “functional beauty” model, is held by Richard Shusterman, who also succumbs to the additive rationale. He argues that both Indian and Chinese thinking reveal aesthetics (as such) in the sexual performance. But he also identifies a connection in India between this performance and *mokṣa* and observes that it symbolizes the copulation between Puruṣa and Prakṛiti (mother nature, female creative energy). He finds that in China the same performance, while serving hygienic and other aims, refers to the interplay between *yin* and *yang* (see below) and that sexual pleasure embodies the “Supreme Way”.³¹

It seems to me that what follows in reality from the views above is not that the semiotic world of a cultural object is composed of an aesthetic code as we Westerners understand it *plus* a major religious-cosmic code, but that the latter produces and constitutes the former, transforming it into a non-Western “aesthetic” code. I shall conclude with an approach, the “cultural” approach, which exemplifies this line of argument.

The concept of *rāsa* is meticulously examined by W. G. Raffé, who focuses on Hindu music. His comprehension of it opens the way to the fourth approach to cultural objects. According to Raffé, the concept of *rāsa* is closely linked to two other concepts, namely *rāga* and *bhāva*. In music, *rāga* is the melodic form given by the musician and closely connotes *rāsa*, i.e., emotion, a desired mode of feeling. The man-created and man-controlled *rāsa* duplicates or even intensifies the *rāsa* caused by the impact upon humanity of *bhāva*, the mood of nature specific to a particular time

³⁰ HIGGINS, Kathleen Marie. “An Alchemy of Emotions: Rasa and Aesthetic Breakthroughs”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n.1, 2007, p. 43-54, on pp. 43, 45, 49-51.

³¹ SHUSTERMAN, Richard. “Asian Ars Erotica and the Question of Sexual Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, pp. 55-68, on pp. 56-57, 59, 61, 64, 65.

and place.³² We should not, in this context, understand nature in Western terms. As Raffé explains, this Hindu view is linked to the disciplines of Yoga, because it shows the way through which man imitates the Deity, who is the Great Enjoyer, in his “Play of the Cosmos”. Hindu music, as well as architecture, symbolizes as far as possible, in sound and form respectively, the cosmic Brahma, the creator, and *rāga* is the symbol of *Vach*, the Creative Sound (an anthropomorphic notion).³³ I believe we may conclude from this discussion that *rāsa* is very far from being some kind of pure aesthetic feeling, but is in fact indissolubly associated to the cosmic and the anthropomorphic, something that we already encountered with Indian architectural and urban plans.

Raffé refers to the *Śrī-yantra*, a *mandala* consisting of interlaced triangles within a double lotus, itself inscribed within a sacred four-gated city. The chief *rāgas* follow from the proportions of the *yantra*, an approach comparable to the Greek architectural *canon*, and there are derivatives of these *rāgas*, the *rāginīs*, which are variations of them. The 42 *rāgas* and *rāginīs* of North Hindu music correspond to 42 musical modes-moods of nature. According to Raffé, the same religious system is projected onto other Hindu cultural products. Proportions preside over architecture and sculpture from early Hindu times and, like those in music, are comparable to the Greek *canon*. The major ritual dance associated with the circle of the year is *Ras mandala* and there is a close relationship between choreography and music. In painting, the mythical *rāginīs* are represented as women (*Rāg mālās*) in erotic embraces, visual forms that materialize musical forms, which thus results in a close parallelism of these two systems.³⁴

In his comparative study of the fundamental theoretical principles of Indian and Chinese painting, Clay Lancaster argues that there is a close connection between two texts from these two cultures, the *Six Limbs* of Yasodhara, found in a twelfth-century commentary on the second-century *Vātsāyana Kāmasūtra* and probably written in the sixth or seventh century, and the *Six Principles* of Hsieh Ho, formulated at the end of the fifth century. In China, according to Lancaster, the dominant view, found

rāsa é emoção e é inseparável do prazer estético. Segundo ela, a experiência estética conduz à tranquilidade, e o *rāsa* oferece um antegosto de *moksha*, liberação espiritual, que para o Shaivismo implica identificação com a realidade final, a consciência universal de Shiva. A autora, enquanto defende a estética emocional, conclui que a tradição estética indiana enfrenta a filosofia ocidental, incluindo a visão kantiana, pois isso se encontra na psicologia das emoções.³⁰

Uma visão mais carnal, pertencente ao modelo de “beleza funcional”, é defendida por Richard Shusterman, que também sucumbe ao raciocínio aditivo. Ele argumenta que ambos, indianos e chineses, revelam estética (como tal) no desempenho sexual. Mas ele também identifica a conexão na Índia entre esse desempenho e *moksha*, e observa que isso simboliza a copulação entre Purusha e Prakriti (mãe natureza, energia feminina criadora). Ele verifica que na China o mesmo desempenho, enquanto serve à higiene e a outros objetivos, refere-se à ação recíproca entre *yin* e *yang* (ver abaixo) e que o prazer sexual incorpora a “Forma Suprema”.³¹

Parece-me que o que segue nas visões anteriores, na realidade, não é que o mundo semiótico de um objeto cultural seja composto por um código estético como nós, ocidentais, entendemos; é *mais* um grande código religioso-cósmico, mas este último produz e constitui o primeiro, transformando-o num código “estético” não ocidental. Devo concluir com uma abordagem, a abordagem “cultural”, que exemplifica essa linha de argumentação.

O conceito de *rāsa* é meticulosamente examinado por W. G. Raffé, que foca na música hindu. Sua compreensão disso abre caminho para a quarta abordagem dos objetos culturais. Segundo Raffé, o conceito de *rāsa* está intimamente ligado a dois outros conceitos: *rāga* e *bhava*. Na música, *rāga* é a forma melódica dada pelo músico e conota *rāsa*, por exemplo, emoção, um modo desejado de percepção. O *rāsa* criado e controlado pelo homem duplica ou mesmo intensifica o *rāsa* causado pelo

³² HIGGINS, Kathleen Marie (*Op. cit.*, pp. 44-46) limits the interpretation of *bhāva* when she considers it as just an aesthetic emotion represented in the drama.

³³ RAFFÉ, W. G. “Rāgas and Rāginīs: A Key to Hindu Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n. 2, 1952, pp. 105-117.

³⁴ RAFFÉ, W. G., *Op. cit.*, pp. 108-110, 114-115; see also LANCASTER, Clay, *Op. cit.*, pp. 97, 98-99, 104.

³⁰ HIGGINS, Kathleen Marie. “An Alchemy of Emotions: Rasa and Aesthetic Breakthroughs?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, pp. 43-54, nas pp. 43, 45, 49-51.

³¹ SHUSTERMAN, Richard. “Asian Ars Erotica and the Question of Sexual Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, 2007, pp. 55-68, nas pp. 56-57, 59, 61, 64, 65.

impacto sobre a humanidade do *bhava*, o humor da natureza específico a um tempo e espaço particular.³² Não devemos, nesse contexto, entender natureza em termos ocidentais. Como Raffé explica, essa visão hindu está ligada às disciplinas da ioga, pois isso mostra a forma usada por cada homem, de interpretar a Deidade, que é o Grande Desfrutador, em seu “Jogo do Cosmos”. A música hindu, como a arquitetura, simboliza o mais longe possível, em som e forma — respectivamente — o Brahma cósmico, o criador e o *rāga* é o símbolo de *Vach*, o Som Criativo (uma noção antropomórfica).³³ Acredito que podemos concluir dessa discussão que *rāsa* está longe de ser algum tipo de percepção estética pura, mas é de fato indissolivelmente associado ao cósmico e antropomórfico, algo que já havíamos encontrado na arquitetura indiana e planos urbanos.

Raffé se refere ao *Śrī-yantra*, uma *mandala* que consiste em triângulos interlaçados com um lótus duplo, inscrito dentro de uma cidade sagrada de quatro portões. O chefe *rāgas* seguido pelas proporções de *yantra*, uma abordagem comparável ao arquitetônico grego *canon*; há derivados desses *rāgas*, os *rāginis*. Os 42 *rāgas* e *rāginis* da música hindu do norte correspondem aos 42 modos musicais da natureza. Segundo Raffé, o mesmo sistema religioso é projetado em outros produtos culturais hindus. Proporções presidem sobre a arquitetura e a escultura dos tempos primitivos hindus e, como os da música, são compráveis ao *canon* grego. O principal ritual de dança associado com o círculo do ano é *Ras mandala*, e há uma estreita relação entre coreografia e música. Na pintura, os míticos *rāginis* são representados como mulheres (*Rāg malās*) em abraços eróticos, formas visuais que materializam a forma musical, que assim resulta num paralelismo desses dois sistemas.³⁴

Em seu estudo comparativo dos princípios teóricos fundamentais da pintura chinesa e indiana, Clay Lancaster argumenta que há uma forte conexão entre dois textos dessas duas culturas, os *Seis Membros de Yasodhara*, encontrado em um co-

in a fourth-century source, that painting must serve morality gradually declined up to the eighth century to give place to an approach to painting as “an aesthetic end in itself”. However, Lancaster also states that the *Six Principles* of Hsieh Ho constituted the basis of the Chinese practice of painting and criticism from their first formulation until his own days. We conclude, then, that this basis must have influenced the displacement from ethics to aesthetics that he argues took place. Each one of the six principles, he points out, is expressed by four characters (four is a fundamental cosmological number in China, related to the cardinal points), the total number of characters thus amounting to 24. I shall limit myself to Lancaster’s account of the first principle, which, he believes, “was considered the most important” and “is a guide to the interpretation of the other five”. This principle is *ch’i-yün shêng-tung*, which translates literally as “spirit resonance (producing) lifelike animation” and has also been rendered as “resonance or vibration of the vitalizing spirit and movement of life”. Lancaster cites Osvald Sirén (from whom he quotes the second translation above) that *ch’i* is the life-breath (an anthropomorphic notion) of every existing thing, animate or inanimate, and may be rendered as spirit or as vitality following from the activity of the spirit. According to Lancaster, it is the vital consonance giving a painting “the animation of life itself”.³⁵

Thus, Chinese painting attempts to transfer the vitalizing spirit to human painting, and this spirit is the Ultimate one, since, as Lancaster states, with a single exception, Hsieh Ho’s commentators related spirit-harmony and life motion either with the Tao or with the Confucian “Spirit of Heaven and Earth”. It is difficult to detect here any primacy of aesthetics.³⁶ I would like

³⁵ LANCASTER, Clay, *Op. cit.*; see also LOEHR, MAX, “The Question of Individualism in Chinese Art”. *Journal of the History of Ideas*, v. 22, n. 2, 1961, pp. 147-158, on pp. 149, 150.

³⁶ Colors had primarily a symbolic signification. As in ancient Greece, the main colours corresponded to the primordial elements (four for Greece and five for China), the four cardinal points with the addition of the centre of the earth and the cosmos for China, and the four seasons with the addition of the notion of “all seasons”. First in the hierarchy of colours was yellow, the colour corresponding to *yin* and the centre of the earth and cosmos, as well as that of the robe of the emperor-centre of the earth and the roof of his palace; red was related to *yang*. Thus, colour partakes of the organization and cycles of the cosmos, but also indicates the allocation of power: for example, in the Ch’in dynasty (221-206 BC) there was a hierarchy of colours associated with the hierarchy of nobility (YAU, Victoria, “Use of Colour in China”. *The British Journal of Aesthetics*, v. 34, n. 2, 1994, pp. 151-162, on pp. 155, 157- 158, 159).

³² HIGGINS, Kathleen Marie (*Op. cit.*, pp. 44-46) limita a interpretação de *bhava* quando ela considera-o apenas como emoção estética representada no drama.

³³ RAFFÉ, W. G. “Rāgas and Rāginīs: A Key to Hindu Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n. 2, 1952, pp. 105-117.

³⁴ RAFFÉ, W. G., *Op. cit.*, pp. 108-110, 114-115; ver também LANCASTER, Clay, *Op. cit.*, pp. 97, 98-99, 104.

to stress that it is exactly this same *ch'i* that supports *Feng shui*, the art of geomancy. *Feng* means the wind, the “waves” of the sky, while *shui* is the running waters, the “waves” of the earth.³⁷ The rules of *feng shui*, *k'an yu*, aim at the spatial expression of *ch'i*, the all-pervading life-force of nature, the cosmic breath. The geomancer, *k'an yu hia*, “controls the situation” of *yin* and *yang*. It is he who examines the flux of waters, which is the mobile element *yang*, of the nature of the sky, as well as the “form of the dragon”, that is, the form of the mountains, the quiet element *yin*, of the nature of earth. The location, the detailed orientation, and specific organization and form of Chinese cities and buildings follow from this inspection by the geomancer. Cities and buildings are cosmograms, and the cosmos was created, as we are informed by a sixth-century text, from the members of P'an-ku; he is the primordial man, the principle without origin, the oppositional unity of *yin* and *yang*, who rested in the primordial abyss, the nothingness.³⁸

On the basis of the data discussed above, it needs a great effort of imagination not to conclude that pure aesthetic theory did not exist in India or China, any more than it did in ancient Greece and Rome. This conclusion, the result of a rather close analysis, does not confirm Stephen Davies's view that in these and certain other cases, among which oddly Greece is not mentioned, art was contemplated for its own sake.³⁹ As was the case in Greece and Rome, the aesthetic in India and China was subordinated to the cosmic and the anthropomorphic, the two key codes regulating urban and architectural space.

History and the theory of aesthetics

Let us briefly examine the fate of our three codes in mo-

³⁷ P'ENG, Tso-Chih. *Chinesischer Städtebau unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Peking*, unpublished Ph.D. thesis, Technical University of Aachen, 1959, pp. 6-7, 10; GRANET, Marcel. *La pensée chinoise*. Paris: Albin Michel, 1968, p. 103; WHEATLEY, Paul. *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971, pp. 419-420; SICKMAN, Laurence. “Painting and Sculpture”. In SICKMAN, Laurence; SOPER, Alexander, *The Art and Architecture of China*, 2nd revised edition. Harmondsworth, Middlesex, etc.: Penguin Books, 1960, Part One, on p. 298 n. 2.

³⁸ On Chinese urban planning and its symbolism, see LAGOPOULOS, Alexandros Ph. *Urbanisme et sémiotique dans les sociétés pré-industrielles*. Paris: Anthropos, 1995, p. 99-148.

³⁹ DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspectives on Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 3, 9, 54 n. 4, 64, 79.

mentário do século XII no *Vātsayana Kamasūtra*, do século II, e provavelmente escrito no VI ou VII século, e os *Seis Princípios de Hsieh Ho*, formulado no final do século V. Na China, segundo Lancaster, a visão dominante, encontrada numa fonte do século IV, de que a pintura deve servir à moralidade diminuiu gradualmente até o século VIII para dar lugar a uma abordagem à pintura como “um fim estético em si mesmo”. Contudo, Lancaster também declara que os *Seis Princípios de Hsieh Ho* constituem a base da prática chinesa de pintura e criticismo da sua formulação iniciais até seus próprios dias. Concluímos, então, que essa base deve ter influenciado o deslocamento de ética para estética que ele argumenta ter lugar. Cada um dos seis princípios, ele aponta, é expresso por quatro características (quatro é um número cosmológico fundamental na China, relacionado aos pontos cardeais), o número total de caracteres é de 24. Devo me limitar à narrativa de Lancaster sobre o primeiro princípio, que ele acredita ser “considerado o mais importante” e “um guia para a interpretação dos outros cinco”. Esse princípio é *ch'i-yün shêng-tung*, que é traduzido literalmente como “espírito ressonante (produzindo) animação natural” e também foi proferido como “ressonância ou vibração do espírito vitalizante e movimento da vida”. Lancaster cita Osvald Sirén (de quem ele cita a segunda tradução acima) que *ch'i* é a respiração da vida (uma noção antropomórfica) de toda coisa existente, animada ou inanimada, e pode ser processado como espírito ou vitalidade seguido da atividade espiritual. Segundo Lancaster, isso é a consonância vital dando a uma pintura “a animação da vida”.³⁵

Assim, a pintura chinesa tenta transferir o espírito vitalizante para a pintura humana, e esse espírito é o definitivo, com, segundo Lancaster, uma única exceção. Os comentaristas de *Hsieh Ho* relacionaram o espírito-harmonia e o movimento da vida ao Tao ou ao “espírito do paraíso e Terra” confuciano. É difícil detectar aqui qualquer primazia estética.³⁶ Gostaria de frisar que isso

³⁵ LANCASTER, Clay, *Op. cit.*; ver também LOEHR, Max. “The Question of Individualism in Chinese Art” *Journal of the History of Ideas*, v. 22, n. 2, 1961, pp. 147-158, nas pp. 149-150.

³⁶ As cores têm, inicialmente, uma significação simbólica. Como na Grécia antiga, as cores principais correspondiam aos elementos primordiais (quatro para a Grécia e cinco para a China), os quatro pontos cardeais, com a adição de

é exatamente o mesmo ch'i que sustenta o *Feng shui*, a arte da geomancia. *Feng* significa o vento, as “ondas” do céu enquanto que *shui* representa as águas correntes, as “ondas” da Terra.³⁷ As regras do *Feng shui*, *k'an yu*, objetivam a expressão espacial de *ch'i*, a vida-força onipresente da natureza, o alento cósmico. O geomante, *k'an yu hia*, “controla a situação” do *yin* e *yang*. É ele que examina o fluxo das águas, que é o elemento móvel *yang* da natureza do céu, assim como a “forma do dragão”, que é a forma das montanhas, o elemento sossegado *yin* da natureza da Terra. A localização, a orientação detalhada, a organização específica e forma das cidades e construções chinesas são dadas por um geomante. Cidades e construções são cosmogramas, e o cosmos foi criado, como somos informados por um texto do século sexto, escrito por membro de P'na-ku; ele é um homem primordial, o princípio sem origem, a unidade oposicional do *yin* e *yang*, que repousava no abismo primordial, o nada.³⁸

Baseado nas informações discutidas acima, é necessário um grande esforço de imaginação para não concluir que a teoria estética pura não existia na Índia ou China, não mais do que existiu na Grécia e Roma Antiga. Essa conclusão, resultado de uma análise próxima, não confirma a visão

um centro da terra e do cosmos para a China, e com as quatro estações com uma adição da ideia de “todas as estações”. Primeiro, na hierarquia de cores, estava o amarelo, a cor correspondente ao *yin* e ao centro da terra e cosmos, bem como a do manto do imperador central da Terra e o teto de seu palácio; vermelho era relacionado ao *yang*. Assim, cores partilham da organização e ciclos do cosmos, mas também indicam a alocação de poder: por exemplo, na dinastia Ch'in (221-206 a.C.) havia uma hierarquia de cores associada à hierarquia da nobreza. (YAU, Victoria, “Use of Colour in China”. *The British Journal of Aesthetics*, v. 34, n. 2, 1994, pp. 151-162, nas pp. 155, 157-158, 159).

³⁷ P'ENG, Tso-Chih. *Chinesischer Städtebau unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Peking*, não publicado, tese de doutorado. Ph.D. thesis, Technical University of Aachen, 1959, pp. 6-7, 10; GRANET, Marcel. *La pensée chinoise*. Paris: Albin Michel, 1968, p. 103; WHEATLEY, Paul. *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971, pp. 419-420; SICKMAN, Laurence. “Painting and Sculpture”. In SICKMAN, Laurence; SOOPER, Alexander, *The Art and Architecture of China*. 2ª edição revisada. Harmondsworth, Middlesex, etc.: Penguin Books, 1960, Part One, na p. 298 n. 2.

³⁸ Sobre planejamento urbano chinês e seu simbolismo, ver LAGOPOULOS, Alexandros Ph. *Urbanisme et sémiotique dans les sociétés pré-industrielles*. Paris: Anthropos, 1995, pp. 99-148.

ernity. In modernity, a biological-organicist code emerged, based on a new concept of function⁴⁰ and referring no longer to its external form but to the internal anatomy of the body. This code shaped the (ideological) models of the city in the texts written by urban specialists of the nineteenth and twentieth centuries.⁴¹ Organicist urban metaphors survive in the professional jargon of today's urban planners: the “diseased city,” the “arteries” of the city, the “heart” of the city, the “lungs” indicating green areas are current metaphors, though they no longer represent an anthropomorphic understanding of the city, since they have no operational character. Also, the concept of *function*, the common element of the naturalistic and the organicist codes, acquired a purely technical character and became the foundation of modern urban planning and architecture. The cosmic code, starting in the Renaissance, was gradually desacralized and eliminated from the city.

The opposite happened with the aesthetic code. In modernist architecture, “form follows function,” and form, the aesthetic, was for architects the summit of their enterprise, as was the case with Alberti. However, the major influence on architectural aesthetics came from elsewhere. This is the idea of the autonomy of the aesthetic, which was posited philosophically in the mid-eighteenth century by Baumgarten and was further elaborated by Kant at the end of the same century. Since my case studies have led me to question the universality of the aesthetic, it seems necessary to briefly review both Kant's approach and certain recent approaches that discuss precapitalist aesthetics, in order to support my positions.

The perspective adopted in this paper is semiotic-anthropological in a historical framework and thus it is based on a paradigm in direct opposition to the biological paradigm and any quest for human universals, such as those, for example, of Ellen Dissanayake and Dennis Dutton.

For Dissanayake's “species-centred” or “bio-evolutionary” Darwinian perspective, art is not cultural, but a necessary biological and universal part of human nature, responding to a fun-

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 276-279, 321, 366-369.

⁴¹ LAGOPOULOS, Alexandros Ph. “The Social Meaning of Space: Metaphor and Politics”. In MONTAÑOLA THORNBERG, Josep (Ed.), *El futur de l'arquitecte: Ment, territori, societat*. Vol. 1. Barcelona: Edicions UPC, 2001, pp. 99-118, on pp. 102-107.

damental human need. The main evolutionary context of art, “art-conjoined-with-ritual”, were activities related to survival. Art is a behaviour, an activity of “making special” (someone or something) belonging to a wider set of such activities. Art was related to the extraordinary, and in the activities of making special, that is, the natural tendency of shaping and elaborating, the result of the control exerted produced emotional satisfaction. The control of art over its natural material was equally fundamental with that exercised by tools or agriculture. Making special the body with ornaments having a ritual and magical aim enhanced individual reproductive potential and was a factor of integration into the social group; cooperation was in step with competitiveness. There are universal “empathetic” proto-aesthetic predispositions, which led to cognitive universals (such as circles or pure colors) that were invested with beauty. The perception of beauty and aesthetic pleasure are universal givens, although the defining characteristics of beauty vary culturally and individually. Aesthetic elements may appear in non-aesthetic contexts, and generally in premodern and unsophisticated modern societies detached aesthetic experience is absent and the emotional reactions are addressed to the significance of the subject.⁴²

Here is not the place for a systematic critique of Dissanayake’s views, but I should like to point out two issues. First, I believe that the Fali example is quite typical of pre-capitalist cultures in showing the low importance of the aesthetic code in less complex societies. In these societies, the main mechanism of any ritual is the projection *in illo tempore*, and whatever the importance of art in this context, it is certainly not comparable in importance to the re-enacting of cosmogony. Second, a look at the history of science reminds us that attempts similar to Dissanayake’s have already been made. One of the bases of “classical” human ecology, which developed in the two decades before World War II, was animal and plant ecology, and it attempted to interpret the socio-spatial organization of urban space using the concepts of “competition” and “competitive cooperation”.⁴³ A radical critique of this approach came from Milla Aïssa Alihan, who argued that the principle of a biological economy cannot

de Stephen Davies de que, em tese outros casos, entre os quais a Grécia, não é — estranhamente — mencionada; pensava-se que a arte era a contemplação para sua própria causa.³⁹ Como era o caso na Grécia e Roma, a estética na Índia e na China era subordinada ao código cósmico e ao antropomórfico, dois códigos chave que regulavam o espaço urbano e arquitetônico.

História e teoria da estética

Vamos analisar brevemente o destino dos nossos três códigos na modernidade. Na modernidade, um código biológico-organicista emergiu, baseado em um novo conceito de função⁴⁰ e referindo-se já não à sua forma externa, mas à anatomia interna do corpo. Esse código formou os modelos (ideológicos) da cidade nos textos escritos por especialistas urbanos dos séculos XIX e XX.⁴¹ Metáforas urbanas organicistas sobrevivem ao jargão dos planejadores urbanos de hoje: a “cidade doente”, as “artérias” da cidade, o “coração” da cidade, os “pulmões”, indicando áreas verdes, são metáforas correntes, embora elas não mais representem um entendimento antropomórfico da cidade, já que não têm nenhum caráter operacional. Também, o conceito de *função*, o elemento comum do código naturalista e organicista, adquiriu um caráter puramente técnico e tornou-se a fundação do planejamento urbano e da arquitetura moderna. O código cósmico, começando no Renascimento, foi gradualmente dessacralizado e eliminado da cidade.

O oposto aconteceu com o código estético. Na arquitetura moderna, “forma segue função”, e forma, a estética, era para os arquitetos o ápice de sua empreitada, como era o caso com Alberti. Entretanto, a principal influência na estética arquitetônica veio de outro lugar. Essa é a ideia de autonomia da estética, que foi postulada, filosoficamente, no meio do século XVIII por Baumgarten e elaborada, no fim do mesmo século, por

³⁹ DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspectives on Art*. Oxford: Oxford University Press, 2007, pp. 3, 9, 54 n. 4, 64, 79.

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 276-279, 321, 366-369.

⁴¹ LAGOPOULOS, Alexandros Ph. “The Social Meaning of Space: Metaphor and Politics”. In MUNTANOLA THORNBERG, Josep (Ed.), *El futur de l'arquitecte: Ment, territori, societat*. Vol. 1. Barcelona: Edicions UPC, 2001, pp. 99-118, nas pp. 102-107.

⁴² DISSANAYAKE, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle and London: University of Washington Press, 1995, for example pp. IX, XVII, 11, 12, 19, 33, 34, 41, 42, 49, 54, 61, 76, 79, 92, 95, 107, 111-112, 130-135, 157, 162, 222-225.

⁴³ See for example PARK, Robert Ezra. “Human Ecology”. *The American Journal of Sociology*, v. 42, n. 1, 1936, pp. 1-15.

Kant. Já que meus estudos de caso levaram-me a questionar a universalidade da estética, me parece necessário rever, de maneira breve, a fim de embasar minhas posições, ambas as abordagens, a kantiana e outra mais recente, que discutem a estética pré-capitalista.

A perspectiva adotada neste artigo é semiótico-coantropológica num quadro histórico e é, deste modo, baseada num paradigma oposto ao paradigma biológico e a qualquer busca por universais humanos, tais como aqueles, por exemplo, de Ellen Dissanayake e Dennis Dutton.

Para a perspectiva “espécie centrada” ou “bioevolucionária” darwiniana de Dissanayake, arte não é cultural, mas uma necessidade biológica e parte universal da natureza humana, respondendo a uma ânsia humana fundamental. O contexto evolutivo principal de arte, “arte conjugada com ritual”, tratava-se de atividades relacionadas à sobrevivência. Arte é um comportamento, uma atividade de “fazer especial” (alguém ou algo) pertencendo a um conjunto mais amplo de tais atividades. Arte era relacionada ao extraordinário, e nessas atividades de fazer especial, isto é, a tendência natural de modelar e elaborar, o resultado do controle exercido produzia satisfação emocional. O controle de arte sobre seu material natural era igualmente fundamental com aquele exercido pelas ferramentas ou agricultura. Tornar especial o corpo usando ornamentos com objetivos ritualísticos e mágicos aprimorou o potencial reprodutivo individual e foi um fator de integração entre grupos sociais; cooperação estava em passo com competitividade. Há predisposições protoestéticas “enfáticas” universais, que levaram a universais cognitivos (como círculos ou cores puras) que foram investidos com beleza. A percepção de beleza e prazer estético são dados universais, embora as características definidoras de beleza variem cultural e individualmente. Elementos estéticos podem aparecer em contextos não estéticos e, geralmente, em sociedades pré-modernas a simples experiência estética separada é ausente e as reações emocionais são endereçadas à significância de seu sujeito.⁴²

Aqui não é lugar para uma crítica sistemática da

⁴² DISSANAYAKE, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Seattle and London: University of Washington Press, 1995, por exemplo, pp. ix, xvii, 11, 12, 19, 33, 34, 41, 42, 49, 54, 61, 76, 79, 92, 95, 107, 11-112, 130-135, 157, 162, 222-225.

be applied to economy in its social context, and more generally that it is not possible to transfer the logic of the physical sciences to the social sciences.⁴⁴

The Darwinian perspective is also adopted by Denis Dutton. According to Dutton’s evolutionary aesthetics, the arts are evolutionary adaptations with survival and reproductive value (natural and sexual selection) dating from the Pleistocene, and artistic beauty follows from such sources. There is an art instinct, which is not a single genetic impulse but a complex set of impulses (sub-instincts). Dutton defends a series of universal essences: a stable human nature, innate aesthetic tastes and moral sentiments, and eternal themes of fiction. As a result, the arts occur cross-culturally in similar forms and their cultural differences are superficial, though cultural traditions impose limits on them; consequently, the arts are not essentially religious, moral or political. One result of the Darwinian adaptation, according to Dutton, is the pleasure of storytelling, which is an instinct of very ancient origin, and its universal themes; the structure of stories follows from innate tendencies. Another result of adaptation is our innate artistic preferences for savannah-type landscapes, a fact explained by their survival value for Pleistocene humans, who had similar tastes; the savannah model also underlies the design of parks and golf courses.⁴⁵

Dutton’s “universal human psychology”, quite close to Dissanayake’s views, projects us back to the universalizing tendencies of Sir James Frazer’s anthropology. To mention two brief points, it is surprising that Dutton in discussing plot “templates” selects as his starting point categories formulated by a journalist, Christopher Booker, ignoring both the seminal work of Vladimir Propp⁴⁶ and the more sophisticated narratology of Algirdas Julien Greimas.⁴⁷ Booker’s templates are empirical and heterogeneous: for example, the template “Overcoming the Monster” is a plot or theme, while “Tragedy” is a literary genre. Also, Dutton’s universals continuously encounter the resistance of history, as in

⁴⁴ ALIHAN, Milla Aïssa. *Social Ecology: A Critical Analysis*. New York: Columbia University Press, 1938, for example pp. 69, 75, 82-87, 245-249.

⁴⁵ DUTTON, Denis. *The Art Instinct*. Oxford: Oxford University Press, 2009, for example pp. 3-6, 19-20, 29, 86, 90-91, 100-101, 118, 127-128, 132, 134, 135, 152, 162, 223-226, 229-232.

⁴⁶ PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. 2nd revised edition. SCOTT, Laurence L. (Trans.). Austin TX: University of Texas Press, 1968.

⁴⁷ See, for example, GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS Joseph, *Op. cit.*

the case of his landscape aesthetics:⁴⁸ even if we limit ourselves to the Western tradition, the idea of landscape, far from being a universal concept, emerged historically for the first time in the Renaissance. It became possible due to the invention by Alberti of linear perspective in his *Della pittura*, which was applied both to painting and the surveying of the lands of the nobility.⁴⁹

Generally, the biological or the bio-ecological and the sociological paradigms are asymptotic and irreconcilable, and any attempt to align *a priori* biological concepts with historical data leads to arbitrary mixings and overgeneralizations, resorts to devices such as sub-instincts or partial adaptations, and ends up in prescribing history. The result is an epistemological kitsch, unable to account for the specifics of the history of art. I do not necessarily discount biological explanations, provided they remain within their own sphere of legitimacy: they could provide a structural biological framework for the capacities of our species. But the universals that follow unavoidably from the Darwinian approaches end up being an excuse to extrapolate our own conceptions onto the past, with the double consequence of Eurocentrism and the naturalization of our own ideas, that is, a socio-politically conservative apology for the *status quo*.

The reduction of culture to biology derives from an old and obsolete desire to anchor culture in the hard sciences, because of a belief that only the hard sciences incorporate *the* model of science, a reductionist position that was abandoned many decades ago. Such a reduction ignores that the first level of recession beyond culture is not biology (or bio-ecology), but the rest of society, with its material components such as technology, the technical and social division of labor, and social stratification, to which culture is indissolubly linked.

Not only biological theories are in quest of universals. Universals and the autonomy of the aesthetic were bound together in the dawn of modernity in Kant's aesthetic theory, a new field of knowledge produced by the increasing intellectual division of knowledge. For Kant, the aesthetic field is profane and detached from cosmology. It has embedded within it the

⁴⁸ This is a view to which Davies also adheres, though he disagrees with the exclusivity of the savannah habitat (DAVIES, Stephen. *The Artful Species*. Oxford: Oxford University Press, 2012, for example pp. 87, 91, 94-101).

⁴⁹ COSGROVE, Denis. "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea". *Transactions of the Institute of British Geographers*, n.s. v. 10, n. 1, 1985, pp. 45-62.

visão de Dissanayake, mas gostaria de apontar duas questões. Primeira: acredito que o exemplo Fali é bem típico de culturas pré-capitalistas ao mostrar a baixa importância do código estético em sociedades menos complexas. Nessas sociedades, o principal mecanismo de qualquer ritual é a projeção *in illo tempore*, e qualquer importância de arte naquele contexto é, certamente, incomparável em importância à reencenação da cosmogonia. Segunda questão: um olhar para a história da ciência nos lembra que tentativas similares às de Dissanayake já foram feitas. Uma das bases da ecologia humana "clássica", que foi desenvolvida duas décadas após a Segunda Guerra Mundial, era a ecologia animal e de plantas que tentava interpretar a organização socioespacial do espaço urbano usando conceitos de "competição" e "cooperação competitiva".⁴³ Uma crítica radical dessa abordagem foi feita por Milla Aïssa Alihan, que argumenta que o princípio de uma economia biológica não pode ser aplicado à economia em seu contexto social, e de forma mais geral, que não é possível transferir a lógica das ciências físicas para as sociais.⁴⁴

A perspectiva darwiniana também é adotada por Denis Dutton. Segundo a estética evolutiva de Dutton, as artes são adaptações evolutivas com valores de sobrevivência e de reprodução (seleção natural e sexual) datados do Pleistoceno, e a beleza artística decorre de tais fontes. Há um instinto artístico, que não é um simples impulso genético, mas um conjunto complexo de impulsos (subinstintos). Dutton defende uma série de essências universais: uma natureza humana estável, gostos estéticos inatos e sentimentos morais, e temas eternos de ficção. Como um resultado, as artes ocorrem de forma transcultural em formas similares, e suas diferenças culturais são superficiais, embora tradições culturais imponham limites nelas; conseqüentemente, as artes não são essencialmente religiosas, morais ou políticas. O resultado de uma adaptação darwiniana, segundo Dutton, é o prazer do *storytelling*, que é um instinto de origem muito antiga, e seus temas universais; a estrutura das histórias segue de tendências inatas. Outro resultado de adaptação é nossa preferência

⁴³ Ver, por exemplo, PARK, Robert Ezra. "Human Ecology". *The American Journal of Sociology*, v. 42, n. 1, 1936, pp. 1-15.

⁴⁴ ALIHAN, Milla Aïssa. *Social Ecology: A Critical Analysis*. New York: Columbia University Press, 1938, por exemplo, pp. 69, 75, 82-87, 245-249.

artística inata por paisagens do tipo da savana, um fato explicado pelo valor de sobrevivência dos humanos do Pleistoceno, que tinham gosto similar; o modelo da savana também sublinha o *design* de parques e campos de golfe.⁴⁵

A “psicologia universal humana” de Dutton, próxima das visões de Dissanayake, nos projeta de volta as tendências universalizadoras da antropologia de Sir James Frazer. Para mencionar dois rápidos pontos, é surpreendente que Dutton, quando discute “modelos” de enredo, seleciona como ponto inicial categorias formuladas por um jornalista, Christopher Booker, ignorando ambos o trabalho seminal de Vladimir Propp⁴⁶ e a narratologia mais sofisticada de Algirdas Julien Greimas.⁴⁷ Os modelos de Booker são empíricos e heterogêneos: por exemplo, o modelo “Superando o Monstro” é um enredo ou tema, enquanto “Tragédia” é um gênero literário. Além disso, os universais de Dutton encontram — continuamente — a resistência da história, como no caso de sua estética de paisagem:⁴⁸ mesmo se nos limitarmos à tradição ocidental, a ideia de paisagem, longe de ser um conceito universal, emergiu historicamente pela primeira vez no Renascimento. Tornou-se possível graças à invenção da perspectiva linear por Alberti em seu *Della pittura*, que foi aplicada à pintura e à agrimensura de paisagens da nobreza.⁴⁹

Geralmente, os paradigmas biológicos, ou bioecológicos e sociológicos, são assintóticos e irreconciliáveis, e qualquer tentativa de alinhar *a priori* conceitos biológicos com dados históricos leva a generalizações e misturas arbitrárias, recorre a dispositivos como subinstintos ou adaptações parciais, e acaba prescrevendo a história. O resultado é um *keïsch* epistemológico, incapaz de contar os

ideas of a fundamental, innate aesthetic faculty of the universal transcendental mind and of “real beauty”, a free, pure, contentless beauty. Kant also recognizes another kind of beauty, “adherent beauty”, beauty in a secondary sense, in which, starting from particular concepts, “aesthetic ideas” are elaborated which open an “undeveloped” and “immensurable field of related representations”; these ideas can participate in aesthetic value, but as a result the aesthetic object loses its purity. In this case, the content should not distract from the form of the aesthetic object, that is, must not have an existence of its own.⁵⁰ Most contemporary scholars believe that there are restrictions on the development of aesthetic ideas due to functional reasons. Referring to Kant’s views on architecture, Paul Guyer points out that judgments of adherent beauty presuppose knowledge of its intended function, but generally a work of art is not fully determined by concepts. The free play of imagination is deployed on the basis of content, form, and material,⁵¹ and thus architecture expresses, i.e., communicates aesthetic ideas, an expressivist view that Guyer considers a breakthrough in architectural theory; aesthetic ideas are part of the beauty of architecture.⁵²

It seems to me evident that free beauty is a modernist concept, unrelated to the case studies discussed; this is also the case with adherent beauty, because the “contents” I identified are not subordinated to form or restricted by practical factors. They are cultural elaborations which, far from being an “undeveloped” nebula, represent *coherent* ideological *systems*. Davies, who generally rejects free beauty and considers adherent beauty as too limited, proposes “functional beauty”, which could seem a candidate for the explanation of my material, even more so since Davies addresses the issues of “first art” and art in pre-capitalist

⁴⁵ DUTTON, Denis. *The Art Instinct*. Oxford: Oxford University Press, 2009, por exemplo, pp. 3-6, 19-20, 29, 86, 90-91, 100-101, 118, 127-128, 132, 134, 135, 152, 162, 223-226, 229-232.

⁴⁶ PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. SCOTT, Laurence L. (Trad.). 2ª edição revisada. Austin, TX: University of Texas Press, 1968.

⁴⁷ Ver, por exemplo, GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS Joseph, *Op. cit.*, “Sémiotique”.

⁴⁸ Essa visão aderida por Davies, embora ele discorde com a exclusividade da savana (DAVIES, Stephen. *The Artful Species*. Oxford: Oxford University Press, 2012, por exemplo, pp. 87, 91, 94-101).

⁴⁹ COSGROVE, Denis. “Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea”. *Transactions of the Institute of British Geographers*, n.s. v. 10, n. 1, 1985, pp. 45-62.

⁵⁰ KANT, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, Introduction, section VII, 5: 188-189, section VIII, 5: 194, section IX, 5: 196, §16, 5: 229-230, §49, 5:315-316. See also ZIMMERMAN, Robert L. “Kant: The Aesthetic Judgment”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 21, n. 3, 1963, p. 333-344; GRACYK, Theodore A. “Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant’s Aesthetic Theory”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 45, n. 1, 1986, pp. 49-56, on pp. 49, 53.

⁵¹ This kind of formulation is close to Larry Shiner’s “moderate functionalism”, according to which aesthetic and practical (architectural) functions are interrelated to each other and to other functions, such as the social (SHINER, Larry. “On Aesthetics and Function in Architecture: The case of the ‘Spectacle’ Art Museum?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 69, n. 1, 2011, pp. 31-41).

⁵² GUYER, Paul. “Kant and the Philosophy of architecture”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 69, n. 1, 2011, p. 7-19, on pp. 7, 14-17.

societies. According to Davies, in artworks and artifacts generally, aesthetic and non-aesthetic goals interact. To the second category belong artistic properties, that is, conventional semiotic systems, including symbolism, and the art-related context (two unstable classes with elements moving between them according to the case), as well as practical function(s); artistic properties may even be more important than the aesthetic ones. Utilitarian objects with one or more primary practical non-aesthetic functions may have actual aesthetic features, provided these are determined by function and apply to the objects as a whole, with the result that the objects become functionally beautiful, a beauty that does not always coincide with formal beauty. Aesthetic and artistic properties are in this case secondary and separable from the primary practical function(s) of an object, but they are so essential and necessary for its shaping and realization, in order for it to be an artwork, that it cannot be evaluated independently from them; aesthetic properties constrain the mode of primary functioning.

The concept of functional beauty – so close to Albertian and architectural functionalist theories – has the merit of introducing the practical function, religious, aesthetic, or other, as a component of any object considered as art. It is used by Davies for the interpretation of pre-capitalist societies: their art is generally utilitarian. However, Davies believes that pre-capitalist art is art as we Westerners understand it, which is why his argumentation ends up being a plea for aesthetic universals, a return to Kant's aesthetics. There is a “human condition” and there are “deep-seated human needs and experiences”, to which art's universality corresponds; the latter is due to universal aesthetic properties, directly available to perception, and not culturally arbitrary semiotic systems. Davies enumerates the aesthetic properties used by traditional aesthetics: beauty, elegance, grace, balance, serenity, vivacity, internal unity, energy, sensuous vibrancy, tension, which he considers as the common ground between traditional and non-Western aesthetics, i.e., as trans-cultural. Davies's aesthetic universals, once again without any connection to the material dynamics of society, inevitably lead him to explanations of the Darwinian kind. Thus it does not come as a surprise that, in spite of his criticism of Dissanayake's approach for not distinguishing art from play and religion or high from low art, Davies concedes that her approach applies to low art and generally formulates the “pre-theoretic, intuitive notion of art” common to all societies; all humans have a “common biological and environmental

específicos da história da arte. Eu, necessariamente, não descontro explicações biológicas, quando elas permanecem em sua própria esfera de legitimação: elas podem provisionar um panorama estrutural biológico para as capacidades de nossas espécies. Porém, os universais que seguem inevitavelmente das abordagens darwinianas acabam se tornando um pretexto para extrapolar nossos próprios conceitos para o passado, com a dupla consequência do Eurocentrismo e da naturalização das nossas próprias ideias, o que é uma apologia conservadora sociopolítica ao *status quo*.

A redução da cultura à biologia deriva de um velho e obsoleto desejo de ancorar a cultura nas ciências duras, porque há uma crença de que só as ciências duras incorporam o modelo de ciência, uma posição reducionista que foi abandonada muitas décadas atrás. Tal redução ignora que o primeiro nível de recessão além da cultura não é a biologia (ou bioecologia), mas o resto da sociedade, com seus componentes materiais como a tecnologia, a divisão social e técnica do trabalho, e a estratificação social, à qual a cultura é ligada indissolivelmente.

Não apenas teorias biológicas procuram pelos universais. Os universais e a autonomia da estética estavam unidos no alvorecer da modernidade na teoria estética de Kant, um novo campo do conhecimento produzido pela aumentada divisão intelectual do conhecimento. Para Kant, o campo da estética é profano e separado da cosmologia. Estão embutidas nisso as ideias de uma estética fundamental e inata, capacidade de uma mente universal transcendental e de “beleza real”, livre, pura, beleza sem conteúdo. Kant também reconhece outro tipo de beleza, “beleza aderente”, beleza num sentido secundário, em que, partindo de conceitos particulares, “ideias estéticas” são elaboradas, o que abre um campo “pouco desenvolvido” e “imensurável de representações relativas”; essas ideias podem participar ao valor estético, mas como um resultado o objeto estético perde sua pureza. Nesse caso, o conteúdo não deve afastar-se da forma do objeto estético, ou seja, não deve haver uma existência própria.⁵⁰ A maior parte dos

⁵⁰ KANT, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, Introduction, section VII, 5: 188-189, section VIII, 5: 194, section IX, 5: 196, §16, 5: 229-230, §49, 5: 315- 316. Ver também ZIMMERMAN, Robert L. “Kant: The Aesthetic Judgment”.

estudiosos contemporâneos acredita que há restrições no desenvolvimento das ideias estéticas graças a razões funcionais. Referindo-se à visão de Kant sobre a arquitetura, Paul Guyer aponta que julgamentos de beleza aderente pressupõem conhecimento de sua função pretendida, porém geralmente um trabalho de arte não é totalmente determinado por conceitos. O jogo livre da imaginação é implantado na base do conteúdo, forma e material,⁵¹ e assim arquitetura se expressa, quer dizer, comunica ideias estéticas, como visão expressivista que Guyer considera um avanço na teoria arquitetônica; ideias estéticas são parte da beleza da arquitetura.⁵²

Parece-me evidente que a beleza livre é um conceito modernista, não relacionado a esses estudos de caso discutidos; esse também é o caso da beleza aderente, porque os “conteúdos” que identifiquei não são subordinados à forma ou restritos por fatores práticos. Elas são elaborações culturais que, longe de ser uma nébula “subdesenvolvida”, representam *sistemas* ideológicos *coerentes*. Davies, que geralmente rejeita a beleza livre e considera a beleza aderente como muito limitada, propõe a “beleza funcional”, que parece ser um candidato para a explanação do meu material, tanto mais que Davies aborda as questões de “primeira arte” e arte em sociedades pré-capitalistas. De acordo com Davies, em obras de arte e artefatos, geralmente, os objetivos da estética e não estética interagem. À segunda categoria pertencem as propriedades artísticas, ou seja, sistemas semióticos convencionais, incluindo simbolismo, e o contexto relacionado à arte (duas classes instáveis com elementos movendo-se entre eles de acordo com o caso), assim como função(ões) prática(s); as propriedades artísticas podem até ser mais importantes que

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 21, n. 3, 1963, pp. 333-344; GRACYK, Theodore A. “Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant’s Aesthetic Theory”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 45, n. 1, 1986, pp. 49-56, nas pp. 49, 53.

⁵¹ Esse tipo de formulação é próximo do “funcionalismo moderado”, de Larry Shiner. Segundo tal, estética e funções práticas (arquitetônica) e estéticas são inter-relacionadas mutuamente e a outras funções, como a social (SHINER, Larry. “On Aesthetics and Function in Architecture: The case of the ‘Spectacle’ Art Museum”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 69, n. 1, 2011, pp. 31-41).

⁵² GUYER, Paul. “Kant and the Philosophy of Architecture”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 69, n. 1, 2011, pp. 7-19, nas pp. 14-17.

inheritance”⁵³.

The case studies I discussed offer a totally different account from that of all three views above. The ideological systems of pre-capitalist societies do not give any primacy to the aesthetic code. In less complex societies, the aesthetic holds a secondary position, while in the more sophisticated societies we examined it figures among their major codes, but as dependent on the cosmic-and-anthropomorphic complex. If art had a vital adaptive role, it is difficult to understand why, while social practices crucial for society’s survival are acknowledged in the mythological system (for example, To Dino: the first hunter, farmer, and blacksmith), art is not.

To do it justice to Davies’s aesthetic theory, it comes closer to my data, from one point of view, because it allows for the primary function of an object to be other than aesthetic (in my cases cosmic-religious) and accepts the existence of cultural data. But from another point of view we radically disagree. The cosmic and anthropomorphic codes would be for Davies “artistic”, which implies elaboration serving the form, while in my cases the form serves the varying cultural contents of these codes. Thus, in spite of his aesthetic relativity, he finally remains attached to aesthetic absolutes, denying cultural relativity. Even if these absolutes existed, I find it much more interesting to discuss, instead of the repetitious mainstream concepts of aesthetic criticism, the ancient Greek concept of *symmetria*, the Indian *rāsa*, or the Chinese *ch’i*, a view that surfaces occasionally in Davies.

My argument against this kind of universality does not imply that the phenomenon of art is not universal, but is directed against the attribution of universal *meaning* to art, because this has no meaning. A “perceptual” form, i.e., a signifier, has no meaning abstractly by itself, but only in conjunction with a content, a signified; together they constitute a *conceptual* sign and the sign is an indivisible unity. In considering a formal trait of another culture as “aesthetic” or “art”, we Westerners create an imaginary abstraction, a pure signifier, and attach our own content, “aestheticity”, to it, instead of searching for its original cultural meaning; this is what is meant by Eurocentrism. My case studies indicate that this meaning varies culturally and derives

⁵³ DAVIES, Stephen, *Philosophical Perspectives*, for example pp. 3-11, 34, 51-55, 60-61, 77, 79, 81, 87-100, 112, 114, 117; see also DAVIES, Stephen. *The Philosophy of Art*. Malden, MA, etc.: Blackwell, 2006, for example pp. 53-58, 68-71, 202-204 and *The Artful Species*, for example pp. 7, 15-21, 24, 186.

from meanings of a different order, from which it thus cannot be autonomized. I do not use the term “autonomy” only for free beauty, but for the idea that there is a universal content of the aesthetic code. I have used “aesthetic code” as a metalinguistic term, referring to the focusing *in context* on something for its own sake and covering the semantic field of both our aesthetic (without quotation marks) and the “aesthetic” fields of other cultures, which are different from this and from each other. Every semantic field is by its very nature structured *as a whole*. Functional beauty is a variant of the “additive” model (universal perceptual aesthetics in the Western manner *immune* to and *interacting with* (independent) cultural conceptual “artistic” and functional elements). But no semantics can accept an additive field — that is, a field with concepts on the same level, a part of which is unchangeable and immune to the existence of the other part — because it would cease to be the structural whole it should by definition be.⁵⁴

⁵⁴ I find it interesting to note that Shiner’s moderate functionalism also rejects the universality of the aesthetic on the basis of the unity of the aesthetic and the functional, that is, universals cannot survive in a unified semantic field (SHINER, Larry, *Op. cit.*, p. 34, 36).

as estéticas. Objetos utilitários com uma ou mais funções práticas primárias não estéticas podem ter recursos estéticos reais, desde que esses sejam determinados pela função e aplicados ao objeto como um todo, com o resultado de que objetos se tornem funcionalmente belos, uma beleza que não coincide sempre com a beleza formal. As propriedades artísticas e estéticas são, nesse caso, secundárias e separáveis das funções práticas primárias de um objeto, mas elas são tão essenciais e necessárias para sua formação e realização, em ordem para isso ser um trabalho de arte, que isso não pode ser avaliado independentemente delas; propriedades estéticas compõem o modo de funcionamento primário.

O conceito de beleza funcional — tão próximo das teorias de Alberti e do funcionalismo arquitetônico — tem o mérito de introduzir a função prática, religiosa, estética, ou outra, como um componente de qualquer objeto considerado como arte. É usado por Davies para interpretação de sociedades pré-capitalistas: sua arte é geralmente utilitária. Entretanto, Davies acredita que a arte pré-capitalista é arte como nós, ocidentais, entendemos isso, e é por isso que sua argumentação acaba sendo um apelo para os universais estéticos, um retorno à estética kantiana. Há uma “condição humana” e existem “experiências e necessidades humanas profundas”, para as quais o universalismo da arte corresponde; o último é devido às propriedades estéticas universais, diretamente disponíveis pela percepção, e não por sistemas semióticos culturalmente arbitrários. Davies enumera as propriedades estéticas usadas pela estética tradicional: beleza, elegância, graça, equilíbrio, serenidade, vivacidade, unidade interna, energia, vibração sensual, tensão, que considera terreno comum entre estética tradicional e não ocidental, ou seja, transculturais. Os estéticos universais de Davies, mais uma vez sem nenhuma conexão com as dinâmicas materiais da sociedade, inevitavelmente o levaram a explicações de tipos darwinistas. Assim, não é surpresa que, a despeito de seu criticismo à abordagem de Dissanayake, por não distinguir arte de jogo e de religião ou alta e baixa arte, Davies concede que sua abordagem se aplique à arte baixa e, geralmente, formula a “noção intuitiva, pré-teórica de arte” comum a todas as sociedades; todos os humanos têm uma “herança comum biológica e ambiental”.⁵⁵

⁵⁵ DAVIES, Stephen, *Philosophical Perspectives*, por exemplo,

Os estudos de caso que discuti oferecem uma versão totalmente oposta das três apresentadas. Os sistemas ideológicos de sociedades pré-capitalistas não dão nenhuma primazia ao código estético. Em sociedades menos complexas, a estética tem uma posição secundária, enquanto que em sociedades mais sofisticadas a examinamos como um dos principais códigos, mas dependente de um complexo cósmico e antropomórfico. Se a arte teve um papel vital de adaptação, é difícil entender o motivo, enquanto práticas sociais cruciais para a sobrevivência da sociedade são reconhecidas no sistema mitológico (por exemplo, To Dino: o primeiro caçador, fazendeiro e ferreiro), arte não é.

Para fazer justiça com a teoria estética de Davies, se aproxima de meus dados, partindo de um ponto de vista, porque isso permite que a função primária de um objeto seja outra que não estética (nos meus casos, cósmico-religioso) e aceita a existência de dados culturais. Porém, de outro ponto de vista nós discordamos radicalmente. Os códigos cósmico e antropomórfico seriam “artístico” para Davies, o que implica a elaboração servindo a forma, enquanto em meus casos a forma serve conteúdos culturais variantes desses códigos. Assim, a despeito de sua relatividade estética, ele continua apenso aos absolutos estéticos, negando relatividade cultural. Mesmo se absolutos existissem, eu acharia mais interessante discutir, em vez dos conceitos repetitivos comuns do criticismo estético, o conceito grego de *symmetria*, o indiano *rāsa* ou o chinês *ch'i*, uma visão que aparece ocasionalmente no trabalho de Davies.

Meu argumento contra esse tipo de universalismo não implica que o fenômeno de arte não é universal, mas é direcionado contra a atribuição de um *sentido* universal à arte, porque isso não tem sentido. Uma forma “perceptual”, quer dizer, um significante, não tem nenhum sentido abstrato por si só, mas apenas na conjunção com um conteúdo, um significado; juntos, eles constituem um signo *conceitual*, e o signo é uma unidade indivisível. Considerando um traço formal de uma outra cultura como “estética” ou “arte”, nós, ocidentais, criamos uma abstração imaginária, um significante puro, e

pp. 3-11, 34, 51-55, 60-61, 77, 79, 81, 87-100, 112, 114, 117; ver também DAVIES, Stephen. *The Philosophy of Art*. Malden, MA, etc.: Blackwell, 2006, por exemplo, pp. 53-58, 68-71, 202-204 e *The Artful Species*, por exemplo, pp. 7, 15-21, 24, 186.

ligamos nosso próprio conteúdo, “estético”, a isso, em vez de procurar por seu significado cultural original; é isso que significa Eurocentrismo. Meus estudos de caso indicam que esse sentido varia culturalmente e deriva de sentidos de ordens diferentes, das quais não pode ser autonomizado. Eu não uso o termo “autonomia” apenas para beleza livre, mas para a ideia de que há um conteúdo universal do código estético. Usei o termo “código estético” como um termo metalinguístico, referindo-me ao foco *no contexto* em algo para seu próprio bem e cobrindo campo semântico de ambas as nossas estética (sem aspas) e o campo da “estética” de outras culturas, que são diferentes umas das outras. Cada campo semântico é, por sua própria natureza, estruturado *como um todo*. Beleza funcional é uma variante de um modelo “aditivo” (estética perceptual universal à maneira ocidental *imune a e interagindo com* [independentes] elementos “artísticos” culturais e conceituais e funcionais). Mas nenhuma semântica pode aceitar o campo aditivo — isso é um campo com conceito no mesmo nível, uma parte que é imutável e imune à existência de outra parte — porque isso pode cessar o todo estrutural que deveria, por definição, ser.⁵⁴

Tradução: Felipe da Silva Corrêa

⁵⁴ Acho interessante notar que o funcionalismo moderado de Shiner também rejeita o universalismo da estética na base da unidade da estética e sua funcionalidade, ou seja, universais não podem sobreviver em um campo semântico unificado (SHINER, Larry, *Op. cit.*, pp. 34, 36).