

As palavras e as pedras *De Architectura I, 2: o preceituário da boa arquitetura**

Mário Henrique Simão D'Agostino

Doutor em História da Arquitetura, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Rua do Lago 876, Cidade Universitária, CEP 05508-900, São Paulo, SP, Brasil, (11) 3091-4553, marioagostino@uol.com.br

O *De Architectura* de Vitruvius, único supérstite dentre muitos escritos sobre arquitetura de que somos apenas informados pelo autor (VII, Praef.), afigura-se a nós como uma sorte de «lente» -velha e opaca, a bem dizer-, pela qual procuramos vislumbrar algo dos praecepta a que assistiram os gregos em seus acumes, clássicos e helenísticos. Redigido em outro momento e lugar, o aparato de vocábulos que lhe serve de parâmetro, flores da Hélade, contrapõe-se, como lastima reiteradas vezes o arquiteto, a um cotidiano de práticas edilícias e de valores deveras distinto dos então emulados. O apreço pelo léxico helênico e os ajustes realizados entre o latim e o grego -com a infinidade de obstáculos postos à assimilação almejada-, não impedem o leitor de reconhecer, no elenco dos preceitos fundamentais, a prevalência de uma noção que, por muitas sendas, apresenta-se como o princípio maior da «sempiterna beleza» dos antigos.

Listado entre as seis partes constitutivas da arquitetura, o preceito da simetria (συμμετρία, em grego; mantida no latim, symmetria) adquire autoridade indelével pelo aval dos maiores. Duas referências: Platão, no *Timeu*, esquadrinha a ordem harmônica do universo, detalhando suas correspondências analógicas e números divinos; n'A república (VII, 529e-530a-b), o filósofo adverte que a verdadeira simetria não se encontra neste mundo, mas descende do supraceleste. Aristóteles a ela também faz referência nos *Tópicos* (116b21), anotando que «a beleza parece ser uma certa simetria dos membros»; na *Ética* a Nicômaco (1106b8-12) memora que o artista em sua obra visa ao μέσον, ao «meio-termo» proporcionador da harmonia.

No entanto, as expectativas de colhermos no tratado romano um testemunho fiel do modo como a simetria se vincula a preceitos mais operativos, peculiares à consecução da beleza na ars aedificatoria, cedo se dissipam. A exposição do autor, sobretudo aquela reservada ao livro prólogo (I, 2), alimenta, desde o Renascimento, inflamadas diatribes. À luz das recentes exegeses do escrito antigo, objetiva-se aqui sopesar as invectivas lançadas contra Vitruvius -amiúde contra a preceptística «abstrusa» ligada à simetria clássica-, bem como seus contributos aos esforços de teorização da arte no ocidente moderno.

1. Symmetria e Eurythmia

Primeira e principal definição, embora quarta na seqüência expositiva dos requisitos da arquitetura,

«a simetria consiste na concordância harmônica dos membros da obra entre si, e na correspondência entre as partes singularmente tomadas e a configuração total, sob a base de uma [parte] calculada como módulo». (1997, *De Arch.*, I, 2, 4, pp. 27-9)

As dificuldades começam ao esquadrihar o campo semântico e operativo dos preceitos de simetria e proporção. Silvio Ferri (1960) observou que a introdução dos vocábulos gregos symmetria e analogia no orbe cultural (e no canteiro de obras) de Roma deveu-se sobretudo a Cícero e Varrão, e a eles, igualmente, a confusão que tal terminologia veio a adquirir desde então. Autor dos *Disciplinarum libri*, com um volume destinado ao estudo da arquitetura, Terêncio Varrão foi uma

*O presente texto corresponde ao terceiro capítulo da Tese de Livre-Docência de Mário Henrique Simão D'Agostino "A Beleza e o Mármore. O Tratado de Arquitetura de Vitruvius e o Renascimento", (FAU-USP, 2007).

das principais referências para Vitruvius, como relata o arquiteto no prefácio ao Livro Sétimo de seus dez *De Architectura*, lamentando raras as publicações romanas sobre o tema (apenas três: a de Fuffio; o tratado de Varrão sobre as Nove Disciplinas; e outros dois volumes de Publio Sétimo; cf. *De Arch.* VII, Praef., 11-14). Com respeito ao conceito de analogia, Varrão reitera o proposto por Cícero em sua tradução do *Timeu* de Platão (*De Universo*, 4), igualando a palavra grega ἀναλογία à latina *proportio*. No original -Ferri esclarece- o filósofo grego sempre relaciona o termo a subdivisões de partes (μέρος, μοιρα, μερίζω etc.), com o propósito de ressaltar a «condição de coesão e de vínculo entre 3 ou 4 partes (Platão, *Tim.* 31c, 32c, 37a)», sua correspondência e semelhança; na tradução, porém, Cícero «faz dos dois conceitos (subdivisão e semelhança) uma só palavra latina, que quicá lhe parece mais feliz: "...id optime assequitur quae graece ἀναλογία latine... comparatio proportione dici potest". E acrescenta que foi sua a inovação».

Nessa linha, também Varrão (*Ling.* X, 1-2 e 37) traduz ἀναλογία por *proportio*, justificando-a pela equivalência entre λόγος e *ratio*, termo considerado pelos significados de valor, cômputo etc.. «Isto não é exato?», indaga Ferri, argüindo: «não parece ser; uma coisa é "ratio" e outra "portio". Este último termo significa "parte, subdivisão" [...] Porém ἀνά λόγον vale como "segundo o respectivo valor"; depois, tornando-se adjetivo, ἀνάλογος vale fundamentalmente como "similar", e daqui o abstrato ἀναλογία "semelhança, correspondência"» (Ferri, 2002, III, 1, n. 1, pp. 164-5). Com toda evidência, a noção de proporção possui menor envergadura semântica do que a de vínculo, semelhança, correspondência entre termos. Compreendendo os domínios quantitativo e qualitativo, a ἀναλογία assim concebida também poderia convir, na atribuição dos predicados, aos preceitos da eurythmia e do decor, responsáveis pelo aspecto harmônico, pela concordância visual e conveniência entre as partes e o todo.

Pierre Gros detém-se na passagem do *Timeu* (31c e 32c) supracitada, reiterando a ênfase matemática: trata-se de apreender uma cadeia de relações em progressão, na qual os elementos guardam a mesma relação entre si, o que só pode ser verificado em, no mínimo, três termos. Se o primado quantitativo do

expediente não ofusca as elucidações de Ferri sobre a transliteração equivocada de Cícero e sequazes, por outro lado permite melhor dimensionar a sua incompatibilidade com a matemática de Vitruvius. No *De Architectura*, a proporção assegura a comensurabilidade das partes entre si e com o todo, afere-se pela subordinação das medidas do edifício a uma mesma unidade, por conseguinte, «responde a uma concepção totalmente diferente do termo ἀναλογία»; a clivagem de sentido não afeta, porém, a urdidura lógica da preceptística vitruviana. «Naquela que é a perspectiva de Vitruvius», observa Gros, «a iniciativa mostra-se muito menos ruïnosa do que a deixa entender Silvio Ferri, pois a palavra portio, designando a parte determinada de um todo, pode muito bem entrar na composição de um termo que evoca somente uma relação proporcional sem recorrência analógica» (Gros, 1990b, *Vitruve III*, 1, 1, n. 3, p. 59).

Os distanciamentos com relação ao pensamento grego não param aí. No Livro Terceiro, ao discorrer sobre o princípio da *symmetria* visado nos templos, o arquiteto observa: «essa [simetria] nasce da proporção, que em grego se diz ἀναλογία. A proporção é a comensurabilidade sob a base de uma determinada unidade (rata pars)» (*De Arch.*, III, 1, 1). Como ajuíza Antonio Corso, nessa passagem sobre a determinação do módulo, a indicação da *rata pars* reporta-se provavelmente à expressão grega τὸ ῥητός μέρος, fato com implicações relevantes, pois se μέρος designa a «medida de base ou módulo», *rhetós* corresponde a «racional», denotando tratar-se de um número inteiro. «A tradução de *rhetós* por *ratus*», última Corso, «muda em parte o conceito expresso, pois privilegia a noção de que tal medida é aquela "determinada" ou "estabelecida", enquanto *rhetós* expressa que essa corresponde a um número inteiro e racional» (1997, *De Arch.*, III, I, 1, n. 29, p. 274). Seguindo o viés interpretativo da Quinta Academia, de Cícero e Varrão, e desobrigando a *proportio* da observância dos números inteiros, Vitruvius perdurará como autoridade não apenas para os que pretensamente o redescobriram na aurora dos tempos modernos, mas no curso de toda a Idade Média, fascinada pelos números irracionais e pela seção áurea.

Embora não se beneficie de um correlato latino, como atesta Plínio em sua *História Natural* (N.H.,

34, 65), a simetria grega (συμμετρία) terá uma sorte diversa à da analogia. Vitrúvio, sob o guia dos Glossários (conforme Ferri), fornece-nos uma tradução com o termo commodulatio (modicus metrius: com-modus sym-metros; commoditas symmetria; cf. sobretudo De Arch. I, 2, 2; II, 1, 1; III, 1, 1). «Os dois termos, o grego (symmetría) e o latino (commodulatio)», comenta Gros (1997, p. LIV), «são construídos sob o mesmo esquema e têm o mesmo valor semântico, pois modus é um equivalente correto de métron». Todavia, o historiador observa que a comensuração, em Vitruvius, não se pauta pelo estabelecimento do módulo como um componente identificável da obra (diâmetro de base, capitel ou outro elemento), adquirindo muita vez um aspecto abstrato na definição de proporcionalidade entre as partes; mais, as relações modulares «preexistem aos próprios edifícios» (id., p. LVIII). Silvio Ferri (2002, III, 1, n. 1, 1) havia igualmente alertado: «lá onde é claro e notório também aos antigos [...] que a teórica da simetria veio se formando, pouco a pouco, juntamente com o desenvolver-se funcional dos edifícios, e que se tornou ciência na dia em que, de uma estrutura funcional e natural, passou a uma estrutura em material diverso, devendo manter lineamentos antigos que não eram mais cónsonos com os novos materiais; Vitruvius parece crer que todos os arquitetos e em todos os tempos começaram a fabricação com os cálculos». Se o caráter abstrato - ou, se se quiser, a «mística dos números» - da estética clássica não é apanágio exclusivo da obra mestra de Vitruvius, deve a ele muito da sua consagração, quer na práxis construtiva, quer no corpus disciplinar da arquitetura.

A simetria não se dissocia da aferição do módulo, equivalha este ou não a uma peça do edifício. «Dois ou mais números são symmétrou», adverte Heron, «quando cada um deles é divisível exatamente pela unidade de medida dada» (Deff., 136). Radica-se aí o termo embater, empregado por Vitruvius em paralelo a rata pars; oriundo do léxico técnico grego, comporta o sentido de «o entrante» - máximo divisor comum ou unidade métrica que subsume todas as magnitudes do edifício (βατήρ, ἐμβατήρ: soleira da porta, base da estátua; ἐμβαίνω: entrar em um edifício, em uma nave) (cf. Ferri, 1960, I, 2, n. 1-ss, pp. 113-4) -, e também o de um elemento arquitetônico com valor de módulo (cf. Fleury, 1990, Vitruve I, II, 4, p. 114). Mas a disjunção

entre unidade métrica e componente arquitetônica (diâmetro do imoscapo, tríglifo etc.) influi tanto no aperfeiçoamento da sintaxe modular como na coesão da eurythmia do edifício.

Na plêiade dos conceitos fundamentais da arquitetura, simetria e euritmia perfazem um círculo:

«A euritmia consiste no belo aspecto e na visão harmônica oferecida pela composição dos membros. Essa se realiza quando os membros da obra convêm entre altura e largura, largura e comprimento, e, em suma, todos respondem às suas simetrias.» (1997, De Arch., I, 2, 3, p. 27)

Breve retrospecto. No período arcaico, a percepção do ritmo, da matemática das ordenações não se desprende das peças do edifício. Nos templos dóricos, sabe-se, a escansão regular de tríglifo e métopa vê-se comprometida por problemas estruturais advindos da transposição na pedra do simulacro lígneo da construção - o bom ritmo do entablamento impõe, como contraparte, alterações no espaçamento rítmico das colunas de ângulo¹. Operando unidades «abstratas», a symmetría do período clássico permite «uma eurythmia mais unitária pela onipresença do “número”», mas, adverte Ferri (2002, I, 2, n. 1-ss., p. 109), entre os dois preceitos não há relação causal direta. «Vitrúvio mescla os dois conceitos e chega a dizer que quando uma estrutura é “comensurada” também é bela, o que não é exato. Historicamente, no campo de todas as artes, a eurythmia é a evolução da simetria numérica, enquanto com a sua graça e beleza a corrige e supera, a ponto de a primeira vir, sem mais, colocada à parte» (id., n. 3, p. 116). Ligada à visualidade, a euritmia exacerba a distância que as especificações quantitativas da ordem harmônica podem guardar da consecução da beleza, sempre a se consumir no domínio da qualidade.

A brevidade com que Vitruvius cuida da euritmia no Livro Primeiro remedeia-se, em boa medida, por detalhamentos posteriores. No Livro Terceiro, as suas relações com a comodulação mostram-se menos imediatas: «deve-se sempre acrescentar ao cálculo teórico uma quantidade suplementar nas membraturas obtidas com o sistema proporcional, com o propósito de conservar a relação das grandezas (symmetria), quer se encontrem em posições muito altas ou apresentem dimensões colossais» (1997, De Arch., III, 5, 9, p. 259). Diferentemente do que

¹ Sobre o «conflito angular» dos templos dóricos, limite-me aqui a remeter ao estudo de Gottfried Gruben sobre “Il Tempio”, in Settis (1996, tomo II, vol. 1, p. 413).

afirma Ferri, para o arquiteto, os ajustes eurrítmicos com base nas correções óticas não dão provas do rebaixamento de valor da simetria em prol das qualidades estéticas, antes garantem a sua excelência na esfera do visível.

Persistem, contudo, incongruências. A propalada tautologia ou superposição de competências na definição dos seis preceitos fundamentais da arquitetura parece orbitar basicamente em torno das noções de *symmetria* e *eurythmia*.

2. Ordinatio e Dispositio

Para muitos, a pretensão de Vitruvius de elucidar os princípios da arquitetura, amálgama de noções florescidas em momentos históricos distintos, malogrou por força de sua própria a-historicidade. Principiando pela distinção entre *quantitas* e *qualitas*², parelha peculiar a uma teoria da arte tardia, já do período helenístico, o esforço de compatibilizá-la a preceptivas de fases anteriores - por certo indistintamente listadas nos manuais lexicográficos -, bem como a equivalentes latinos comuns ao vocabulário da retórica, não poderia, segundo Ferri, propiciar ao autor senão um «emaranhado de sinônimos destacados um do outro por um delicadíssimo diafragma semântico»³. Vitruvius:

«A arquitetura consiste na ordenação (*ordinatio*), em grego *τάξις*, na disposição (*dispositio*), que os Gregos chamam *διάθεσις*, na *eurythmia* (*eurythmia*), na simetria (*symmetria*), na conveniência (*decor*) e na distribuição (*distributio*), em grego *οικονομία*.» (1997, I, 2, 1, p. 27).

Ordinatio, *dispositio* e *distributio*, como sinônimos, podem conectar-se todos à *τάξις*; ainda, sendo termos ativos, remetem a expedientes técnicos, a ação; no elenco das preceptivas, porém, não vêm diferenciados de *symmetria*, *eurythmia* e *decor*, palavras passivas que acusam um estado ou propriedade, vale dizer, qualidades estéticas da obra (Scranton, 1974; Geertman, 1993). Quanto ao conteúdo, *ordinatio* e *symmetria* são, à primeira vista, designações diversas para noções similares, se não coincidentes.

«A ordenação» - *expõe Vitruvius* - «consiste em adaptar à justa medida os elementos da obra

tomados singularmente, e em estabelecer o conjunto das proporções aos fins da simetria.» (1997, I, 2, 1, p. 27).

Não parece ser outro o significado de simetria (cf. I, 2, 4).

Mas não convém delongar-se na ambivalência dos termos. Nas últimas décadas, como já dito, criteriosos estudos têm lançado novas luzes sobre a armação lógica da preceptística vitruviana. Quanto à distinção entre *ordinatio* e *dispositio*, Louis Callebat, reportando-se à arte oratória, adverte que, se Quintiliano mostra-se reticente sobre a pertinência do binômio, o Auctor ad Herennium e Cícero, no De Oratore, assinalam com nitidez a sua dupla função na retórica: em uma, entram em jogo critérios de seleção e juízos com vistas à ordenação dos argumentos e tópoi pertinentes ao tema; em outra, a disposição segundo os graus de importância, as ênfases, os abreviamentos etc.⁴. «Constata-se, sobretudo», conclui o autor, «malgrado o julgamento severo de S. Ferri, que os equivalentes semânticos postos por Vitruvius (*ordinatio*=*τάξις*; *dispositio*=*διάθεσις*) manifestam uma escolha pertinente e lingüisticamente competente» (Callebat, 1994, p. 38). Todavia, poucas são as informações do historiador sobre o alcance de tais preceptivas no mister do arquiteto⁵.

No mesmo colóquio em que Callebat apresenta seu *Rhetorique et Architecture*, Herman Geertman traz a público um estudo inovador sobre a lógica de articulação dos seis «conceitos-base» da arquitetura. Demarcando, na senda de Scranton, os procedimentos projetivos e os atributos da construção, o autor enumera três níveis distintos na seqüência expositiva de Vitruvius: «a forma arquitetônica como constituição matemática; a forma arquitetônica como beleza de conteúdo e de forma; a forma arquitetônica como função social» (Geertman, 1994, p. 17). Suas hipóteses ganharam importantes desdobramentos com os comentários de Antonio Corso e Elisa Romano à edição italiana do *De Architectura* (1997, cf. especific. VI, n. 62-77, pp. 881-92).

Ao argumento de Callebat sobre a pertinência dos preceitos de *ordinatio* e *dispositio*, Geertman provê perspicazes vínculos com a arquitetura. Adstrita ao domínio da quantidade, a ordenação limita-se aos cálculos de proporção com base em uma unidade

² Segundo o arquiteto, «a ordenação [...] se baseia na quantidade, em grego ποσότης. A disposição consiste na [...] realização da obra em relação à qualidade [ποιότης, não nomeada pelo autor]» (1997, De Arch., I, 2, 2, p. 27). Como pondera Júlio César Vitorino (2004, pp. 107-9), os conceitos parelhos de «qualidade» e «quantidade» remontam às categorias aristotélicas (posótes-poiótes), porém a palavra *qualitas*, neologismo cunhado por Cícero (Academica, 22 [7,25]), não é atestada em outro autor antes de Vitruvius, e, fato inadvertido pelos estudiosos, muito provavelmente deve-se ao arquiteto a criação do termo *quantitas*: «Vitruvius sente a necessidade de glosar a palavra (ao contrário do que ocorre com *qualitas*) e de dar o seu correspondente grego exatamente porque é nova», argumenta o autor. Sobre o emprego pertinente dos termos e as diferenças entre «ordenação» e «disposição», v. as considerações a seguir.

³ O historiador ultima: «o autor menos adaptado a tal tarefa [etimológica] era Vitruvius»; (Ferri, 2002, I, 2, p. 108).

⁴ «É necessário», escreve Cícero, «uma vez encontrado os argumentos, não somente ordenar, mas reparti-los segundo os seus graus de importância e dispô-los pertinentemente»; De Orat., I, 31, 142; cf. Callebat (1994, p. 37).

⁵ Cf. as advertências de Geertman (1994, n. 31, p. 25) ao estudo de Callebat, pautado basicamente nas correspondências entre arquitetura e retórica.

determinada. Não se desvincula, por certo, da atenção ao destinatário, mas aí a observância das «conveniências» está longe de abraçar o conjunto das prerrogativas do decor. A ordenação mantém-se no território abstrato das relações modulares, dos tipos de composição (as species de templos, de fóruns, basílicas etc.), enfim, das doctrinae. Passagem «do cálculo ao desenho», somente na dispositio a ideiação do edifício vem a ganhar dimensões reais ajustadas às proporções, ou, por assim dizer, um corpo integral.

«A disposição» - expõe Vitruvius - «consiste na apropriada colocação dos elementos e, a partir da sua composição, na elegante realização da obra em relação à qualidade. Os aspectos da disposição, que em grego se chamam *ιδέαι*, são a icnografia, a ortografia e a cenografia.» (1997, I, 2, 2, p. 27)

As espécies de desenho empregadas pelo arquiteto - icnographia, orthographia e scaenographia, respectivamente planta, elevação e «perspectiva»-evidenciam que a disposição abrange o processo efetivo de ideiação da obra. «[Vitruvius] define aqui», pondera Geertman (1994, p. 19), «a estrutura do edifício, portanto o seu aspecto qualitativo, e com as suas terminationes oferece os meios para torná-lo concreto».

O manejo das representações gráficas e as fases do projeto são instruídos no Terceiro e Sexto Livro do tratado. Na explanação sobre as excelências do templo êstilo, Vitruvius detalha o princípio de implantação do edifício «através das divisões da área frontal que será constituída em templo» (1997, III, 3, 7, p. 247). Ferri acusa o contraste entre tal procedimento vitruviano (dedução do módulo através de implantações definidas) e o dos gregos (definição inicial do módulo)⁶; Corso (1997, III, n. 109, p. 309), no entanto, pondera tratar-se mais de adaptação do que adulteração do modus operandi helênico, balizada pelo terreno como ponto de partida e «típica da mentalidade romana, que considera dado preliminar o solo à disposição, em Roma notoriamente custoso e limitado». No segundo capítulo do Livro Sexto, sobre os edifícios privados, o arquiteto explicita:

«Deve-se instituir em primeiro lugar o sistema racional de relações modulares, a partir do qual se tome sem incertezas toda modificação. Depois se

desenvolva o âmbito singular do comprimento das sedes da futura implantação e, uma vez definida a sua dimensão, lhe siga a instituição das proporções em função da conveniência (decor), de modo que não resulte *dúbia* aos observadores a aparência da eurrhythmia.» (1997, VI, 2, 5, p. 837)

Para o dimensionamento do edifício basta uma medida - a largura do frontispício, no caso dos templos, ou o comprimento dos cômodos, no dos edifícios privados -; por ela, respeitadas as relações de proporção, alça-se da icnographia à orthographia e à scaenographia (cf. Corso, 1997, VI, n. 76, pp. 890-91). Depois são necessárias modificações do sistema das relações de modulação. Vitruvius não se reporta aí àqueles ajustes propostos para a arquitetura religiosa, à eurrhythmia considerada «dentro do conceito de simetria», pois eles são quantificados a priori; de um plano no qual a ordo se impõe como «exatidão de simetrias» - o «corpo perfeito» dos templos - passamos agora para o terreno do imprevisível e contingente (id., VI, n. 75, p. 890; n. 65, pp. 882-3). Na edificação privada e alhures, para se alcançar a beleza, competem correções da simetria visando instituir proporções.

Portanto, no encadeamento dos conceitos podem-se demarcar dois tipos de vínculo entre disposição e ajustes métrico-proporcionais (eurythmia). Primeiro, o dimensionamento das partes e do todo (dispositio) permite o controle do aspecto eurrítmico da obra, demandando muitas vezes adições ou detrações de módulos para ver assegurado a ratio symmetriarum do edifício. Todavia, a dispositio não se atém a uma mensuração pautada por preocupações técnico-construtivas; sobretudo nos edifícios privados, nos quais as necessidades de uso predominam, com frequência se impõem adequações das regras preestabelecidas, segundo as circunstâncias do lugar e as demandas particulares dos destinatários.

Vitruvius formula o conceito de disposição com termos emprestados da retórica (conlocatio, «*synthesis*», colocação; compositio, «*systasis*», coerência), coligando-os diretamente aos termos da eurrhythmia (commodus in compositionibus aspectus - o aspecto equilibrado; elegans compositionibus affectus - a execução elegante; cf. Geertman, 1994, p. 18 e 20). Nas duas modalidades de ajustes eurrítmicos supra-assinaladas - correções óticas visando garantir a ordem simétrica ou alterações

⁶ Cf. Ferri (1960, III, 3, n. 10, p. 185).

das regras preestabelecidas - não se perde de vista o requisito de unidade orgânica (compositio) que está no cerne da beleza. No segundo caso, porém, a organicidade se consuma pela «instituição de proporções em função da conveniência (decor)».

O decoro respeita regras rígidas. Espécies de colunas e ornatos adequados aos templos e seus respectivos deuses, requisitos de salubridade, orientação solar dos edifícios, todos vêm rigorosamente prescritos⁷. Mas a fixidez das prescrições, respectivas ao aspecto (specie), natureza dos lugares (natura loci) e uso (usus) (VI, 2, 1), não apaga as imprevisibilidades das situações (condições específicas de insolação, topografia etc.) a serem controladas - ou contornadas - no cumprimento das exigências de edificação. Nesse monde de l'«à-peu-près», para retomar a expressão de Koyré, o arquiteto se orienta com o esquadro da conveniência, tendo como bússola as sutilezas do acume.

Em abertura ao referido capítulo segundo do Livro Sexto, Vitruvius define a disposição do edifício como «obra de sagacidade» (acumen) (1997, VI, 2, 1, p. 835). O termo não designa preferencialmente o cálculo das comodulações, a dimensionalidade e os ajustes eurrítmicos próprios à simetria, mas, sobretudo, as modificações exigidas pela situação e condições do terreno, pelas necessidades do uso, e ainda, a capacidade de encontrar novas relações harmônicas, externas aos cânones. «A valorização do acume», conclui Corso, «depende à distância daqueles conceitos de kairós e cháris próprios do “fazer artístico” no primeiro Helenismo, solicitado freqüentemente ao estado de graça do artista, [valorização esta] reelaborada na dialética entre natura (compreendendo as precondições naturais e as normativas sobre as symmetriae) e ars (reenviando às qualidades nascidas do artifex), típica da cultura eclética tardo-republicana, inclinada mais ao et et do que ao aut aut» (Corso, 1997, VI, p. 883, n. 65)⁸. Convém ladear ao acumen latino a μέτις grega - a «astúcia» artística, com suas sutilezas e artimanhas (ou armadilhas) -, Vitruvius não o faz; em mais de um lugar, porém, será seduzido por sua arte.

3. Decor

Que o léxico da retórica fosse familiar a Vitruvius, isso se confere, por igual, no «decoro». O termo, embora raro na época de Augusto, possui significado

homólogo ao decorum ciceroniano. Em atenção à preceptística retórica, compreendemos melhor os vínculos e diferenças entre dispositio e decor. Cícero e Quintiliano, malgrado as dissensões quanto à ordinatio e dispositio, convêm em que ambas atendem, na economia do discurso, à lógica interna da argumentação; o decoro, pelo reverso, requer outra ordem de raciocínio, peculiar à lógica da exposição⁹.

No retor, a excelência da elocução prima pela «conveniência» entre o tema e o estilo, entre as idéias e as palavras, entre estas e as pessoas, «sejam as que falam como as que escutam», segundo «os diferentes lugares e momentos» (Orator, 71-2); o arquiteto prescreve a rigorosa observância dos destinatários (o caráter de cada deus, as diferenças entre os homens), dos lugares, dos materiais. As aproximações ficam patentes com a assimilatio vitruviana entre os estilos da elocução - tenro, médio e elevado, segundo a fórmula ciceroniana - e os gêneros dos templos:

«A Juno, Diana, Baco e outras divindades similares, tenha-se em conta a sua posição de meio, construindo-lhes templos jônicos, pois o princípio peculiar destes edifícios colocar-se-á em equilíbrio seja com a severidade do dórico seja com a delicadeza do coríntio.» (1997, De Arch., I, 2, 5, p. 29)

Único preceito, dentre os seis, ao qual Vitruvius não avizinha o correlato grego, era assaz conhecida a sua procedência, como assinala com precisão o Orator, reportando decor ao πρέπον clássico (70-1). Pertinente aos atrativos da beleza, o decoro expõe a concordância e harmonia das partes entre si e com o todo, a adequação dos ornatos, dos materiais. Em Cícero, como em Vitruvius, decorum e venustas são sinônimos.

Vigendo em todos os recintos da arte edificatória, o decoro consubstancia a unidade orgânica da beleza, mas o seu valor precípua reside na exposição e reconhecimento públicos, no modo de apresentação e no êthos da aparência, na celebração. Legislando sobre ornamentos, materiais, cores, introduz ingredientes novos na apreciação estética. Fica sob sua jurisdição boa parte do que hoje entendemos por acabamento da obra. O primado dos números divinos, da comodulação, da proporção harmônica divisa-se assim por outros apelos aos sentidos.

⁷ «Haverá conveniência conforme a natureza se para os quartos de dormir e para as bibliotecas as aberturas luminosas vêm orientadas ao oriente, para os banhos e os recintos inverniais ao ocidente, para as pinacotecas e para os ambientes que precisam de uma luz uniforme ao norte». (1997, De Arch., I, 2, 7, p. 31)

⁸ Ictino realizou ajustes eurrítmicos in situ no Parthenon, seguindo um procedimento similar ao da valorização do momento oportuno (kairós) no qual todas as coisas aparecem em harmonia (kháris), então perseguido pelos artistas na escultura e na pintura.

⁹ À estrutura argumentativa da dispositio aditam-se as exigências da elocutio. Quintiliano ilustra tal expediente com a imagem da ossatura guarnecida de suas carnes (Institutio Oratoria, VI, 12, 6).

Aqui se insinuam dificuldades novas. Se, além de ritmo e medida - *modus et numerus* -, o decor abraça outras qualidades (ornatos, materiais adequados etc.), não há porque excluir a *symmetria* de seu domínio. Significativo, nesse sentido, o fato de os procedimentos e critérios peculiares a um e outra se espelharem freqüentemente na figura do corpo humano. No Livro Terceiro, Vitruvius afirma que «a ordenação dos edifícios religiosos (*aedium compositio*) está fundada sobre a simetria», sendo-lhes condigno uma exatidão tal como a do homem *bene figuratus* (Cf. Vitruve, 1990, III, 1, 1, pp. 5-6). A palavra *compositio* é o equivalente latino de uma noção grega: *σύνθεσις* ou, com maior probabilidade, *σύστασις* (*συνίστημι*: *compor*)¹⁰. Na primeira acepção, Cícero emprega o termo ao discorrer sobre a composição ou boa colocação das palavras, de modo a evitar hiato e cacofonia; também *conlocatio* comparece na terminologia técnica da arquitetura designando os eixos horizontais do aprumo dos muros na construção. Entretanto, na fórmula de Vitruvius, a harmonia resultante da *compositio* cinge à organização integral do edifício, não se desvincula do arranjo utilitário: «é a estrutura mesma da obra» - ressalva Gros (1990b, n. 1, p. 55) -, «sua coerência interna, que está em causa». Tal o sentido de composição (*sýstasis*) na doxografia pitagórica concernente à teoria da proporção e na retórica platônica (Fedro, 264c). Na *Placita Hippocratis et Platonis*, Galeno ajuíza nascer a beleza da simetria dos membros, «da proporção de um dedo para o outro, destes para o resto da mão, da mão para o antebraço [...], enfim, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policlete»¹¹. Sobre a simetria almejada em todo edifício, Vitruvius, no Livro Primeiro, esclarece:

«Tal como no corpo humano, a propriedade simétrica da euritmia deriva da proporção entre cõvado, pé, palmo, dedo e outras pequenas partes, o mesmo advém na realização das obras.» (De Arch., I, 2, 4)¹²

Mas aqui não há contradição. No *De Architectura*, ao fim e ao cabo, as exigências do decoro aludem à conveniência da *symmetria*, à sua acomodação a condicionantes «externos» (adequação dos tipos a condições topográficas e de insolação, a destinatários diversos etc.), mais do que à constituição propriamente do sistema harmônico de relações. Um templo êustilo, por exemplo, não pressupõe um e único destinatário, o mesmo vale para o ornamentum

jônico. A simetria, por sua vez, não se limita a qualidades puramente visuais, ao estrito domínio da estesia, mas radica-se na estruturação mesma do edifício, evidenciando uma ordem e consonância entre as partes cuja necessidade assemelha-se àquela entre os membros do corpo.

Detenhamo-nos na relação entre *dispositio* e decor segundo as exigências do uso.

«No discurso, como na maior parte das coisas», diz Cícero, «a natureza mesma, com incrível habilidade, faz com que as obras, em maior medida úteis, sejam, ao mesmo tempo, as mais dignas, e freqüentemente também as mais belas. [...] Fixa agora a atenção sobre as formas e figuras dos homens e outros animais. Nenhuma parte do corpo é desnecessária, privada de função, e a inteira estrutura é, por assim dizer, uma obra de arte e não do acaso.» (De Oratore, III, 45, 178-80)¹³

Rebatendo a desqualificação do orador pelos filósofos, o retor, perito numa arte sem a qual o discurso no foro peca por ineficiência, conduz seu ofício como o faz em seu edifício o arquiteto:

«as colunas sustentam os lintéis dos templos e dos pórticos, mas sua utilidade é igual à sua dignidade. Não foi certamente a busca de beleza mas a necessidade que fez o célebre frontão de nosso Capitólio e de outros edifícios religiosos. De fato, uma vez cogitado o modo que permite escoar as águas de um e outro lado do teto, a dignidade veio se unir à utilidade do frontão, de modo que, mesmo se se construísse no céu o Capitólio, lá onde não há chuva, ele pareceria privado de dignidade sem o seu frontão.» (id., III, 46, 180 - sigo de perto a tradução de Gros, 1990b, Vitruve IV, p. XXXII)

Vitruvius reitera a aliança entre utilidade e beleza, aditando-lhe firmeza. A tríade *firmitas*, *utilitas* e *venustas* (De Arch., I, 3, 2) - muito (e anacronicamente) mencionada por todos - adquire nexo pleno com as prescrições dos templos (III, 3, 6) e suas modenaturas (IV, 2, 2; IV, 2, 5), dos edifícios públicos (V, 1, 2) e privados (VI, 4, 2; VI, 8, 10). Atribuindo a Hermógenes a excelência do templo êustilo pseudodíptero, «digno de máxima aprovação pela utilidade (*usus*), beleza (*species*) e solidez (*firmitas*)»¹⁴, o arquiteto elogia a elegância e comodidade da configuração, o intercolúnio a não obstar a passagem, a amplitude

¹⁰ Cf. Gros (1999b, Vitruve III, 1, 1, n. 1, pp. 55-6).

¹¹ Cf. Gros (n. 2, p. 56): «A *compositio* define o sistema orgânico que se estabelece em toda obra arquitetônica complexa entre seus componentes».

¹² O arquiteto consulta provavelmente uma fonte helenística sobre o cânone de Policlete, a qual integrava num só corpus outras prescrições proporcionais, como as de Lisipo; cf. Ferri (1960, III, 2, pp. 166-7).

¹³ Cf. também a passagem semelhante do *De Officiis* 1, 28, 98, cit. por Callebaut (1994, p. 39).

¹⁴ Corso (1997) nota que Ictino já havia ideado as mesmas relações de proporção (4:9) para o intercolúnio do Parthenon; e Mnesicles, no Propileu, a ampliação do intercolúnio central (1997, De Arch., III, n. 107, p. 309).

do ambulacro em torno da cela. Nas modenaturas dos entablamentos dobram-se os cuidados com as precisões do uso: tríglifos e métopas, adverte, têm uma razão de ser nas construções lígneas dóricas, os mútulos dos templos pétreos reproduzem a imagem das traves oblíquas salientes das primeiras construções; o mesmo sucede com as jônicas, nas quais, em vez de mútulos, os dentículos se originam da imitação das ripas proeminentes (1997, De Arch., IV, 2, 5, p. 379).

¹⁵ V. ainda Cícero, Brutus, 8: a passagem também conclui com a contraposição entre observação da natureza e obra do acaso.

Em suma, a utilitas convalida-se pela justeza e excelência da exposição, pelo aspecto belo. Tal parâmetro faz do ornatus algo imperativo, segundo requeiram as conveniências do decoro. Uma e outro têm no belo o útil, ambos sorvem da natureza o seu modelo e ordem de necessidade. Assim como Cícero, também Quintiliano recorre ao modelo da natureza para esclarecer os adornos da elocução: em certos casos, «os argumentos possuirão mais força e mais graça (decor) se não mostrarmos os seus membros nus e, por assim dizer, despidos da carne» (Institutio Oratoria, VI, 12, 6).

Para além de arbitrariedades, o ofício do arquiteto regra-se pela transposição em pedra de elementos necessários, permitindo «deduzir os modos consuetudinários de verdades de natureza. [...] com base nessas origens» - conclui Vitruvius - «[os Antigos] deixaram constituídas relações modulares e proporcionais (symmetrias et proportiones) de cada ordem» (1997, De Arch., 2, 6, p. 379). A proporção das colunas, sabe-se, procede de cepo nobre. Colhidas da natureza as razões da simetria, «de modo que [as colunas] fossem aptas a portar o peso e tivessem na aparência uma reconhecida beleza» (id., IV, 1, 6, p. 371), os gregos as fizeram «uma de aparência nua sem ornamentos, viril; outra, seja por ornamento seja por relações modulares, caracterizada pela sutileza mulhêr» (IV, 1, 7, p. 373). O respeito ao uso (e utilitas remete ao cômodo e adequado, não à funcionalidade moderna) conforma-se à beleza; esta não advém por subserviência (a vaticinar que «a forma segue a função»), mas como consonância na qual vibram as harmonias universais da natureza.

Por decoro e por costume, na arquitetura e nas artes, à beleza nua dos homens segue a feminil, mulher e vestes (cf. Corso, 1997, De Arch., IV, n. 44, p. 423-4). Nada é fortuito, nem symmetria nem ornatus.

A justa medida a tudo convém, mas, consoante a oração de Cícero, molesta mais o excesso que a falta (Orat., 73). O que, em que ordem e como das coisas que o orador tem em conta, se as duas primeiras atendem às necessidades da disposição e a última às necessidades do adorno (ornatus) (id., 44), este se rege também pela utilidade. Para a elocução oratória, mostram-se inadequadas, desmedidas, a rima e rigidez métrica da poesia¹⁵. Em suma, o conveniente e o justo são conexos.

«A conveniência (decor)» -ê-se no De Architectura - «consiste no aspecto correto de uma obra, realizada com competência pela composição de elementos considerados justos.» (1997, I, 2, 5, p. 29)

Compete ao decoro legislar sobre os tipos de edifícios, os sistemas de proporção e os ornamentos conforme destinatários distintos. Legislação tão rígida quanto a das modenaturas e prescrições utilitárias, Vitruvius sanciona pela tradição, endereçando, como esperado, à terminologia grega. «Os dois termos, statio em latim, θεματισμός em grego, apresentados [na definição do decoro] como equivalentes», observa Gros, «não se superpõem exatamente e apresentam mesmo divergências semânticas assaz sensíveis devido à diversidade de seus empregos; mas eles implicam um e outro a idéia de um estado imutável, onde a permanência é devida ao respeito por certos princípios de base. [...] O fixismo encontra para Vitruvius [...] a sua justificação nas convenções ancestrais (consuetudo) ou nas leis da natureza (natura)» (1990b, Vitruve IV, pp. XXXI e XXXII).

Assenhorear-se da veritas da forma e figura dos edifícios, eis o propósito de Vitruvius. Como mostrou Antoinette Novara (1994, pp. 58-9), no De Architectura a evocação recorrente da utilitas - das coisas apropriadas aos gêneros de edifícios, das normas e, em suma, do próprio tratado - alenta, como outrora em Cícero, as ambições de dignificação máxima da arte.

4. Distributio

Equivalente latino da οἰκονομία grega, a distribuição (distributio) propicia o decoro, a conveniência das edificações.

«A distribuição consiste na comedida repartição dos recursos e do terreno, e, nas obras, na prudente

administração das despesas segundo o cálculo.» (De Arch., 1997, I, 2, 8, p. 31)

Por seu intermédio, o arquiteto enfrenta as contingências do ofício, os meios de adaptação à diversidade dos lugares¹⁶, censurando a exorbitância dos gastos, o emprego de materiais impróprios, raros na região ou disponíveis a um alto preço. Para além da conveniência utilitária e econômica, o foco de Vitruvius recai sobre a conotação que tais escolhas assumem na esfera pública, a significância que ganham, sobretudo a prodigalidade é seu algo. Assertiva instigante, visto o decor dos templos ou dos edifícios públicos não só justificar como exigir esplendor, impondo discernimento entre «beleza máxima», «magnificência» e «suntuosidade».

Os modos de nobilitar a arquitetura supõem juízos distintos sobre a beleza. Vitruvius não dá margens à dúvida: por sobre o precioso, o condigno. A excelência da beleza não se computa pela exorbitância dos gastos, pela raridade dos materiais, afere-se pela aptidão, acuro, conveniência, entre outras qualidades. Raciocínio análogo o autor desenvolve para a pintura. A moléstia e derrogo da pintura afiançam, por assim dizer, a corrupção da arquitetura:

«Quem dera fizessem os deuses imortais voltar à vida Licino e corrigir essa insensatez e os desvios em voga nas nossas pinturas parietais! Mas não será fora de lugar explicar por qual motivo um estilo baseado na ficção (ratio falsa) prevaleça sobre o critério do verossímil. O fato é que aquele resultado que os antigos, dependendo fadiga e energia, se esforçavam por tornar apreciável graças à habilidade técnica, agora se obtém graças às cores e à sua elegância toda exterior, e o prestígio que o fino trabalho do artista conferia às obras agora é assegurado pela despesa sustentada pelo comitente.» (1997, De Arch., VII, 5, 7, p. 1.047)

Irrracionalidade igual anuncia-se na arquitetura com a transferência de motivos de um entablamento a outro e com o fausto (id., I, 2, 6, p. 29-30). Como antídoto, a observância do verossímil, a destreza, o esmero, a elegância da feitura. Esses os atributos apreciados pelos antigos, e, salienta o autor, majoravam o valor dos materiais nobres ao deles se servirem com parcimônia¹⁷. No prefácio ao Livro Oitavo, Vitruvius deixa patente a convicção de a natureza, copiosa, jamais desprover do necessário.

«Pois a inteligência divina» - lê-se - «os bens necessários aos humanos não lhes tem feito difíceis de encontrar e custosos como as pérolas, o ouro, o argento e todas aquelas coisas de que nem o corpo nem a natureza desejam, mas tem profusos, oferecendo ao alcance das mãos para todo o mundo, os bens sem os quais a vida dos mortais carece de segurança.» (id., VIII, Praef., 3, p. 1.109)

A contraposição do «conveniente» e do «raro», advogada na definição da distributio, prolonga-se na do «necessário» e do «supérfluo». Trata-se, como mostrou E. Romano (1987), do profuso alinhamento do arquiteto às investidas contra o luxo lançadas por Catulo, Cícero e tantos outros.

A defesa dos valores morais diante dos efeitos desagregadores da riqueza e do dinheiro modela-se, nos séculos II e I a.C., pelo contraste entre a dignitas do homem honrado e o prestígio resultante da propriedade de bens exteriores. Aos que cuidam da coisa pública convém a gravitas, isto é, rigor moral, honestidade, desinteresse em prol do bem comum, temperança ou autocontrole sobre prazeres momentâneos (abstinentia). Endógenas ao dinheiro são a «libido, luxuria, avaritia, cupiditas, a paixão caprichosa e desenfreada, o prazer desregulado do luxo, a insana sede e cupidez de riqueza» (cf. Romano, 1987, pp. 146 e 155). No De Officiis, Cícero refuta abertamente a profusão do luxo em magníficas habitações privadas, como a de Emílio Scauro, fenômeno correlato à paulatina transferência dos afazeres públicos para a esfera privada; a edificação de amplas e suntuosas residências, capazes de acolher grandes clientelas, converte-se num meio eficaz de promoção política, exemplificado por Gneo Ottavio e sua vila no Palatino. A domus, última o autor, deve convir ao prestígio do proprietário como um «ornamento para a dignidade»; não atende apenas a exigências do uso, porém, previne-se «dos excessos de uma suntuosidade tão faustosa quanto dispendiosa» (cf. Romano, 1994, p. 64; Coarelli, 1989). Em outras obras, precisa-se o foco: a magnificência dos edifícios privados não pode rivalizar com a das obras públicas, ditame exalçado a programa político por Augusto.

Paradoxalmente, na exposição de Vitruvius, às advertências contra o suntuoso seguem recomendações para «dar aos edifícios disposições diferenciadas, segundo sejam adequados ao uso

¹⁶ «Na falta de areia de cava será usada aquela do rio ou do mar, depois de ter sido lavada; também na ausência de abeto ou tábuas de abeto se poderá remediar utilizando lenho de cipreste, de álamo, de olmo ou de pinho, e de modo análogo serão resolvidas as restantes dificuldades» (1997, De Arch., I, 2, 8, p. 31).

¹⁷ «Quem de fato entre os antigos não parece ter feito uso do inabro com parcimônia, como se se tratasse de uma substância medicinal? Hoje em dia as paredes vêm revestidas aqui e ali, o mais das vezes por inteiro. A isto se acrescentam a crisocolla, a púrpura, o azul de Armênia» (id., VII, 5, 8, p. 1.049).

dos pais de família ou à riqueza ou à eloquência (eloquenciae dignitatem)» (Vitruve, 1990, I, 2, 9, p. 19). A consonância entre o decoro edilício e a excelência do proprietário acolhe, pondo-os lado a lado, dignidade e riqueza. Insinua-se assim, não obstante as advertências antes assinaladas, uma validação do prestígio social diversa à de cunho moral ciceroniana. No juízo do arquiteto, diferentemente do elo entre dignitas e elegancia, o critério precípua da consecução do decoro está no «teor de vida» dos indivíduos. «Nas categorias que Vitruvius passa em revista», avalia Romano (1987, p. 35), «toma-se por base a riqueza ou o prestígio-poder, mas o signo de pertencimento é o modo de condução da vida, a qualidade e a frequência das relações sociais, a possibilidade de convidar, receber visitas, organizar reuniões».

O Livro Sexto amplia a exposição sumária do Primeiro. Distinguindo nos edifícios privados as partes reservadas ao uso dos pais de família e as destinadas à visita pública, o autor elabora uma tipologia na qual o decoro sagra e celebra a estratificação social. Em ordem: os detentores de uma fortuna modesta «não necessitam de magníficos vestibulos, escritórios e átrios», pois solicitam favores; aqueles que se ocupam dos produtos do campo têm estabelecimentos apropriados ao uso, «à conservação dos produtos mais que à conveniência da elegância»; os que emprestam dinheiro e os cobradores de impostos públicos devem edificar «ambientes mais cômodos, refinados e protegidos das insídias»; aos advogados e retores convêm «ambientes mais elegantes e espaçosos para receber a clientela»; last not least, aos que lidam com honras e magistraturas e devem pôr-se ao serviço dos cidadãos, «elevados vestibulos reais, átrios e peristilos assaz amplos, bosques e extensos passeios silvestres condignos à sua majestade», e também bibliotecas, pinacotecas e basílicas «aprestadas de modo não dessemelhante da magnificência das obras públicas, pois nas suas habitações freqüentemente se efetuam deliberações públicas e juízos e arbitragens privadas» (1997, De Arch., VI, 5, 1-2, p. 845). Ganham pleno contorno as sucintas palavras do Livro Primeiro sobre o decoro segundo os costumes: «para edifícios com interiores magníficos também são predispostos vestibulos convenientemente elegantes» (id., I, 2, 6, p. 29).

Tal adesão a práticas edilícias e estilos de vida consolidados (e que Hortênsio exortava condignos

à grandeza de Roma, em oposição às leis suntuárias propostas por Pompeu e Crasso em 55 a.C.; cf. Romano, 1987, p. 160) aviva na memória, de imediato, o proêmio a Augusto em louvor da maiestas imperii. Nos dois casos, o aval aos mármores da cidade testemunha o arrebatamento do arquiteto perante a magnificência das obras. Mas as emoções que ele assim acende discrepam dos sentidos de beleza outrora acalentados.

As contradições ficam evidentes em duas passagens do tratado. A primeira diz respeito à suntuosidade. Em conclusão ao Livro Sexto, mencionando as atribuições de praxe que competem a comitentes, mestres construtores e arquitetos, Vitruvius enumera os três aspectos em jogo na apreciação dos edifícios: a habilidade construtiva, a magnificência e a disposição. A responsabilidade da segunda cabe ao proprietário, pois, conforme seus recursos, decide «se construirá obra lateralícia ou cimentícia ou quadrada». Por outro lado, a especificação dos diferentes materiais a serem empregados na construção, «pelo fato de que em todos os lugares não se formam todos os tipos de materiais», está mais sob a alçada do construtor, de sua «sagacidade», do que do arquiteto. «Se o edifício possuir elegante respeitabilidade (auctoritas) por proporções e relações modulares, a glória será a aura do arquiteto.» Desobrigando o arquiteto de definir a soma dos recursos investidos em magnificência, igualmente acentua que o seu «efeito», exigindo beleza, mede-se sobretudo pelo sumptus, pelo montante despendido. «Quando se aprecia a magnificência, se ela perfaz toda a obra, as despesas serão louvadas» (id., VI, 9, 9, p. 859).

A segunda passagem refere ao emprego de materiais nobres na arte. No longo prefácio ao Livro Sétimo, sùmula das obras sobre arte edificatória redigidas por antigos e modernos, poetas, filósofos, arquitetos «cujo talento possui em eterno uma fama quão mais ilustre e sempre em flor» (13), uns poucos romanos, enfim, o autor finaliza lastimando a ausência de escritos pelos que edificaram obras grandiosas, como Cossúcio, autor do Olympieion em Atenas, e G. Múcio, cujo templo de Honra e Virtude «se fosse feito de mármore, de modo a possuir não só refinada arte mas prestígio (auctoritas) pela magnificência e grande despesa, seria mencionado entre as primeiras e supremas obras» (id., VII, Praef., 17, p. 1.027).

Nas duas passagens, Vitruvius faz aceno positivo à magnificência e suntuosidade das edificações; pelo reverso, evidencia a sua excisão da «necessidade» e «ordem natural» antes admirada na beleza.

5. Auctoritas

Em um estudo magistral sobre a semântica das ordens no *De Architectura*, Pierre Gros (1989) ajuizou como, no prólogo laudatório a Augusto, engajado em fornecer-lhe regras sólidas sobre uma arte edilícia que aos olhos de todos exclamava com suas pedras a maiestas imperii, o arquiteto finda por anuir a uma política edificatória estranha aos códigos de valores que nutrem a porção mais substanciosa do escrito. «A grandeza do império», exalta Vitruvius, «também se manifesta no extraordinário prestígio dos edifícios públicos» (id., I, Praef., 2, p. 11). Como manifestação de poder, valor precípua da monumentalidade, a arquitetura adquire para o arquiteto professo «prestígio», auctoritas. Assim proferida, a palavra assume um sentido distinto ao corrente noutros lugares do tratado, sincronizados, ao que tudo indica, com um período anterior. Sua acepção tradicional, atestada em Cícero e Quintiliano, comparece, por exemplo, na demarcação das competências do arquiteto em relação às do proprietário e mestre construtor, supramencionada (VI, 9, 9); aí a «respeitabilidade» da obra nasce da beleza e, como corolário, da mímesis, em cujo esplendor reflete a perenidade da natureza e dos pretéritos, summi auctores (Quintiliano). «Nós estamos próximos, portanto», observa Gros (1989, p. 127), «da - παράδοσις, desse saber ou saber-fazer transmitido pela doutrina, respectivo ao conhecimento e a aplicação rigorosa das convenções modulares contidas nos tratados normativos do primeiro período helenístico».

Diverso é o significado da palavra no prólogo primeiro e em outras passagens do *De Architectura* nas quais Vitruvius avaliza o uso de colunas soberbas ou da ordem colossal em espaços suntuosos e magnificentes. Os desvios da parcimônia e da justa-medida na consecução da beleza coligam-se a mudanças superlativas no modo de ideação do próprio edifício. Rompe-se, em síntese, a urdidura bem tecida dos seis conceitos que vimos analisando. Na symmetria, a coerência entre partes e todo, a harmonia de forma e figura enfeixa-se na coesão do corpo, em sua unidade orgânica, conforme a

fórmula consagrada na Renascença. A estese não se desliga do espectador, mas os sentidos que nele acorda tocam ao edifício como um todo. Cícero recomenda ao orador espelhar-se na arquitetura, as emoções que inflama «não pertencem a membros singulares», são um colorido e humor que tudo tinge, «e para que se disseminem flores das palavras e pensamentos, não devemos espalhá-las uniformes em todo o discurso, mas dispô-las como ornatos insígnies e luzes» (Cicerone, 2000, *De Orat.*, III, 25, 96, p. 639). Nesse cosmo, não obstante a deliberada celebração do poder político com monumentos públicos, desde pelo menos o Parthenon¹⁸, conviria mais falar de reverência e respeito do que de «manifestação» de poder. Sequer a escala hierárquica que principia pelos edifícios religiosos, descende aos públicos e última nos privados - a enunciar com suas pedras o status de cada qual no corpo civil (ou, postulam, na ordem da natureza) - tem por metro aquela terribilità que Piranesi, nas Luzes, emula em sua arte como a quintessência da grandeza dos romanos: magnificenza dei Romani! Transpondo em pétreos edifícios a estratificação social, sua moeda continua a ser o esplendor da beleza, seu «efeito» de poder se nutre da solenidade que esta lhes transmite, da respeitabilidade que incita no espectador.

O páthos da magnificência é outro. Envolve o espectador com a sua grandiosidade, capturando-lhe os sentidos. Sua imponência o constrange, suscita contenção, incide sobre ele subjugando-o, por assim dizer. Para além da perfeição e esplendor do belo, é do «terror» que irrompe a admiração. Sobretudo, sua arte visa ao exterior, rescinde o corpo coeso da symmetria. Cenográfica, espetacular, unidirecional. Fictícia, como as pinturas. Urbe e Orbe, nesse universo imperam a auctoritas e maiestas do mármore augústeo. «O código de valor ao qual reenviam essas [duas] palavras», pondera Gros (1989, p. 126), «entra dificilmente no quadro definido pela morfologia modular que rege o conjunto dos capítulos consagrados à construção pública, religiosa ou profana. A concepção da arquitetura como manifestação do poder parece, em primeira análise, funcionalmente estranha a um sistema no qual os critérios da beleza se nutrem de relações internas ao edifício, como a symmetria, a eurythmia, o decor, e do qual parece excluída, por princípio, toda busca de efeito orientado para o exterior».

¹⁸ Sobre os significados em jogo no Parthenon como monumento de celebração específica do poder político em vez de edifício de culto, cf. Höcker e Schneider (1997, pp. 1.239-74).

Percorrendo o itinerário de imponentes colunas, como aquelas do aparato cênico erigido para a edilidade de Emílio Scauro, posteriormente transportadas para o átrio de sua residência no Palatino, e novamente deslocadas, por ordem de Augusto, para adornar a parte central do teatro de Marcelo, Gros (id., p. 129) assinala o prestígio das insígnies magnitudes como «expressão plástica de poder». No volumoso *L'architecture romaine*, o autor multiplica exemplos dessa nova *Kunstwollen* da arquitetura tardo-republicana e imperial. À artificialidade de colunas ornamentais adossadas à cela, sem função portante, em templos nomeados «pseudoperípteros» por Vitruvius - grecoismo pelo qual o arquiteto fabula uma explicação lógica para os elementos formais¹⁹ -, une-se a crescente predileção pelo ritmo «picnóstico» dos intercolúnios - cuja pequenez intensifica o jogo de luz e sombra (Gros, 2001b, pp. 144-6). Consagrando a tendência, no templo períptero sine posticum votado a Vênus Genetrix, no fórum de Júlio, o fuste das colunas se alonga até elas alcançarem uma relação proporcional próxima a 1:10, majestoso proscênio a amplificar a aparição de César no intercolúquio central do pórtico: «o pódio privado de escadaria, ao menos na parte baixa, as colunas coríntias esplêndidas e por fim o frontão, cujo ângulo aberto contribuía a crescer a dimensão vertical da composição, tudo era estudado para criar em torno do padrão de Roma uma atmosfera de transcendência e inacessibilidade» (id., p. 155). Inspirando-se nele, Augusto edifica seu templo de Marte Vingador com dupla fileira de colunas nos lados do pronau e ao longo da cela, «intensificando, na visão perspetiva, a densidade do ritmo picnóstico» (id., ibid., pp. 155-6).

Avultam nesse cenário alguns aspectos da preceptística vitruviana. Ao listar as inovações de Hermógenes no templo êustilo pseudodíptero, junto aos benefícios utilitários, Vitruvius inclui a auctoritas do «forte contraste dos intercolúnios», cujo efeito de luz e sombra vem crescendo com o amplo ambulacro²⁰. Na basílica de Fano, única obra de que testifica ser autor, o «ilusionismo» atinge extremos. Comentando a «dignidade» e «beleza» de suas proporções, a ordenação das colunas internas, dispostas de modo a garantir uma perfeita visão do templo de Augusto conexo à basílica, e com pronau «voltado para o centro do fórum e o Templo de Júpiter» (V, 1, 7) - axialidade visual rara em todo o *De Architectura* -, o arquiteto conclui sublinhando que o emprego da ordem colossal «reduz consideravelmente as

despesas. As mesmas colunas de altura ininterrupta até as traves da cobertura parecem aumentar seja a magnificência dos recursos seja a autoridade» (1997, *De Arch.*, V, 1, 10, pp. 555-7). Suntuosidade e magnificência inscrevem-se enfim integralmente no mundo da *ratio* falsa.²¹

6. Liberalitas Principis

A contraposição entre o verossímil e o fictício possui memoráveis antecedentes históricos. Desde Platão, as críticas ao ilusionismo artístico tinham por contrapartida a defesa acirrada dos valores formais próprios ao primado técnico, vale dizer, dos atributos que evidenciavam a habilidade ou o talento do artifex²². A atmosfera de neopitagorismo e neoplatonismo que toma o período tardo-republicano, acalorando as invectivas contra os «enganos dos sentidos», aspira, contudo, a uma atitude conciliatória. Que a ambição, ao fim e ao cabo, comportava um elemento autoritário, sempre a constringer a arte aos «ditames do verossímil», Vitruvius e outros logo assinalam.

Por ironia, o desprestígio dos materiais preciosos, do luxo, mostrou-se particularmente útil à apologia não da verossimilhança mas da «perícia» artística como tal, a abranger habilidade técnica, capacidade imaginativa, efeito visual e outras qualidades. Este o motivo por que, numa cultura estranha aos ideais vitruvianos de firmitas, utilitas e venustas como na Idade Média, tais reclamos persistam com uma vitalidade verdadeiramente impressionante, sobretudo na censura ao fausto das catedrais. No início do século XII, os abades de Saint-Trond, próximo a Liège, se referem a Wiricus consentindo que «tanto cuidado pôs o industrioso arquiteto na decoração do monastério que todos os conterrâneos convêm em que vantagem aos palácios mais magníficos pela sua variada execução (operosa varietate)» (apud Schapiro, 1985, p. 16). Guillelmo de Malmesbury, reportando-se à catedral de Lanfranco, em Canterbury, notifica que a perícia dos artesãos «vantagem a preciosidade dos materiais» (id., ibid., p. 25). O próprio abade Suger de Saint-Denis, em sua conhecida ode à claritas do ouro e pedras preciosas, ao enaltecer o mosaico que executa num dos portais protogóticos da igreja, surpreendentemente - e paradoxalmente - apela ao argumento dos que, seguindo a Ovídio, advertiam ser a perfeição da forma superior à dos materiais: «maravilhai-vos não com o ouro ou com o custo,

¹⁹ «Outros, deslocando para o exterior os muros do templo e fazendo-os chegar aos intercolúnios, com o espaço subtraído da perístase fazem um amplo alargamento da cela, e conservando para as demais partes as mesmas proporções e simetrias parecem ter dado origem a um outro tipo de configuração e denominação, o pseuperíptero» (1997, *De Arch.*, IV, 8, 6, pp. 395-7).

²⁰ Cf. Vitruvius (1997, *De Arch.*, III, 3, 9, p. 249). Para Gros (1989, p. 128) deve-se a auctoritas também a maior altura das colunas, definida pelas prescrições de proporção segundo o espaçamento do intercolúquio.

²¹ «É somente a aparência dessas colunas de cinco pés de diâmetro e perto de 15 metros de altura», ultima Gros (1989, p. 131), «que dá ao edifício uma imagem de riqueza e de potência».

²² Dentre outros, v. Catoni (1997, especif. pp. 1.042-3).

mas com a habilidade do trabalho» (cf. Panofsky, 1976, p. 177). S. Bernardo de Clairvaux, com indignação (e astúcia não menor), na *Apologia ad Willelmum* inverte o tópos retórico: «de todas as partes aparece tão rica e surpreendente variedade de formas que é mais agradável ler os mármores que os manuscritos, e passar um dia inteiro a admirar essas coisas, uma a uma, do que meditar sobre as Divinas Leis. Por Deus, se estes desatinos não lhes dão vergonha, por que não pensam ao menos no gasto?» (Panofsky, id., p. 176; Schapiro, id., p. 17). Nestes e noutros testemunhos que nos chegam do Medievo, o encômio da habilidade do artífice se desliga por completo dos reclamos à verossimilhança e à mimesis naturalista (cf. Chastel, 1988a, pp. 85-99). Se não falece de todo, a preceptística de Vitruvius permanece estranha à estética medieval²³.

No mundo antigo, por outro viés, a exaltação da magnificência e da suntuosidade das obras públicas condescende com o requisito de «manifestação do êthos principesco», peculiar ao decoro (embora assim desencadeie a paulatina asfixia do préon clássico). Tal a divisa da *Liberalitas Augusta*, impressa em inúmeras medalhas romanas a partir de Adriano, e que, rediviva pelo Renascimento italiano (temo-la inclusive entre as imagens de poder da Iconologia de Cesare Ripa), alenta o ideal de grandeza e glória eterna. «Por meio da liberalitas», esclarece Martin Warnke (1995, p. 84), «o príncipe demonstra não acumular o poder e as riquezas para si mesmo, ou seja, de modo tirânico; ele os entende sobretudo como encargo a ocupar-se do bem público. [...] um mau príncipe é aquele que não coloca à mostra a sua liberalidade através de obras públicas arquitetônicas». Pavimenta-se assim a via para a legitimação moral da vultosa política edificatória de Augusto, direcionada à exaltação da majestade do império.

Contudo, se no orbe augústeo a eloquência arquitetônica vale pelo êthos que proclama, pela verossimilhança dos sentimentos acesos no espectador - posto que condizentes com o caráter do proprietário ou o uso do edifício -, a capacidade de impressionar pela exorbitância, magnificência ou preciosismo, pelo excesso mais que por medida, formas todas de manifestação de poder, finda por acolher, no coração mesmo do estilo elevado, aqueles elementos «antinaturalistas» combatidos com afinco por Cícero e outros sequazes. O «fictício», «ilusório»

e «irracional» - a sobrepujar o «necessário», «útil» e «natural», como assinala Vitruvius - fornecem todos armas poderosas para a prossecução dos novos valores da *elocutio* perseguidos no período tardo-republicano e imperial. Mas a alvorada não prenuncia, por certo, o nítido contraste entre as preceptivas próprias ao *êthos* da simetria e ao *πάθος* do sublime, como cria o romântico inglês nos séculos XVIII e XIX da nossa era; antes, consiste na gêmula de uma concordia discors cuja parábola, perpassando o escrito vitruviano, prolonga-se muito além do chamado mundo antigo.

7. Vitruvius e o Renascimento

Chegado a este ponto, podemos melhor dimensionar as invectivas que desde o Renascimento são lançadas contra Vitruvius e sua escrita «sem acuro». Por uma parte, é de todo impropriedade reputar à pouca familiaridade do autor com as preceptivas «clássicas» a razão primeira das redundâncias e paradoxos do *De Architectura*. Como assinalam os recentes estudos exegéticos, a definição das seis partes constitutivas da arquitetura mostra-se bastante coerente quando considerada, não tanto pela «etimologia» ou «pertinência histórica» dos vocábulos gregos a que fazem remissão, mas sobretudo pela lógica que os preceitos assumem na ordem expositiva do tratado (para a qual os empréstimos à retórica possuem uma importância não pequena). Por outra parte, cruciais incongruências do tratado antigo, permanecendo inadvertidas pelos homens do Renascimento, findam por afetar de modo bastante comprometedor a tratadística do período.

«*Aprendemos que os homens mais sábios e prudentes da Antigüidade*», fala Leon Battista Alberti, «*recomendavam, com vigor, tal como na vida pública e privada, também na arquitetura moderação e parcimônia nas despesas*» ([1452] 1989, IX, 1, p. 431). Memorando o zelo dos antigos no combate ao luxo, o primeiro grande tratadista da arquitetura do Renascimento finda por condescender, como outrora Vitruvius, com a defesa da ornamentação nos edifícios privados. A cada um aquilo que lhe convém. Consoante ao decoro, o arquiteto adverte os benefícios de se «*transmitir aos pósteros uma fama de sabedoria e igualmente de potência*», respeitando a prerrogativa de que «*bem é tudo o que é proporcional à própria importância*» (id., 1, p. 433). Sob tal olhar, compete mais reprovar aos que,

²³ Ainda são referenciais as considerações de Krautheimer (1993, pp. 98-150) sobre a irrelevância do trinômio vitruviano *firmitas, utilitas e venustas* para a arquitetura medieval.

tendo recursos, edificam suas casas sem ornamentos, do que àqueles que não poupam gastos.

«Contudo» - última Alberti - «que fique bem claro: quem almeja saber com exatidão em que consiste realmente o ornamento dos edifícios deve entender que esse é alcançado e depende não de grandes despesas, mas sobretudo da força do engenho. Ninguém que seja sábio, creio, desejará afastar-se do uso geral no adornar a própria casa, precavendo-se de suscitar inveja com a ostentação do luxo. Desejará, sim, não ser superado em nada, por quem quer que seja, quanto à presteza da construção, à sabedoria e à perspicácia; fatores estes que ilustram admiravelmente a subdivisão e a harmonia do desenho, ou seja, o gênero mais importante e essencial do ornamento.» (id., *ibid.*, p. 433)

Somam-se a tais observações as advertências contra o uso de ouro diretamente aplicado na obra, prevalecendo a pintura do mesmo, cujo valor, lê-se no De Pictura, «equipara-se a muito mais ouro» (Alberti, 1989, II, 25, p. 96; cf. Gombrich, 1999, p. 107); ou sobre a execução das estátuas dos templos, onde o cobre e o mais puro e alvo mármore, por serem menos susceptíveis à avidez humana, são igualmente preferíveis ao ouro (De Re Aed., VII, 9, p. 363). No interior dos templos coibi-se a frivolidade e a atração de ornamentos «aptos a desviar a mente dos fiéis dos pensamentos religiosos com os aliciamentos e lisonjas dos sentidos», convindo-lhes «pureza e simplicidade» (id., *ibid.*, p. 331). Essas ponderações, longe de se endereçarem ao culto do luxo e da magnificência, revigoram razões similares às que moviam Vitruvius a contrapor decor a sumptus. Os ornamentos devem evidenciar sabedoria, uma ratio que perfaça o todo da obra. Continuamos aqui a operar no orbe da symmetria, dos valores próprios ao corpo coeso, ou, nas palavras de Alberti, ao organismo unitário.

Em outras passagens, no entanto, o autor quase parece anuir ao fausto e à magnificência:

«Em meu entender, sobretudo uma qualidade deve ter o templo. Tudo quanto nele é visível deverá ser tal que resulte difícil ajuizar se compete mais o encômio do engenho e da obra dos artífices ou da solicitude dos cidadãos no recolher e expor ali as mais preciosas e admiráveis raridades, e se as suas características são mais aptas a conferir-lhes

beleza e esplendor ou a fazê-lo durar em eterno.» (id., VII, 3, p. 291)

Se o repúdio ao «atrativo» dos ornamentos podia suscitar um vago alvitre das palavras de Bernardo, a «exposição das preciosas raridades» coaduna-se a um estudo mais abrangente sobre a suntuosidade na arquitetura, a amalgamar valores estimados nos exempla da própria Antiguidade.

Sobre as implicações e dificuldades da conjunção de preceitos e estésias proposta nessas páginas do Sétimo Livro do De Re Aedificatoria, Alberti se mostra bastante cauteloso. Ao enaltecer a magnificência dos templos antigos, consente que se devam dar aos edifícios religiosos «as maiores proporções possíveis», porém acrescenta: «parece-nos igualmente justo louvar aqueles templos que, compativelmente com as proporções da cidade onde surgem, não se poderiam desejar maiores» (id., *ibid.*, p. 291). Para além do «efeito de grandeza» em si, perseguido na arquitetura imperial ou nas catedrais, o expediente clássico de proporção harmônica impõe consonância integral das partes do edifício entre si e com o todo, e, por consequência, entre ele e as edificações do entorno (regio) ou, no limite, as dimensões da própria cidade²⁴.

Por igual ilação, em mais de um lugar, Alberti advoga a veritas do ornato, a necessidade de ele «iluminar» as divisões e a harmonia dos lineamentos, pondo-se de acordo com a ordem imanente ao corpo da edificação, num conúbio amistoso de pulchritudo e ornamentum²⁵. Esse é o propósito maior da narrativa sobre a origem e evolução histórica da arquitetura antiga, rumo à glória máxima, significativamente situada num período posterior ao império de Augusto. Por juventude, o poderio da Ásia, com suas obras colossais, seus edifícios grandes e faustosos, a culminar na «idéia insana de erigir pirâmides» (id., VI, 3, p. 237); seus sucessores, os gregos, sobejam na potência do engenho, «extraíndo os fundamentos da arquitetura e das outras artes do seio da própria natureza» (p. 238), amantes que eram da beleza. Na Itália, a arquitetura alcança a «esplêndida maturidade». O inato sentido de economia propiciou aos autóctones conceber o edifício como «um organismo animal [...] cujos membros, louvados pela sua forma, quase sempre se adaptam no modo mais perfeito às funções próprias no corpo do animal, de modo que o aprazível das

²⁴ Sobre a vigência de tais expedientes nos círculos profissionais próximos a Alberti, cf. Benevolo (1985, pp. 219-31, especif. sobre Rossellino e as proporções da catedral de Pienza, p. 225).

²⁵ Cf. De Re Aed., VI, 1, p. 235: «Se não me engano, [os arquitetos,] fazendo uso de ornamentos, ou seja, recorrendo a tinturas, escondem as partes que ferem a vista, e polindo e ressaltando as partes mais belas, conseguem o efeito de tornar naqueles edifícios umas menos fastidiosas e mais prazerosas outras. Se isto é verdade, o ornamento pode ser definido como uma sorte de beleza auxiliar ou de complemento».

formas nunca se separa da prática que o uso requer.» (p. 239). Com o Império mundial acentuam-se os esmeros por beleza, a engendrar obras magníficas; porém, a teleologia se cumpre quando:

«Num dado momento preferiu-se conciliar a parcimônia tradicional com a magnificência dos reinos mais potentes, fazendo sim que a frugalidade não subtraísse em nada a prática conveniência, nem esta tivesse muita cautela com as riquezas, acrescentando às duas qualidades tudo o que se pudesse encontrar para conferir de algum modo suntuosidade e prazer às obras.» (id., *ibid.*, p. 239)

Desse compromisso resulta aquela busca de consonância entre ornamento e arquitetura mural tida por Rudolf Wittkower (1988, p. 42) como distintivo de Alberti. Se algo da fictio florescida nos canteiros do império persiste, jamais transgride a prossecução de uma ordem que cinge ao todo orgânico da edificação. Inferência insólita se pensarmos que, no proêmio aos Dez Livros, o autor colhe dessa arquitetura antiga exatamente o elemento desagregador da simetria ou corporeidade clássica. «Com razão Tucídides aprova a sabedoria daqueles antigos que tinham elevado nas suas cidades todo gênero de edifícios, de modo a aparecerem mais potentes do que em realidade eram» (De Re Aed., 1989, Proêmio, pp. 8-9). Amalgamando preceitos peculiares a momentos históricos distintos, as componentes mais radicais do feitio cenográfico da auctoritas - votado ao exterior e subversivo da coesão corpórea da arquitetura, como assinala Gros -, ficam interdidas no De Re Aedificatoria.

No Quatrocentos e boa parte do Quinhentos, o tratado de Alberti fixa oriente para o regresso aos Antigos; todavia, esteve longe de moderar o fascínio do Renascimento pela magnificência. A ambição por obras grandiosas, o êmulo dos maiores, contagia a todos. Antonio Averlino, dito Il Filarete, argüindo aos comitentes «jamais evitem construir grandes e belos edifícios em atenção às despesas», mostra-se um dos analistas mais lúcidos, no juízo de Christof Thoenes (1995, p. 58), sobre a distância histórica e econômica entre o presente e o passado. Em sua utópica cidade ideal, o «Ergastolon», preserva a prática antiga do trabalho escravo, suprimindo a pena de morte para assim servir-se dos prisioneiros como mão-de-obra na ereção de obras principescas

suntuosas. A pouco e pouco, o culto à magnificência exacerbava o hiato intransponível entre os recursos materiais e humanos da Roma imperial e os do presente. A «ficção», para além de um valor a imitar, revela-se uma imposição, impossibilitados que estavam os homens do Renascimento de restabelecerem a maneira antiga em toda a sua integridade monumental (id., pp. 61-2).

Isso não obstante, Filarete, Francesco di Giorgio, Bramante e tantos mais almejam na arquitetura uma excelência e perfeição de natureza símile a do homem bem figurado, «uno intiero, e ben finito corpo», nas palavras de Palladio. A assunção efetiva do «ilusionismo» nos edifícios, anunciando-se pelo «poder parecer mais do que realmente eram», impõe, contudo, o soçobro do paradigma do corpo, o ocaso de uma assimilação que, exalçada a modelo de beleza arquitetônica pela voz dos antigos (Cícero e sobretudo Vitruvius), recobra plena vitalidade na Renascença. Em síntese, impõe o divórcio entre utilitas e venustas.

Erwin Panofsky (1985c, pp. 67-92) mostrou como a aliança entre «fidelidade à natureza» e «beleza» esteve no alvo dos tratados e escritos de arte do Maneirismo. Pintores e poetas têm sempre poder de tudo ousar... Segundo testemunho de Francisco de Holanda, Michelangelo, apelando ao dictum Horatii sobre a liberdade artística, conforme uma equivocada interpretação em voga por todo o Medievo, convalidava o inverossímil da «fantasia» pictórica e da «licença» arquitetônica, desobrigando-as do respeito às conveniências de uso, comodidade e firmeza - outrora observados por Vitruvius na disposição das colunas e na modenatura dos entablamentos²⁶.

A defesa do poder do artista na criação das regras da arte cinge questões estéticas controversas, como a das diferenças estilísticas entre os indivíduos, os povos ou civilizações. Mas o mal-estar que, desde a Antigüidade, recai sobre os que, no juízo do Romano, condenam a «verdadeira arte» às sombras, aqueles cuja «insensatez e desvios» dão origem a «um estilo baseado na ficção» (De Arch., VII, 5, 7), persistirá por muito tempo! A postulação de uma arte legítima, pautada na necessidade e conforme à natureza, ainda que não perfile com nitidez o seu arquétipo, contém, por implicação, um critério igualmente preciso sobre a falsa arte, a

²⁶ «Daí as iniciativas que têm desconcertado e também escandalizado a tantos», pondera Chastel (1988a, p. 95), «como a introdução de nudez lá onde a "conveniência" parece excluí-la, o conflito entre membros arquitetônicos, as deformações dos mascarões. A sua exegese do quilibet audendi potestas [poder de tudo ousar] é calculada para impedir que a frase não se reverta contra ele mesmo».

operar com o desnecessário e contrário ao natural. Nessa divisa, talvez seja Goethe, no momento de sua conversão plena aos «antigos», quem melhor desvele o caráter falacioso do locus classicus ora assinalado. Em Viagem à Itália, na paragem de Vicenza, dia 19 de dezembro de 1786, comovido com a beleza das obras de Palladio, o poeta relata a maestria com que o arquiteto enfrentou «a maior dificuldade contra a qual ele, bem como toda a arquitetura mais recente, teve de lutar [...] [ou seja,] a disposição acertada das colunas na construção burguesa, pois unir colunas e paredes permanece sendo algo contraditório» (Goethe, 1999, p. 62). Rudolf Wittkower compartilha o desafio (e o êxito) com Alberti. Mas o fascínio maior de Goethe, concorde-se ou não com sua apreciação da obra palladiana, está em afiançar, uma vez exposto o concerto com que o vicentino emprega colunas e paredes, simultaneamente a sua inexorável ficção, sem a qual o lógos da obra jamais poderia alçar aos cumes da arte. Ordem construtiva e potência poética não se desligam, amalgamadas num e mesmo impulso espiritual. Avivando a comparação entre as palavras e as pedras, o poeta externa:

«*Há, de fato, algo de divino em suas construções, algo que se assemelha bastante ao poder do poeta, capaz de, partindo dos universos da verdade e da mentira, criar um terceiro, cuja existência emprestada nos encanta.*» (id., *ibid.*, p. 62)

Seguindo a fórmula platônica, pode-se dizer que a arte forja um daímon semelhante ao Amor. A validade do conúbio entre verdade e mentira, pelo qual a poesia ganha realidade, está no poder e encanto do que ela assim nos faz ver. Nessa senda, são de todo legítimos elementos contraditórios -como coluna e muro -, falsos - como colunas ornamentais adossadas ao muro -, fantasiosos - como colunas sem suporte, michelangelescas. Embaralhando os confins entre o verdadeiro e o falso, Goethe dissipa, por igual, os limites estanques entre o necessário e o supérfluo, o coerente e o absurdo. Quanto à arte edificatória, se de regra lhe objurgam os «abusos do inútil», que valha o axioma: a arquitetura mente sempre, mesmo quando diz a verdade.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. ([1452] 1989) *De Re Aedificatoria*. Trad. Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo.

ARISTÓTELES. (1973) *Ética a Nicômaco*. In *Os Pensadores* (Aristóteles). Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural.

BENEVOLO, Leonardo. (1985) *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Trad. de M. T. Weyler. Barcelona: Gustavo Gili.

CALLEBAT, Louis. (1994) "Rhetorique et Architecture dans le De Architecture de Vitruve". In GROS, P. (a cura di) *Le project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura, Acte du colloque international* (Rome, 26-27/3/1993). Rome.

_____. (1989) "Organisation et structures du *De Architectura* de Vitruve". In AA.VV. *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*. Ed. by H. Geertman & J. J. de Jong. Leiden.

_____. (1973) *Vitruve VIII* (introd. et comment.) Paris: Les Belles Lettres.

_____. (1986) *Vitruve X* (introd. et comment.) Paris: Les Belles Lettres.

CHASTEL, Andre. (1988a) "Il dictum Horatii «quidlibet audendi potestas» e gli artisti (XIII-XVI secolo)". In *Favole, forme, figure*. Trad. M. Zini e M. V. Malvano. Torino: Giulio Einaudi Ed.

CIAPPONI, Lucia A. (1960) "Il «*De Architectura*» di Vitruvio nel Primo Umanesimo". In *Italia Medievale e Umanistica III*. Padova: Antenore.

CICÉRON. (1843) *Paradoxa / Les Paradoxe*. In *Oeuvres complètes*. Trad. de M. Nisard. Tome Premier. Paris: J. J. Dubochet et Comapagnie.

CICERONE. (2000) *De Oratore / Dell'Oratore*. Trad. di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi. Milano: Rizzoli.

_____. (1991) *Orator / El Orador*. Trad. de E. S. Salor. Madrid: Alianza.

_____. (1998a) *De Inventione*. Trad. di M. Greco. Università di Lecce, Marco Congredo Ed.

_____. (1998b) *De Officiis / I Doveri*. Trad. di A. R. Barrile. Milano: Rizzoli.

FERRI, Silvio. (1941) "Problemi di estetica vitruviana". In *La Critica d'Arte VI-VII, 1941-42*. Firenze: Sansoni.

_____. ([1960] 2002) (Recensione del testo, traduzione e note) *Vitruvio*. Milano: Ed. Biblioteca Universale Rizzoli.

_____. (1953) "Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio". In *Parola del passato, XXX*.

FILARETE. ([c. 1460] 1972) *Trattato di architettura*. A cura di A. M. Finoli e L. Grassi; introd. e note di Liliana Grassi. Milano: Il Polifilo.

FLEURY, Philippe. (1990) (introd. et comment.) *Vitruve I*. Paris: Les Belles Lettres.

FREZOULS, Edmond. (1989) "Fondements scientifiques, armature conceptuelle et praxis dans le *De Architecture*". In AA.VV. *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius'*

- De Architectura* and the Hellenistic and Republican Architecture. Ed. by H. Geertman & J. J. de Jong. Leiden.
- GEERTMAN, Herman. (1993) "Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio". In GROS, P. (a cura di) *Le project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura, Acte du colloque international* (Rome, 26-27/3/1993). Rome.
- GOETHE, Johann W. (1999) *Viagem à Itália 1786-1788*. Trad. de S. Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOMBRICH, Ernst H. (1999) "Immagini come beni di lusso". In *L'uso delle immagini*. Milano: Leonardo Arte.
- GROS, Pierre. (2001a) "La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)". In *Annali di architettura*. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Vicenza Palazzo Valmarana-Braga
- _____. (2001b) *L'Architettura Romana*. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. Trad. di M. P. Guidobaldi. Milano: Longanesi & C.
- _____. (1997) "Vitruvio e il suo tempo". In *VITRUVIO* (1997).
- _____. (1990b) (introd. et comment.) *Vitruve III, IV*. Paris: Les Belles Lettres.
- _____. (1989) "L'auctoritas chez Vitruve. Contribution à l'étude de la sémantique des ordres dans le *De Architectura*", in AA.VV. *Munus non ingratum*. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' *De Architectura* and the Hellenistic and Republican Architecture. Ed. by H. Geertman & J. J. de Jong. Leiden.
- _____. (1982) "Vitruve: l'architecture et sa théorie, à la lumière des études recentes". In *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 30, 1.
- GRUBEN, Gottfried. (1997) "Il Tempio". In SETTIS, S. (1997) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo II, Vol. 1. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- HÖCKER, Christoph & SCHNEIDER, Lambert. (1997) "Pericle e la costruzione dell'Acropoli". In SETTIS, S. (1997) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo II, Vol. 2. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- KRINSKY, Carol Herselle. (1967) "Seventy-eight Vitruvius Manuscripts". In *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, vol. XXX.
- LA ROCCA, Eugenio. (1996) "«Graeci artifices» nella Roma repubblicana: lineamenti di storia della cultura". In: CARRATELLI, Giovanni P. (org.) *I Greci in occidente*. Milano: Bompiani.
- MORGAN, M. H. (1906) "Notes on Vitruvius". In *Harvard Studies*, 17.
- MORGAN, M. H. (1909) "On the language of Vitruvius". In *Proceed. of the Amer. Acad. of Arts and Sciences*, 44.
- NOVARA, Antoinette. (1994) "Faire oeuvre utile: la mesure de l'ambition chez Vitruve". In GROS, P. (a cura di) *Le project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura, Acte du colloque international* (Rome, 26-27/3/1993). Rome.
- _____. (1983) "Les raisons d'écrire de Vitruve ou la revanche de l'architecte". In *Bulletin de l'Association Guilhaume Budé*, 3.
- PAGLIARA, Pier Nicola. (1986) "Vitruvio da testo a canone". In SETTIS, Salvatore. (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Tomo terzo. "Dalla tradizione all'archeologia". Torino: Giulio Einaudi Ed.
- PANOFSKY, Erwin. (1976) "O Abade Suger de S. Denis". In *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- PELLATI, Francesco. (1938) *Vitruvio*. Roma: Edizione Roma. Anno XVI.
- _____. (1950) "La Basilica di Fano e la formazione del Trattato di Vitruvio". In *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*. Tipografia poliglotta Vaticana. Volumes XXIII-XXIV, 1947-1948 e 1948-1949.
- PERRAULT, Claude. (1988) *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*. Liège: Pierre Mardaga Ed.
- PLATONE. (2001) *Tutti gli scritti*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani (Il Pensiero Occidentale).
- PLINIO IL VECCHIO. (2001) *Naturalis Historia (Libri XXXIV-XXXVI) / Storia delle arti antiche*. Trad. e commento di Silvio Ferri. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- QUINTILIANO. (2001) *Institutio Oratoria*. A cura di A. Pennacini. Milano: Giulio Einaudi Ed.
- ROMANO, Elisa. (1997a) *De Arch. I, VII, VIII, IX e X* (introd., trad. e note). Torino: Giulio Einaudi Ed.
- _____. (1997b) "Fra Astratto e Concreto: La Lingua di Vitruvio". In *VITRUVIO* (1997).
- ROMANO, Elisa. (1994) "Dal De Officis a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio: il dibattito sul lusso edilizio". In GROS, P. (a cura di) *Le project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura, Acte du colloque international* (Rome, 26-27/3/1993). Rome.
- _____. (1987) *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'Architettura*. Palermo: Palumbo Ed.
- SCHAPIRO, Meyer. (1985) "Sobre la actitud estética en el arte románico (1947)". In *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza.
- SCRANTON, R. L. (1974) "Vitruvius' Arts of Architecture". In *Hesperia*, nº 14.
- SETTIS, Salvatore. (1996) (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- _____. (1993). "La trattatistica delle arti figurative". In AA.VV. *Lo spazio letterario della Grecia antica* (direttori G. Cambiano, L. Canfora e Diego Lanza). Tomo II, Vol. I. Roma: Salerno Ed.
- THOENES, Christof. (1995) "«L'incarico imposto dall'economia». Appunti su committenza ed economia dai trattati d'architettura". In ESCH, Arnold & FROMMEL, Christoph. (a cura di) *Arte, committenza ed economia a Roma nelle corti del Rinascimento 1420-1530*. Torino: Giulio Einaudi Ed.

- VITORINO, Júlio César. (2004) O vocabulário de Vitruvius: história, crítica e hermenêutica. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- VITRUVÉ. De L'Architecture. (coord. Pierre Gros) Association Guillaume Budé. Paris: Les Belles Lettres [trad. Ph. Fleury (Livre I, 1990), P. Gros (Livre III, 1990; Livre IV, 1992); B. Liou & M. Zuinghedau (Livre VII, 1995), L. Callebat (Livre VIII, 1973; Livre X, 1986), J. Soubiran (Livre IX, 1969)].
- VITRUVIO. (2002 [1960]) Architettura (dai libri I-VIII). Testo critico, trad. e commento di Silvio Ferri. Milano: Ed. Biblioteca Universale Rizzoli.
- VITRUVIO. (1997) De Architettura. (A cura di P. Gros) Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- VITRÚVIO. (1999a) Da Arquitetura. Introd. de J. Katinsky e trad. de Marco A. Lagonegro. São Paulo: Hucitec/Fundação para a Pesquisa Ambiental.
- VITRÚVIO. (2006) Tratado de Arquitectura. Trad. do latim, introd. e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press.
- VITRUVIUS. ([1914] 1960) The Ten Books on Architecture. Trad. de Morris H. Morgan. New York: Dover Publications.
- WARNKE, Martin. (1995) "Liberalitas Principis". In Esch, Arnold & Frommel, Christoph. (a cura di) *Arte, committenza ed economia a Roma nelle corti del Rinascimento 1420-1530*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- WITTKOWER, Rudolf. (1988) *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Editions/New York: St. Martin's Press.
- ZANKER, PAUL. (1992) *AUGUSTO Y EL PODER DE LAS IMÁGENES*. TRAD. DE P. D. OJEDA. MADRID: ALIANZA ED.