



MÁRIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO

A BELEZA E O MÁRMORE

O Tratado *De Architectura* de Vitrúvio e o Renascimento

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U


ANNABLUME
CLÁSSICA

(Página deixada propositadamente em branco)

A BELEZA E O MÁRMORE

O Tratado *De Architectura* de Vitruvius e o Renascimento

(Página deixada propositadamente em branco)

MÁRIO HENRIQUE S. D'AGOSTINO

A BELEZA E O
MÁRMORE

O Tratado *De Architectura* de Vitruvius e o Renascimento



COEDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

ANNABLUME editora . comunicação
www.annablume.com.br

PROJETO E PRODUÇÃO

Coletivo Gráfico Annablume

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

LinkPrint

ISBN

978-989-26-0249-3 (IUC)
978-85-391-0125-2 (Annablume)

ISBN Digital

978-989-26-0849-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0849-5>

DEPÓSITO LEGAL

350533/12

© JUNHO 2012

ANNABLUME

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*À memória de meu pai, Jerônimo.
A Olgária, Jaa e Giovanna.*

(Página deixada propositadamente em branco)

Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio quae manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis. Ratiocinatio autem est quae res fabricatas sollertia ac rationis pro portione demonstrare atque explicare potest.

De Architectura, Livro I, cap. 1, §1

(A ciência do arquiteto é ornada de múltiplas disciplinas e conhecimentos vários e por seu juízo vêm aprovadas todas as obras feitas pelas outras artes. Ela nasce da prática e da teoria. Prática é o contínuo e ponderado exercício da experiência, pelo qual vêm manualmente executados na matéria quaisquer gêneros de obras segundo o propósito em forma. Teoria é o que permite explicar e demonstrar as coisas realizadas proporcionalmente à acuidade prática e à disposição racional.)

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
I. <i>VITRUVIUS SOCRATICUS</i> . PARA UMA PROSOPOGRAFIA EM FIGURA E FUNDO	17
II. A OBSCURIDADE DO ARQUITETO. VITRÚVIO E A REDAÇÃO DOS DEZ LIVROS <i>DE ARCHITECTURA</i>	61
1. A excelência da arquitetura	68
2. A perfeita ordem do <i>De Architectura</i>	74
3. Os desafios da ciência	78
4. Os tempos da escrita	83
5. Um Tratado Augusto	87
III. AS PALAVRAS E AS PEDRAS. <i>DE ARCHITECTURA</i> I, 2:	
O PRECEITUÁRIO DA BOA ARQUITETURA	93
1. <i>Symmetria</i> e <i>Eurythmia</i>	96
2. <i>Ordinatio</i> e <i>Dispositio</i>	101
3. <i>Decor</i>	107
4. <i>Distributio</i>	114
5. <i>Auctoritas</i>	119
6. <i>Liberalitas principis</i>	122
7. Vitruvius e o Renascimento	125

IV. A EXPRESSÃO DO CARÁTER. ARQUITETURA, RETÓRICA E DECORO	133
1. Entre Roma e Tróia: a arte de se expor publicamente	137
2. Adentrando régias moradas: <i>Êthos</i> e <i>Daiḡmon</i>	148
3. O semblante no espelho: <i>Êthos</i> e <i>Eidolon</i>	153
4. Os esforços de racionalização do mito: <i>Lógos</i> e <i>Ópsis</i>	159
5. A didascália da beleza como decoro	164
6. Os <i>Skhémata</i>	172
7. O belo em si e o visível	175
V. A ARQUITETURA, O CORPO E O ESPELHO. SOBRE A BELEZA E O TEMPO	183
1. A beleza e o mármore	188
2. O amor do belo	200
3. A beleza vã	207
4. À guisa de conclusão	214
ILUSTRAÇÕES	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237
CRÉDITO DAS IMAGENS	255

APRESENTAÇÃO

NAS CONCORDÂNCIAS E DESCONCERTOS EM QUE OS ENSAIOS aqui reunidos se enleiam e se desatam, se encadeiam – a perquirir nexos e descosturas no tecido discursivo do *De Architectura* de Vitrúvio –, e se desprendem – sob a dispersão mesma das questões que a exegese propõe para o melhor abalizamento da obra –, um propósito comum guia seus cinco andamentos: sopesar, por distintos vieses, os empenhos e engenhos do autor ao estabelecer, com razoável coerência, um preceituário da boa arquitetura no qual a beleza possui valor precípua. O estudo da tessitura dos preceitos, de seus escopos e modalidades de articulação, bem elucida a *mathematica* dos problemas e desafios perseguidos pelo arquiteto nos alvares do Império, a elidir presumíveis inépcias ou disparates teóricos do escrito antigo, revelando consórcios com categorias poéticas e retóricas, e expedientes de imitação e emulação que perduram até pelo menos o crepúsculo das Luzes.

O projeto cobrou plenilume numa breve conversa com o professor Gabriele Morolli, da *Università degli Studi di Firenze*, quando de sua estada no Brasil em 1998. Em 1999, por sua recomendação, fui admitido no *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, retornando em outras duas oportunidades ao singelo edifício da via Giuseppe Giusti. No labirinto das salas e estantes desse renomado instituto alemão, em Florença, dei início às pesquisas, e a seu rico acervo bibliográfico devo muito do produto final.

Ao longo do caminho, pude contar com diversa colaboração de estimados colegas de trabalho. Na Universidade de São Paulo, resalto os nomes de Benedito Lima de Toledo, Jaa Torrano, Olgária Matos e Ricardo Marques de Azevedo; na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal, os de M. Justino Maciel e Rafael Moreira. Sou-lhes singularmente grato por participarem de meu exame de livre-docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 2007, proporcionando caros contributos à finalização dos estudos que ora ofereço ao leitor. Nas andanças pelos fóruns de Roma, compartilhei olhares, comentários e a boa companhia de Andrea Buchidid Loewen. Por outros percursos, Ana Paula Giardini Pedro, Anat Falbel, Ivone Salgado, Júlio César Vitorino, Júlio Roberto Katinsky, Lucas Frech, Lucrécia D’Alessio Ferrara, Marcos Tognon, Maria Irene Szmrecsányi, Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Rodrigo Almeida Bastos e Gislaíne Maria da Silva também foram importantes nessa trajetória. As revistas *Tempo Social* (FFLCH-USP – vol. 15), *Pós* (FAU-USP – nº 14) e *Designio* (Ed. Annablume/FAU-USP – nºs 2 e 5) publicaram, na forma de artigos, partes da pesquisa.

Quero manifestar especial agradecimento à historiadora e amiga Juliana Barone, pela solicitude com que sempre atendeu às minhas consultas, franqueando acesso à biblioteca de História da *Oxford University* e empenhando-se na localização de textos fundamentais, quando pareciam intransponíveis as minhas dificuldades em obtê-los.

No relevo de vasta bibliografia especializada, teço, à guisa de apresentação, breves considerações sobre o *De Architectura*, as edições consultadas e as escolhas de tradução.

O escrito de Vitruvius transpôs, há quase três décadas, o segundo milênio de existência, a cumular copiosas releituras e revisões por lentes insígnies. Em suas páginas detiveram-se muitos, a exemplo de Santo Tomás de Aquino, Maquiavel ou Goethe. Sem dúvida, jazem distantes aqueles «*nomina obscura*» que Eginardo, em 840, extraiu dos livros de Vitruvius, incumbindo seu discípulo Vussin de se informar a propósito (Pagliara, 1986, pp. 9-10; Fleury, 1990, p. XLIX). Maiormente com os esforços de consolidação e exegese do texto antigo nos

séculos XV e XVI, humanistas e arquitetos como Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Rafael Sanzio, Cesare Cesariano, Daniele Barbaro, Guillaume Philandrier, dentre outros, cuidaram de esquadrinhar, com razoável segurança, as acepções e os correspondentes lingüísticos nomeados por Vitruvius em seu compêndio doutrinário da boa arquitetura (cf. Thoenes & Günther, 1985; Scaglia, 1985; Fontana, 1975; Tafuri, 1978). Trabalho filológico atlântico, votado à regeneração de um original corrompido por inúmeras transcrições, muita vez não hesitou, sabemos, em «corrigir» o texto, cancelando-lhe supostas imperfeições ou incongruências – escrúpulos aguçados pelas reservas do autor sobre sua escrita «pouco conforme as regras gramaticais» (cf. Livro I, cap. 1, § 18). Surpreende-nos que Silvio Ferri, numa magnífica tradução anotada dos sete primeiros livros do *De Architectura*, imbuída de «restituir ao texto sua veste vitruviana», ainda advogue, em 1960, o modo tosco e o despreparo do arquiteto ao redigir seu tratado (cf. Ferri, [1960] 2002, pp. 106-08).

Quanto ao original, nos anos de 1807 e 1808, Jo. Gottlob Schneider inspecionou vestígios nas longevas cópias manuscritas (tais como a lacuna no Livro I, cap. 4, § 10, após *Gnoson...*), averiguando que elas descendiam de um único arquétipo, tardio, provavelmente do século VIII, não supérstite¹. Recompondo, a partir do mais vetusto remanescente – o *Harleianus 2767*, do século IX (Londres, British Museum) –, a linhagem de manuscritos oriundos dessa fonte arquetípica, bem como a sua difusão em círculo, alguns estudiosos conjecturam se ela não integrava a biblioteca de corte do próprio Carlos Magno. Posto que o exemplar deva ter sido copiado nas ilhas britânicas, não é inverossímil que Alcuino de York o trouxesse consigo ao assumir a direção da Escola Palatina. Seu domínio do *De Architectura* está bem atestado em uma conhecida epístola endere-

1. Sigo aqui, em linhas gerais, o estema exposto por Ph. Fleury na introdução do Livro I do *De Architectura* (Les Belles Lettres, 1990, pp. LIII-LXII), apoiado nos estudos de P. Ruffel & J. Soubiran (1960, pp. 3-154) e J.-P. Chausserie-Laprée (1969, pp. 347-77).

çada ao imperador (Pagliara, 1986, pp. 8-9). Nos séculos IX e X, a propagação de cópias ganha dimensões inéditas, e alguns estratos e excertos aditados ao final do tratado, sobre proporções, nomes e componentes das colunas, evidenciam um propósito utilitário consoante às ambições de *renovatio imperii* do período carolíngio, ao anelo de restituição do modo de edificar *all'antica* (idem, p. 10).

Mas os esforços de datação e classificação dos manuscritos, no século XIX, cedo acusam distintas derivações. Em paralelo à família do manuscrito H[*arleianus 2767*], que abraça dez cópias redigidas entre os séculos IX e XI, Valentin Rose, à frente das edições do *De Architectura* sucedâneas a de Schneider (a primeira em colaboração com H. Müller-Strübing; Leipzig: Ed. Teubner, 1867 e 1899^{2ed.}), pode identificar outros três dos seis manuscritos hoje aceitos como principais, quais sejam: G[*udianus 69*] (Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 4373; do séc. IX), E [*Gudianus alter 132 Epitomanus*] (Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 4436; do séc. X) e S[*cletstatensis 1153 bis, nunc 17*] (Sélestat, Bibliothèque et archives municipales, 17; do séc. X); posteriormente completados por Degering, em 1900 e 1915, com o V[*aticanus Reginensis 1328*] (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat.; do séc. XIII) e o W [*Vaticanus Reginensis 2079*] (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat.; do séc. XII) (Cf. Rose, 1867, pp. IX-XII; Fleury, 1990, p. LIV).

Em 1969, J.-P. Chausserie-Laprée propôs novo arranjo dos seis manuscritos principais, reunindo-os em dois grandes grupos, descendentes, cada qual, de uma cópia não conservada do arquetipo: uma em texto breve (*texte bref*) e outra em texto longo (*texte long*). Mediante cauto cotejo, o autor constatou que os dois manuscritos apontados por Degering (V e W) contêm numerosas passagens com exposições mais extensas do que as presentes nos quatro classificados por Rose (H, G, E e S). Quanto a estes, também os trabalhos de P. Ruffel e J. Soubirant permitiram melhor individuar a posição do *Harleianus 2767* frente aos outros três, pois nele, como nos dez sucessivos que integram a sua família, falta o membro de frase *cuius iudicio probantur omnia* do parágrafo primeiro do capítulo de abertura ao Livro I do *De Architectura*. Hoje, pondera Philippe Fleury,

não temos melhor estema dos manuscritos de Vitruvius (*idem*, pp. LIV-LVII).

Posto o quebra-cabeça, compreende-se que a precaução com variantes entre os códices tenha pautado respeitáveis edições críticas do tratado antigo no século XX. Destaco, em primeiro lugar, a já mencionada revisão de Silvio Ferri, cujo aparato de notas baliza muitos dos estudos empreendidos neste livro. A edição da *Collection des Universités de France*, sob curadoria de Pierre Gros, contém a mais completa coleção de manuscritos, assistida por traduções e comentários ao encargo de célebres professores, impondo-se, na atualidade, como referência maior para a exegese vitruviana (Paris: Les Belles Lettres). Também curada por Gros, com traduções comentadas de Antonio Corso e Elisa Romano, a edição Einaudi (Torino, 1997), em decorrência, trouxe novos insumos ao contributo francês. Por praticidade, adoto esta última para as citações do *De Architectura*, indicando, sempre que necessário, referências a outras edições ou a nuances de interpretação².

Muito antes da *editio princeps* de Giovanni Sulpicio da Verolli, vindo ao lume entre 1486 e 1492, Vitruvius motiva, ao longo dos tempos, eminentes comentários, consertos e traduções, mas a explanação das «*disputationes*», das dissensões e congruências entre os estudiosos, comporta prolongamentos que, a rigor, extrapolam estas prologais sobre o autor e sua obra. Também o instituto vitruviano dos preceitos fundamentais, solerte com a «sempiterna beleza» da arquitetura, adquire proeminência em algumas edições do *De Architectura*, as quais serão oportunamente pormenorizadas.

Corolário de séculos e séculos de interpretações, todo esforço de compreensão do tratado antigo, ambicionando assediado propósitos e vicissitudes históricos de sua factura, vê-se, por igual, arrastado ao movediço das preleções, a turvar o foco, contagiando a leitura com interesses estrangeiros, consortes de outros tempos e lugares. Certo,

2. As citações do *De Architectura* seguem convenção numérica respectiva a: livro, prefácio ou capítulo, e parágrafo (p. ex: *De Arch.*, I, 1, 1); referências a outras edições que a de 1997 vêm discriminadas pela data da publicação.

os descaminhos não são de todo estranhos à obra; antes, integram sua história de vida, participam dela, e porventura, não poderiam sem ela franquear suas veredas. Será deveras distinta a situação de Vitrúvio quando professa *iterar* venerandos preceitos – tardo-helênicos – para a perfeição da arquitetura imperial? Os ensaios aqui reunidos fitam, pois, os olhos bifrontes de Jano. Os três primeiros revistam juízos sedimentados sobre as prescrições vitruvianas da bela e boa arquitetura, a perscrutar, no entremeio das exegeses, veredas que divisem um mínimo do solo pátrio – são, neste sentido, mais «científicos»; os dois últimos – mais «ensaísticos» – priorizam citas, escólios, a descerrar clivagens semânticas pretéritas e novas perspectivas postas à questão diretriz do estudo de Vitrúvio, ao sentido da beleza na edificação das estruturas cívicas do viver (*De Arch.*, I, 2-3; II, 1, 7-8).

Consideração final: nas páginas que seguem, os meus alunos e orientandos reencontrarão indagações e debates tidos em sala de aula a ecoarem na escrita como voz coletiva de elaboração das idéias, sem embargo de as escolhas e juízos ora assumidos serem de minha total responsabilidade. A eles credito a perseverança e o estímulo maior deste trabalho.

M. H. S. D.
São Paulo, maio de 2009.



I.

*VITRUVIUS
SOCRATICUS*

(Página deixada propositadamente em branco)

I.

VITRUVIUS SOCRATICUS

PARA UMA PROSOPOGRAFIA EM FIGURA E FUNDO

QUASE NADA SABEMOS DE VITRÚVIO SENÃO AQUILO QUE ELE mesmo nos diz de si. Afora tais lacônicas e escassas passagens do *De Architectura*, nenhuma outra obra, sequer a basílica que o arquiteto ideou e cuidou de erigir na cidade de Fano (*De Arch.*, V, 1, 6) – ainda sem vestígios arqueológicos identificados –, presenteia-nos um registro palpável e inequívoco de sua existência ou habilidade profissional. As mais remotas menções vêm de Plínio, o Velho, e de Frontino. O primeiro, em sua *Naturalis Historia*, dedicada ao imperador Tito, no ano 77 d.C., reúne ao índice das matérias e argumentos o aparato bibliográfico dos auctores consultados, nomeando Vitrúvio para os livros XVI, XXXV e XXXVI, respectivamente sobre árvores, pinturas e tintas, e pedras; o segundo, do tempo de Trajano, faz-lhe duplo aceno no tratado *De aquae ductu urbis Romae* (XXV), ao discorrer sobre o redimensionamento dos tubos de adução de água na cidade capital. Tal notícia tardia de Frontino é a única que traz dados novos sobre a atuação profissional do escritor, porém, está como que conspurcada pela conjectura de a inovação nos cálculos dever-se a Agripa ou ao arquiteto Vitrúvio¹.

1. Cf. Pellati (1938, p. 44); sobre Plínio, veja Barresi (1989, pp. 43-50). Louis

Desconhecemos, inclusive, seu nome completo; apenas o gentilício *Vitruvius*, ao qual Cétio Faventino, nos primórdios do terceiro século da nossa era, ladeia o sobrenome *Pol(l)io*, informe sem contrapartida em outras fontes antigas². No século XV, o veredicto final pareceu soar das letras inscritas no Arco dos Gavos, em Verona: *L. VITRVVIVS L.L. CERDO ARCHITECTVS*. Porém, esse *L(ucii) l(ibertus)* não guarda parentesco com nosso arquiteto, erigindo seu arco em fins da época augustana ou, com maior probabilidade, no reino de Tibério, datas posteriores a Vitrúvio. Nas demais inscrições em que comparece o nome gentilício, e são muitos os testemunhos epigráficos, nenhuma se coliga, pelo que se sabe até então, ao autor do *De Architectura*³. Diante desse quadro, é compreensível que, na

Callebat (1973, pp. IX-X) pondera, acerca da provável atuação profissional de Vitrúvio como *curator aquarum*, que «algumas observações apresentadas no Livro VIII poderiam ser, em efeito, aquelas de um teórico e de um conselheiro: como em VIII, 6, 2, onde, depois de evocar um sistema de repartição das águas urbanas, Vitrúvio nota em conclusão: Razão pela qual *eu estabeleci esta repartição (Haec autem quare diuisa constituerin...)*. [...] Ninguém saberia dizer, contudo, com absoluta certeza se o Livro VIII do *De Architectura* é fruto de uma experiência profissional ou, ao contrário, se a atividade de Vitrúvio na administração das águas consagra a notoriedade de um livro que tocava nesses problemas».

2. Na versão resumida e manualística do *De Architectura*, elaborada por Faventino, lê-se: *De artis architectonicae peritia multa oratione Vitruvius Pol(l)io aliique auctores scientissime scripsere*. Auguste Choisy, em sua tradução de 1909 (t. III, p. 259, n. 2), sugere: «Nós arriscamos, entre as palavras *Vitruvius* e *Pol(l)io*, a interposição de uma vírgula: Vitrúvio, Polião e outros autores... Nesta ordem de idéias, *Pollio* se apresentaria como um personagem distinto, autor de um tratado paralelo àquele de Vitrúvio»; tal interpretação, como atentam Pierre Ruffel e Jean Soubiran (1962, p. 141, n. 27), vigora seguramente desde o século XVIII, já verificável na *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova* (Paris, 1739) de dom Bernard de Montfaucon. Philippe Fleury (1990, pp. X-XI) também observa: «desde o século XVIII encontra-se a leitura: *Vitruvius, Polio aliique auctores*, fazendo de Vitrúvio e de Polião dois personagens distintos».
3. Cf. Ruffel & Soubiran (1962, pp. 173-9). Todos os prenomes presentes nos tratados são de origem desconhecida e foram acrescentados a partir do século XV: no manuscrito Le Gudianus 69 [ex-931] (Wolfenbüttel, Herzog-August

segunda metade do século XVII, Claude Perrault (1988, I, *Préf.*, n. 1, b-c), estimado por muitos como inaugurador da moderna tradição exegetica do *De Architectura*, abra sua tradução com um comentário sobre o «*ad Caesarem Augustum*» que Philandrier (seguindo Sulpício) adita ao título convencional, indagando se o *Imperator Caesar*, a quem a obra é dedicada, seria verdadeiramente Augusto ou Tito. Dado o silêncio das fontes a ressoar até nós, também não causa estranheza C. F. L. Schultz, em 6 de maio de 1892, escrever uma carta a Goethe afirmando que «o *De Architectura* era nada menos que a obra de um falsário vivido não antes do século X, talvez do Papa Silvestre II, Gerbert d'Aurillac», ou, como aventa J. L. Ussing, em 1896, nos séculos III ou V (cf. Pellati, 1938, p. 32; Ruffel & Soubiran, 1962, p. 123).

Com segurança, sabemos que o autor esteve encarregado, «juntamente com M. Aurelio, P. Minidio e Gn. Cornelio, do fabrico e reparação de balistas, escorpiões e outras máquinas de arremesso», recebendo com eles gratificações, conferidas novamente pelo *imperator* e renovadas, como lhe memora, «após a recomendação de tua irmã» (*De Arch.*, I, *Praef.*, 2). Desconhecidos os três colaboradores, tal ocupação Vitruvius a coliga, linhas acima, ao pai de César Imperador, e quiçá a uma atividade mais ampla como arquiteto junto a ele:

Bibliothek), do século XI, a primeira página porta *M. Vitruvii*, mas o *M.* foi aditado por um humanista do Quatrocentos; no da Biblioteca Apostólica Vaticana, Ottoboni 850, do século XVI, consta *M.L.*; no Vaticanus Ottobonianus 1233, do século XV, comparece *C.*; um não menos insólito *A.* foi proposto no século XVIII por Jo. Alb. Fabricius e Jo. Aug. Ernesti em sua *Bibliotheca Latina*; a maioria dos manuscritos dos séculos XV e XVI adota, no entanto, *L.*, seguindo a inscrição do Arco dos Gavos em Verona. Além do cognome Polião, alguns manuscritos também portam *Vitruvius L. f. Cerdonis* ou *Cerdo* (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 7382 [ex-6047], do século XV; Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. XXX, 14, do século XV; Biblioteca Apostólica Vaticana, Barberini Lat. 90* [ex-2385], do século XV), mas, como ressaltam Ruffel e Soubiran (1962, pp. 170-3), são infieis à inscrição de Verona, que porta *L. I(ibertus)* e não *L. f(ilius)*; cf. também Krinsky (1967, pp. 43-70). Sobre manuscritos, incunábulo e publicações do *De Architectura* na Península Ibérica e as recentes edições em português, cf. informações mais detalhadas no cap. 2, pp. 41-4.

«em relação a isso [interesse pela arquitetura] primeiramente fui conhecido por teu pai e fui um admirador de suas virtudes (*virtutis studiosus*). Depois que o concílio dos deuses consagrou a sua presença nas sedes da vida imortal e transferiu o poder de teu pai nas tuas mãos, aquela mesma devoção que tinha por ele em sua época, permanecendo imutável nos teus confrontos, me trouxe o teu favor». (I, *Praef.*, 2⁴)

A evocar o rito oficial da apoteose, os prodígios associados a Júlio César após sua morte – como a aparição do *sidus Iulium* em julho de 44, cometa que brilha no céu por sete dias consecutivos – e a vingança do assassínio pátrio e restituição da república jurada por Otaviano ao senado (cf. Fleury, 1990, n. 10, p. 58; Romano, 1997a, n. 16 e 17, p. 62), essas palavras aclaram algo mais sobre o autor e o destinatário do *De Architectura*. Avizinhasdas às que o arquiteto dá voz nas laudativas primeiras ao imperador, também estas ladeadas à epístola II, 1, de Horácio, cuja dedicatória itera locuções de incontestável similaridade, mostra-se deveras plausível o nome de César Augusto:

Vitrúvio: «Enquanto a tua mente divina e o teu nume, ó César Imperador, estavam empenhados em conquistar o domínio sobre o mundo [...] não ousei, em meio a tantas e tão grandes ocupações, publicar o que sobre arquitetura já tinha escrito...» (*De Arch.*, I, *Praef.*, 1)

Horácio: «Tantos afazeres e tão grandes conduzes sozinho – as tuas armas defendem a potência da Itália, os bons costumes a fazem mais bela, as tuas leis a curam – que roubar-te o tempo com um longo

4. Sigo a lição de Pierre Gros (1997, pp. XIV-XVII); cf. ainda Fleury (1990, n. 7, pp. 56-7).

discurso ofenderia os interesses da pátria, ó César».
(Orazio, 2000, II, 1, *A Ces. Aug.*, p. 215)⁵

Nos sucintos dados biográficos em que o autor realça sua permanência junto a Otaviano como «engenheiro militar», a ênfase na devoção ao pai, espelhando-se na fidelidade ao filho sucessor, e o relato da intercessão de Otávia, irmã de Augusto, para ser-lhe assegurado o vitalício na velhice (*De Arch.*, I, *Praef.*, 3), insinuam, por contraste, quaisquer dificuldades no passado – motivando alguns historiadores a conjecturar um período de Vitrúvio com Antonio (cf. Romano, 1997a, n. 8 e 23, pp. 62-3). A própria apóstrofe *imperator Caesar*, empregada uma só vez por Vitrúvio, e única em toda a literatura augustana, dilata o tom grandiloquo conferido ao prefácio (Morgan, 1909, pp. 153-ss; Romano, 1997a, n. 2, p. 58). Reiteradas nos sucessivos nove proêmios, procedimento de todo insólito para o período⁶, as laudes ao imperador revestem-se de sentidos ambíguos, e convém sopesar os efetivos compromissos entre o escrito e os empreendimentos augustanos.

Alcançado os nossos dias, P. L. Thielscher (1961) creu solucionar o enigma da carreira profissional do arquiteto em uma menção isolada a *Vitruvius Mamurra* (*C.I.L.* VIII 18913), vendo coincidentes o pouco menos que ignoto tratadista com o mais que notável *praefectus fabrum* de Júlio César na Gália, uma espécie de administrador das

-
5. M. H. Morgan (1909) foi o primeiro a advertir a proximidade entre as aberturas da Epístola a César Augusto (Horácio, II, 1) e do *De Architectura* (I, *Praef.*, 1), desde então sempre mencionada (cf. Romano, 1987, p. 15).
 6. Como observa Soubiran (1969, p. XVIII), «tal procedimento se justifica no caso de uma obra composta e editada em várias partes (como o *De Re rustica* de Columelo) ou quando o tratado é compartilhado entre vários destinatários e cada livro tem sua própria unidade de lugar, tempo e ação (como o *De Re rustica* de Varrão). Mas em uma obra articulada, solidamente composta segundo um plano anunciado desde o início, a multiplicação de prólogos não se impõe (cf. Celso e Plínio, o Velho). Lucrécio, contudo, que introduz com um prefácio para cada um dos livros de seu poema, pôde mostrar a via a Vitrúvio».

obras públicas, cuja personalidade faustosa foi vilipendiada nos carmes de Catulo. De Mamurra sabemos, pelas maledicências do poeta e por Plínio, o Velho, pertencer à ordem eqüestre, natural de Formis e membro de uma família de notáveis ricos, proprietária de boa parte das terras da cidade. Em Roma freqüenta altos círculos do protetorado aristocrático, gozando de estreita amizade com Júlio César, cujos versos catulianos imprecam beirar o escandaloso. Com Pompeu e principalmente com César faz carreira militar, conquistando enorme fortuna. Sua *villa* sobre o Célio, em Roma, provoca celeuma ao introduzir o suntuoso hábito dos revestimentos parietais com lastras marmóreas, empregando colunas maciças de mármore de Caristos e de Luni, «para que não restasse o mínimo sinal de indignidade»; no juízo de Plínio, «a própria casa dizia, inda mais claramente do que Catulo, que ele possuía, e em verdade, tudo o que antes possuiu a Gália Comata» (Plinio il Vecchio, 2001, *N.H.*, XXXVI, 48, p. 299). A ausência do sobrenome Mamurra junto ao gentílico Vitruvius, no *De Architectura*, segredaria, pois, no entender de Thielscher, a intenção do *praefectus fabrum* de, com a notoriedade do escrito e as presumidas glórias, ver restaurado o nome que Catulo desonrou.

No entanto, como argüem Pierre Ruffel e Jean Soubiran (1962, pp. 137-9), o silêncio de Plínio sobre a coincidência dos personagens melhor acentua a impropriedade da comparação, visto aparecerem juntos em sua obra, pela primeira e única vez, sem que o autor faça a mínima alusão à provável identidade dos dois. «Quando [Plínio] detalha as inovações técnicas que tornam esta construção [a *villa* sobre o Célio] tão notável, teria negligenciado a ocasião de dizer que ela era a casa de um arquiteto conhecido, autor de um livro que ele utilizou, pois o gentílico está no seu index?» (*id.*, p. 138). Mais, a minudente consulta à documentação coletada para a *História Natural* ou para os vinte livros de história das guerras de Roma contra os germânicos – de que somos informados por Plínio, o Jovem – não deixaria inadvertida tal evidência; dentre os dados sobre as campanhas de Júlio César além-Reno, ponderam os dois autores (*id.*, *ibid.*, pp. 138-9) que «os arquivos deveriam lhe fornecer os *tria nomina*

[L. *Vitruvius Mamurra*, conjecturados por Thielscher] do *praefectus fabrum C. Caesaris in Gallia*, e alguns detalhes sobre suas atividades. Então por que este silêncio na *História Natural*? Para não se repetir? Se Mamurra não é Vitrúvio, Plínio diz muito; mas, se Vitrúvio é Mamurra, devia assinalá-lo nessa passagem que trata da questão de mármore e colunas».

Os testemunhos fornecidos por Vitrúvio sobre sua posição social, notoriedade ou condição financeira dão-nos demasiadas razões para desautorizar a equiparação com Mamurra⁷. Bastam as palavras retrospectivas externadas a Augusto no Livro Sexto do *De Architectura* (*Praef.*, 5), índices de uma vida em tudo diversa dos predicados condizentes ao outro:

«Eu, pelo contrário, ó César, não concentrei meus pensamentos em ganhar dinheiro com a arte, mas achei por bem seguir na pobreza com boa fama do que na abundância com infâmia.»

Eis a sentença que o arquiteto reconhece como lição maior de seus genitores, aos quais rende «infinito agradecimento». Aquiescendo uma lei dos atenienses, que sancionava terem na velhice direito à assistência dos filhos somente pais que os instruíram nas *artes* – lei introduzida por Sólon em 594 a.C., segundo Plutarco (*Sólon*, 22, 1) –, desde cedo seus genitores se empenharam em educá-lo na arquitetura, «aquela [arte]», ufana-se o autor, «que não pode ser aprovada sem o estudo da literatura e sem um conhecimento enciclopédico das disciplinas» (*De Arch.*, VI, *Praef.*, 4). Instrução devida aos genitores, e não a um *patronus*, de partida excetua Vitrúvio da condição de liberto (cf. Ruffel & Soubiran, 1962, p. 162). Pelos ensinamentos dos preceptores e pela leitura de obras cujos conteúdos vêm detalhados em outras partes do tratado (cf. especific. VII, *Praef.*, 11-17), ele pode adquirir sólida formação teórica, a mesma que,

7. Para a refutação de Thielscher, *v.* especialmente os dois parágrafos biográficos do prefácio ao Livro VI do *De Architectura* (VI, *Praef.*, 4-5).

ao início do *De Architectura*, prescreve indispensável à perfeição do ofício (I, 1, 11). Conjugada à «boa fama», a assertiva enfeixa as suas esperanças de regeneração da arquitetura romana, investindo-se de amplo significado social. Em sua excelência ética, munido de vasta erudição e dos autênticos preceitos da arte, o *vir bonus* põe-se ao resguardo da cega sujeição ao dinheiro e aos caprichos da sorte: «[...] de tais frutos [colhidos dos mestres e das leituras] este é o maior: não ter necessidade de possuir a mais, pois esta é a verdadeira riqueza, nada desejar» (VI, *Praef.*, 4).

Funcionais ao escopo da obra, a erudição e correlato zelo pelos verdadeiros valores da arte não se prestam apenas a cingir a pobreza e pouca notoriedade do autor com um denodo que abrilhanta suas prováveis origens humildes. Outrossim, a pobreza, perfilando-se *tópos* de desdém ao dinheiro, em oposição ao enriquecimento e audácia de profissionais desonestos (cf. Corso, 1997, n. 16, p. 171), dispensa o registro patrimonial. Sequer o relato de que «hospedou» o nobre Gaio Júlio, filho de Masinissa, mantendo com ele colóquios sobre temas eruditos (VIII, 3, 25), avaliza outros juízos sobre sua condição de vida: posto que o nobre numida esteve em campanha militar sob as ordens de «César, o pai», já se aventou como palco do encontro o próprio acampamento de guerra, com uma plausível participação de Vitruvius no séquito de Júlio César; contudo, acautela L. Callebat, «nada nos permite precisar o momento e lugar desse encontro» (cf. Callebat, 1973, pp. 127-8; Romano, 1997a, n. 194, p. 1.778; Vitorino, 2004, p. 36).

No último dos dez livros, o contraste entre o arquiteto módico e o usurário ganha tons pungentes, evidenciando, com nitidez, sua arena. À supracitada lei de Atenas, Vitruvius adita então a de Éfeso, que impunha a todo arquiteto encarregado de obras públicas declarar com antecedência a previsão das despesas, sendo-lhe consignado o respectivo montante pela contrapartida de seus bens hipotecados até a conclusão dos serviços. Se, ao término da obra, os gastos correspondessem ao previsto, ele recebia o tributo de honras oficiais; se não excedessem um quarto do declarado, o débito era quitado pelo Estado sem nenhuma sanção ao profissional; mas, se ultrapassassem

esse limite, todo o excedente vinha abatido dos seus bens (X, *Praef.*, 1). Em revista a essa legislação, «dura nos termos porém justa», Vitruvius lastima não ter o povo romano instrumento equivalente para as edificações públicas e inclusive as privadas, capaz de coibir «os incompetentes que grassam impunemente», assim assegurando que apenas profissionais «com sumos conhecimentos, seguros e prudentes nas decisões» exercessem a arquitetura. Tal indignação expõe, com vivas cores, um quadro histórico de gastos exorbitantes, esbanjamentos, infundáveis profusões de despesas, ultrajantes para os cidadãos de posses moderadas (X, *Praef.*, 2). Diante desse cenário de difusas práticas no domínio público e privado, a ênfase de Vitruvius na lisura profissional destoa por completo, seja da *ambitio* dos arquitetos, seja da *luxuria* de obras como a vila marmórea sobre o Célio.

«[Por almejar na arte o excelente, e não o enriquecimento desonesto,] por isto», fala o arquiteto no Livro Sexto, «consegui pouca notoriedade, mas publicados estes volumes, como espero, serei notado também aos pósteros.» (*Praef.*, 5)

São basicamente essas as notícias biográficas fornecidas pelo autor. Mínimas, não mais que três ou quatro, em um tratado que se esmera por concisão. Como perfilar, com traços mais nítidos, o semblante de um personagem entrevisto pelas linhas secas de seu auto-retrato, pela honorável modéstia com que adorna a sua velhice e autoridade de escritor? *Boa fama e esperança de glória eterna*, tal a diáde precípua que Vitruvius une à sua pessoa. Se os qualificativos não deslindam contornos precisos do autor e sua obra (incluídas as idiosincrasias e vicissitudes de vida, com tudo o que comportam de claudicação, erros de julgamento, equívocos, decisões mal-pensadas, revisões de juízo, retrocessos, enfim, de ambigüidade ou contradição), circunscrevem, todavia, um corpo coeso de valores. Evitando ostentação e vanglória, Vitruvius, sempre que se dirige aos leitores com o fito de ressaltar-lhes suas qualidades, modela-se pela imagem superior do arquiteto perfeito. As auto-atribuídas virtudes, se pouco permitem ver a *persona* em

sua complexidade (refratária, bem entendido, à psicologia moderna), ao menos nos mostram como o *architectus* esmerava por ser visto. Sigamos as linhas mestras desse «alter ego», límpido espelho onde resplendem, plenas, as excelências da arte.

O contraste entre a conduta viciosa com fins de enriquecimento e a retilínea perseguida pelo profissional ilibado preflora o substrato ético do *De Architectura*, imo a suster seu todo orgânico: a ostentação de riqueza, caudatária da assunção do dinheiro como parâmetro maior de valor, ofusca os verdadeiros bens a serem venerados pelos cidadãos. Como obstinadamente denunciara Vitruvius, esse «mundo de ilusões», onde profissionais sequiosos de lucro e de fama a tudo se prestam para granjear benefícios, está na pontaria do escrito. Com ele, o autor busca assoalhar os meandros do dolo, as vertigens e enganos que nutrem a corrupção dos valores, a fomentar uma presteza «sem medida», na qual a astúcia e o comportamento sedutor dão miragem a uma competência aparente, falaz (VI, *Praef.*, 5 e 7). Repõem-se assim os expedientes que perfilam o arquiteto admirado por Vitruvius: a excelência da arte impescinde da ciência dos verdadeiros preceitos, a qual, congênere do reto caráter, dá consistência à fama. No Livro Primeiro, tal lema ocupa posto nobre no panteão das disciplinas que ornaram a arquitetura, convindo à filosofia muni-ciá-la com uma sabedoria impermeável aos enleios da «arrogância» e da «avareza», de modo que a mente do arquiteto não sucumba à ânsia insaciável de vantagens, antes «zele com grave diligência por sua dignidade e boa fama» (I, 1, 7). Cabe perquirir o estatuto e efetivo poder da ciência no *De Architectura*.

A dignidade do arquiteto viceja com o longo cultivo das letras, com a educação em variadas disciplinas, necessárias à culminância de uma habilidade técnica guiada por *artis studium*, *ingenium* e *sollertia* (cf., *id.*, I, 1, 1; III, *Praef.*, 2). O conhecimento pleno das «razões da fábrica» não somente assegura ao arquiteto um posto privilegiado no rol das artes, consuma seu ofício pelo *êthos*, pela disposição ética que integra à primazia técnica os valores de «sinceridade», «lisura» e «honestidade» profissional. Nesse canteiro, a *sollertia* adquire posto superlativo, pois se não se desliga do talen-

to natural (*ingenium*), fortalecido pelo exercício e aliado ao estudo das artes, constitui-se como uma «competência» na qual a ciência, a formação doutrinal, o domínio dos preceitos consagrados dirige plenamente a habilidade prática. «Inteligência ativa, especulativa e prática conjuntamente, mas com uma acentuação do aspecto prático», observa Elisa Romano (1987, p. 167), «longínqua descendente da μῆτις grega, a *sollertia* assumiu um papel primário na história da civilização humana [...], é a qualidade que caracteriza os melhores arquitetos, os cientistas [...], e enfim indica o esforço do próprio Vitruvius de oferecer um tratado claro e completo». Se a solécia enfrenta as imprevisibilidades empíricas, a adaptação às circunstâncias, recebe da *ratiocinatio* sua bússola e esquadro, sem os quais o engenho furta-se de todo propósito seguro. Exatamente porque o arquiteto virtuoso não busca apenas improvisar ante o imprevisível, encontrando uma saída sagaz para os embaraços da fortuna, mas visa, sobretudo, a solução diligente que dilata sua fama no tempo, posto que reitera o que a memória retém por duradouro, a solécia não se equipara ao *acumen ingenii*⁸. Pelo reverso, são escravos dos caprichos da fortuna, presas de um mundo fugaz, volátil, os que se deixam guiar apenas pela «audácia», «avareza» e «ambição». De onde a absoluta impossibilidade do ganancioso nortear-se por valores intrínsecos à arte, escapando-lhe tudo de permanente e sólido. Espelhando-se na «Fortuna Imbecil», os que se entregam à cupidez são *indoctis e imperitis* (*De Arch.*, VI, *Praef.*, 6).

8. Como observa Gros (1990b, pp. XXVII-XXVIII), «no caso do livro III, o *prooemium*, centrado sobre a idéia que a *ars* é sobretudo *scientia* [...], está plenamente adaptado aos capítulos seguintes, onde a *doctrina*, vale dizer o sistema de preceitos transmitidos pelos mestres que possuem autoridade, rege exclusivamente a *inventio*: os conhecimentos teóricos adquiridos pelo estudo constituem a base da atividade arquitetural. O *acumen ingenii*, a faculdade de adaptação do construtor afrontado a problemas concretos, invocada em outros livros, aqui não tem lugar [...]. Só conta, do ponto de vista da prática profissional, a *sollertia*, ou seja, a faculdade de transpor nos fatos os conhecimentos adquiridos pelo estudo [...]». Veja, *infra*, considerações mais detalhadas sobre a relação entre *ingenium* e *doctrina*.

O episódio edificante na abertura do Livro Sexto, sobre o naufrágio do filósofo socrático Aristipo, que, lançado com a tripulação sobrevivente nas areias da ilha de Rodes, dirige-se imediatamente ao ginásio da cidade, conseguindo por meio de disputas filosóficas a provisão de roupas e alimentos para si e para os demais companheiros, fixa como que a estrela-guia a iluminar os que campeiam o verdadeiro bem, em contraponto aos que «vagando por percursos escorregadios afrontam uma vida instável e insegura» (*Praef.*, 1-2). Contra «as tempestades da sorte, as vicissitudes da vida pública ou as ruínas da guerra», Vitruvius memora as exortações de Teofrasto para todo homem, em vez de confiar no dinheiro, buscar na sabedoria a felicidade, de forma que não seja estrangeiro em lugar algum, nem carente de amigos mas «cidadão em toda cidade» (*Praef.*, 2). Essa vitória sobre os infortúnios, por mais que contenha ingredientes contraditórios, estranhos aos «laços cívicos» do Estado romano⁹, coaduna-se bem à ênfase no saber enciclopédico do verdadeiro arquiteto, substrato para a requalificação de uma profissão maculada, no entender do autor, pelas irracionalidades em voga. Laurel da *ars*, a erudição dos sábios é o fio dedáleo para a perfeição ética e a plena liberdade.

Embarçados os vagalhões, no oceano dos enganos, das procelas sem repouso, o jogo de disputas e rivalidades em que se movem os gananciosos transfigura toda arte em trampa, todo mérito em ardil. O verdadeiro arquiteto, persevera Vitruvius, prima pela consumação da excelência artística, razão por que seu bem maior é a ciência dos preceitos, posta ao resguardo dos golpes do destino. A mesma exterioridade que abaliza as benesses da sorte, a escorrer entre os dedos com os

9. Cf. Corso (1997a, *De Arch.*, VI, n. 1 e 6, pp. 860-6): «A tese da autonomia do sábio, especialmente na sua formulação vitruviana, que o torna um cidadão do mundo (cf. “é cidadão em toda cidade”), se resulta perfeitamente plausível na marca cosmopolita do primeiro helenismo, devia colocar problemas no enquadramento estatal romano, pois comportava, se não a indiferença pelas sortes do Estado, ao menos uma adesão tépida e não orgânica àquelas da pátria, em flagrante contraste com a concepção tradicional do *civis Romanus*» (p. 862).

giros da fortuna, também paramenta a falsa fama dos arquitetos. «Todos os dons da fortuna, assim como são dados também por ela, são facilmente tolhidos; ao contrário, as ciências, conjuntas às disposições de ânimo, nunca vêm canceladas, mas permanecem com facilidade até o extremo da vida» (*De Arch.*, IV, *Praef.*, 3). Esta natureza exterior, aparente e instável da fama alcançada por soberbos arquitetos recebe destaque no Livro Terceiro. A «riqueza monetária», a «notoriedade herdada com a antigüidade das oficinas de trabalho» ou a «eloqüência e facúndia de tipo forense», conquanto alheias à efetiva competência dos profissionais, podem propiciar «uma autoridade em relação à sua atividade, que torna crível um conhecimento que professam ter» (Vitruve, 1990, III, *Praef.*, 1, pp. 2-3).

O horizonte que assim se abre, e contra o qual Vitrúvio recorta a sua silhueta de «ignoto arquiteto», desassistido pela fama, porém íntegro na infatigável perquirição e salvaguarda dos princípios da arquitetura, delata um quadro de crise, tingido por acirradas disputas profissionais. Os vultosos investimentos em edificações feitos pelos *nobiles* e, em proporção menor, pelos *homines novi*, alvos freqüentes da tópica contra a luxúria na Roma tardo-republicana, e a monumental política edificatória empreendida por Augusto propiciam ao autor ricos materiais para seu exame dos vícios entre patronato e magistratura. Significativo, nesse contexto, o contraponto entre vetustos estatuários e pintores, como Miron, Policleto, Fídias e Lisipo, que conquistaram fama eterna realizando obras «para grandes cidades, reis ou nobres cidadãos», e outros, com «estudo, engenho e solércia não menor», privados da celebridade por realizarem «obras não menos perfeitas, porém para cidadãos de modesta situação» (Vitruve, 1990, III, *Praef.* 2, p. 3). A despeito da excelência de uns e outros, a contingência da fama aquilatada com a realização de obras prestigiosas denuncia a disjunção entre a notoriedade e as virtudes do feito. «É evidente que nessas linhas», observa Gros (1990b, p. 50), «Vitrúvio projeta sobre uma realidade antiga um fenômeno característico do fim da época helenística, quando somente os arquitetos ligados aos *imperatores* adquirem uma real celebridade». Na arquitetura, a «exterioridade» se conluía fácil com o clientelismo e seus artifícios para a obtenção das encomendas:

«não é de admirar se as virtudes da arte ficam na obscuridade porque restam desconhecidas, mas se deve sobretudo ficar indignado com os freqüentes casos em que o comprazimento dos convivas alicia a uma falsa aprovação no lugar de avaliações verídicas. Portanto, como gostaria Sócrates, se os sentimentos, os juízos e os conhecimentos ampliados pelo estudo fossem evidentes e transparentes, não teria efeito a adulação (*gratia*) nem a ganância (*ambitio*), mas se algum chegasse à suma ciência com reais e seguros esforços, frutos da competência, a eles seriam confiadas as obras espontaneamente». (*De Arch.*, III, *Praef.*, 3)¹⁰

A «facúndia» adquire contornos sobressalentes dentre as condições exteriores de notoriedade. Nas antípodas da eloqüência adequada à verdade, a adulação e a lisonja brindam armas capciosas para o «comprazimento dos convivas», a persuasão da clientela. Contra tais sofistas, Vitruvius enrista seu *De Architectura*, empenhado em ressumar os legítimos preceitos da arte. No prefácio ao Livro Segundo, como exemplo dos expedientes de sedução provisionados para cativar e persuadir, o autor narra uma das anedotas mais intrigantes do escrito, que, no curso da história, encantou autores como Alcuino de York, Tomás de Aquino, Francesco di Giorgio Martini, Rafael, Maquiavel e muitos outros¹¹; ou seja, o estratagema do arquiteto Dinócrates, ávido dos favores régios, para atrair a atenção de Alexandre.

10. Gros (1990b, *Vitruve III*, p. 52) ultima: «em uma sociedade como aquela da Roma de fim da República, onde a realidade do poder está nas mãos dos *imperatores* em perpétua rivalidade, onde as operações de prestígio em matéria de construções públicas são um dos meios mais certos de afirmação da potência individual ou gentilícia, a prática do banquete político com finalidade demagógica (onde reencontramos Salústio: *salutare plebem et conuiuiis gratiam quaerere*) e o sistema do clientelismo estão indissolúvelmente ligados».

11. Cf. Pagliara (1986, p. 8); sobre Plínio, o Velho, *v.* também Barresi (1989, p. 44).

Orgulhoso de suas idéias e solércia (*cogitationes et sollertia*), Dinócrates segue para a Macedônia munido de cartas escritas por amigos e parentes. Logo obtém de oficiais e dignatários a promessa de ser apresentado ao rei, mas estes, na expectativa do momento certo, protelam o aguardado encontro. Impaciente com o retardo, o arquiteto ardila então um meio próprio de se apresentar. Ciente de sua grande estatura e formosa conformação física, de suma beleza e dignidade, comparece ao tribunal onde o rei administrava a justiça totalmente nu, o corpo unguido de óleo, uma grinalda de álamo a coroar a cabeça, ombro esquerdo coberto por uma pele de leão e na mão direita a clava. Sob o espanto de todos, o arquiteto logo conquista os olhos de Alexandre, que lhe pede para se identificar: «Dinócrates, arquiteto macedônio, e trago-te idéias e projetos (*cogitationes et formas*) dignos da tua fama», ao que súbito lhe oferece um colosso:

«dar ao Monte Athos a forma de uma estátua varonil, em cuja mão esquerda desenhei muralhas de uma vastíssima cidade e, na direita, uma taça que recolhe a água de todos os rios existentes naquele monte, daí devolvendo-a ao mar». (*De Arch.*, II, *Praef.*, 2)

Alexandre, seduzido pela proposta, pergunta se os campos vizinhos são férteis o suficiente para abastecer a cidade, constatando a inadequação do lugar. Desse modo, embora «reconhecesse egrégia a composição e se deleitasse com ela», ultimava o macedônio que ali não poderia edificá-la sem colher vitupérios: «pois, assim como o neonato sem o leite da nutriz não pode crescer, também sem alimentos em abundância e freqüentes a população não sobrevive nem se expande» (II, *Praef.*, 3).

Arquiteto do traçado regular de Alexandria, às margens do Nilo, a astúcia de Dinócrates revela-se por fim eficaz. Mas se a narração vitruviana, ao estabelecer uma correspondência entre Alexandre (e os artistas de renome que a ele se ligam) e Augusto, exaltado no Livro Primeiro pelos grandes empreendimentos em edilícia pública,

dignos da «*maiestas imperii*», tem um propósito professamente laudatório, o contraste entre o arquiteto macedônico e o romano ajusta-se à crítica dos meios exteriores da fama: confiança excessiva e idéias sedutoras não são garantias, em suma, de competência profissional. O engenho inventivo (*ingenium*), o poder de atração e encanto das obras, o intenso deleite do espectador não podem estar ao desamparo da *scientia*, do conhecimento dos preceitos idôneos a serem sempre respeitados, das *doctrinae* estabelecidas. Sobrepondo-se às exigências utilitárias, o apelo hedonístico acusa, por igual, o equívoco de se procurar com a beleza prazeres máximos, contraditados pela *symmetria* grega, pelo ideal de equilíbrio e justa-medida, concordância harmônica das partes entre si e com o todo (*De Arch.*, I, 2)¹².

O destinatário das reprimendas de Vitruvius não é, por certo, a *entourage* de Alexandre, famosa pelo orgulho de seus artistas¹³; mas seduz imaginar que o romano indiretamente aponte, ao se remeter a Dinócrates, para uma escola artística que havia rebaixado o valor

-
12. Talvez convenha conjecturar aqui uma influência mais proeminente das reflexões platônicas sobre a beleza e o prazer, mediada pelas leituras de Cícero e Varrão, e, provavelmente, por compêndios de difusão. Ecos da crítica platônica à «beleza aparente», comum a *Hípias Maior*, *Fedro*, *Banquete*, *Filebo*, dentre outros diálogos, ressoam com nitidez no *De Officiis* (cf. *infra* nota 17). Como considera Gros (2001a, p. 17) em “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”, na principal passagem em que Vitruvius discorre sobre a beleza arquitetônica, estabelecendo uma analogia com as figuras *ad quadratum* e *ad circulum* do corpo humano, pode-se reconhecer o influxo máximo daquela concepção abstrata de beleza tal qual o filósofo exprime no *Filebo*.
13. Que se pense na disputa entre Protógenes e Apeles com intuito de evidenciar aquele que possuía maior talento, ou na auto-estima do mesmo Apeles sobre a *kháris* insuperável de suas obras, ou ainda na afirmação de Lisipo de que a visão (e a *doxa*) do artista faz a excelência da obra (Plínio il Vecchio, 2001, *N.H.*, XXXIV, 65, XXXV, 79 e 81-4); cf. Corso (1997, p.164, n. 2): «A orgulhosa consciência de si e da própria criatividade é um “traço” característico do artista tardoclassico, que amadurece por completo propriamente no âmbito particular da corte macedônia, em acordo com a teorização aristotélica de que o princípio da obra de arte reside no artista criador e não nas realizações mesmas (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 6, 3-8)».

dos *praecepta*, das lições estabelecidas pelas autoridades, cuja observância, como de leis da natureza, tinha-se por requisito de maestria. Para os alexandrinos, a beleza não se enfeixa em um e coeso conjunto de princípios, fixados pelos *auctores* como diretivas da mimesis, a lhe prescrever conveniências segundo os diferentes usos e lugares. Sob influência do pensamento sofisticado, artistas como Lisipo e Apeles franquearam novos sentidos à arte helenística, instando a aritmética do belo a haurir das sutilezas da Graça. Ao «longo aprendizado», caro a Vitruvius, emparelharam a faculdade de estabelecer o melhor segundo o «momento oportuno» (*kairós*), numa linha de pensamento, como observou Paolo Moreno, já fiada por Górgias: «O *kairós* ensina isto que de vez em vez se deve ou não se deve fazer, quando dizer ou calar, quando agir ou abster-se, quando exercitar a inteligência e quando a força» (*apud* Moreno, 1987, p. 266). Na estátua de *Kairós* realizada por Lisipo, Calístrato (*Descrições*, VI) ajuíza que «a juventude em flor alude a ser oportuna toda coisa bela, e a ser *Kairós* o único criador de beleza» (*id.*, p. 267).

Agarrar o *kairós*, alcançando para um tema ou personagem a solução mais bela naquela ocasião, supõe um talento, uma intuição que não se transmite nem se ensina, somente se aprimora¹⁴. De onde a «graça», o «fascínio» (*kháris*) suscitado pelas obras, sua singularidade, a sobrepujar todo conhecimento adquirido (o que não significa propriamente abandono das doutrinas). Relata Plínio que Apeles «a todos superou em arte pela sua graça (*venustas*), vivendo naquela época os maiores pintores. Enquanto [Apeles] admirava as suas obras, depois de haver-lhes louvado a todos, dizia que a eles

14. A relatividade e o inusitado dos valores, longe de serem aquinhoados através de cálculos prolongados, amparados por exercícios e treinamento prévio, pressupõem uma agilidade de pensamento adequada à fugacidade mesma do momento oportuno. Para Menandro [fragmento, 854 (Körte)], ela se impõe como uma «sorte» ou um «estado de graça», como pondera ao louvar o divino *Kairós*: «com freqüência o acaso encontra oportunamente algo que consegue melhor do que outro que se tem grandemente esforçado» (*apud* Moreno, 1987, p. 267); cf. também a nota de Silvio Ferri a *N.H.*, XXXV, 79 (Plínio il Vecchio, 2001, p. 198).

faltava aquele seu fascínio (*illam suam Venerem*), que os gregos chamam *kháris* (*quam Graeci Charita vocant*); podiam possuir todas as outras qualidades, mas nesta a ele nenhum se igualava» (Plínio il Vecchio, 2001, *N.H.*, XXXV, 79, p. 199).

O orgulho dos artistas alexandrinos tinha respaldo em sofisticadas reflexões filosóficas sobre a poética e a consecução da beleza. No *De Architectura*, a valorização do talento e da sagacidade (*ingenium* e *acumen*) na instituição de «disposições novas», segundo a diversidade das circunstâncias, está bem atestada no Livro Sexto (2, 1-2), quando o autor trata da arquitetura privada; mas a assertiva maior do tratado, anunciada em exórdio às prescrições dos templos (III, 1, 1), é a obediência aos *praecepta* autorizados, com a qual o arquiteto anela ombrear ou superar em perfeição os exemplos dos *auctores* emulados. Condenando o oportunismo profissional, a cobiça sem limites e a inconsistência dos valores presos às «oscilações da fortuna», Vitruvius comporta-se mais como um guardião de Catão do que um crítico consistente das novas divisas alexandrinas. Em sua contenda contra a ganância e a luxúria, o encômio do «circunstancial», do «talento» e da «fascinante beleza» pouco se acomoda ao arquiteto modelar¹⁵.

Apeles e Lisipo são exaltados por Vitruvius como excelsos cuja celebridade os laureou com a graça de uma memória imortal, suma glória da arte (cf. I, 1, 13; e III, *Praef.*, 2). Nas obras de Cícero,

15. Sobre o conúbio de *kairós* e *kháris* e a instituição de novas «simetrias» em Vitruvius, cf. as ponderações de Corso (1997, n. 65, pp. 882-4) a respeito dos diferentes tratamentos das arquiteturas pública e privada. A rigorosa observância de cânones proporcionais autorizados (cf. especialmente *De Arch.*, III, 3, 1-13) foi elidida por Lisipo e Apeles com a reiteração da harmonia como pertinente à situação e ao momento propício; para ambos, a *symmetria* devia ser sempre observada, mas sua conjunção com *kairós* ultrapassava os «ensinamentos» doados pelas autoridades: «em toda obra o belo é realizado por muitos elementos, como por exemplo os números que convergem em um único momento, graças a uma certa simetria e harmonia...» [Plutarco, *Sobre a audição*, 13]. O *kairós*, observa Moreno (1987, pp. 268-9), «é a escolha justa entre as possíveis simetrias e harmonias, a correta relação dos “muitos números” que o escultor deve determinar em cada caso particular».

engajadas no conluio entre filosofia e oratória, seus nomes ornamentam importantes passagens sobre a observância do *decorum*, preceito que vincula a eficácia do discurso «segundo a variedade das circunstâncias» ao escopo ético-filosófico de expressão da verdade¹⁶. Discorrendo sobre a eloquência, cauta com o que convém às diferentes pessoas, lugares e momentos, o *Orator* (III, 73) memora Apeles, exímio em calcular «até onde ir» na prossecução da arte, justa medida detratora dos excessos e das faltas.

Colhido na letra do orador, propriamente o decoro incita aproximações à anedota narrada por Vitruvius. Como mostrou Elisa Romano (1987, pp. 33-5), o *decor*, integrando os seis preceitos fundamentais da arquitetura arrolados no Livro Primeiro (2, 5), afasta-se do *honestus* enlevado por Cícero – isto é, da manifestação de qualidades próprias, avaliadas segundo o grau de dignidade inerente às diferentes profissões – mas recobra seu teor ético na definição do «arquiteto perfeito», quando avaliza uma contigüidade às artes liberais pressentida com o Arpinate (Cicerone, 1998b, *De Officiis*, I, 151) e consumada nas *Nove Disciplinas* de Varrão (arquitetura e medicina aditadas às sete liberais).

Recapitulando: o arquiteto deve zelar pela dignidade e boa fama, uma e outra inseparáveis da competência na arte, a qual não se esgota na habilidade técnica mas requer o domínio da *scientia*, o aprendizado de muitas disciplinas e variadas erudições. Nesse aserto, ao se dirigir a Augusto, Vitruvius esmera-se em exteriorizar comportamentos condizentes ao «bom arquiteto»: a modéstia aliada

16. Cf., dentre outras referências, Cicerone (2000, *De Oratore*, III, 35, 141-3, pp. 670-3), sobre Aristóteles e a educação de Alexandre. Como ressalva João Adolfo Hansen (1992, p. 25), «em certas situações convencionadas, a *virtus* retórica não se identifica com a *virtus* ética. Por exemplo, a sátira de estilo sórdido, como a de Juvenal, totalmente decorosa pela aplicação de lugares comuns e léxico obscenos; a elegia erótica, como a de Ovídio, também decorosa pela aplicação de esquemas da *ars amatoria* [...] devem ser vetadas à juventude, que deve crescer com os *exempla* de outros gêneros, que desenvolvem os modelos da urbanidade do cidadão».

ao prolongado estudo, o acuro pelas virtudes da arte e não por gratificações. Ao esplendor corporal justapõe-se o brio ético, perdurável na velhice:

«Dinócrates, valendo-se do aspecto e dignidade corporal, alcança a notoriedade. A mim, no entanto, imperador, a natureza não concedeu estatura, a idade desfeou-me a face e a doença tolheu-me as forças. Portanto, visto que fui privado desses recursos, obterei teus favores, como espero, graças aos escritos e ao auxílio da ciência.» (*De Arch.*, II, *Praef.*, 5)

Afeado semblante, mórbido corpo, achacadiço, senil... assim se apresenta a Augusto o Sócrates da arquitetura. Não se trata, óbvio, de banir da arte a venustidade, antes, alertar contra o lenitivo das aparências. E, tal como o aspecto belo de uma obra só se mostra legítimo se verdadeiramente provir de qualidades intrínsecas, no âmbito das excelências profissionais a verdadeira beleza refulge de virtudes interiores¹⁷. Uma clave menos otimista e grandiloquente que a prologal (cf. I, *Praef.* 1-2), com seu hino à edilícia pública promovida pelo imperador, começa a ganhar tons mais nítidos. Em sua profissão de fé, a denúncia circular do clientelismo, das práticas desleais, da corrupção dos valores dissemina, para além da renovação augustana das virtudes e costumes idôneos, um ceticismo com os rumos da arquitetura. Para fazer-se notar, cativar em pleno a admiração do imperador, não basta o reconhecimento de sua competência; é preciso, a bem ver, romper o cerco¹⁸.

17. No *De Officiis*, ao introduzir a noção de *decorum*, Cícero pondera: «Tal como a graça e a beleza do corpo não podem estar separadas da boa saúde, assim o decoro está estreitamente unido à virtude, e só pode dela se separar na mente e pelo raciocínio» (Cicerone, 1998b, I, 95; *v.* também 98).

18. Cf. observações de Romano (1987, p. 44) sobre «defasagens» entre Vitruvius e o proto-império.

A obsessão de Vitrúvio pelo ilusório e o verdadeiro, o aparente e o oculto, o exterior e o interior, em suma, pelo torpor que conspurca os olhos de todos, cobra pleno sentido na egrégia efígie destinada ao frontispício do Livro Terceiro, sobre os sacros templos, gênero o mais respeitável e luz de toda a edificação.

«Apolo de Delfos a Sócrates proclamou, pelos oráculos da pitonisa, o mais sábio de todos. Memora-se que ele, doutíssima e prudentemente, disse ser necessário que os peitos dos homens tivessem janelas e abertas, de modo que não houvesse pensamentos ocultos mas expostos à consideração. Quem dera a natureza, seguindo seu conselho, deixasse-os claros e evidentes. Se assim fosse, não somente as qualidades e defeitos da alma apareceriam como à mão, mas também os saberes das disciplinas sujeitas à observação dos olhos (*disciplinae sub oculorum consideratione*) não estariam mais submetidos a incertos juízos, tornando excelente e estável a autoridade dos doutos e sábios. Posto que assim não foi instituído, mas como quis a natureza, não é dado aos homens, oculto no peito o que possuem, poder ajuizar quais sejam os conhecimentos próprios às práticas das artes, segregados no íntimo [dos artífices].» (III, *Praef.*, 1)

Silvio Ferri, conjecturando uma difusão manualística algo deturpada do retrato de Sócrates feito por Alcibíades no *Simpósio* de Platão, coliga a passagem àquelas sobre a feiúra e a pobreza de Vitrúvio¹⁹. Em louvor ao filósofo, o amante assim o imagina: «[...]

19. «De todo modo, a citação serve para propiciar ao escritor – pobre e velho – certa genérica simpatia, pois os homens não puderam saber quanto engenho e quanta ciência é possível repousar no íntimo deste ou daquele artista, aos quais faltem meios de fortuna, ou uma fama preconstituída» (Ferri, 2002, pp. 160-1). Ferri identifica uma versão mais próxima do relato vitruviano no *Hermotimus* de Luciano (20), onde Momos critica o homem fabricado por Hefesto porque o deus artífice não previu uma janela no peito, pela qual se poderia ver os seus desejos e pensamentos; cf. também Corso (1997, p. 264).

por fora ele se reveste como o sileno esculpido; mas lá dentro, uma vez aberto, de quanta sabedoria imaginais, companheiros de bebida, estar ele cheio?» (Platão, 1983a, *O banquete*, 216d, p. 47). Eram comuns as estatuetas do ébrio flautista que abrigavam no oco uma imagem divina (Zanker, 1997, pp. 42-3). Hércules sofisticado *versus* Sileno socrático! No orbe augustano, a discrepância também aguça o juízo para as ignomínias da Fortuna. «A versão simplificada e popular da apologia», observa Gros, «encontra-se sob a forma *Fortuna non pectora nouit* [A sorte não conhece o que se aninha no peito dos homens] (por ex. Stace, *Silves*, II, 6, v. 9)»²⁰.

Disciplinas sob a consideração dos olhos, dentre elas a arquitetura. Votadas ao olhar, enganam-se os que crêem bastar às artes visuais serem vistas, adverte o arquiteto. Também nelas os olhos não são bons árbitros. A verdadeira fruição do belo visível deve auscultar os juízos que guiam os artistas, delibar da sua coerência; tais propósitos, contudo, não são evidentes. Incitando o arquiteto «a se expor», «externar suas razões», Vitrúvio o convida a um *sympósion* deveras distinto daquele comprazimento dos convivas em voga nos círculos do clientelismo. O busto socrático, em sua parábola introvertida, consagra um pacto com a verdade renovado a cada linha do *De Architectura*, mediante a proba postura do autor no exame das matérias. Não basta dizer que o tratado ambiciona uma reflexão sobre os fundamentos da arquitetura, um domínio pleno dos *lógoi* da arte, acolhidos pelas correções doutrinárias; no contrato que se firma diante do espelho filosófico, grassa um comprometimento ético que extrapola os limites estritos da perícia técnica, cingindo à conduta integral de vida.

A perspectiva que assim se impõe reclama ajustes. Se Vitrúvio concilia sempre suas notas autobiográficas com os atributos condignos ao arquiteto perfeito, não se contenta em afiançar uma obra que legisla sobre os erros e acertos da arte com sua trajetória de vida irrepreensível, nem que seu tratado se restrinja ao concerto dos pre-

20. Gros (1990b, *Vitruve III*, n. 2, pp. 45-6); cf. também Corso (1997, p. 264).

ceitos; melhor, o exemplo a ser seguido é o do compromisso com o que a razão perfila justo. E por saber o quanto tal incumbência repercute nos variados domínios da existência, destina aos dez pre-fácios as letras edificantes da grandeza ética do arquiteto.

Abrir a janela, ademais, comporta um asseio dos olhos e um clamor ao visível. Em solo romano, sob a chancela de Cícero, a beleza socrática se propaga propriamente nesse sentido. No *De Officiis*, pede o orador para que o filho se instrua com a ordem, harmonia e beleza das coisas visíveis, não maculando por gestos torpes, comportamentos indecentes e vestes indecorosas a pulcritude da alma. Os esmeros do decoro permitem que o visível não esteja em desacordo com as qualidades da alma, de modo que se possa reconhecê-las também pelos movimentos do corpo. «Vês, ó filho Marco, a imagem e quase o verdadeiro semblante do honesto, o qual, como diz Platão [*Fedro*, 205b], se se pudesse ver com os olhos, suscitaria um ardente amor do saber» (Cicerone, 1998b, I, 15, p. 87). Comportamento a ser calculadamente construído segundo os critérios do que convém – talvez fosse melhor falar em *performance* – dirige-se à aprovação pelos outros cidadãos, à reputação e ao reconhecimento públicos, à *boa fama*. A adequada manifestação das virtudes expecta a contrapartida do olhar, o apreço da dignidade, segundo as idênticas modalidades do decoro. E, ainda que não se cumpra o esperado, ao honesto está proscria outra disciplina visual que não a do decoro, pois, sentinela do justo, não sucumbe à sede de glória: «se não é publicamente honrado, é todavia honorável, e se não é laudável por ninguém, é por si mesmo digno de laudatória» (*id.*, I, 14, p. 87; cf. também I, 65, p. 133). No *honestus*, pois, a sabedoria confere as melhores ações e disposições da alma, e os bons modos em que se tornam visíveis (I, 13, p. 85). Proferida por Cícero, a lição socrática é seminal para o edifício vitruviano.

Projetando-se além das injustiças cegas da sorte, o amplexo do sábio e da boa fama, se subjacente no oráculo da pitonisa, comparece à plena luz na preleção que a filosofia brinda à arquitetura. Como argüiu Elisa Romano (1987, pp. 145, 151-3) em *La capanna e il tempio*, a sinopse das virtudes que a filosofia propicia ao arquiteto,

apresentada por Vitruvius no capítulo inicial do Livro Primeiro (1, 7), atesta o influxo dos pensamentos do Arpinate, em particular os do *De Officiis*, na elaboração do *De Architectura*: «grandeza de ânimo» (*magnitudo animi*), «flexibilidade» (*facilitas*), «eqüidade» (*aequitas*), «fidelidade» (*fides*), «lisura» (*castitas*) e «seriedade» (*gravitas*), os predicados ali reunidos constituem um coerente «sistema de valores» concebido em atenção ao domínio do *negotium*, das atividades práticas e comerciais, das profissões. Ocupando o centro, a magnanimidade.

Nem rigidez sem flexibilidade... a insígnia dual cunhada por Cornélio Nepos em sua biografia de Ático sintetiza a *concordia discors* perseguida por Cícero no *De Officiis*, e em outros escritos, entre os antigos valores morais, orgânicos à aristocracia republicana, e aqueles novos cultivados por uma urbanidade helenizante, em sintonia com as transformações político-econômicas dos séculos II e I a.C.. A *gravitas*, virtude cardinal da vida política romana, ligada ao rigor, lisura e inflexibilidade no trato da coisa pública, ao repúdio à avaréza e benefícios ilícitos, comparece em Ático ladeada à *facilitas* e suas correlatas qualidades de flexibilidade, afabilidade, indulgência, imparcialidade, todas conformes à moderna dinâmica das trocas. Argüindo que as disposições de caráter, ao contrário de dotes naturais, como asseverara Catão, permanecem sob o comando da razão – e, enquanto tal, podem ser aprimoradas pela sabedoria –, Cícero identifica na magnanimidade o solar da unidade perquirida. Se Salústio já havia assinalado a sua ambivalência, convindo tanto à mansuetude de César como à severidade de Catão, «é em Cícero que a *magnitudo animi* advém valor central de todo um universo ético-político», observa Romano (1987, p. 148). Ora o retor:

«Própria do homem é a busca diligente da verdade. Tanto que, tão logo estamos livres dos afazeres e ocupações, desejamos ver, escutar, conhecer coisas novas e, para conduzir uma vida plena de satisfações, temos como necessário também o conhecimento dos segredos e maravilhas da natureza. Disto

se compreende que o verdadeiro, simples e sincero é sobretudo conveniente à natureza humana. Uma certa brama de proeminência é conjunta ao desejo de conhecer o verdadeiro, pois um ânimo bem nascido a ninguém quer se sujeitar, se não a quem fornece preceitos, a quem ensina, e a quem no interesse comum é investido de justa e legítima autoridade; daqui nasce a grandeza de ânimo e o desprendimento das coisas humanas.» (*De Officiis*, I, 13, p. 85)

Virtude estreitamente ligada ao poder, a grandeza de ânimo, unindo-se ao amor à verdade e a correção filosófica, possui em Cícero valor precípua, seja pelo escopo prático em que cobra vigor, seja por seu variado teor altruístico, conforme o grau de despojamento dos interesses pessoais em prol do sumo bem. Assim, à «capacidade de se realizar grandes obras», máxima nos feitos de guerra e nos cargos públicos, o orador prende o «desprezo dos bens terrenos em vista do honesto e do decoroso». Na vida pública, o bem comum deve se impor permanentemente sobre o proveito individual; nas guerras, a coragem deve vencer o temor pela vida com ímpeto de justiça e não de glória. A tais qualidades, porém, ajuntam-se novas, relativas à liberalidade e beneficência no trato com dinheiro, ao ócio dos filósofos, aos afazeres da vida privada (I, 61-92). Elisa Romano (1987, p. 152) destaca: «É no *de officiis* que o valor cardinal da *magnitudo animi* vem consagrado também como virtude do agir prático, no interior de um sistema de valores que visa à definição de uma ética profissional, e em cujo contexto *magnitudo animi* significará capacidade de empreender atividades em sentido grande, sem *avaritia*, sem perseguir um interesse pessoal». Se o caráter problemático da síntese ético-política almejada por Cícero perde força na letra de Vitruvius, a *dignitas* e *bona fama* do arquiteto firmam-se rigorosamente pelos mesmos critérios:

«A filosofia perfaz o arquiteto magnânimo, de modo que não seja arrogante, mas flexível, imparcial e, principalmente, fiel sem avareza, pois obra alguma pode

ser realizada corretamente sem boa-fé e lisura. Que o arquiteto não seja ávido, a sua mente não seja presa dos benefícios a serem recebidos, mas com seriedade zele pela sua dignidade e boa fama. Eis os valores que prescreve a filosofia.» (*De Arch.*, I, 1, 7)

Primeira batida de um clamor que repercute até o último dos Dez Livros (X, *Praef.*, 2), cônsona à definição da arte como habilidade guiada por muitas *doctrinae*, calca em fundamentos preclaros a pródi-ga constelação de lumes que guiam o arquiteto em sua reta travessia.

Mas as invectivas do autor contra os *indoctis*, sequiosos por notoriedade, devem ser ouvidas com cautela. Longe de evidenciar imperícia ou ignorância das verdadeiras doutrinas, os expedientes poéticos de que se valem os profissionais ligados ao patronato augustano respondem a novas expectativas de *magnificentia*, incompatíveis com os parâmetros de concordância, equilíbrio e comedimento admirados por Vitruvius na simetria grega (cf. Gros, 1989). As licenciosidades na composição e ornamentação dos edifícios, as insólitas disposições – fomentadas por uma concorrência difusa entre os distintos estratos da sociedade, a se irmanarem num igual apetite de «representação de si» nas edificações e monumentos –, se nos últimos tempos da república beiram as raias do ridículo (que se pense sobretudo nos monumentos fúnebres; cf. Zanker, 1992, pp. 31-9), por outro viés aguçam o interesse pela engenhosidade das associações poéticas, pelo chamado «personalismo» artístico, crescente desde o helenismo (Borbein, 1997). No êmulo das autoridades, a *dispositio* prevalece, balizando a assimilação das lições pelas possibilidades de dispô-las em composições sempre variadas, singulares. Personalidades próximas ou do «círculo» de Vitruvius, como Horácio²¹ (cf. *Carmina*, IV, 2, 27-32), anuindo à tópica peripatética da conspiração amistosa entre *ingenium* e *studio*²², perscruta-

21. Ambos pertenciam à *ordo scribarum*, como lembra Romano (1994, p. 71).

22. No contexto romano, a fonte maior é Cícero, que no *De Oratore* dedica ao tema uma longa consideração (cf. especif. I, 25, 115, p. 193).

rão com maior tenacidade o significado e abrangência da «imitação dos maiores». Por certo, o tratadista não é insensível à argúcia dos arquitetos em concertarem, com coerência, distintas prescrições preceptivas, fonte das variadas composições arquitetônicas. Mas o engenho de se alcançar, em cada novo edifício, novas disposições, expediente que lhes dotam de estimada singularidade, tem para o autor um sentido preciso. No Livro Terceiro, a *compositio* dos templos se estabelece por diferentes gêneros (*in antis, prostylos, amphiprostylos, peripteros* etc.), os quais admitem variações na modulação (*pyncostylos, systylos, diastylos* etc.), na colunação (dórica, jônica etc.), nos materiais e acabamentos ornamentais, mas seguem inflexíveis em suas disposições tipológicas. Aí, a *inventio* só é válida se fixa novo tipo.

O encômio dos artistas, no *De Architectura*, pauta-se sempre pelos *praecepta*, pelos «ensinamentos» fornecidos com sua arte, os quais devem ser assimilados e, se possível, continuados em novas prescrições. Refratário à transgressão de normas com intuito de inovação, reputada aos indoutos, para Vitrúvio o valor da invenção está propriamente em ser preceito, passível de aprendizado e transmissão. *Inventio* designa «descoberta», e não «nota distintiva», consignando-se ao *primus*, àquele que fixou o preceito com o exemplo, depois seguido por muitos, à autoridade (cf. Ferri, 2002, III, 3, 9, p. 184). Nessa acepção, o *ingenium mobile* (V, 6, 7), o talento para adaptar preceitos consagrados mediante «instituições novas» (VI, 2, 5), distingue-se da excelência artística, propriamente, posto tais invenções, ajustadas a situações específicas, não se constituírem em preceptivas. Artistas excelsos são aqueles que dão a ver preceitos,

A fórmula simplificada comparece em Horácio, *Ars Poetica*, 408-11: «Eu não compreendo de que serve o longo estudo (*studio*) sem uma rica veia, nem um grande talento (*ingenium*) sem cultivo» (Orazio, 2000, p. 283); e em Vitruvius (1997, *De Arch.*, I, 1, 3, p.15): «Também [ao arquiteto] é necessário que seja dotado de talento (*ingenium*) e disposição para o estudo (*disciplina*). Pois nem o talento sem estudo, nem o estudo sem talento podem dar vida ao artífice perfeito (*perfectum artificem*)»; cf. Romano (1987, pp. 57-9).

e primeiros os que os descobrem, sempre exaltados pelos magistério e *ratiocinatio* fornecidos aos sequazes. Tal o sentido do elogio a Hermógenes feito por Vitruvius no Livro Terceiro, sem paralelo com nenhum outro arquiteto mencionado no tratado.

«E estabeleceu tais simetrias Hermógenes, o qual também por primeiro inventou o exostilo ou o princípio do pseudodíptero (*pseudodipterive rationem*). [...] De onde se vê que Hermógenes criou obras com grande e aguda solércia, e deixou fontes [escritos] das quais os pósteros pudessem haurir as normas da arquitetura (*disciplinarum rationes*).» (*De Arch.*, III, 3, 8-9)

A se espelhar no exemplo de Hermógenes, a solução encontrada pelo autor para a basílica de Fano contempla o mesmo cosmo de valores.

«Dignidade e beleza não menos excelsa possuirão as disposições de basílicas do gênero que estabeleci e cuidei de erigir na colônia Júlia de Fano, cujas proporções e simetrias assim as constituí.» (*De Arch.*, V, I, 6)

A *dignitas*, a ele adjudicada, refulge de qualidades intrínsecas à obra, e dela não se disjunge, de modo que a boa fama não se destrela do enlevo do feito. Excelência maior, no entanto, vige em seu pertencimento aos *genera*, seu valor de exemplo, apto a semear os renovos da beleza; «o *auctor*», observa Hansen (1992, p. 23), «é um nome, como etiqueta de um gênero».

Ainda Sócrates: a perfeição do exemplo não se faz ver sem o auxílio do *lógos*, sem a exposição das razões. Tal modelo evoca, por certo, o *syngramma* helênico, o comentário escrito que esclarece as razões abraçadas em uma obra célebre; mas nas «fontes» de Hermógenes e no «gênero» de Vitruvius o paradigma jaz em um horizonte doutrinal mais amplo. Como gênero, perfaz-se em comparação a tantos mais, assim esquadrihado em suas especificidades, suas adequações a determinados usos e não a outros. Idêntica perspectiva vige no pseudodíptero octástilo hermogeniano, reconhecido pelo

autor como a melhor solução (eustila) perante as inconveniências utilitárias do picnostilo e do sistilo ou as estruturais do diastilo (cf. *De Arch.*, III, 3, 1-6)²³. Dos *syngrámmata* às tratativas gerais, acentua-se aqui para uma reflexão que extrapola o estudo singular do edifício, elucidando suas qualidades em relação a outros gêneros, considerados em suas convenientes destinações. Para justificar a deliberação, o acerto da escolha, cuidadosamente fundamentada, o arquiteto necessita esquadriñar o campo de possibilidades de ação, de vantagens e desvantagens com a adoção de outras soluções. O exercício da arquitetura supõe sempre reflexão doutrinal; mas, se o propósito do arrazoado é antever a excelência da arte, guarda todavia certa independência em relação à *fabrica*. Crucial para o sucesso da arte, a perspectiva universalista, que continuamente se insinua no exercício do arquiteto, só se cumpre em perfeição no tratado, com a atividade reflexiva «pura». *Pectora fenestrata*... quando plenamente aberta, emoldura o retrato de Vitruvius. Não basta asseverar que a razão perquire o todo coerente dos preceitos, demarcando com clareza os domínios próprios a cada gênero e disciplinando a prática; seu labor desvela, por igual, erros e insuficiências, incitando novos aperfeiçoamentos. Quiçá a preponderância da atividade intelectual sobre o domínio técnico tenha nas *fontes* de Hermógenes uma de suas mais puras nascentes, sobretudo se compartilharmos a hipótese sedutora de que, não coincidentes com os edifícios que lhe são atribuídos por Vitruvius, o Arthemision pseudodíptero de Magnésia de Meandro e o templo eustilo de Dioniso em Teo (VII, *Praef.*, 12), «as prescrições hermogenianas, e em particular o *eustyli ratio*, foram somente evocadas por seu criador nas obras teóricas, mencionadas de resto no *De Architectura*, e que, por razões que ignoramos, não foram integralmente aplicadas na hora da realização» (cf. Gros, 1990b, *Vitruve III*, pp. LXVI-VII).

23. Desta perspectiva, os argumentos de que a menção a Hermógenes restringe-se a prescrições do pseudodíptero e do eustilo, não abrangendo outros *genera* tratados no Livro Terceiro do *De Architectura*, são pouco convincentes (cf. Rhys Carpenter, 1926, pp. 259-69).

A coibir toda sorte de arbitrariedades e a insana sede de inovação, a *ratiocinatio*, sentinela de perenes excelências, norteia os achados da *inventio*. Ordenando de forma mais articulada as prescrições estabelecidas em variados escritos, melhor apresa as lacunas, imperfeições e desdobros potenciais da arte, as emendas e demandas preceptísticas. No escrito vitruviano, a imbricação entre teoria e prática é de ordem tal que em determinados casos é difícil avaliar a efetiva contribuição das experiências empíricas na resolução «doutrinária» dos problemas, sejam eles tectônicos ou de sintaxe métrico-proporcional das edificações. No Livro Quarto, ao tratar das imperfeições do templo dórico, o autor escreve: «por essa razão parece que os antigos evitaram nos sacros templos as relações modulares dóricas. Nós, porém, exporemos, como requer a ordem, em conformidade com o que aprendemos dos preceptores; e assim, se alguém quiser proceder segundo tais critérios, tenha as proporções explicadas, com as quais poderá realizar sem erros e à perfeição os sacros templos do modo dórico.» (*De Arch.*, IV, 3, 3).

Vitrúvio define a «teoria» (*ratiocinatio*) no início do primeiro capítulo do tratado, em previsível parêntese com a «prática» (*fabrica*). «A teoria é o que permite explicar e demonstrar as coisas realizadas mediante a habilidade prática (*sollertia*) e a disposição racional» (I, 1, 1)²⁴. O enunciado não certifica apenas a operação reflexiva, *a posteriori*, sobre o feito, mas um compromisso entre a habilidade e o pleno conhecimento de suas razões. A solécia, a inteligência ativa, a hábil resolução dos edifícios requer sólida formação teórica, capaz de iluminar os valores encerrados nas decisões práticas. Por contra-

24. Sigo a edição francesa (Vitruve, 1990, p. 4); a ed. italiana mantém a interpretação tradicional, que remonta sobretudo a Perrault e foi consolidada por Rose («la riflessione teorica è in grado di render conto e dare dimostrazione dei manufatti realizzati dall'abilità tecnica mediante il calcolo delle proporzioni»; p. 13). Recentemente, M. Justino Maciel (2006, p. 30) propôs para a definição vitruviana: «a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade», a reiterar, na construção da frase, a conexão entre *sollertia* e *ratione*. Cf. Fleury (1990, n.10, p. 69).

parte, guia-se a *fabrica*, a perícia da edificação, pelo entendimento mais amplo dos fins (*meditatio*), dos gêneros de obras, a antever e retamente consumir o propósito último da ação (*propositum*) (*id.*, *ibid.*). No domínio técnico, o cabedal teórico aguça a atenção para as normas mais adequadas, subsume a aptidão às escolhas corretas. É aí que a solércia investe-se de máxima concentração intelectual. Ao discorrer sobre os templos, no Livro Terceiro, as primeiras palavras do autor são: «a composição dos templos resulta da *symmetria*, cujas razões o arquiteto deve observar com grandíssima diligência» (1997, III, 1, 1, p. 237). Antonio Corso (1997, n. 27, p. 273), na senda de Pollit, coliga a *diligentia* vitruviana ao léxico helênico: «este termo resulta da tradução latina do grego *akribeia* e designa em crítica de arte o extremo escrupulo e o rigor com que os princípios teóricos ou projetuais são traduzidos na obra por realizar».

Original dos gregos, a fórmula de que o inteiro florescer de uma arte requer conhecimentos «técnico» e «científico», o adestramento pelo saber-fazer (*tò kheirourgikón*) e o domínio de sua ordem racional (*tò logikón*), do *lógos* a subsumir o conjunto das competências, fixando-lhes os propósitos comuns, os distintos alcances, de modo a distinguir plenamente gêneros e espécies, é vulgar entre os ofícios. Mas o afincado com que o arquiteto articula a teoria à ordenação integral da arte edificatória faz pensar, como conjectura Elisa Romano, em um conhecimento direto, seja da passagem da *Metafísica* na qual Aristóteles expõe de forma acabada a díade teórico-prática da *tékhnē*, seja daquela do *De Oratore*, em que Cícero sopesa os desafios à perfeita ciência da arte (cf. Romano, 1987, pp. 54-7; Cicerone, 2000, *De Oratore*, I, 42, 187-88, p. 241; *v.* também *De Arch.*, IV, *Praef.*, 1). Argumenta o filósofo:

«Nasce a arte quando de muitas observações empíricas surge uma noção universal sobre os casos semelhantes. Pois ter a noção de que a Cálías, afetado por tal enfermidade, lhe foi bom tal remédio, e o mesmo a Sócrates e a outros muitos homens considerados individualmente, é próprio da experiência;

mas saber que foi proveitoso a todos os indivíduos de tal constituição, agrupados em uma mesma classe e afetados por tal enfermidade, por exemplo, aos fleumáticos, aos biliosos ou aos coléricos, corresponde à arte. [...] a experiência é o conhecimento das coisas singulares, e a arte, das universais; sendo que todas as ações e gerações se referem ao singular. [...] Por conseguinte, se alguém possui, sem a experiência, o conhecimento teórico, e sabe o universal mas ignora seu conteúdo singular, errará muitas vezes na cura, pois é o singular o que pode ser curado. Acreditamos, sem dúvida, que o saber e o entender pertencem mais à arte do que à experiência, e consideramos mais sábios aos conhecedores da arte do que aos expertos [...] Isto porque uns sabem a causa e outros não. Pois os expertos sabem o quê, porém não o porquê. Aqueles, pelo contrário, conhecem o porquê e a causa. Por isso, aos que comandam as obras (*toús arkhitéktonas*) os consideramos em cada caso mais valiosos, e pensamos que entendem mais e são mais sábios que os simples artífices (*tôn keirotekhnôn*), porque sabem as causas do que fazem [...] Assim, não consideramos os mais sábios pela sua habilidade prática, mas por seu domínio da teoria e seu conhecimento das causas.» (*Metafísica*, I, 981a 5-b 5)

A distinção aristotélica entre *arkhitékton* e *keirotekhnés* norteia, direta ou indiretamente, os esforços vitruvianos de dignificação da arte edificatória. Ponderando as causas, os universais, os gêneros, a teoria não elucida apenas os domínios e limites de ação da arte, aperfeiçoa o próprio saber-fazer. Em muitos casos, a *ratiocinatio* dirige o aprimoramento da habilidade – por exemplo, controlando os princípios lógicos das figuras geométricas, o arquiteto leva à perfeição a arte de dividir e compor a figura dos edifícios. Mas os parâmetros reguladores dessa aliança (e a estruturação metódica do conhecimento técnico) são também responsáveis pelos limi-

tes do pensamento científico no mundo antigo. Como observam Soubiran (1969, pp. XXII-XXXI) e Gros (1982, pp. 670-73), as variadas disciplinas às quais o arquiteto recorre fornecem saberes apreciados menos pelas elaborações teóricas do que pelas aplicações práticas; estas, por sua vez, não ensejam uma requalificação da *tékhnē*, de modo a positivá-la mediante um compromisso orgânico com os procedimentos lógicos, o raciocínio abstrato e a verificação. A lhe propiciar um conhecimento enciclopédico, o saber teórico do arquiteto, se pouco modifica o estatuto técnico, consoma, com suas «explicações», a faculdade deliberativa, a tomada de decisões, liberando a arte do empirismo preso ao saber fabril e elevando-a a um plano superior de atividade intelectual. Óbvio que tão larga erudição também majora a dignidade do arquiteto pela autoridade de seus arrazoados, pois o conhecimento das muitas disciplinas lhe capacita ao juízo sobre as obras das outras artes, o qual não coincide com o domínio prático para exercê-las.

Nem coincidente nem escindida da destreza técnica, a ciência do arquiteto exerce sobre ela posto de comando. Fruto da «autonomia intelectual» em relação ao saber-fazer do construtor, apanágio doutrinal imprescindível ao acuro da solércia e à diligente tomada de decisões, a *ratiocinatio* subsume a arte à observância preceptística e, correlatamente, a invenção à instituição de novos preceitos em respeito aos pretéritos. Este é o significado de uma das mais fantásticas e discutidas reconstituições históricas do *De Architectura*. No Livro Quarto (8, 4), ao discorrer sobre o gênero dos templos com nave transversal, o arquiteto coliga os exemplares romanos – nomeadamente, os templos de Castor no Circo Flamínio, de Veiovis entre os bosques sacros e o «mais elaborado» (*argutius*) de Diana de Nemi, com suas colunas colocadas nos flancos à esquerda e à direita do pronau – aos «primeiros templos» helênicos – os de Palas Minerva em Atenas e de Atena no promontório Súnio na Ática. Do nascedouro às *argutiae* últimas, fia-se uma genealogia fictícia, que, descendendo da estirpe helênica até as excelências itálicas, permite ao arquiteto reconhecer a «autoridade» nas disposições romanas, assim avaliando sua maior sofisticação a partir de prescrições pri-

mogênicas e da sutileza dos desenvolvimentos. As invenções são tão mais válidas quanto mais se justificam por uma seqüência natural, cuja lógica o arquiteto se esmera em desvelar, fiando, quase sempre, fantasiosas linhagens históricas em domínios os mais variados²⁵. Em suma, as doutrinas – e a disposição mental que melhor contempla seus expedientes poéticos, a *akribeia*²⁶ – convizinham-se por uma peculiar topologia, arraigada na tradição helenística do «raciocínio por recorrência», conforme a expressão proposta por Pierre Gros (1982, p. 673; cf. também Settis, 1993, p. 483). *Namque primum Agatharcus...* sob mesmo esquadro cabe considerar o arrolamento dos autores consultados e o uso de suas elaborações teóricas na confecção do *De Architectura* (VII, *Praef.*, 11-17).

Vitrúvio inicia o Livro Sétimo exaltando os *maiores*, autores que, com seus escritos, cuidaram de transmitir aos pósteros gêneros os mais variados de pensamentos, acrescidos, de geração em geração, num largo arco temporal, até empalmarem o «sumo primor da doutrina». Louvando sobretudo os filólogos, os compiladores e comentaristas de obras e idéias pretéritas, confiadas à memória pelo

25. Contrapor tradições fictícias a outras presumivelmente autênticas, como as «derivadas» de autores clássicos, supõe um desenvolvimento causal ou genealógico aprisionado às mesmas convicções de base: como adverte Hansen (1992, p. 23), «não é, propriamente, a *Retórica* aristotélica que causa, por exemplo, a *Instituição oratória*, de Quintiliano, mas é esta que, ao constituir a outra como *auctoritas*, produz um Aristóteles que autoriza seus enunciados, em retrospectão. Não há, desta maneira, a unicidade prévia de uma tradição autoral, nas apropriações, senão como um material para transformações que a retrospectão compõe como tradição de *auctores*, como produto».

26. Corso observa que, tal como a *diligentia* supra referida, «*argutiae* pertence ao léxico técnico da crítica da arte e parece ser a tradução latina do grego *akribeiai*, em relação ao grau de elaboração e, assim, de “sofisticação” [da obra]. [...] Um possível traço crítico de Filão e do ambiente de Demétrio nesta passagem vitruviana [IV, 8, 4] poderia ser constituída pela validação de uma implantação segundo o critério das *argutiae*, provável tradução latina de *akribeiai*, enquanto a valorização do critério interpretativo da *akribeia* foi trazida à ribalta propriamente no tratado *Sobre o estilo* atribuído a Demétrio [...]» (Corso, 1997, n. 279; cf. também n. 282, pp. 511-2).

legado de suas transcrições, as palavras do arquiteto logo articulam um reproche aos plagiadores. A extraordinária biblioteca que Átalo por primeiro estabeleceu em Pérgamo, informa-nos o arquiteto (equivocando-se sobre sua precedência), foi empor emulada por Ptolomeu, que erigiu a sua em Alexandria segundo idêntico modelo, instituindo jogos literários em honra das Musas e de Apolo, para a disseminação do saber. Em certa ocasião, para compor o júri, o dinasta convocou Aristófanes, noto pelo afincado diário na leitura de todos os livros da biblioteca. Condescendendo com as predileções da platéia, os demais jurados, unânimes, elegeram o poeta aclamado pela multidão, porém Aristófanes propôs como vencedor o por todos menos apreciado. Diante da consternação pública, o erudito esclareceu então que «o indicado por ele era um [verdadeiro] poeta, enquanto os demais haviam recitado composições alheias, e os juízes deveriam avaliar obras e não furtos» (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 7). Portando numerosos volumes da biblioteca e confrontando-os às composições, comprovou por fim a acusação, não restando aos autores senão confessar a culpa.

Proferida por Aristófanes, tal defesa da «originalidade» não tem, óbvio, o intuito de desestimular a imitação dos sumos autores, em vanglória das novidades, e sim sublinhar a visagem preceptística, incitando a engenhosa assimilação de procedimentos e não a contrafação simiesca. A *praelectio* da poética aristotélica está na raiz da filologia e exegese alexandrinas, com sua classificação dos modos, das disposições métrico-rítmicas adequadas aos diferentes gêneros, dos temas e ordenações compositivas convenientes a cada um, das figuras de linguagem etc. (cf. Manetti, 1998, p. 1.200). Por outra parte, o exemplo é adequado à intenção do autor de redigir uma obra com usufruto de consideráveis escritos sobre arquitetura e disciplinas várias, em sua maioria gregos, sem contudo incorrer em plágio ou se restringir à douta compilação, posto que arvora uma tratativa completa, a integrá-los em um corpo uno. Tal perspectiva se renova com a admoestação dos que granjeiam fama detratando honoráveis, como Zoilo, cujas imprecações contra o Poeta lhe propiciaram a alcunha de «o açoite de Homero», sendo por Ptolomeu condenado à morte por crime de parricídio (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 8-9).

«Quanto a mim, César, não é depois de alterar o título das obras dos outros e inserir o meu nome que publico o presente tratado (*corpus*), e não é vituperando as idéias de ninguém que eu procurei me fazer apreciar; ao contrário, dirijo infinitas graças a todos os escritores, pois com o contributo de seus egrégios talentos, desde os tempos antigos, eles têm acumulado, cada qual no seu domínio, abundantes reservas, onde nós, como a haurir água das fontes, e adaptando-as aos nossos próprios propósitos, temos a possibilidade de uma escrita mais facunda e expedita, e, confiando em tais autoridades, ousamos empreender novas instituições (*audemus institutiones novas comparare*).» (VII, *Praef.* 10)

Quais propósitos têm-se aqui em mente não é tarefa simples de precisar. No campo profissional, o *De Architectura* exalta empreendimentos augustanos e, em simultâneo, condena práticas clientelistas. Nele também ecoam expectativas e consternações de estratos sociais distintos. Mas o teor do tratado, votado ao porvir, em muitos momentos nos revela um autor preso ao passado, refratário às aspirações e desafios de seu tempo. Dentre os empecilhos que obstam tal contemporaneidade está o alto respeito, a postura reverencial de Vitruvius pelos escritos, semente de suas esperanças em abraçar a notoriedade junto aos pósteros. Por ironia, esse mesmo entendimento, consoante aos compêndios helenísticos e desconhecedor da «pertinência histórica» de preceitos e obras, enseja, por outros nexos, as posturas mais ousadas da mimesis artística tardo-republicana e proto-imperial. Inexauríveis, a verter imorredouras verdades, as *fontes* venerandas e divinas hão todas de se amalgamarem em pulcra concórdia... É bem verdade que, na sincronia dos textos técnicos, somos propensos a sagrar as aras da perpetuidade às obras de arte de que expõem os preceitos, não tanto aos escritos; a pertinência preceptística como que se subordina à «beleza perenal» das obras. Atento aos enganos, o viso sócrático inverte o foco: a excelência de magníficas obras persiste deslustrada se não lhe assistem os escritos;

são estes os que verdadeiramente consagram a beleza. O adágio de helênicas «artes que em perpétuo auferem glórias as mais ilustres e um sempiterno florescer» (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 13) investe-se pois de novos sentidos. Em desfecho ao longo prefácio do Livro Sétimo (17), Vitruvius lastima não terem deixado obras autógrafas excelsos arquitetos romanos, como Cossúcio e G. Múcio, admirados pelo refinado talento e magna ciência, «como se a ausência da escritura», observa Elisa Romano (1997, p. 1.013), «colocasse um limite à sua própria grandeza».

Como autoridade que somou lumes novos à excelência de obras célebres ou deslembadas, remotas ou coevas, Vitruvius espera com seus Dez Livros glória imortal. Apurando qualidades e a ordem em que confluem para ensejar copiosas belezas, busca, sob a pátera dos preceitos, a verve das nascentes. Hermógenes, Pítio, Sátiro, Cossúcio, G. Múcio; renomados ou anônimos, o autor não nos deixa esquecer que em suas obras acorrem as razões da boa arquitetura e a índole dos arquitetos. Díade conhecida. Cinzelado em sua magnitude ética, o delineamento do verdadeiro arquiteto, cardinal à preleção da arte, comparece no capítulo de entrada do *De Architectura* (I, 1), e cuida o autor de espargir e avivar seu semblante pelos prefácios sucessivos. Deles extraímos os traços mais fortes do tratado, esparsos e como que atenuados sob o linguajar técnico e a pluralidade de matérias em exame nos diversos volumes. Também neles identificamos um arquiteto honroso de si, cuja vida e desempenho profissional, embora modestos, não destoam do modelo de perfeição então estatuído. G. Engel, em 1910, observou este «terceiro elemento» dos prefácios, tão relevante quanto o anúncio do escopo de cada livro, circunstanciado pelo todo da obra: junto à edificante anedota de abertura e as renovadas laudes ao imperador, o autor externa as motivações pessoais da redação do tratado²⁷. Evidenciando a excelência

27. Sobre o argumento de G. Engel, exposto em sua dissertação *De antiquorum epicorum, didacticorum, historicorum prooemiis* (Marbourg, 1910), Jean Soubiran (1969, p. XVIII) adverte que, no Livro Nonno, o arquiteto não faz nenhuma referência direta ao terceiro elemento; mas o «silêncio» do arquiteto,

do arquiteto, Vitruvius sabe que também a ele lhe consignamos o espelho. Nessa senda, se as *Disciplinae* de Varrão fixam com antecedência o horizonte, é improvável que seu volume sobre arquitetura tivesse a envergadura dos Dez Livros de Vitruvius. Afinal, diz-nos o autor, a sua obra é fruto de uma vida dedicada ao aprendizado da arte, e também por ela deseja ser estimado no porvir, posto que não se escinde do escrito.

Última efigie, o elogio aos *scriptores* proferido no prefácio ao Livro Nono. A tópica provém da Grécia e é comum desde o século VI (Soubiran, 1969, p. XX): estupefato com a disparidade entre as profusas honras tributadas aos atletas e as parcas aos escritores, o arquiteto adverte que os primeiros, com seus exercícios, cuidam do próprio corpo, cobiçando uma fama breve que declina com o físico, os últimos, com seus escritos, reforçam a inteligência pessoal e a de todos mais, instruindo e apurando seus espíritos com os ensinamentos dos livros, «préstimos perpétuos de infinitos serviços à humanidade» (*De Arch.*, IX, *Praef.*, 1). Segue uma longa digressão sobre conhecimentos legados por antepassados ilustres, finalizada com a constatação de que a ausência de merecidas honras aos ensinamentos (*institutis*) e modo de vida (*moribus*) dos autores não impede que «com a imortalidade não apenas seus pensamentos mas também suas figuras sejam inevitavelmente notas aos pósteros», o que o arquiteto ilustra com dois exemplos:

«Assim, aos que são incitados pela juncundidade da literatura, não podem deixar de ter, consagrada em seu coração, uma efigie (*simulacrum*) do poeta Ênio, símile às [estátuas] dos deuses. Aos leitores apaixonados dos carmes de Ácio, parecem ter diante de si, além do vigor da palavra, a sua própria imagem.» (*Praef.*, 16)

amplificado pela altissonante exaltação dos escritores, longe de invalidar a tese, a reforça (cf. Maciel, “Introdução”, in Vitruvius, 2006, p. 18)

Pronunciadas no penúltimo livro do *De Architectura*, quiçá essas palavras guardem a confiança de que o absorto estudante, delongando-se na intrincada tessitura dos ensinamentos, a pouco e pouco permeie os traços tênues do escritor, vindo a capturar, para além do semblante ancião, o ânimo maior do arquiteto.

Nas vilas e casas romanas do período tardo-republicano e augustano, no recinto dos banquetes ou estâncias de repouso, nos átrios, pórticos e jardins, multiplicam-se as coleções de estátuas dos grandes poetas e filósofos helenos, mormente bustos e hermas, identificados pelos nomes e epigramas inscritos no sopedâneo, e ostentados como ícones de erudição e polidez pelos cultores do «viver à grega». Cícero, em sua vila, recebe os amigos junto à estátua de Platão, venerando-o como suma autoridade (*Brutus*, 24; *Ad Atticum*, IV, 16, 3); Aristóteles, na de Ático, toma o altar do acadêmico (*Ad Atticum*, IV, 10, 1); Brutus, entre os retratos de seus antepassados dispõe o simulacro de Demóstenes; e Sêneca exorta Lucílio a venerar como deuses os antepassados, e acrescer em novos frutos a herança doada: «Por que não deveria ter também [na minha casa] as imagens daqueles grandes homens, como incitação para o meu ânimo? Por que não celebrar seus nascimentos? [...] Sim, eu os venero, e diante de nomes tão grandes ponho-me sempre em pé» (*Ad Lucilium*, 64; cf. Zanker, 1997, pp. 234-5). Tal atitude coliga-se a mudanças decisivas na figuração dos filósofos e poetas a partir das práticas filológicas firmadas, sobretudo, com a biblioteca de Alexandria. No curso dos séculos III e II a.C., às «estátuas de gênero» dos filósofos – cínicos, estoicos, epicuristas *et alii* –, tipificados por gestos, trajés, cortes de cabelo ou barba, a evocarem suas doutrinas e condutas de vida, sucede uma caracterização mais «realista» das distintas personalidades do passado, mediante «retratos de invenção» que visam evidenciar a concordância entre os *éthe* dos escritos e os *Bíoi*, as biografias do autor (*id.*, pp. 177-90). Os antigos vêm cuidadosamente individualizados, segundo as peculiaridades físicas, gestos expressivos, manifestações de caracteres e paixões, trajés e outros detalhes denotativos de suas posturas e idéias, num sofisticado jogo de referências proposto à decifração para o observador erudito. A nota personalis-

ta não discrepa, por certo, do valor exemplar dos ensinamentos; como ressalta Zanker, «os leitores e exegetas helenísticos buscavam de maneira realmente ativa e séria um guia para a sua vida nos autores antigos» (*id., ibid.*, p. 204). Com os romanos, a veneração dos maiores coaduna-se a um olhar sempre mais aguçado para os traços distintivos dos autores, as dessemelhanças «intercorrentes entre o estudo doutrinal e a natureza peculiar de cada um», entre as prescrições gerais convenientes a cada gênero e as *facultatis* singulares dos indivíduos (cf. Cícero, *De Oratore*, III, 7, 28). Também aqui, o engenho pessoal não apaga a excelência exemplar: do ângulo ético, as disposições naturais não são garantia de conformação virtuosa, alcançada por habituação e controle das emoções e desejos, com vista ao «meio-termo entre o excesso e a falta»; do ângulo poético, o esmero pelo que melhor convém subsume todo traço individualizante à observância preceptística do adequado ao «estilo». Em suma, nada remete ao expressionismo moderno, às introspecções ou extrinsecações do «sentimento interior» do artista.

O modo como essa imagem guardada dentro do peito influi na arte e na vida Vitruviano atesta, já se constatou, com sua admiração pelos preceptores. Se as prescrições que ele obtém de obras e escritos «impercedouros», tão inflexíveis no caso das edificações religiosas e públicas, podem engrossar receios de enrijecimento da arte, seguramente demovem, pela agudez do instituto, a asfíxiante paralisia das cópias. Na Roma Antiga, a *imitatio*, assente na observância de preceitos autorizados, modela-se sempre pelo acúmen de empregá-los sem que redundem previsíveis, insípidos. Que se tenha Sêneca, para quem o desenho interior que o poeta porta consigo instila um amor assaz fecundo de custódia dos pretéritos, avesso ao estresir «de um retrato defunto» (*Ad Lucilium*, 84 – flume de inflamadas diatribes, no Renascimento, sobre a essência da imitação²⁸).

O *De Architectura libri decem* não brinda, convenhamos, os mais

28. Sobre as teorizações renascentistas da imitação e a difusão da imagem sócrático-platônica da «escultura interior», cf. particularmente Sabbatino (1997, pp. 13-59) e Battisti (1990, pp. 124-50).

refinados pensamentos sobre o «êmulos dos maiores». Porém, é-lhe imprópria a pecha de escrito menor. Com a fundamentação da disciplina arquitetônica, Vitruvius ambiciona uma requalificação integral da arte, contraditada ao *status quo* da profissão e anelante por uma dignidade nova, adequada ao cabedal enciclopédico do arquiteto e ao altruísmo e magnanimidade por ele respeitados na edificação. As anedotas e imagens que guarnecem os umbrais de cada livro nos dão a ver um homem de qualificação alta, erudito, que pelo exemplo de Sócrates nos esclarece sobre a importância e urgência de seu tratado. Belo semblante, a discrepar do «complexo de inferioridade» que alguns estudiosos lhe conferem, amparados na modéstia e reserva com que ele às vezes se dirige ao imperador e a seus leitores (cf. Romano, 1997, n. 139, p. 81). Os jogos sutis de associações, os espelhamentos e a recorrência de motivos que interconectam esses prefácios consignam um *simulacrum* de escritor que, com sua vasta sabedoria, jamais abdica de se proclamar arquiteto. Convém reler as linhas conclusivas do capítulo de abertura ao Livro Primeiro; depois de se desculpar a César e aos futuros leitores por eventuais negligências das regras gramaticais, Vitruvius ultima:

«De fato, não é como sumo filósofo, nem como hábil retor, nem como gramático versado em todas as regras de sua arte, mas é como arquiteto, dotado da formação literária [necessária ao ofício], que me esforcei em escrever este tratado.» (I, 1, 17)

(Página deixada propositadamente em branco)

INCIPIT LIBER VITRUVII DE AR
CHITECTVRA ÷



VM. DIVINA. TVA MENS
et numen imperator cesar imperio po
tetur orbis terrarum invidiaq, vis/
tute cunctis hostibus stratis triumpho
victoriaq, tua cives gloriantur. et
gentes omnes subiecte tuum specta

rent nutum populusq, romanus et Senatus liberatus ti
more et amplissimis tuis cogitationibus consiliisq, guber
naretur non audebam tantis occupationibus de architec
tura scripta et magnis cogitationibus explicata edere
metuens ne non apto tempore interpellans subirem ani
mi tui offensionem. Cum vero attenderem te non solum
de uita communi omnium curam publiceq, rei constitu
tionem habere sed etiam de oportunitate publicorum edi
ficiorum ut ciuitas parte non solum prouinciis esset au
ta uerum etiam ut maiestas imperii publicorum edificio
rum egregias haberet auctoritates non putavi pretermi
tendum quin primo quoque tempore de his rebus ea
tibi ederem ideo quod primum parenti tuo de eo fueram
notus et eius uirtutis studiosius. Cum autem concilium
celestium in sedibus immortalitatis eum dedicauisset. et
imperium parentis in tuam potestatem transfuisset il
lud idem studium meum in eius memoria permansit in
te contulit fauorem. Itaque cum M. aurelio C. p. u. u. u.

II.

A OBSCURIDADE
DO ARQUITETO



(Página deixada propositadamente em branco)

II.

A OBSCURIDADE DO ARQUITETO

VITRÚVIO E A REDAÇÃO DOS DEZ LIVROS *DE ARCHITECTURA*

EM 1999, VEIO A PÚBLICO A EDIÇÃO BRASILEIRA DOS DEZ LIVROS sobre arquitetura escritos por Vitrúvio no século I a.C.¹. A empresa supre um vazio editorial que retrocede até os tempos da primeira tradução portuguesa, empreendida por Pedro Nunes em plena Renascença (1541), e que, levada à Espanha provavelmente pelo arquiteto de Felipe II, Juan de Herrera, encontra-se desaparecida ainda hoje².

Sublinhando o valor da iniciativa e a fortuna do romano, as notas introdutórias à edição brasileira, de autoria de Júlio Katinsky (1999), destacam a tradução espanhola de 1583, surgida no orbe filipino. Por ironia, também a primeira edição hispânica remete a uma tradução anterior, atualmente desaparecida, feita por Miguel de Urrea em 1569 (cujo original corresponde, com grande probabilidade, ao manuscrito de Lisboa conservado na Biblioteca Nacional), então «corrigida» – e, sob certo ponto de vista, adulterada – por Juan de Gracián para a publicação em 1583, na cidade de Alcalá

1. Vitruvius (1999a), trad. de Marco A. Lagonegro.

2. Cf. Moreira (1987), Bustamante & Marías (1987, p. 310).

de Henares. Quer pela modesta formação humanista de Miguel de Urrea como pelas posteriores emendas ao original, o êxito da empresa foi uma obra sem grandes qualidades literárias e com excessiva dependência das traduções italianas, corroborando a crítica de ter tornado o texto «mais obscuro e ininteligível que o do próprio Vitrúvio»³. Tal juízo, professado por Menéndez y Pelayo – em sintonia com os de Llaguno em prol da nova edição de Ortiz e Sans, de 1787 (Vitrúvio, 1999c) –, faz paródia a uma censura anterior, lançada contra Vitruvius no primeiro *trattato* de arquitetura do Renascimento italiano.

Ontem e hoje, hermeneutas vêem na «obscuridade de Vitruvius» um claro sinal da confusão de propósitos e despreparo do autor ao ambicionar um escrito de tamanha pujança⁴. Encabeçando uma longa linha de reparações e adendos ao *De Architectura*, Leon Battista Alberti, em seu *De Re Aedificatoria* (1452), pondera:

«Tinha como algo grave que tão numerosos e insignes esforços dos autores andassem perdidos pela adversidade dos tempos e dos homens; a tal ponto que, em meio a tantas ruínas, uma só obra sobreviveu, chegando até nós: aquela de Vitruvius, escritor certamente assaz competente, mas tão corrompido nos seus escritos e mal redigido por séculos, que em muitas partes podem-se notar lacunas e imperfeições. Além disso, a sua elocução não possui acuro, de modo que os Latinos diriam que quis parecer grego, e os Gregos latino.» (Alberti, 1989, VI, p. 231)

3. Cf. García Melero (1986, pp. 110-3), Moya (1978), e o estudo introdutório de Francisco J. P. Gómez & P. M. Cano-Cortés à recente edição do manuscrito de Lázaro de Velasco, in Vitruvius (1999b, p. 20).
4. Embora a questão cinja aos próprios desafios da tradução, parece oportuno observar que na edição brasileira duas das principais passagens aqui tomadas em exame (quais sejam: Livro I, 2, 1 – sobre as partes constitutivas da arquitetura e Livro VII, *Praef.*, 1 – sobre a ordem geral do tratado) continuam a suscitar a mesma sorte de problemas e dificuldades de interpretação que, há pelo menos cinco séculos, atormentam os exegetas.

Em proêmio ao Livro Sexto, sobre a beleza e a ornamentação, essas palavras conduzem ao princípio albertiano da *concinnitas* e aos remanejos que ele impõe ao preceito vitruviano da *symmetria*. No Livro Nono, a exposição de Vitruvius sobre as seis partes da arquitetura (*ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* e *distributio*) vem elucidada, por assim dizer, com a definição de apenas três expedientes, responsáveis pela prossecução da *concinnitas*: *numerus, finitio* e *collocatio* – a definição numérica das partes, a delimitação proporcional e a ordenada disposição do todo.

O juízo sombrio de Alberti, permanentemente reaceso, não comparece apenas entre contemporâneos renascentistas. Que se recorde, por ora, *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, onde o tradutor opina:

«Todos os intérpretes acreditaram que a Eurritmia e a Proporção, que Vitruvius chama Simetria, eram duas coisas diferentes, pois, aparentemente, ele dá duas definições; porém, essas definições, se bem interpretadas, dizem a mesma coisa. Uma e outra, através de um discurso igualmente confuso, falam da Conveniência, da Correspondência e da Proporção das partes com o todo.» (Perrault, 1988, I, cap. II, n. 8, b-c, p. 11)

Transcorridos mais de dois séculos, as correções de Perrault dão novo alento às do renascentista. Com uma modernidade e rigor filológico peculiares ao «limiar das Luzes», a tradução para o francês desfrutará de uma aceitação sem precedentes, e não será despropósito afirmar que ainda hoje ocupa posição ímpar. Uma breve indicação pode ilustrar seu alcance e influência entre historiadores de respeitabilidade no meio científico e acadêmico.

Françoise Choay, em «Alberti et Vitruve» (1979, p. 26), esquadrinha paralelos e distâncias entre os arquitetos, observando que «a leitura comparada entre os dois textos confirma a legitimidade do julgamento albertiano». Ao se reportar ao *Vitruve* perraultiano, a autora reitera a «superposição de conceitos» ou de princípios que

«carecem de precisão ou mesmo, em algumas ocasiões, de pertinência» (p. 27). Dentre os estudiosos de arte antiga, Jerry John Pollit – para perplexidade de Hans-Karl Lücke – observa em 1974: «pessoalmente duvido que os “princípios” de arquitetura de Vitruvius são derivados de alguma fonte grega. [...] A sua distinção entre *táxis* e *symmetria*, por exemplo, é confusa e redundante; assim também a sua definição de euritmia, cuja conexão com a simetria advém clara só depois (VI, 2-5). Somos tentados a crer que Vitruvius está mais interessado em impressionar o leitor com o fato de o arquiteto ser um homem instruído [...]» (*apud* Lücke, 1994, p. 70). Sobre a pouca instrução do arquiteto romano, Pierre Gros (1997, p. XXXV) relembra a opinião de E. Oder (1989), para quem Vitruvius não passa de «um proletário semiculto».

Também o nosso Vitruvius padece de invectivas símeles. Na introdução à edição brasileira, Julio Katinsky (1999, p. 27) refere-se às críticas albertianas como «bem sedimentadas, não sendo fruto, ousaria dizer, de uma ojeriza pessoal, mas de razões alimentadas por postura coletiva»⁵.

Evidentemente, os historiadores não são unânimes a respeito das obscuridades e incoerências do escrito vitruviano. Em «Alberti, Vitruvius e Cicerone», Hans-Karl Lücke (*id.*, p. 70) objetiva «fornecer a prova de que o *De Architectura libri decem* possui uma sistematicidade teórica coerente, tentando explicá-la de um modo que, ao mesmo tempo, lance luz sobre o Alberti teórico e, mais em geral, esclareça a sua específica posição na matéria». Em outra direção, P. Gros, na abertura à edição italiana dos Dez Livros (1997), sob sua curadoria, revê contradições e incoerências apontadas no *De Architectura*, atenuando o teor crítico sobre as sistematizações e fragilidades teóricas do autor através de uma indagação das cir-

5. A primeira edição portuguesa do tratado de Vitruvius (1998) toma por base as «correções» do texto antigo propostas por Perrault; somente em 2006 a obra ganhou uma tradução direta do latim, sob os cuidados de M. Justino Maciel, da Universidade Nova de Lisboa.

cunstâncias históricas do empreendimento, partindo, como dirá, de «uma observação histórica geral».

Mas não convém alongar o elenco de autores, numa espécie de reedição contemporânea da «querela entre antigos e modernos». Que se conceda apenas uma última referência, ao assinalar na tradução brasileira uma lacuna que, por assim dizer, situa o *locus* problemático do presente estudo.

«A arquitetura consiste no ordenamento, que em grego se diz τάξις, na disposição, isto que os gregos denominam διάθεσις, na eurritmia, na proporção, na conveniência e no agenciamento, que em grego se diz οἰκονομία» (Vitruvius, 1999a, I, 2, 1, p. 54). Esta é a tradução que Marco A. Lagonegro propõe para o texto que tantas disputas tem acendido, qual seja: «*Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur*». Para os termos (ou partes constitutivas da arquitetura) *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*, temos, portanto, os correspondentes: ordenamento, disposição, eurritmia, proporção, conveniência e agenciamento. Restrinjamo-nos à preceptiva central das diatribes de Alberti e Perrault. No caso da equivalência entre *symmetria* e *proportio*, seria mais do que razoável, senão imperativo, uma nota explicativa, pois o arquiteto romano utiliza, em todo o escrito, ora um ora outro termo. Por infelicidade, se antes as alterações terminológicas e correções do texto requeriam do francês cuidadosos esclarecimentos, agora basta «seguir a tradição».

Comutando simetria por proporção, consoante a «fórmula perraultiana», nenhum esclarecimento assiste à escolha do tradutor. É bem verdade que o silêncio sobre a opção adotada remedeia-se, em parte, pelo aval indireto de historiadores de renome. Mas isso pouco muda a natureza do problema: tais «soluções» exegéticas contrastam cabalmente com o propósito do arquiteto, com sua intenção ao escrever os Dez Livros. Compreender o flanco que se abre entre a intenção – exposta nos proêmios a cada volume – e a obra, tal como tem chegado até nós, permanece uma questão em exame.

1. A EXCELÊNCIA DA ARQUITETURA

No prefácio de abertura aos seus Dez Livros, Vitruvius detalha as circunstâncias da publicação do tratado. Desde César, o interesse pela magnificência dos edifícios públicos direciona os ensinamentos e educação do arquiteto. Será, contudo, sob a atmosfera política das reformas e incentivos à edificação promovidos por Otaviano que a redação do *De Architectura* ganhará pleno alento. Com a pensão vitalícia obtida graças à recomendação feita pela irmã do imperador o intento resulta enfim viável. Na dedicatória ao *Imperator Caesar* diz o escritor:

«tive em vista que tu edificaste muito e que por ora edificas, bem como que, doravante, os cuidados a serem tomados com os edifícios tanto públicos quanto privados deverão ser dignos da grandeza de teus feitos, para que sejam legados à memória dos pósteros. Redigi prescrições concisas para que, atendo-te a elas, possas por ti mesmo averiguar de que natureza seriam as obras, tanto as existentes quanto as que virão a ser».
(Vitruvius, 1999a, I, *Praef.*, 3, p. 49)

Precisar o compromisso do tratado com a «política augustana» não é tarefa simples. Sua obra em nenhum momento se propõe ao registro detalhado dos grandes feitos do imperador. Poucas são as referências que indicam com clareza as diretrizes que suas prescrições apresentavam aos empreendimentos então realizados. Quanto ao caráter geral do escrito, é notória a sua concisão, atendo-se às matérias essenciais em cada gênero de edificação, aos preceitos básicos, a exemplos paradigmáticos. Ainda, quanto mais Vitruvius denuncia a perda das boas qualidades da arquitetura tanto mais se distancia do «projeto imperial» em si, visando sobretudo ao edificador e ao homem sábio: «No que concerne às possibilidades de minha arte e todas as teorias nela contidas», ele declara, «eu prometo, e assim espero, que nestes volumes as fornecerei sem dúvida, com

as melhores garantias, não apenas aos que constroem mas também a todos os eruditos»⁶.

A dedicatória a César Otaviano, portanto, não se relaciona exclusivamente ao conjunto das obras em curso. Escrevendo-lhe sobre os parâmetros de excelência da arquitetura, sobre suas virtudes, para que «pudesse averiguar por si mesmo» as qualidades das obras, tanto se afasta de uma exposição de caráter propriamente técnico, comprometida com problemas mais específicos da atividade construtiva, como alarga o público-alvo do tratado, abrangendo a todos os «eruditos». Tal extensão se justifica a princípio pela dignidade mesma da arquitetura, por requerer do aprendiz uma «formação enciclopédica» em diversas disciplinas, como Vitrúvio mostra logo no início do Livro Primeiro. Mas, dentre os homens de cultura, destaca-se um grupo em particular. No prefácio ao Livro Sexto, sobre os edifícios privados, investindo contra a perda generalizada de qualidade nas edificações, o arquiteto assinala:

«Porém, ao se observar a magnitude de uma enorme quantidade de saberes, da qual se jactam de conhecê-los pessoas ignorantes, inábeis, e outros que não possuem noção alguma, não somente de arquitetura, mas, absolutamente, de construção, não posso deixar de admirar os chefes de família que, encorajados unicamente pela fé naquilo que leram, e julgando a si mesmos construtores, acreditam que, se algo tiver de ser confiado a incompetentes, eles mesmos sentir-se-iam mais dignos ao despender uma soma de dinheiro por seu próprio risco do que pelo de outrem.» (1999a, VI, *Praef.*, 6, p. 142)

6. Sigo a edição francesa, sob responsabilidade de P. Gros; cf. Vitruve (1990, Livre I, 1, 17, p.14; texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury); a tradução de Lagonegro distancia-se um pouco da francesa: «Ofereço aqui algumas considerações sobre o poder da arte [da arquitetura], esperando nestes livros que as forneça, sem dúvida com a máxima autoridade, não somente aos que constroem, mas a todos os eruditos» (Vitrúvio, 1999a, p. 54).

Ao repudiar os *indoctis et imperitis*, são sobretudo os «pais de família» quem Vitruvius tem em mira – homens sábios, que empreendem construções fiando-se mais na literatura disponível do que nos próprios arquitetos. Dentre eruditos, por conseguinte, sobressai um segmento social que então despendia boa soma de seus recursos na construção civil.

Imperador, arquitetos, sábios, pais de família... tais alternâncias de destino subtraem-se, ao que tudo indica, apenas em um propósito geral. O *De Architectura* pode ser lido como um escrito «sobre arquitetura» mais do que «para arquitetos». Todavia, isso só vale em parte, pois o foco principal de Vitruvius é uma prática vigente: aquela que, aos seus olhos, tem desviado os profissionais do caminho correto, dos princípios racionais. O arquiteto, explica o autor, imprescinde da prática, da habilidade (*sollertia*), mas, desassistido da teoria (*ratiocinatio*), jamais poderá ser um artífice perfeito. Esse argumento será recorrente em todo o tratado. Ao escrever para eruditos, não pretende a todos tornar arquitetos, mas antes, esclarecê-los sobre a dignidade da arte. Vice-versa, «aqueles [arquitetos] que confiaram unicamente na teoria e nas letras, parecem perseguir uma sombra, não a coisa» (1999a, I, 1, 2, p. 50).

Essa é a razão por que, ao definir «as possibilidades e fundamentos teóricos» de sua arte, Vitruvius não escreve um tratado especificamente para arquitetos. Ele tem claro a natureza política do *De Architectura*, a legitimar um novo *status* social à profissão. «Se aqui está em jogo a própria definição da arquitetura e o seu estatuto teórico e social», pondera Elisa Romano (1987, p. 182), «a resposta à crise não pode visar simplesmente a refundação de uma arquitetura de perfil baixo, mas deverá assumir o projeto intelectual voltado à requalificação cultural da *tékhnē*, de uma arquitetura de perfil alto. Aparece assim a idéia do tratado como *corpus*, como sistema, como contribuição teórica [...] nesse seu novo valor, aponta para um destino diverso, não mais aos pais de família, mas à comunidade cultural no seu conjunto, verdadeiramente a todos os sábios (*sapientī*), como não por acaso Vitruvius define os seus leitores no livro I, 1, 17».

Ao arquiteto compete uma formação técnica e literária prolongada, consoante a um programa de disciplinas complexo que lhe assegura a aquisição de uma verdadeira «ciência enciclopédica». Ninguém se faz arquiteto da noite para o dia, ironiza Vitruvius! Erudito entre eruditos, seu saber não se desvincula, por certo, da habilidade técnica. Mas tal modalidade de «sabedoria prática» não se identifica com o estrito domínio do ofício, sua ciência o conduz a um nível intelectual que extrapola os círculos do *métier*. O arquiteto necessita saber sobre música sem ser músico, sobre geometria sem ser geômetra, pois são as verdades da geometria que dirigem a disposição das partes do edifício, a leis matemáticas da harmonia que governam a beleza da arquitetura, e assim por diante. Nessa esfera de «interesse comum», ele alcança as razões que iluminam sua *tékhné*; a dignidade de sua arte nasce desse contato com múltiplas disciplinas, sem se confundir com nenhuma. Interlocução que, em contrapartida, desperta igualmente a curiosidade dos sábios sobre a ciência da arquitetura, ampliando o conhecimento das relações recíprocas e temas comuns entre as disciplinas (cf. *De Arch.*, I, 1, 11-12).

O estratagema vitruviano de requalificação da arquitetura – e do estatuto social do arquiteto – mediante o *De Architectura* respalda-se, por assim dizer, no interesse dos *sapientis*. Salvatore Settis (1993, p. 483) mostrou o quanto a tratadística das artes esteve comprometida com a constituição de um «pubblico dell'arte». Em seu empreendimento intelectual, como informa o prefácio ao Livro Sétimo, o arquiteto romano contou com o auxílio de um bom número de escritos anteriores. Das compilações de autores ou feitos antigos à empresa monumental das bibliotecas de Pérgamo e Alexandria, o apreço pelas obras passadas, «como que haurindo água das fontes», baliza-se pela cuidadosa catalogação das vertentes doutrinárias. Curiosamente, como observa Settis (*id.*, p. 478), o elenco de autores e obras reunidos no proêmio não vem encabeçado por um tratado de arquitetura, mas pelo de Agatarco sobre perspectiva cenográfica: «Compreende-se que Vitruvius – pondera o historiador –, no intento de enobrecer os tratados [de arquitetura] que aditava como próprios predecessores [ao de Agatarco], tenha começado, alterando

a cronologia (não saberia se conscientemente), por Agatarco: porque o caráter matemático daquele seu escrito o aparentava às obras dos arquitetos, porque naquele campo ele havia aberto caminho a filósofos como Demócrito e Anaxágoras, e porque a perspectiva era um tema que tinha cidadania bem além dos portadores da τέχνη específica (dela tratou, por exemplo, também Euclides)» (*id.*, *ibid.*, p. 490).

Em chave diacrônica, a lista de obras fornecida por Vitruvius percorre uma trajetória histórica que vai dos *syngrámmata* (memoriais sobre edifícios singulares) aos *praecepta* ou tratados escritos por arquitetos e «conhecedores» em geral. Assim, em seqüência ao trio Agatarco, Demócrito e Anaxágoras, vêm Sileno, Teodoro, Quérsifron, Metágenes, Pítio, Teodoro da Foceia, Filo, Hermógenes, Arcésio e Sátiro – todos com publicações comentando edifícios isolados, em sua maioria templos, e sistemas de proporções. No cume do percurso, os que atingiram a excelência na arte, «permanentemente saudada com os mais nobres louvores e considerada em eterno florescer» – Pítio e Sátiro, Leócares, Briáxis, Escopas, Praxíteles e Timóteo. Por fim, a indicação de alguns «escritores menores», com tratados sobre proporção e máquinas, que fazem a passagem para as poucas publicações romanas: a de Fufício, o tratado de Terêncio Varrão sobre as Nove Disciplinas, sendo uma a arquitetura, e outros dois volumes de P. Septímio (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 11-14).

Fiando-se em tais autoridades, Vitruvius pretende definir critérios seguros sobre a arquitetura. Que o repúdio aos «ignorantes» deixe transparecer uma atitude conservadora para com as inovações de seu tempo, como tantos enfatizam, isso pouco esclarece sobre os parâmetros de excelência por ele advogados. É patente o interesse de Vitruvius pelos *volumina commentariorum*, por comentários deixados pelos arquitetos sobre obras singulares. Um primeiro critério seletivo entrevê-se com a definição mesma do valor da teoria, vale dizer, sua capacidade de arrazoar as obras excelsas. Daí a propensão à Grécia, que «sobre tais assuntos tem publicado muitos volumes, enquanto os nossos – observa o arquiteto romano – são raros». Mas sua atitude não é, a rigor, a de um grecomaniaco. Em desfecho ao prefácio, Vitruvius destaca que, no passado e no presente, muitas são

as obras feitas por arquitetos «tão magníficos quanto os gregos», e poucos os que publicaram sobre os preceitos de sua arte (VII, *Praef.*, 18). Os *exempla* citados no tratado oscilam entre a Grécia clássica, o período helenístico ou o de tradições itálicas, vigentes ou em vias de desaparecimento.

Ao superestimar o «conservadorismo» ou «nostalgia» de Vitruvius, perde-se, em verdade, o sentido que a erudição assume no *De Architectura*. As compilações ou colecionismo jamais redundam em erudição inócua. Pelo contrário, somente por seu intermédio o arquiteto pode alcançar os valores perseguidos na arte. Expressões como «excelência», «fama eterna», «sempiterna florescência» – comuns aos círculos enciclopedistas – evidenciam sua disposição profundamente respeitosa com relação aos *exemplares*, modelos absolutos consagrados no tempo. Os «edifícios perfeitos» ocupam *tópoi* privilegiados na trama de argumentação do tratado. «Tais edifícios – observa Antonio Corso (1997, p. 527) – são [...] florilégios de soluções pertinentes a épocas e matrizes culturais distintas, mas consideradas nos respectivos âmbitos ótimos e, portanto, valorizadas dentro de complexos edifícios que não pertencem conseqüentemente a nenhum momento histórico particular. Tal procedimento [...] reenvia de fato à estação cultural eclética tardo-republicana da idade da Quinta Academia, de Cícero e Varrão».

Dirigindo-se a um público amplo, o *De Architectura* distingue-se dos anteriores escritos de Fufício, Varrão ou P. Septímio por almejar maior abrangência e sistematicidade. Vitruvius mostra-se, de partida, em uma situação de vantagem sobre os demais. O seu tratado é escrito por um arquiteto. No limiar entre a linguagem técnica e a literária, coordenando diretivas teóricas e expedientes práticos, objetiva esclarecer a todos sobre a dignidade da arquitetura entendida como *ars*, prática profissional. Uma arte que, requerendo um longo aprendizado, só pode estar sob a responsabilidade de arquitetos.

«Ninguém se empenha em praticar em sua própria casa ofícios tais como o de sapateiro, pisoeiro, ou tantos outros ainda mais fáceis, senão o de arquiteto»

tura, e isso porque os que o professam são denominados arquitetos não por uma arte verdadeira, mas indevidamente. Diante disso, julguei que devesse organizar o mais diligentemente possível o corpo da arquitetura e de suas doutrinas, imaginando que isso haveria de ser para todos um favor bem recompensado.» (Vitruvius, 1999a, VI, *Praef.*, 7, p. 142)

Comparado aos *Disciplinarum libri* de Varrão, que destinava um volume ao estudo da arquitetura, o tratado vitruviano não aparenta ser um escrito original, antes uma complementação de publicações pretéritas, melhor organizando preceitos e gêneros de edificações com base numa compilação mais abrangente, e incorporando aspectos de difícil domínio para inexpertos. Vitruvius, porém, é peremptório quanto à originalidade do escrito: aspira-se aí a uma «ordenação perfeita» (*ad perfectam ordinationem*). Só então se pode rigorosamente falar em um tratado de arquitetura.

2. A PERFEITA ORDEM DO *DE ARCHITECTURA*

Vitruvius esclarece em diversas ocasiões que o tratado *De Architectura* compreende o *corpus* da disciplina. A afirmação possui um sentido inequívoco. Em seus Dez Livros, o autor conduz uma reflexão sobre a arquitetura considerando não apenas âmbitos diferenciados ou gêneros singulares de edificação, mas o conjunto unitário das partes. Tal coordenação entre as partes e o todo permite estabelecer os preceitos comuns e as diferenças qualitativas, precisando os limites de cada gênero, e alcançando enfim uma doutrina orgânica e completa da arquitetura. Aí reside a maior diferença entre o *De Architectura* e os demais escritos. Comentários sobre edifícios isolados, tratados sobre *symmetriai* de templos dóricos, jônicos ou coríntios, sobre as espécies de disposição, permanecem sempre «partículas desconexas». Mesmo os autores que se propuseram escrever sobre a disciplina em si, como Varrão ou P. Septímio, não alcançaram, na opinião do autor, pleno êxito.

No prefácio ao Livro IV, sobre os templos e suas comodulações, Vitruvius pondera:

«Tendo observado, ó Imperador, que muitos têm deixado sobre a arquitetura preceitos e volumes de comentários não ordenados mas incompletos como partículas errantes, eu estimei como coisa digna e utilíssima conduzir o corpo da disciplina a uma ordem completa (*ad perfectam ordinationem*) e explicar as qualidades prescritas dos gêneros singulares em volumes singulares.» (IV, *Praef.*, 1)⁷

Tal a posição do *De Architectura* em relação aos demais escritos do gênero. A convicção de Vitruvius quanto à necessidade de uma abrangente reflexão sobre a disciplina, sobre o conjunto unitário das partes, transpõe para o plano teórico a justificativa outrora pautada na crise da profissão. Para a dignificação da arte, não basta restabelecer um corpo doutrinário já definido. O «ineditismo» do tratado com relação aos empreendimentos anteriores não consiste em acrescentar e atualizar matérias, mas em reorganizar todo o material, submetê-lo a novas sistematizações, tendo em vista uma mais completa «ordem do todo».

Assinala-se assim um ponto chave da exposição. Estranhamente, na edição brasileira dos Dez Livros, o tradutor propõe um sentido distinto para a passagem supracitada, vendo os «preceitos e volumes de comentários» como escritos de punho do próprio arquiteto⁸. Per-

7. Na edição da Les Belles Lettres (Vitruve, 1992, p. 2), lemos: «Ayant remarqué, Imperator, que bien des auteurs n'avaient laissé, en fait d'enseignement et de volumes sur l'architecture, que des monographies sans organisation d'ensemble et à l'état d'ébauche tels des fragments épars, j'ai estimé que l'oeuvre qui valait d'être entreprise et qui serait la plus utile consistait à élever au niveau d'un système accompli ce vaste ensemble de connaissances, et à développer sous une forme normative les caractères de chacun d'eux».

8. «Quando notei, imperador, que havia deixado muitas coisas sobre arquitetura e volumes de memórias preparados de antemão, não devidamente ordenados mas apenas esboçados, como partículas errantes, encarei como tarefa digna e da maior utilidade integrar perfeitamente o *corpus* de tão magnífica disciplina

de-se, com isto, o significado que o *De Architectura* assume para seu autor. Entretanto, mesmo se as *particulas errabundas* correspondessem a esboços anteriores, preparatórios do tratado, ainda assim nada mais distante dos desígnios de Vitrúvio do que escrever uma obra em que as noções aparecessem superpostas, as definições confusas e sem uma organização clara das matérias, como argüem Alberti, Perrault e *tutti quanti*.

Que Vitrúvio vise, antes de tudo, a uma criteriosa ordenação, a definição precisa do corpo disciplinar, de suas particularidades e elementos comuns, isso fica patente também pela similitude de intenções com outros autores. Antoinette Novara, Elisa Romano e Pierre Gros, dentre outros, destacam a conexão entre a referida passagem e o *De Oratore* de Cícero, no qual diz:

«Quase todos os conhecimentos das partes que, agora reunidos em uma doutrina coerente, constituem uma arte, estavam antes dispersos e incapazes de formar um conjunto unitário: assim estavam, no campo da música, o ritmo, os tons, a melodia; naquele da geometria, as linhas, as figuras, as dimensões, as grandezas; naquele da astronomia, as revoluções, o nascer e pôr do sol, os movimentos dos astros; naquele da gramática, a exegese da poesia, a interpretação da história, o sentido dos vocábulos, as entonações da eloquência; na retórica mesma, a invenção, a elocução, a disposição, a memória, a ação. A relação desses elementos entre si era desconhecida, pareciam sem relação, disseminados. Por isso se tem buscado, fora desses setores, em um campo do qual os filósofos reivindicam a inteira propriedade, um método para reunir em alguma forma esses materiais isolados e esparsos, e constringê-los a entrar em um sistema racional.» (Cicerone, 2000, *De Oratore*, 1, 42, 187-88)⁹

e explicar em cada um dos livros as qualidades já anteriormente descritas de cada um dos gêneros» (Vitrúvio, 1999a, p. 105).

9. Cf. Gros (1997, p. XXXIII); Romano (1987, p. 187); Novara (1983).

Também Varrão, como observa Gros, recorda em *De Re Rustica* que antes de sua obra tinham-se apenas escritos «separados e dispersos», cabendo «nessa matéria oferecer uma reflexão completa e orgânica»¹⁰. Ao dispor esse *tópos* da tratadística, Vitruvius evidencia o tipo de organização almejada: a adição de novas matérias não complementa sistematizações anteriores, impõe um rearranjo integral, assim evidenciando relações antes desconhecidas. Os *exempla* e *praecepta* precisam ser considerados segundo uma ordem racional «a ser demonstrada» – e cujo caráter abstrato em alguns casos é flagrante, como na seqüência dos templos mais simples aos mais complexos, apresentada nos capítulos iniciais do Livro Terceiro (verdadeira *Geschichtskonstruktion*, poder-se-ia dizer), ou na incorporação da coluna toscana ao esquema de proporções das outras três, gregas, proposta pelo autor em desfecho ao Livro IV.

A superação do estado de «partículas dispersas, errantes» consuma-se com a complexão do *corpus* da disciplina. Para evidenciar essa ordem, compete argüir sobre os elementos comuns, e, igualmente, as diferenças entre os domínios, seus preceitos singulares, «de modo que não se unam coisas que estão separadas» – ou, segundo a fórmula dos antigos, não se tenham como semelhantes coisas que são distintas, nem dessemelhantes coisas iguais. «Instituí suas ordenações», ajuíza Vitruvius no Prefácio ao Livro V, «de modo que os consulentes não devam unir noções separadas, mas tenham exposições das várias partes extraídas de um único corpo e desenvolvidas em singulares volumes»¹¹.

10. Varrão (*De Re Rustica*, 1, 1, 7 e 3, 2, 13), apud Gros (1997, p. XXXIV).

11. Sigo aqui a tradução italiana: «E ho istituito i loro ordinamenti in modo che coloro che le ricercarano non debbano unire insieme nozioni separate, ma abbiano esposizioni delle varie branche tratte da un unico corpo e svolte in singoli volumi» (1997, *De Arch.*, V, Praef., 5, p. 551). Na tradução brasileira, lê-se: «Elaborei seu ordenamento para que não tivessem de ser apreendidas de forma avulsa pelos consulentes, mas como partes de um corpo uno que contivessem a explicação dos diversos temas em cada um dos volumes» (1999a, p. 120).

Classificação rigorosa das partes, exposição dos gêneros singulares em volumes singulares¹². Uma vez mais, as intenções do autor ao apresentar seu *De Architectura* conduzem ao oposto das invectivas lançadas por Alberti. Todavia, se os exegetas hodiernos têm salientado, em muitos pontos, a coerente articulação de noções outrora vistas como redundantes e tautológicas (e, diga-se de passagem, particularmente no caso da tríade *symmetria, proportio* e *eurythmia*), Alberti, o mais erudito dos arquitetos do Renascimento, tinha suas razões ao investir palavras tão ásperas contra o escritor antigo.

3. OS DESAFIOS DA CIÊNCIA

No Livro Primeiro do *De Architectura*, Vitruvius define os parâmetros de excelência de sua arte coordenando o princípio da *symmetria* às conveniências do *decor*, e assim oferecendo o que posteriormente se convencionou chamar de doutrina das ordens arquitetônicas. «O decoro», lê-se, «consiste no aspecto correto de uma obra, realizado ao se compor com competência elementos considerados justos.» A Minerva, Marte ou Hércules destinam-se templos dóricos, pois «em razão de seu caráter vigoroso convém que se construam edifícios despojados de ornamentos»; a Vênus, Flora, Prosérpina ou às Ninfas das Fontes edifícios coríntios, pois «realizações de uma certa delicadeza, floridas e ornadas de folhas e volutas acentuarão, assim parece, o caráter que legitimamente lhes convém»; a Diana ou Dioniso templos jônicos, pois

«deve-se ter em conta» – ultima Vitruvius – «sua posição intermediária (*ratio mediocritas*), de modo que o princípio peculiar desses templos se colocará em equilíbrio seja com a severidade do dórico seja com a delicadeza daquele coríntio». (*De Arch.*, I, 2, 5)

12. Às passagens dos prefácios aos Livros IV e V, supracitadas, conviria ainda reunir a do Livro VII, *Praef.*, 18: «expor metodicamente cada um desses assuntos em volumes separados» (1999a, p.163).

Assimiladas aos três *genera dicendi* da poesia clássica, as espécies de colunas dórica, jônica e coríntia mantêm entre si uma relação exata. A origem e aspectos singulares das colunas – a tão comentada associação entre a dórica e as «proporções, firmeza e beleza do corpo masculino», a jônica e a «delicadeza e esbeltez femininas», a coríntia e a «delicadeza virginal das donzelas» (*De Arch.*, IV, 1, 6-8) – coaduna-se à ordem racional entre os termos. No Livro V, Vitruvius afere a mesma lógica triádica no domínio das harmonias musicais, evidenciando a sua «legalidade natural»:

«os gêneros das modulações são três, o primeiro é aquele que os Gregos denominam *harmonian* (acordo), o segundo *chrôma* (cor), o terceiro *diátonon* (entrepasso). A modulação da harmonia é concebida artificialmente, e por tal motivo o seu canto apresenta sobretudo uma autoridade grave e exímia. O croma, por refinada virtuosidade e freqüência de modulação, garante um mais suave diletto. Do diátono, por sua vez, porque é natural, a distância dos intervalos se apresenta mais perceptível. Nestes três gêneros diversos estão as disposições dos tetracórdios [...]». (*De Arch.*, V, 4, 3)

A articulação do argumento, portanto, perpassa diferentes momentos da obra, coerência que reflete os esforços helenísticos de teorização dos gêneros de colunas de forma mais sistemática e normativa, combinando as interpretações «antropomórficas» àquelas «musicais» dos modos poéticos.

O critério poético-musical de ordenação triádica permitiu aos arquitetos do período helenístico solucionar assimetrias presentes na semântica das colunas, sobretudo a disparidade entre duas femininas e uma masculina (cf. Rykwert, 1995, pp. 9-25). Mas Vitruvius segue adiante, introduzindo uma quarta, toscana. Aqui começam as dificuldades. Assim como as colunas gregas reportam-se aos povos dórios, jônios e coríntios, a inclusão de uma toscana não deixa de estar em sintonia com o «espírito clássico». A nota itálica dada por

Vitrúvio ao tratado acena claramente para um desejo de assimilação das «disposições toscanas» ao sistema das três colunações. Mas o esmero do autor em assinalar a originalidade do templo etrusco com relação aos gregos, bem como sua consonância com os *lógoi* harmônicos – comprovando, «com rigor de ciência», a legitimidade do quarto gênero – não é suficiente. As incompatibilidades com o cânone helênico são notórias, e não tanto pela ausência de entablamento completo, composto por arquitrave, friso e cornija. Avizinhando sua coluna às gregas, o arquiteto mantém-se em absoluto silêncio sobre a incongruência com a estrutura triádica, poético-musical, que dá unidade às primeiras.

Às aporias teóricas somam-se outras incompatibilidades no encadeamento da exposição. Sobre as alturas da coluna dórica e jônica, o autor informa que a princípio eram de seis e oito pés, seguindo os parâmetros antropomórficos do homem e da mulher, porém os pósteros, «aperfeiçoados na elegância e no refino dos julgamentos», definiram medidas mais esbeltas, sete vezes o diâmetro de base para a dórica, e nove vezes para a jônica; a coríntia acompanhava as medidas da jônica, exceto o capitel, que equivalia a um diâmetro completo, enquanto o da outra era dois terços menor. Como observam Christof Thoenes e Hubertus Günther (1985, p. 267-71), Alberti foi um dos primeiros a perceber a incoerência entre essas prescrições vitruvianas e a doutrina do decoro. As relações de proporção não se conciliam aí com a lógica de coordenação dos termos *severo:ratio mediocritas:tenero* – razão por que, em seu *De Re Aedificatoria*, o arquiteto renascentista propunha para as respectivas colunas 1:7, 1:8 e 1:9 (cf. também Thoenes, 1980, pp. 462-ss).

Mas se, no Livro Quarto, Vitruvius precisa proporções diferenciadas para cada coluna, no anterior, sobre as «espécies» de templos, acata outros critérios, estabelecendo relações de proporção entre intercolúnio e altura sem sequer mencionar os três *modi* de colunação, e ainda pior, em cabal contradição com os mesmos. Seguindo prescrições (*disciplinarum rationes*) de Hermógenes, para o templo pic-nostilo estabelece como altura da coluna dez vezes seu diâmetro de base, para o areostilo oito vezes, para o diastilo oito e meio, e nove

diâmetros e meio igualmente para os templos sistilo e o eustilo (III, 3, 1-10). A divergência entre tais proporções e as canônicas dórica, jônica e coríntia não se justifica por nenhum procedimento que pudesse elucidar a compatibilidade entre os livros – p. ex., por refinamentos ou correções óticas (limitados aí à *entasis* do fuste das colunas).

Os exemplos selecionados acima corroboram as críticas sobre as incoerências e desequilíbrios na organização do tratado. Porém, não dão testemunho de um autor inculto ou despreparado, e sim de um epígono demasiado obediente aos ensinamentos dos preceptores antigos. Assenhoreando-se de procedimentos conceptuais muitas vezes desconhecidos, o autor não se exime do almejado propósito de sistematização e reorganização das matérias em exame. As limitações do projeto, por consequência, não devem tanto à ignorância mas a uma atitude peculiar diante das fontes. Dirigindo-se aos *antiqui*, aos *maiores*, Vitruvius age como herdeiro de um patrimônio cultural ameaçado; dispõe-se diante dos tratados helenísticos de modo análogo ao respeito defronte às «obras perfeitas». O que não permite inferir que simplesmente recolha uma tradição. O desafio a que se propõe é sempre o da síntese, da unidade. As sistematizações empreendidas pela Quinta Academia, de Cícero e Varrão, inspiram a confecção do *De Architectura*, e o sucesso do tratado se divisa a princípio com a possibilidade mesma desse «ecletismo coerente» referido por Corso.

Um segundo limite à sistematização pretendida diz respeito às normas da *diatresis* antiga, vale dizer, às classificações segundo gênero e espécie. «Se hoje Vitruvius se parece mais com um escritor que recolhe [informações] do que com um ordenador», pondera Gros, «se o seu projeto teórico funciona sobretudo como quadro taxonômico, [...] a causa não deve ser buscada apenas em uma debilidade de concepção que seria própria do autor do *De Architectura*. No âmbito da epistemologia helenística, as classificações por argumentos ou por categorias, que se regem mais sobre uma axiologia moral e filosófica do que sobre uma estrutura rigorosamente definida, raramente dão origem a uma sistematização rígida e durável» (1997, p. XLV). Propondo analisar gêneros singulares em volumes

singulares¹³, Vitruvius se detém fundamentalmente na classificação das categorias de edificação – subdividas novamente em gêneros e espécies – e dos preceitos adequados a cada argumento em exame, o que compromete a articulação teórica mais rigorosa do tratado. Como ressalta o historiador, se os volumes dedicados ao estudo da *aedificatio* são enquadrados pelos Livros II e VII, cada qual com enunciados que se estendem a todos os gêneros de edifícios – o Livro II trata dos materiais e o VII dos acabamentos –, os desequilíbrios persistem: o capítulo sobre fundamentos, extensível aos demais volumes, comparece no Livro III, relacionado especificamente aos templos; os Livros V e VI, sobre edificações públicas e privadas, em numerosas passagens reenviam o leitor aos sistemas proporcionais definidos nos Livros III e IV; o tratamento dos pórticos e colunatas de monumentos profanos e dos peristilos remetem, por sua vez, à definição das «ordens» arquitetônicas (*id.*, pp. XLVIII-XLIX).

Se tais aspectos prejudicam os imperativos da epistemologia, igualmente assinalam, mais do que imperícia ou despreparo do autor, limites postos pelas condições históricas em que o projeto teórico do *De Architectura* foi concebido. Esse não é o caso de uma série de outras assimetrias na composição da obra. De início, a intenção de destinar para cada gênero um volume singular é contraditada pelo estudo dos templos em dois livros (III e IV), medida que não se justifica pela extensão do assunto «pois esses dois livros, juntos, são menos longos que o livro X», comenta Gros. Também a tripartição do tratado em *aedificatio*, *gnomonice* e *machinatio*, apresentada em I, 3, 1, não coincide com a organização temática dos volumes: aos sete primeiros livros sobre edificação e ao nono sobre gnomônica interpõe-se um tratado *De aquis* correspondente ao Livro VIII.

Avizinhas, essas incongruências não apenas ilustram antigos juízos, insinuam caminhos que levarão a destinos cada vez mais distantes daqueles trilhados por Alberti e seus seguidores.

13. Cf. *De Arch.*, IV, *Praef.*, 1; V, *Praef.*, 5; VII, *Praef.*, 18.

4. OS TEMPOS DA ESCRITA

As discussões sobre a datação do *De Architectura* foram reacesas por Francesco Pellati em 1938, ocasião em que propôs o ano de 27 a.C. como determinante. A enumeração das *Nationes externae* feita por Vitrúvio no primeiro capítulo do Livro Segundo, referindo-se à *Hispania*, *Gallia* e *Aquitania*, deveria ser lida, segundo o autor, em cotejo com as palavras do *De bello gallico*, que informavam ser a Aquitânia na era de César, e até a reordenação promovida por Augusto em 27 a.C., uma das três partes da *Gallia Comata* (Pellati, 1938, p. 36) – o que impossibilitava situar o tratado antes da referida data. Em 1950, Pellati volta ao argumento com «La Basilica de Fano e la formazione del Trattato di Vitruvio», aventando a hipótese de a obra ter sido redigida em dois momentos bastante distintos, com sinais de defasagem evidentes na ordem expositiva do tratado.

A proposição do historiador apoiava-se, como o título indica, no depoimento do arquiteto sobre a basílica por ele projetada para a cidade de Fano, cujo *tribunal* conectava-se, pelo lado mais longo, com um templo de Augusto. A autenticidade do parágrafo, único no que concerne às obras do arquiteto, havia sido freqüentemente contestada por razões de ordem filológica e com base nas informações inverossímeis fornecidas no Livro II sobre o lenho de lariço, comercializado nas proximidades de Fano. Afirmando tratar-se de produto incombustível, Vitrúvio atestava seu desconhecimento do material e da própria região (II, 9, 14). Pellati, no entanto, através de meticulosa revisão filológica, refutava a hipótese de uma interpolação posterior ao texto, seguindo indícios de uma provável «segunda edição» do tratado, ampliada, a assinalar momentos distintos de sua redação.

Em 16 de janeiro do ano 27 a.C., Otávio recebe do senado o título de Augusto, ao qual Vitrúvio faz menção quando descreve o *Aedes Augusti* conexo à basílica. Curiosamente, observa Pellati, igual denominação não comparece em nenhuma outra parte do tratado, sendo recorrentes os títulos de *Caesar*, *Princeps* ou *Imperator*, «aqueles que ele possuía antes de 27 a.C.»; e mais: no próêmio ao Primei-

ro Livro, presumivelmente escrito com a redação do tratado em fase conclusiva, o arquiteto dirige-se a «César Imperador» (Pellati, 1950, p. 166). As discrepâncias aumentam com relação aos templos de Augusto construídos na Itália, todos «notavelmente posteriores ao ano 27» (*id.*, p. 158). A improbabilidade de uma única edição do *De Architectura* parece se confirmar com as menções aos templos em geral. «Vitrúvio, nos diversos livros do tratado, recorda como existentes templos que em 27 ainda não existiam, e templos que depois de 27 não existiam mais», com o que Pellati conclui: «estes últimos foram por ele mencionados no tratado tal qual foi escrito e apresentado nos primeiros anos de 27, os outros foram evidentemente mencionados em livros acrescentados e em passagens interpoladas por Vitrúvio mesmo depois do ano 27» (*id.*, p. 166).

As polêmicas reabertas com o ensaio de Francesco Pellati são muitas. Elisa Romano (1978, pp. 19-23) denuncia a fragilidade do argumento sobre os templos: considerados *exempla* junto a tantos outros da Grécia e do Oriente, não haveria por que tê-los como testemunhos de uma época específica, aquela na qual Vitrúvio escrevia seu tratado. Porém, a hipótese aventada ganha maior pertinência com respeito às disquisições sobre a organização geral da obra.

No proêmio ao Livro Quinto, adverte Pellati (1950, p. 165), Vitrúvio «confessa abertamente haver composto o seu tratado *in forma cubica*, isto é, de seis faces, de seis livros»; a passagem, «até hoje despercebida por todos os estudiosos», refere-se ao costume de Pitágoras e dos pitagóricos de registrarem seus preceitos em volumes com distribuição cúbica, e retoma a opinião dos matemáticos de que o número seis era perfeito, anteriormente exposta no Livro III, 1, 6. Nessa senda, Pellati assinala descontinuidades entre os livros destinados à *aedificatio* e os demais, a corroborar, em seu juízo, a hipótese da dupla edição. Assim, muitas das matérias expostas nos primeiros volumes parecem ter como fonte Possidônio, ao passo que, a partir do Livro VII, a principal referência é o *De novem disciplinis* de Varrão, composto, «segundo todas as evidências, na sétima década do primeiro século a.C.» – diversidade de fontes notória, argumenta, no caso da doutrina dos quatro elementos apre-

sentada nos Livros II e VIII (*id., ibid.*, n. 22). Por outra parte, o Livro VIII coliga-se à informação de Frontino de que a introdução «do módulo da fístula quinária, calibre base com um diâmetro de 0,022 m.» para distribuição das águas, deveu-se «a Agripa ou ao arquiteto Vitrúvio», avalizando, na opinião do historiador, a hipótese de Degering sobre a participação de Vitrúvio como colaborador técnico de Agripa, superintendente dos aquedutos de Roma, entre 19 e 14 a.C.¹⁴. Dentre as várias interpolações, correções e acréscimos para a reedição do tratado, o historiador destaca, além da referência à basílica de Fano (Livro V, 1, 6), a do templo de Quirino (Livro III), reconstruído e inaugurado no ano 16, bem como a brevíssima indicação dos anfiteatros (Livro I, 7), que se generalizaram somente depois de 29 a.C. e sequer são mencionados no Livro V. À exceção desses e outros poucos casos, «os monumentos citados nos primeiros livros são todos de idade republicana, isto é, anteriores a 27 a.C.» (*id.*, pp. 172-3).

Mas a fraca sustentabilidade das duas principais provas com as quais Pellati constrói a sua hipótese – o templo conexo à basílica de Fano e a colaboração de Vitrúvio junto a Agripa – será alvo permanente da historiografia. Em 1973, Louis Callebaut ampliará as balizas temporais da suposta participação de Vitrúvio na administração das águas da cidade de Roma, condizente com as competências próprias dos *apparitores*, podendo ter exercido por alguns anos tal atividade, provavelmente a serviço de Agripa, a partir de 33 a.C.¹⁵. Muitas das informações do Livro VIII sugerem como fonte os conhecimentos profissionais do arquiteto, indicando, como assinala o historiador em alusão a Frontino, uma «etapa intermediária entre uma prática empírica assaz confusa e uma normalização mais rigorosa e fundamentada, que foi quicá a das obras de Agripa» – somente em 11 a.C. foi adotada uma regulamentação oficial dos calibres (Callebat,

14. Cf. Pellati (1938, p. 44; 1950, pp. 170-1).

15. Cf. Callebaut (1973, “Introduction”, pp. X, XVIII-XXI e XXXVIII; e “Commentaire”, cap. VI, 4, n. 4, pp. 163-7); cf. também Gros (1997, pp. XIII-XVIII).

1973, p. 167). Por sua vez, desde 1976, Gros tem dedicado vários estudos à questão do *Aedes Augusti*, apresentando outras possíveis interpretações à referida passagem (V, 1, 6). Sobre a improvável construção nos anos 20 a.C. de um templo dedicado a Augusto em solo itálico, o autor lembra que já Agripa havia proposto para o programa edilício imperial do Campo Marzio, realizado entre 27 e 25 a.C., um complexo de basílica judiciária e templo, onde pensava, segundo Dione Cassio, dar ao segundo o nome de *augusteum*. A recusa do imperador, nesse caso, torna mais sedutora a especulação sobre os vínculos entre Agripa e Vitruvius. Seguindo Gros, Antonio Corso (1997, p. 653, n. 72) nota que «o *Aedes Augusti* de Fano poderia pertencer ainda aos anos 20 do século I a.C., enquanto Vitruvius pode ter assumido, com a construção do complexo basilical fanense e a sua descrição particularizada nessa passagem [do tratado], uma função pioneira e propulsora com respeito à constituição de sedes de culto de Augusto também em âmbito itálico.» A disseminação do esquema chamado «de Fano» de disposição da basílica em relação ao fórum, em plena e tarda idade augustana, bem como a freqüente presença de ciclos estatuários representando a família imperial no interior dos espaços basilicais, sublinham «a função que a basílica agora assume de sede da devoção leal ao regente do Estado», reforçando a hipótese de que, no complexo fanense concebido por Vitruvius, «é plausível que [o edifício religioso] fosse uma capela mais do que um templo na acepção monumental do termo» (*id.*, pp. 653-4)¹⁶.

Em 1993, A. Kessissoglu trará novos e mais decisivos argumentos sobre a inspiração pitagórica na definição dos Dez Livros do *De Architectura*. Sem reafirmar a hipótese de Pellati sobre a redação em dois tempos do tratado, o autor aponta um conjunto de rearranjos que evidenciam o claro intuito de atingir a década na ordenação geral da obra, número cujas virtudes e perfeição Vitruvius expunha em

16. Corso segue os estudos de Gros “*Aurea Templa. Recherches sur l’architecture religieuse de Rome à l’époque d’Auguste*” (1976) e “*Les étapes de l’aménagement monumental du Forum*” (1990a).

paralelo à opinião dos matemáticos sobre a perfeição do seis. Gros também enfatiza as rupturas e, de modo mais enfático, as possíveis defasagens cronológicas na redação do tratado. A duplicação do volume destinado aos templos poderia ter sido um artifício para levar a sete o número de livros sobre a *aedificatio*; por sua vez, «não se pode deixar de notar a heterogeneidade [do livro VIII, o tratado *De aquis*] com respeito à organização global do *De architectura*», fatos todos favoráveis, segundo o historiador, à hipótese de Kessissoglu (Gros, 1997, pp. XLVI-VII).

E aqui retornamos à «coluna toscana» e às incompatibilidades com a «tríade grega», anteriormente mencionadas. Com relação às ordens, ultima Gros, «que se assinala apenas, no interior do Livro IV, o claro acréscimo dos três últimos capítulos [sobre a coluna e templo toscanos, e os templos rotundos], que se esforçam para preencher as lacunas do “tratado das ordens”; este ocupa todo o Livro III e a maior parte do sucessivo, até VI, 6, 6, onde novamente uma fórmula conclusiva fecha um círculo que se encerra sobre si mesmo e, de modo tosco, coloca fora da intenção original a última parte do mesmo livro, que pertence, segundo toda a evidência, a uma fase ulterior da redação» (*id.*, p. XXIX).

Revivescida nas últimas décadas do século XX, a hipótese de uma provável edição posterior, atenuada do matiz fortemente helenístico dos primeiros seis livros destinados à edificação, franqueia novos campos de indagação sobre as interpolações e descontinuidades do escrito vitruviano. Sob esse novo viés, muitos dos percalços à sistematização bem podem assinalar dificuldades e hesitações postas aos redirecionamentos do propósito geral do tratado.

5. UM TRATADO AUGUSTO

A organização do tratado de Vitruvius segundo os domínios da *aedificatio*, *gnomonice* e *machinatio*, a reunião de um templo toscano aos três gregos, o «*De aquis*» e, com maior evidência, a concepção do novo espaço basilical de Fano, são mais do que indícios acerca da

sintonia do *De Architectura* com o programa edilício imperial. Reavendo a hipótese das defasagens temporais ou reedições do tratado, nas últimas décadas a historiografia propende a uma datação protoaugustana do texto conclusivo, aproximadamente em torno a 27 a.C. A *Pax Augusta*, pondo fim às guerras internas, o fechamento do templo de Jano, ato simbólico de quem se apresentava como o novo fundador de Roma, e o empreendimento das grandes operações edilícias, a partir de 28 a.C., parecem ambientar o proêmio aos Dez Livros, cuja *laudatio* exalta as obras públicas como «testemunhos da *maiestas imperii*»¹⁷. Porém, sintonia não equivale à adesão plena.

Como é consenso entre os historiadores, Vitruviuso dificilmente participou da extraordinária renovação da arquitetura religiosa de Roma iniciada por Augusto em 28 a.C., época de seu sexto consulado, abrangendo a reestruturação de santuários e mais de oitenta edifícios de culto totalmente refeitos (Torelli & Gros, 1988, p. 169). Os diversos programas edilícios concebidos em escala urbana e a própria organização político-administrativa com base em uma visão integral da cidade dinamizaram um campo de atuação profissional cujos horizontes Vitruviuso divisa nitidamente ao ampliar seu tratado para o conjunto das atividades de competência do arquiteto¹⁸. Mas sua postura diante das inovações arquitetônicas da primeira idade imperial permanece quase sempre negativa: nenhuma ênfase, em seu tratado, ao emprego do arco nas edificações; total indiferença à grande inovação romana de fins do século II a.C., a combinação de paredes com arcadas e colunas adossadas.

O caminho de aproximação ao programa augustano dificilmente seria outro senão aquele traçado como propósito maior do tratado sobre a *aedificatio*. São os valores permanentes que Vitruviuso tem em vista. Não é indiferente ao novo, a exigências novas, à mudança de um modo geral; porém, cabe tê-las no panorama dos *exempla* e *praecepta* consagrados pelo tempo. Daí seu estranhamento e desinte-

17. Cf. Torelli & Gros (1988, pp. 167-79); Gros (1997, p. XXX).

18. Especificamente sobre o programa augustano e a «inclusão» do Livro VIII, cf. Callebaut (1973, pp. XVIII-XXII).

resse pelas inovações arquitetônicas em curso, e amplas possibilidades construtivas e formais que então apenas se anunciavam. Destrelando-se do «gênero de coluna» peculiar ao sistema trilíptico grego, tais edifícios ameaçavam tacitamente a constelação de soluções canônicas da «boa arquitetura». Vitruvius segue uma direção contrária.

Com a assimilação da coluna e «disposições toscanas» ao sistema triádico, a promoção do templo etrusco à dignidade dos gregos, o arquiteto radicaliza, por assim dizer, a senda eleita desde o início. Aí radica sua autêntica adesão ao programa augustano. Para além de impor restrições ao *laissez-faire* em voga na profissão, fixando parâmetros de qualidade, o *De Architectura* termina por fornecer lastro teórico à política imperial de exaltação dos «valores itálicos», em contraponto à helenização dominante desde os tempos de Alexandre. Como propõe Gabriele Morolli (1985, p. 57), a dedicatória de abertura ao Livro Primeiro deve ser lida junto com a passagem do prefácio ao Livro Sétimo, na qual o arquiteto, dirigindo-se a César Imperador, sublinha, uma vez mais, os desígnios de sua obra:

«[...] havendo recolhido da tradição passada egrégias produções de espírito, uns, de um jeito, outros, de uma outra forma, de que nós, como que haurindo água das fontes, dispomos, para nossos próprios escritos, de elementos úteis, fecundos e práticos, e, a partir da capacidade de tais autores e na crença nelas, ousaremos construir ensinamentos novos [*instituciones novas*]. [...] deixando-me influenciar por eles comecei então a evoluir». (Vitruvius, 1999a, VII, *Praef.*, 10, pp. 160-1)

Segundo o historiador, os progressos e novos ensinamentos aos quais Vitruvius se refere têm ápice com as «*tuscanicae dispositiones*», termo empregado pelo arquiteto a propósito do templo etrusco (Morolli, 1985, p. 57), cuja inclusão no rol dos cânones não redundava em uma equação forçada, mas na «tentativa (assaz bem sucedida) de desenvolver do cepo da classicidade helênica uma linguagem arquitetônica funcional à “*consuetudo italica*” [...] a consciente

fundação de um filão expressivo por assim dizer neo-etrusco» (*id.*, p. 56). Certo, a essa inovação outras importantes podem ser emparelhadas – a começar pela basílica de Fano, ou mesmo pela «perfeita ordenação» da disciplina–, mas a marca itálica dada ao tratado liga-se indubitavelmente ao movimento «neo-etrusco», identificado como símbolo da *Pax Augusta*. O culto colecionista dos *tyrrena sigilla*, estátuas etruscas disputadas tanto quanto as gregas, a admiração de Plínio pela estátua do «Apolo toscânico» na biblioteca do templo de Augusto, os elogios constantes à beleza «dura» da arte etrusca (Quintiliano) dão testemunho do apreço pelo arcaico e de seu contraste com a arte clássica naqueles tempos. Na arquitetura, o monumento a Cláudio, o arco de ordem toscana aberto junto ao Condotta dell'Acqua Vergine e o mausoléu de Augusto, «imenso túmulo cônico de terra elevado sobre um baixo tambor lapídeo do *Augusteion*», registram uma situação similar. Consagrando Enéias um aliado dos Etruscos, feroces inimigos na mitologia itálica de outrora, a poesia de Virgílio perpetuará os novos concertos. Nesse breve mas veemente neo-arcaísmo augustano, salienta Morolli, a esperança de fundar uma cultura tão digna quanto a grega «também se reflete no *De Architectura*, obra que, tal como a *Eneida* de Virgílio é o poema épico de Augusto, aparece a todos os títulos como o tratado arquitetônico do mesmo Príncipe» (*id.*, p. 56).

Resguardadas de uma transposição simplista, as disposições toscanas integravam-se plenamente ao *corpus* doutrinário do tratado, assimilando os princípios de unidade orgânica e de proporção harmônica às peculiaridades construtivas da edificação. Em simultâneo, esses «novos ensinamentos» desencadeavam outras tantas incoerências no interior da «doutrina dos modos de colunação», desequilíbrios que somente a tratadística do Renascimento italiano – e já avançado o tempo das invectivas de Alberti – viria solucionar, embora com enormes prejuízos seja às alianças da lógica triádica do helenismo, seja à sutil assimilação lograda por Vitruvius. Na *tábua* das cinco ordens arquitetônicas estabelecidas por Sebastiano Serlio no Livro Quarto de suas *Regole generali sopra le cinque maniere degli edifici*, a coerente articulação proporcional entre as colunas

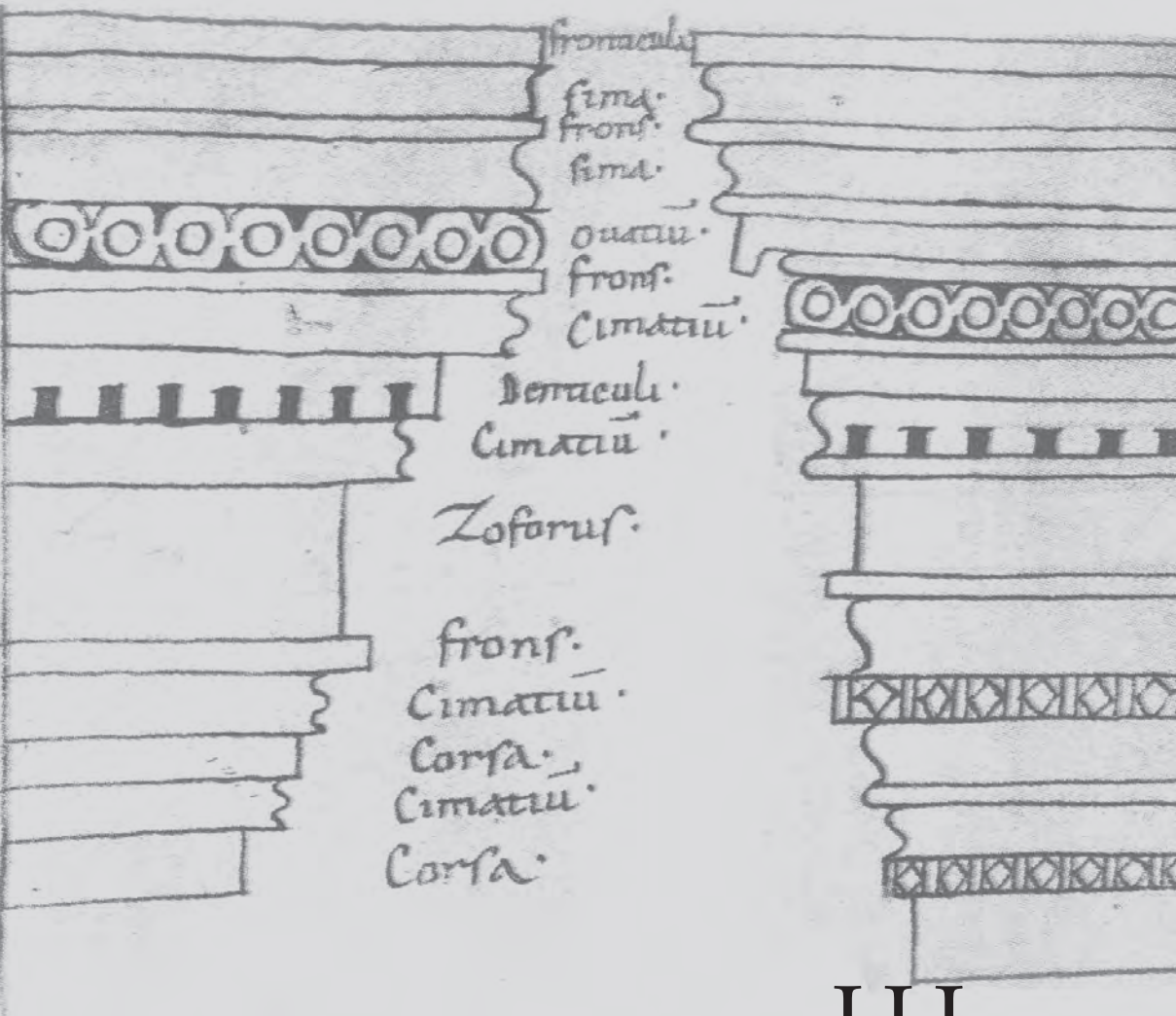
pouco espelha do zelo antigo pelos «números divinos»; a proporção converteu-se numa fórmula, e a ordem toscana, agora, em nada se distingue das demais senão pelo detalhe do capitel¹⁹.

Por ironia, o caráter inovador das disposições toscanas passou inadvertido por séculos, a comprovar sua integração aos preceitos clássicos. Uma integração que, ao fim e ao cabo, suscitava assimetrias similares às decorrentes da heterogeneidade de fontes helenísticas que o escritor pretendia amalgamar. Sequer seu «ecletismo» propiciou um alvo maior de atenção antes da filologia moderna²⁰. Vitruvius foi sobretudo venerado (ou, em igual medida, execrado) por sua devoção à *symmetria*, seu respeito pelos números e proporções harmônicas, pelo perfeito comedimento das partes entre si e com o todo. Foi essa matemática a que desde o início alentou no arquiteto as maiores ambições.

19. Cf. Thoenes & Günther (1985, p. 270). Serlio define para as ordens etrusca, dórica, jônica, coríntia e compósita as respectivas proporções de 1:6, 1:7, 1:8, 1:9 e 1:10; v. também Pagliara (1986, pp. 5-85).

20. O foco centrava-se sobretudo na datação da obra, e a edição comentada de Claude Perrault, longe de dirimir as dúvidas, como pretendia, inflamou ainda mais as acaloradas disputas (cf. Pellati, 1938, p. 32).

(Página deixada propositadamente em branco)



fronacula

fima.
frons.

fima.

quatu.
frons.

Cimatium.

Denticuli.

Cimatium.

Zoforus.

frons.

Cimatium.

Corfa.

Cimatium.

Corfa.

III.

AS PALAVRAS
E AS PEDRAS

(Página deixada propositadamente em branco)

III.

AS PALAVRAS E AS PEDRAS

DE ARCHITECTURA I,2: O PRECEITUÁRIO DA BOA ARQUITETURA

O *DE ARCHITECTURA* DE VITRÚVIO, 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 infinitude 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». (*De Arch.*, I, 2, 4)

As dificuldades começam ao esquadrinhar 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 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 Fufício; o tratado de Varrão sobre as Nove Disciplinas; e outros dois volumes de Publio Septímio; 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, μοῖρα, 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, por um lado, o primado quantitativo do expediente não ofusca as elucidações de Ferri sobre a transliteração equivocada de Cícero e sequazes, por outro, permite melhor dimensionar a sua incompatibilidade com a matemática de Vitrúvio. 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, e, 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 Vitrúvio», observa Gros, «a iniciativa mostra-se muito menos ruínosa 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 pararam 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 *méros* designa a «medida de base ou módulo», *rhetós* corresponde a «racional», denotando tratar-se de um número inteiro. «A tradução de *rhetós* por *ratus*», ultima 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, Vitrúvio 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. Vitruvius, 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 (*symmetria*) 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 no dia em que, de uma estrutura funcional e natural, passou a uma estrutura em material diverso, devendo manter lineamentos antigos que não eram mais cônsenos 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» – 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, ἔμβατήρ: 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.» (*De Arch.*, I, 2, 3)

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 *symmetria* 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. «Vitruvius 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

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

a corrige e supera, a ponto de a primeira vir, sem mais, colocada à parte» (*id.*, n. 3, p. 116). Ligada à visualidade, a eurritmia 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 eurritmia no Livro Primeiro remedeia-se, em boa medida, por detalhamentos posteriores. No Livro Terceiro, as suas relações com a modulação 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, quer apresentem dimensões colossais» (III, 5, 9). Diferentemente do que afirma Ferri, para o arquiteto, os ajustes eurítmicos 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

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]» (*De Arch.*, I, 2, 2). 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]),

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 eurritmia (*eurythmia*), na simetria (*symmetria*), na conveniência (*decor*) e na distribuição (*distributio*), em grego οἰκονομία.» (I, 2, 1)

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.» (I, 2, 1)

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).

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).

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.

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 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 ideação 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.» (I, 2, 2)

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 ideação 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 eustilo, 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, ponde-

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

ra 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 eurritmia.» (VI, 2, 5)

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 eurritmia 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 edilícia 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 freqüência se impõem adequações das regras preestabelecidas, segundo as circunstâncias do lugar e as demandas particulares dos destinatários.

Vitrúvio formula o conceito de disposição com termos emprestados da retórica (*conlocatio*, «sýnthesis», colocação; *compositio*, «sýstasis», coerência), coligando-os diretamente aos termos da eurritmia (*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 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, Vitrúvio define a disposição do edifício como «obra de sagacidade» (*acumen*) (VI, 2, 1). O termo não designa preferencialmente o cálculo das comodulações, a dimensionalidade e os ajustes eurrítmicos

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 invernais ao ocidente, para as pinacotecas e para os ambientes que precisam de uma luz uniforme ao norte». (*De Arch.*, I, 2, 7)

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.

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).

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.» (I, 2, 5)

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 concórdância e harmonia das partes entre si e com o todo, a adequação dos ornatos, dos materiais. Em Cícero, como em Vitruvius, *decorum* e *venustas* se conjugam.

Vigendo em todos os recintos da arte edificatória, o decoro substancia 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 estesia. 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.

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 por que 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 Policeto»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 côvado, pé, palmo, dedo e outras pequenas partes, o mesmo advém na realização das obras.» (I, 2, 4)¹²

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 Policeto, a qual integrava num só *corpus* outras prescrições proporcionais, como as de Lisipo; cf. Ferri (1960, III, 2, pp. 166-7).

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 eútilo, 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, 178-80¹³)

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 necessi-

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

dade 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)

Vitrúvio 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 e 5), dos edifícios públicos (V, 1, 2) e privados (VI, 4, 2; VI, 8, 10). Atribuindo a Hermógenes a excelência do templo eustilo 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 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 (IV, 2, 5).

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

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).

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 comodulações e proporções (*symmetrias et proportiones*) de cada ordem» (*De Arch.*, IV, 2, 6). 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), os gregos as fizeram «uma de aparência nua sem ornamentos, viril; outra, seja por ornamento seja por relações modulares, caracterizada pela sutileza mulheril» (IV, 1, 7). 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 feminina, 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.

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

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

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 a 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 comedita repartição dos recursos e do terreno, e, nas obras, na prudente administração das despesas segundo o cálculo.» (*De Arch.*, I, 2, 8)

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 derrogação da pintura afixam, 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.» (*De Arch.*, VII, 5, 7)

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» (*De Arch.*, I, 2, 8).

Irrracionalidade igual anuncia-se na arquitetura com a transferência de motivos de um entablamento a outro e com o fausto (*id.*, I, 2, 6). 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.» (VIII, *Praef.*, 3)

A contraposição do «conveniente» e do «raro», advogada na definição da *distributio*, prolonga-se na do «necessário» e do «superfluo». Trata-se, como mostrou E. Romano (1987), do profuso alinhamento do arquiteto às invectivas 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

17. «Quem de fato entre os antigos não parece ter feito uso do cinábrio 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 crisocola, a púrpura, o azul-da-armênia» (VII, 5, 8).

«*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 Escauro, 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 Otávio e sua vila no Palatino. A *domus*, ultima 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 Vitrúvio, às advertências contra o suntuoso seguem recomendações para «dar aos edifícios disposições diferenciadas, segundo sejam adequados ao uso dos pais de família ou à riqueza ou à eloquência (*eloquentiae dignitatem*)» (Vitrúvio, 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 *elegantia*, 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 *decor* sagra e celebra a estratificação social.

Em ordem: os detentores de uma fortuna modesta «não necessitam de magníficos vestíbulos, 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 vestíbulos 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 júzos e arbitragens privadas» (VI, 5, 1-2). Ganham pleno contorno as sucintas palavras do Livro Primeiro sobre o decoro segundo os costumes: «para edifícios com interiores magníficos também são predispostos vestíbulos convenientemente elegantes» (I, 2, 6).

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 próêmio a Augusto em louvor da *maiestas imperii*. Nos dois casos, o aval aos mármore da cidade testemunha o arrebatamento do arquiteto perante a *magnificentia* 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, Vitrúvio 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 especifica-

ção 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» (VI, 9, 9).

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» (VII, *Praef.*, 17).

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 edílicia 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» (I, *Praef.*, 2). Como manifestação de poder, valor precípuo 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 mimesis, em cujo esplendor refulge 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 *doctrina*, 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 próêmio primeiro e em outras passagens do *De Architectura* nas quais Vitrúvio avaliza o uso de colunas soberbas ou da ordem colossal em espaços suntuosos e magníficos. 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 insignes 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 ultima 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 augustano. «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».

Percorrendo o itinerário de imponentes colunas, como aquelas do aparato cênico erigido para a edilidade de Emílio Escauro, posteriormente transportadas para o átrio de sua residência no Palatino, e

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).

novamente deslocadas, por ordem de Augusto, para adornar a parte central do teatro de Marcelo, Gros (*id.*, p. 129) assinala o prestígio das insignes 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 Vitrúvio – grecismo pelo qual o arquiteto fabula uma explicação lógica para os elementos formais¹⁹ –, une-se a crescente predileção pelo ritmo «picnostilo» 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 à 1:10, majestoso prosicênio 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 picnostilo» (*id.*, *ibid.*, pp. 155-6).

Avultam nesse cenário alguns aspectos da preceptística vitruviana. Ao listar as inovações de Hermógenes no templo eustilo pseudo-díptero, junto aos benefícios utilitários, Vitrúvio 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

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» (*De Arch.*, IV, 8, 6).

20. Cf. Vitruvio (III, 3, 9). Para Gros (1989, p. 128), deve-se a *auctoritas* também

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» (V, 1, 10). 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 *artifex*²². 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, capa-

a maior altura das colunas, definida pelas prescrições de proporção segundo o espaçamento do intercolúnio.

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, especific. pp. 1.042-3).

cidade imaginativa, efeito visual e outras qualidades. Este o motivo por que, numa cultura estranha aos ideais vitruvianos de *firmitas*, *utilitas* e *venustas* como a da 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 avanteja aos palácios mais magníficos pela sua variada execução (*operosa varietate*)» (*apud* Schapiro, 1985, p. 16). Guilherme de Malmesbury, reportando-se à catedral de Lanfranc, em Canterbury, notifica que a perícia dos artesãos «avantaja 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, 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 mármorees 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 Vitrúvio permanece estranha à estética medieval²³.

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.

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 *prépon* 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 augustano a eloquência arquitetônica vale pelo *êthos* que proclama, pela verossimilhança dos sentimentos acessos 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 «anti-naturalistas» combatidos com afinco por Cícero e outros sequazes. O «fictício», «ilusório» e «irracional» – a sobrepujar o «necessário», «útil» e «natural», como assinala Vitrúvio – 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 ἔθος 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. VITRÚVIO 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, tendo recursos, edificam suas casas sem ornamentos, do que àqueles que não poupam gastos.

«Contudo» – ultima Alberti – «que fique bem claro: quem almeja saber com exatidão em que consiste realmente o ornamento dos edifícios deve enten-

der 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 estesias 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 *ornamentum*²⁵. Esse é o propósito maior da narrativa sobre a origem

24. Sobre a vigência de tais expedientes nos círculos profissionais próximos a Alberti, cf. Benevolo (1985, pp. 219-31, especif. sobre Rosselino 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.

e sucessão 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 destinações próprias no corpo do animal, de modo que o aprazível das 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

Se isto é verdade, o ornamento pode ser definido como uma sorte de beleza auxiliar ou de complemento».

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 interditas 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 evitarem 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 cidade utópica, 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 *maniera antica* 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 palavras 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 Antiguidade, 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 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,

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 *quidlibet audendi potestas* [poder de tudo ousar] é calculada para impedir que a frase não se reverta contra ele mesmo».

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 validez 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.

(Página deixada propositadamente em branco)



IV.

A EXPRESSÃO
DO CARÁTER

(Página deixada propositadamente em branco)

IV.

A EXPRESSÃO DO CARÁTER

ARQUITETURA, RETÓRICA E DECORO

NO LIVRO PRIMEIRO DO *DE ARCHITECTURA*, VITRÚVIO, REPORTANDO-SE AOS GRECOS, instrui o público leitor sobre o esmero do arquiteto em estabelecer todos os elementos adequados à especificidade de cada edifício, respeitando costumes idôneos e leis da natureza (I, 2, 5-7). Tal conveniência – *decor*, em latim – não se limita às exigências utilitárias, mas regula-se maiormente pelo «caráter» do destinatário. De Júpiter Fulminante, do Céu, do Sol e da Lua, o templo hípetro, privado de teto, além de cumprir com as necessidades culturais, expõe os semblantes e manifestações divinos, deuses visíveis a céu aberto. De Minerva, Marte e Hércules, o caráter viril (*virtus*) desautoriza delicados perfis, convindo às suas decências templos dóricos. Coríntios templos para Vênus, Flora, Proserpina, o Deus das Nascentes e as Ninfas, pois, «dada a delicadeza dessas divindades, realizações de certa graça, floridas e ornadas com fólhos e volutas, acentuarão, parece, o caráter que legitimamente lhes convém (*iustum decorum*)» (I, 2, 5). Sem delongas, a arquitetura zela pela expressão do caráter, seja de um deus, um patrono ou um uso específico.

Nessa quadratura, a contemplação da beleza se consuma pela observância das disposições éticas, sem as quais o seu esplendor e

fascínio perdem todo viço e encanto. Como atesta o romano, não era de lavra itálica a preceptiva, nem se restringia à edificação. Provi-nha da Hélade a fulgurante forja de imagens cujos corpos, perfeitos, irradiavam com seus olhos, suas mãos, emoções pungentes, enlevos sublimes, virtudes inexpugnáveis. Habitados a contê-la na linda esbranquiçada do calcário, escapa-nos muito da atração que essas estátuas e pinturas exerciam sobre gregos e romanos. No silêncio das pedras, taciturnas, aparelhadas em imperturbável arquitetura, por igual auscultamos as consonâncias entre beleza e caráter, a permear os andamentos musicais, com suas harmonias e ritmos, suas cadên-cias de geômetra, todas sob medida para o torneio dos sentimentos humanos.

Não obstante as abissais disjunções que assistem à estética mo-derna, a díade de beleza e caráter permanece cotidiana em muitos aspectos. Nas primícias, a inspeção compenetrada descerrava percal-ços vários à sua asserção. Quais dificuldades pode reservar uma con-cepção assim tão singela, que se afigura a muitos como uma ordem natural, um juízo de evidência? Acaso não é mais bela a beleza que felicita aos olhos a lisura da índole? Consagra-nos a beleza o espelho da alma ou caleidoscópica vertigem, estilhaços da visão do ser?

Quando Vitrúvio confiou a Augusto o tratado autógrafo, dedi-cando-lhe o prólogo laudatório das obras públicas benemerentes da grandeza do império, o preceito do *decorum* – já ovacionado por Cícero, em genuína acepção grega, mas com um influxo deveras incipiente na arquitetura – começava então a despontar como o sol platônico das artes, cujo lume tingia de vivas cores o novo semblan-te marmóreo de Roma. O esquadrinhamento das condições em que o filohelenismo aflora no orbe romano permite melhor delinear a jurisdição do decoro, divisando as razões primeiras do asserto helê-nico, e os renovos com o propalar de sua inconsútil formulação, o *prépon* socrático.

1. ENTRE ROMA E TRÓIA: A ARTE DE SE EXPOR PUBLICAMENTE

«Filho, que tão grande dor excita tua cólera indomável? Por que esse furor? Ou quando o nosso cuidado se retirou de ti? Não procurarías, antes, onde deixaste teu pai Anquises, alquebrado pelos anos? Não procurarías saber se tua mulher, Creúsa, e o pequeno Ascânio são ainda deste mundo? [...] Não é essa bela lacônia [Helena], filha odiosa de Tíndaro, nem Páris, tanto incriminado, é a inclemência dos deuses, sim, dos deuses, que derruba este poderoso império e que precipita Tróia do fastígio da sua grandeza.» (Virgílio, Eneida, II, p. 52)

Por intercessão de Vênus, canta Virgílio, Enéias foge de Tróia tendo nas costas o pai ancião com os Penates pátrios, o filho, mão a mão, em odisséia por terras itálicas, onde fundou a raça que um dia se proclamará *caput mundi*. No alvor do século II a.C., os romanos reivindicam aos atalidas o *acus*, pedra negra cônica proveniente do monte Ida, que, venerada pela procedência sacra – provavelmente um meteorito –, habitava os recintos do templo de Cibele, em Pérgamo, como «prodígio» e «imagem cultural» da deusa. As invocações troianas do tesouro sagrariam o templo de *Magna Mater*, sobre o Palatino, edifício que consigna, no juízo de Eugenio La Rocca, a helenização romana dos últimos séculos do milênio, a reservar um posto de relevo para o mito da descendência enéade e a assunção de Roma como «*pólis ellenis*» (La Rocca, 1996, pp. 607, 616). No poente do último século, Augusto felicita aos olhos uma celebração magnífica desse culto romano às origens, cuja proeza ambicionava capturar na eloquência das pedras a musa inspiradora da *Eneida* de Virgílio. Mas o lapso de tempo que separa esses dois monumentos assiste, por igual, uma mutação decisiva no significado da *imitatio* dos gregos.

Sincrônicos à expansão progressiva sobre o Oriente helenístico, grandes empreendimentos marcam a assimilação de modelos arquitetônicos e urbanos no período em tela. A *Porticus Metelli*, edificada por Q. Cecílio Metelo Macedônico após seu triunfo em 146 a.C.,

integrava uma estratégia publicitária de autocelebração política, a expor, como botim de guerra, o célebre grupo lisípeo, composto por trinta e quatro estátuas eqüestres de bronze, as quais, dispostas entre os quatro pórticos, representavam Alexandre e seus oficiais caídos na batalha de Granico. Também Pompeu, no quadripórtico junto ao teatro e templo de Vênus Genetrix, edificados no Campo Marzio, reúne tapetes e estátuas personificando as províncias vencidas, valor celebrativo reforçado pelo ninfeu destinado a reuniões extraordinárias do senado, no qual «troava uma estátua de Pompeu triunfante como *novus Neptunus*». No fórum de César, um grupo eqüestre o apresentava na figura de Alexandre, a dominar um bucéfalo. Tais arranjos arquitetônicos e urbanísticos monumentais, símeis ao das dinastias greco-helenísticas, adossavam à mensagem de potência e conquista desses novos Alexandres o fascínio exercido pelo modo de vida dos *basileia* helênicos (cf. La Rocca, 1996, pp. 616-7, 621-2).

Cenas de batalha, personificações de províncias dominadas, os triunfos que nelas se prevêem configuram um poder e excelência dos protagonistas romanos, tão perenes e invencíveis quanto as pedras e bronzes nos quais se grafam. Dentre os exemplos emulados, os monumentos atalidas de Pérgamo propiciam visões comoventes, patéticas. O grandioso altar de Zeus sobreleva-se de um alto pódio guarnecido com cenas impetuosas da titanomaquia; próximo a ele, grupos escultóricos de adversários vencidos em combate, gátatos e persas, jazem no interior porticado do santuário de Atena Portadora de Vitória, referência precípua da *Porticus Metelli*¹. Ao equiparar os gálatas aos persas, evocando – ainda que em composições de todo

1. Tonio Hölscher (2002, p. 24) observa que «os vencedores não estavam compreendidos na representação: a sua presença estava subentendida graças ao local em que o monumento se encontrava, ou seja, o recinto sacro de Atena Nikephoros (“Portadora de Vitória”); esses eram ainda personificados na figura do próprio Átalo, cuja estátua eqüestre, erigindo-se sobre um embasamento separado, constituía sem dúvida o ponto de referência temático para as figuras dos vencidos». V. também Bianchi Bandinelli & Paribeni (1976, pp. 65-7); Onians (1996, pp. 125-36); sobre a *Porticus Metelli*, v. La Rocca (1996, pp. 621-2).

estranhas às originais, quer pela complexidade do conjunto, quer pela força do *páthos* – temas e motivos figurativos do Parthenon ateniense (com suas métopas povoadas por Titãs, Centauros e Amazonas, em alusão à irracionalidade, bestialidade e selvajaria pérsicas, enfim subjugadas pelas antagônicas e soberanas excelências helênicas), os atalidas celebravam sua própria soberania sobre Atenas na forma de um legado. Também os generais romanos, com o êmulo dos monumentos e as coleções de arte grega, ambicionavam helenização.

À profusão de edifícios comemorativos e estátuas eqüestres nos moldes helenísticos respondia o paulatino relaxamento das tradições e valores republicanos. Em seu apogeu, a *res publica* primava pela igualdade entre os membros da aristocracia, assegurada com a alternância anual dos funcionários. Zelosamente exposta nas estátuas honoríficas pelo uso comum da *toga*, a denotar cargos políticos e sacerdotais mediante signos e outros atributos simbólicos, tal uniformidade também paramentava as imagens dos generais vitoriosos, os quais não vinham investidos com as armas mas com a toga triunfal. A decisão do senado de erigir uma estátua eqüestre em homenagem a Sila, ainda que o representando com a toga, atesta o quanto empreendimentos desse naipe repercutiam num Estado em decadência. O modelo escultórico dos reis helenísticos com o corpo nu, manifestação de vigor e divindade do soberano – cujo precedente lisípeo de *Alexandre com a lança* era famoso por capturar «o caráter leonino» do Macedônio –, impõe-se também em muitas das novas estátuas de generais (cf. Zanker, 1992, pp. 23-7). Se os monumentos autocelebrativos dilatavam os temores do senado pelo uso político das glórias militares, muito mais pernóuticos se revelavam à república a ostentação da *privata luxuria* e outros hábitos dinásticos do Oriente.

Metelo Macedônico, depois da discreta vitória contra Sertório, ingressa nas cidades com a *toga triumphalis*, sendo recebido com soberbos banquetes e eventos teatrais em que personificações da Vitória descem até ele a lhe oferecer, sob o acompanhamento de coros feminis, coroas e troféus dourados. Fausto próprio de um basileu helenístico, memorava o dos Ptolomeus, autoproclamados emissários de dionisíaca progênie. Era famosa a espetacular procissão que

Ptolomeu II realizou em Alexandria em honra de todos os deuses, Dioniso à frente, na qual «expôs a *tryphé* [opulência] à vista de todos em imagens inesquecíveis e com uma pompa inaudita» (Zanker, 1998, p. 554); no clímax, um opulento banquete era oferecido a toda a população. No teatro romano, nada se compara à pompa das celebrações votadas ao triúviro M. Antonio no Oriente. Éfeso adorna-se com heras e tirsos para recebê-lo em um cortejo de Ménades, Sátiros e Pans, «louvando-o como Dioniso, o portador de alegria, o doce e amável»; em Tarso, exibindo-se com as vestes e jóias de Afrodite, «tal como [a deusa] aparece nas imagens», Cleópatra vai ao seu encontro, aportando de áureo barco cujos remos prateados «moviam-se ao ritmo de flautas, siringes e cítaras» (Plutarco, *Antonio*, 24, 26). Se, em torno a 140 a.C., resultara incompreensível aos romanos a luxuosa recepção oferecida por Ptolomeu VIII à delegação do senado guiada por Cipião Emiliano, saudando-os com seu volumoso corpo a se desnudar sob as vestes transparentes de Dioniso, agora o sentido dos festejos era inequívoco. Manifestações de riqueza e opulência afixavam a descendência divina e, em igual medida, legitimavam-se pelo poder sobrenatural dos reis². Tais valores e outros, mais sutis, ligados à «alegria de viver», franqueiam copiosos domínios à arte e à arquitetura tardo-helênicas, abrangendo um espectro temático e estilístico que vai do luxo ornamental à exaltação de prazeres e sentimentos estranhos à esfera pública e suas regras de comportamento em sociedade³. Tensão similar presenciamos nos monumentos públicos autocelebrativos: por um lado, a permanência de cânones figurativos, ajustados à exaltação de vigor,

2. Sobre os Ptolomeus e as festas «dionisíacas» helenísticas e romanas, v. Zanker (1992, sobretudo pp. 24-7, 66-70; 1998, pp. 554-5).

3. Cf. Zanker (1998, pp. 608-10): «De um lado, vemos as estátuas públicas dos cidadãos trajando manto como expoentes exemplares dos valores sociais tradicionais; de outro, os corpos de personagens míticos que riem, dançam e se abraçam: nestes últimos, a alegria e prazer de viver vêm tematizados em uma maneira tal que o comum cidadão imerso no seu mundo social podia experimentar somente nas idéias, ou por meio do teatro, da literatura e da arte» (p. 609).

coragem, autocontrole, divindade do soberano; por outro, a elaboração de complexas cenas de batalha, cuja composição, gestos e comportamento (ou descompostura) dos vencidos têm em vista não a expressão exemplar de excelências de caráter, mas a comoção dos espectadores (e o acume artístico na execução)⁴.

No mundo romano, a grecomania, contrastada em muitos aspectos com a *virtus* romana, com os imperativos de moderação e parcimônia próprios da república, semeia seus simpósios, disputas filosóficas, amor às artes, ao teatro, em domínios reservados, reversos à topografia que outrora lhes cabia na *pólis*. O colecionismo e a apreciação das *nobilis opera*, as bibliotecas, a erudição e o cultivo das letras, o entretenimento «douto», em suma, constituem valores estranhos aos da vida política romana (Zanker, 1991, pp. 195-8). Compreende-se que, para os *homines novi*, o «bem viver» e a riqueza podiam sim consistir em um sinal de prestígio. Contra as ambições de honorabilidade e ascensão política ostentadas em luxuosas moradias – como as de Gneo Otávio e Emilio Escauro –, Cícero, no *De Officiis*, investe: «a casa pode contribuir ao prestígio, mas o prestígio não pode consistir apenas nela; nem deve o proprietário ser dignificado pela casa, mas esta por ele»⁵. Advertência redobrada nos *Paradoxa*:

«Em uma casa, os escravos responsáveis pelo cuidado com as estátuas, os quadros, os vasos de prata cinzelada, os bronzes de Corinto, dando-lhes polimento, lustro e depois os devolvendo aos devidos lugares, são os menos considerados entre seus com-

4. Cf. Hölscher (2002, pp. 21-42). Na figuração das batalhas, como ressalva Maria Luisa Catoni (1997, pp. 1.044-53), as prerrogativas do decoro são contraditadas, desde fins do século V a.C., por fórmulas artísticas de «expressão superlativa de emoções», segundo a terminologia consagrada de Aby Warburg (1996, pp. 299-303).

5. Cf. Cicerone, 1998b, *De Officiis*, 139, pp. 203-5; mais adiante: «Quem, por exemplo, imitou as virtudes de Lúcio Lúculo, homem insigne? Mas quantos imitaram o fausto (*magnificentia*) das vilas!».

panheiros; assim, em um Estado, os homens que se entregam às paixões por tais objetos estão no último grau da escravidão. [...] Quando vos vejo defronte a um quadro de Equione, uma estátua de Policleto, a admirá-los, quase a lançar brados, digo que sois escravos dessas bagatelas. Mas não são, quiçá, coisas magníficas? Concedo que também nós tenhamos o olhar dos conhecedores. Mas te esconjuro que essas coisas belas não sejam grilhões de homens, e sim divertimentos para jovens...» (Cicéron, V, pp. 549-50⁶)

Distante das admoestações de Catão, no início do século II a.C., sobre o apego aos *ornamenta* de Atenas e Corinto que infestava os lares de Roma (Livio, XXXIV, 4, 3-4), o reclamo ciceroniano não se despede da Hélade. Consoantes a um propalado veredicto platônico, as duras palavras do orador, longe de propugnarem o desterro das artes, evocam uma «pedagogia artística» cuidadosamente observada pelo ateniense n^a *república*. Tal compromisso com a educação, com a formação de homens livres – cidadãos e não escravos –, majorava o valor da arte no quadro das responsabilidades de Estado. *Avant-garde*: o repúdio da luxúria privada, contraditada pela *publica magnificentia*, por vultosos investimentos em obras públicas, diligentes com a regeneração das virtudes cívicas e costumes idôneos, e em legítima manifestação da grandeza do império, fixa o tom da política artística de Otaviano. Sob os auspícios de Apolo, o «divino filho» de César contrastará às errâncias dionisíacas a beleza solar da ordem. Toda a campanha difamatória contra Antônio centra-se na exaltação da *virtus*, *iustitia* e *pietas* republicanas.

Em 36 a.C., Otaviano jura, em reparação ao assassinato do pai, restituir a república ao senado. Os monumentos honoríficos que lhe são erigidos após a vitória sobre Sexto Pompeu, filho do côsul Pompeu Magno, a estátua de corpo nu que traz na mão a popa do barco inimigo e apoia o pé direito sobre uma esfera, e a coluna-altar

6. Sigo mais de perto a tradução de Praz (2002, p. 1.212).

ataviada com esporões náuticos a sustentar a estátua triunfal com lança e clâmide grega, reiteram fórmulas helenísticas habituais. Mas, a partir de 27 a.C., quando devolve formalmente o Estado ao Senado e ao povo, sendo-lhe outorgado o título de *Augustus*, colhe de Policeto a efígie que dará lustro à excelência augustana. Nas palavras de Quintiliano, seu semblante juvenil inspirava «divina harmonia» (*decor supra verum*), «dignidade» (*gravitas*) e «venerabilidade» (*sanctitas*) (*Institutio Oratoria* XII, 10, 7-9 e V, 12, 20-1; cf. Zanker, 1992, pp. 60-6, 125-6; Hölscher, 2002, pp. 44-5). Nos monumentos arquitetônicos observa-se igual compostura: as quatro magníficas colunas que Emilio Escauro trouxe da Grécia nas comemorações de sua edilidade, em 58 a.C., exibindo-as junto a outras obras de arte e depois fixando-as no átrio suntuoso de sua residência – um gesto que memorava e, por certo, profanava o de Sila, que dispôs das célebres colunas do *Olympieion* de Atenas para a reconstrução do templo de Júpiter Capitolino –, Augusto as destina ao proscênio do teatro de Marcelo, «onde permanecerão expostas aos olhos do povo como peças preciosas e como advertência (*Asc. in Scaur.* 45)», ressalva Zanker (*id.*, p. 168).

No novo fórum, conexo ao de Júlio, soberbas colunas alteiam um edifício majestoso, no qual a *publica magnificentia* cuida de nobilitar um programa artístico escrupuloso com as prerrogativas do decoro⁷. Nenhuma similitude com o já visto: às estátuas e grupos figurativos de forte dinamismo e apelo emocional contrapõem-se arranjos equilibrados, estáticos, solenes. As alusões a Augusto, mediatas, subordinam-se à exaltação das virtudes cívicas e de devoção às divindades ancestrais. Ainda sob a batuta de Cícero, a proscrição da retórica «asiática», altissonante e desprovida de *gravitas* (solenidade) e *auctoritas* (autoridade), próprias ao funcionário público, reverbera por toda parte, num difuso jogo de espelhos entre poesia e artes visuais, entre as palavras e as pedras (Hölscher, *id.*, p. 43).

7. Sobre incompatibilidades entre o *decor* e a arquitetura monumental, cf. Gros (1989).

Respaldado em teorizações helenísticas dos gêneros de colunas e dos modos dialetais, Vitruvius, em seu tratado *De Architectura*, delega à coluna jônica, *ratio mediocritas* entre a dórica e a coríntia, um valor de primeira ordem, patente nos livros terceiro e quarto, sobre a origem e perfeição dos templos, nos quais a cronologia cede posto a uma descrição que principia com o jônio, segue com o dório e finda com o coríntio⁸; mas a assertiva vitruviana não surte efeito nos empreendimentos de Augusto, embora se concilie com critérios éticos de larga acolhida, remissíveis ao *mésos* grego, «meio-termo entre o excesso e a falta», metro da virtude e das artes (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1.106b, 8-12). A alteada imponência, afeita à coríntia, era pedra angular da arquitetura pública e religiosa, seja pelo valor simbólico de manifestação plástica de poder, seja pelo vínculo a venerandos templos de tradição autóctone. A performance, no entanto, acomoda-se agora a um revigorado *genius loci* enéade.

Desde o ingresso⁹, a colonata do fórum converge os olhares para o templo de Marte Vingador, regente, do alto de sua escadaria, sobre tudo e sobre todos. No centro do esplendido frontão, o deus justiceiro do assassinio pátrio, a quem o filho devoto clamara proteção, impõe-se, invicto, com o pé sobre o orbe universal; acompanham-lhe a Vênus Genetrix, cujo amor congratula *Concordia*, a paz sucessora da guerra (só a ela confia o beligerante as suas armas), e a divina Fortuna. Pouco abaixo, firmando o entablamento, o nome Augusto silaba um tácito adágio: nas guerras justas a piedade é sempre assistida pelos deuses. De um e outro lado do templo, duas êxedras, entreabertas pela colonata da estoa, desfilam numerosa coleção de ídolos. Por uma parte, vê-se o grupo escultórico de Enéias com o pai e o pequeno Ascânio, circunvoltos pelos antepassados ilustres da casa dos Júlios, a relevarem eles comuns com Vênus; pela parte reflexa, Rômulo, que Virgílio declama nascer dos amores entre Marte

8. Cf. Rykwert (2001, p. 1.153; *v.* também 2004, pp. 65-6); sobre o emprego das três ordens no Helenismo, cf. Onians (1996, pp. 107-16).

9. Sigo, em linhas gerais, a análise de Zanker (1992, pp. 239-55); *v.* também Gros (2001b, pp. 154-8, 238) e Gros & Torelli (1994, pp. 170-1).

e a princesa Rea Sílvia, de progênie troiana, triunfa com as armas do primeiro inimigo que Roma enfrentou no ano de sua fundação, igualmente ladeado por muitas estátuas de *summi viri* romanos, com títulos e proezas inscritos no sopedâneo (Ovídio, *Fasti*, V, 533-ss). Redigidos pelo *Princeps*, os elogios incluíam a obra civil dos grandes homens.

Compêndio de valorosos, cujo vigor marcial não empanava a piedade e a conduta cívica, propicia solene moldura para a história dos predestinados, na qual a seiva helena, semeada nos primórdios pela flama dos deuses, não se estancara jamais, vertendo em abundância sobre as terras úberes do Tibre. Desse seu áureo passado, os romanos colhem o mais vívido sinal na estátua criselefantina reinante no interior do templo. Ocupando o posto que, junto aos gregos, coube a Atenea Parthenos, Marte ali comparece na mesma disposição corporal modelada por Fídias, tendo na mão esquerda o escudo apoiado ao chão e na direita a lança substituta da vitória alada. A máscara gorgônea, impostada na couraça, e o elmo, guarnecido com pégasos e esfinge, culminam as assimilações. Tão ou mais admirada do que o Parthenon, que lhe dá abrigo, a colossal estátua da deusa encontrava assim seu duplo especular no orbe romano, consumando as reflexões entre a *pólis ellenis* de Augusto e a Atenas de Péricles. Último remate: cópias fiéis das cariátides do Erecteion coroam todo o ático da colunata, a envolver o fórum com a ambiência perenal da acrópole.

Esse exército de *exempla* aclara a mudança de oriente dos empreendimentos augustanos. O êmulo de tipos figurativos e esquemas compositivos consagrados, de impronta «tátil», planar, avessa ao dinamismo patético e à complexidade espacial da arte helenística, a prevalência, em suma, de perfeito equilíbrio e serena grandeza, visa à excelência do *decorum*, isônoma, como sublinha Cícero, à capacidade de ajuizar «o que convém» (*prépon*) dos gregos (Cicerone, *De Oratore*, III, 70). *Espelhos são espelhos...* Para monumentos religiosos, Fídias supera Policleto, pois, se o último deu à figura humana um *decor supra verum* (conveniência divina), ele não excede o primeiro, observa Quintiliano, «na representação da autoridade (*auctoritas*) dos deuses» (XII, 10, 8-9). Nesse diapasão, a arte fidélica dá o tom;

mas a sinfonia das formas contempla um espectro histórico mais largo, despojado de sentido evolutivo, no qual as soluções ótimas constituem um «sistema sincrônico de valores conceituais». Hölscher (*id., ibid.*, p. 77): «através dos valores expressivos que estavam na base do juízo culto de arte, as formas transmitidas podiam ser empregadas para fins “romanos”. Com isso, se operava uma mudança de significado em relação às finalidades iniciais de tais formas, averiguada já pelo fato de originalmente elas terem sido criadas em tempos diversos, cada qual como resultado da experiência de toda uma época, abraçando vastos âmbitos temáticos da arte; agora [...] podiam ser usadas para temas específicos. Era na soma, no “sistema”, que as diversas formas recobriam quase por inteiro o espectro das intenções expressivas».

O poder, permanência e flexibilidade desse «catálogo» de formas e valores estabelecido na época de Augusto, em vigor por toda a extensão espacial e temporal do império, e alhures, tem estimulado importantes estudos em nossos dias (cf. Settis, 1989). Mas o arcabouço teórico do *decorum* artístico, para aquém de Cícero, reenvia a uma tradição reflexiva respeitável. Por ironia, ainda que Roma felicite uma de suas mais esplêndidas expressões históricas, o foco vertiginoso, ofuscante, que inflamou os gregos a sancionarem as prerrogativas éticas da beleza, fica esmaecido, por assim dizer, no arsenal augustano.

Entre gregos e «troianos», a concepção da beleza como decoro tem eficácia e se justifica sobretudo na esfera pública. As fórmulas de comportamento – gestos, expressões faciais, vestimentas adequadas etc. – visam à manifestação de características e valores éticos diretamente no domínio da aparência e da aparição. A cena pública é seu lugar de destino. Convívio e familiaridade permitem retificar facilmente impressões suscitadas pelas aparências – razão pela qual, na esfera privada, o poder dos «esquemas» diminui; no mundo antigo, porém, o espaço público domina e fixa as regras do jogo (cf. Vernant, 1998a, p. 6). Nesse círculo, a dissimulação, o disfarce, a falsa aparência espreitam sempre a confiança em quem se apresenta em público; pelo convexo, invitam um conhecimento sempre mais

seguro *das próprias imagens*, visando melhor discernir a aparência autêntica e a contrafação. Quase podemos dizer que, para expor-se publicamente, não são as formas exteriores que devem adequar-se às qualidades internas e sim estas àquelas. Por certo, se os signos apenas transmitissem significados convencionais, sem um elo autêntico, «essencial», com estes, jamais nos dariam *a ver* pessoas em sua identidade, sua ipseidade. A beleza parece oferecer a prova, a confirmação desse liame.

Mas as coisas não são assim tão reconfortantes. É consenso entre os antigos que, desde o longínquo dos tempos e para todo o sempre, somente duas mulheres possuíram beleza máxima, insuperável. A primeira, óbvio, foi Helena, espartana de Leda e Tíndaro; a segunda, Laís, famosa prostituta de Corinto. Ambas tiveram seus destinos cingidos pelas disputas entre os homens, com a diferença de que a segunda se comprou sempre em atender a todos os litigantes – desde que pagassem, e muito bem, claro (Frontisi-Ducroux, 1998, pp. 35-40, 46). Um controverso poema de Platão, incluso na *Antologia Palatina* de Giuliano, recompõe o fim lancinante da cortesã:

«Eu, cujo riso altivo desafiava a Grécia inteira, eu que tinha na minha antecâmara um enxame de jovens, consagro o meu espelho à deusa de Pafo, porque não quero ver-me como sou, e como era antes, não posso.» (*apud* Frontisi-Ducroux, p. 36)

Tão etérea como a imagem no espelho, a beleza dessas mulheres, sabemos todos, embriaga os olhos dos homens feito um torvelinho, insufla-lhes desordem e transtorno, arrasta-os em ruína. Um poder assim tão mordaz, fonte de traições, guerras, morticínios, parece ungar os que dele usufruem com o selo da imoralidade, mais que da retidão de caráter. É bem verdade que Virgílio, pelos doces lábios de Vênus, dissuade-nos sobre a culpa de Helena: «a inclemência dos deuses, sim, dos deuses», adverte a Enéias, «derruba este poderoso império». Daí a fácil ilação: essa Erínis terrífica, potência de destruição e morte, diverge da verdadeira beleza, cujo encanto e sedução,

excitando o desejo e a imaginação dos homens, não conduz à lascívia ou perversão dos costumes, mas ao templo do amor. Dioniso de Halicarnaso enaltece a suave ligeireza (*leptótes*) e o encanto (*kháris*) das estátuas de Lísias e Calímaco; Cícero distingue a máscula *dignitas* e a *venustas* feminil, proscrevendo aos homens gestos delicados, o caminhar com movimentos tênues e lentos, como se levados em procissão, ou com passos rápidos, como se apressados, qualidades permissíveis e freqüentes nas imagens femininas¹⁰. Porém, o veredicto virgiliano e a disjunção das belezas «verdadeira» e «falsa» soterram o âmago semântico do mito, no qual a *kháris* helênea e a suprema Beleza se enleiam e se assistem num consórcio impartível.

Tendo em vista venéfico poder de encantamento e ilusão, cuidaram os amantes da sabedoria de salvar o *êthos* da beleza, fixando balizas para a teoria do decoro. Uma incursão pelo mito descerra meandros e aporias que ensombram divisas preclaras, e como que turvam o venerando espelho lustral admirado no mármore. Consinta-se, assim, breve desvio pelas paragens longínquas da guerra de Tróia, esperando não sucumbir ao canto da sereia, a perder de vista a meta da viagem.

2. ADENTRANDO RÉGIAS MORADAS: *ÊTHOS* E *DAÍMON*

Não são arcaicos os liames entre caráter e beleza. *Êthos antrópo daímon*, nesta fórmula Heráclito divisa a condição humana. O que o homem tem de seu, o propósito de seus atos e sentimentos, o que segreda ou espelha nos olhos, perfila-se pela ambivalência do que lhe compete e do que lhe cabe, do que faz de bom grado e do sentido do feito, a se revelar transcendendo os seus desígnios e impondo-se a ele num jogo divino pelo qual se iluminam e ganham

10. Cf. Cicerone, *De Officiis*, I, 130-1; Zanker (1998, pp. 290-5) e Hölscher (2002, p. 75).

significado pleno as suas ações, o seu destino e razão de ser entre mortais. Como mostrou Jean-Pierre Vernant, tal ambivalência, traço constitutivo do homem trágico grego, priva o caráter (*êthos*) de valor precípuo, subjugando-o a um sentido existencial que, embora a ele inexoravelmente unido, se tece e se elucida em razão da soberana e inflexível justiça dos deuses. Na divisa heracliteana, a simetria sintática esclarece que, «no homem, o que se chama *daímon* é o seu caráter – e inversamente: no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio» (Vernant, 1977a, p. 23).

Com a consolidação da vida política e suas instâncias deliberativas e judiciárias, com o fortalecimento do *lógos*, palavra isonômica entre cidadãos, o *êthos* ocupa o centro. Dentre os poetas trágicos, Eurípides é a expressão maior dessa transformação psicológica. Em sua arte, o semblante de Helena assume feições verdadeiramente cósmicas, sinóticas dos novos horizontes da *pólis*. Concitado a responder por seus atos e inserto no orbe reverso ao do destino firmado nos acumes sobrenaturais, o homem defronta um mundo instável, movediço, um mundo permeado por arbitrariedades e enganos, no qual as ações dão prova da fragilidade e impotência humanas. Nesse moinho, Eurípides vasculha sentimentos modelares da existência: desilusões, receios, desconfianças insolúveis, paralisantes, dores sem lenitivo, toda sorte de disposições que sulcam, por dentro e por fora, traços característicos, *éthe* em que nos espelhamos (cf. Vernant, 1977b, p. 58). Nele, o caráter da beleza deslinda-se com marcas de uma abismal complexidade.

Outrora, Homero pouco se interessava pelo caráter de Helena. Na religiosidade arcaica, a dimensão psíquica prende-se ao *daímon*, ao quinhão e destino que cabe a cada um no urdimento celeste dos acontecimentos da vida. Quando muito, o seu caráter reiterava a natureza feminina, a impudência e fraqueza de índole (*anaideia*), que, para a mentalidade arcaica, açula toda mulher. Mormente, Helena é um instrumento nas mãos de Afrodite. Por sua beleza, se «muito se assemelha no aspecto às deusas imortais» (Homero, *Iliada*, v. 158), nem o que desperta nos homens, nem o comportamento infiel são qualificados como propriamente seus. Por ela nutrem os deuses a

erronia e cegueira daquele que, tomado pela desmedida ganância, transgride os limites da justiça. Páris, rompendo os laços de confiança e a amistosa acolhida no palácio de Menelau, consorte de Helena, trama a traição e consuma, poluído por indômito desejo, a desonra do anfitrião. Jogo de deuses, primeiramente a ele cabe parte de responsabilidade no rumo dos acontecimentos desencadeado pela perfídia – bem como a contraparte punitiva, extensível aos seus, por Zeus Hospedeiro –, depois a Agamêmnon.

Em Ésquilo, as impiedades perpetradas por Agamêmnon no comando da legítima expedição contra Tróia, em parêntese com Menelau, têm ápice na devastação atroz do solo priamida, na destruição de altares e estátuas de deuses (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 525-8). Na origem, Helena; e a origem demoníaca prenuncia-se com a sua graça:

*Quem afinal deu nome
em tudo tão verdadeiro
(não o vemos a dirigir
com previsão do destino
a acertada língua)
à belinubente e litiginosa
Helena? Com nitidez
é lesa-naus e lesa-varões
e lesa-páris. (Agamêmnon, 2004, vv. 600-90¹¹)*

Feito filhote de leão que «com o tempo mostra a índole de seus pais» (vv. 727-8), a beleza de Helena adorna e segreda um gênio sanguinário, pronto a, no momento oportuno, saciar sua sede. Feito troféu conquistado com as armas da lisonja e das promessas, ídolo maravilhoso de semblante símil aos deuses, a beleza de Helena dissimula aos olhos de todos a sua real natureza: engano, simulacro, encanto fantasmagórico forjado por Zeus para atrair à rede a sua presa; «em vez de dote levou ruínas a Ílion» (v. 406).

11. Esta e as demais citações do *Agamêmnon*, de Ésquilo, seguem a tradução de Jaa Torrano (São Paulo: Iluminuras, 2004).

Adorno do palácio e da riqueza, *ágalma* (v. 741), seu vulto reflexo e verdadeiro habita a casa de Menelau. Ferido por inapagável desejo, o cônjuge traído convive com o espectro da adúltera de além-mar reinante por todo o palácio. «Nas belas formas de estátuas a graça é odiosa ao marido, na vacuidade do olhar esvai-se toda Afrodite» (vv. 414-9).

Artifício análogo Clitemnestra, irmã de Helena, tece contra o esposo Agamêmnon, invitando-o a ingressar no régio palácio pisoteando purpúreos tecidos ornamentais. «Sobre os enfeitados adornos, mortal não tenho como andar sem pavor» (vv. 923-4); embora temeroso, incerto de o fausto despertar a inveja dos deuses (*theôn phthónos*), aos apelos da mulher o recém-chegado declina. Dos deuses Clitemnestra anela atrair o olhar com tal artifício de beleza. Como a lhes furta o aspecto divino, tornando-se em aparência um igual, esse ultrajante, raptor de uma aparência que não lhe pertence, sucumbe à última erronia. E como Páris, também será presa da ilusão, a metamorfosear em entrada triunfal o caminho inevitável para a morte. Cumprem-se assim, as simetrias e inversões entre Helena e Clitemnestra. Almas gêmeas, ambas são causa de ruína para os homens (Homero, *Odisséia*, XI, vv. 436-9), mulheres a serviço do Nume (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1.468-71), sendo a segunda uma versão máscula, por assim dizer, da primeira: planeia previamente toda a vingança e consoma ela própria os golpes certos contra o esposo¹². Descerrado o véu do engano, a feição espelha com nitidez o semblante terrífico da Erínis.

Diante de Clitemnestra, todavia, do tenso enleio que seus atos fiam entre culpabilidade e providência divina, os traços singulares de Helena atraem pouco. Como dito, para a mentalidade arcaica, o adultério, delito extremo, resguarda à adúltera uma responsabilidade menor, posto tais «deslizes de caráter» serem previsíveis na

12. «Inextricável rede, tal qual a de peixes, / lanço-lhe ao redor, rica veste maligna. / Firo-o duas vezes e com dois gemidos / afrouxou membros ali mesmo e prostrado / dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva / a Zeus subterrâneo salvador dos mortos» (*Agamêmnon*, vv. 1.382-7).

natureza feminina (cf. Brillante, 2002, pp. 91, 96-7). Em Homero e Ésquilo, a beleza helênea é trampa de Zeus e arma de Afrodite a reservar o reverso do que felicita aos olhos. Neles, vemos parcos sinais daqueles ingredientes que em Stesícoro e Górgias sustentam as odes clássicas à Tindaride (pois no jogo afrodisíaco de sedução e traição, a despeito da *anaideia* arcaica, a divisa entre o culpado e a vítima não está menos permeada de ambigüidades). Os acenos à culpa ou à lucidez recobrada, à natureza «espectral» de Helena, pouco propiciam à elaboração poética.

Somente no lusco-fusco da piedade arcaica, a beleza, desligando-se em parte da perspectiva sobrenatural que a justifica e a supera, acende receios e sentimentos pungentes, como que a ofuscar toda condição do ser. Isto não obstante, na extraordinária visão legada pelo pensamento mítico, ela não fulgura apenas como um adorno ou atavio, doce ao olhar, amargo ao destino. Há na graça dos prodígios aqui considerados algo de espectral, fugidio; mas essa *kháris* que luz como presença e ausência, como o manifesto e o oculto, confirma e aclara a essência mesma da Beleza. Não uma realidade quimérica, onírica – «graça frustrânea» (*Agamêmnon*, v. 422) –, mas um esplendor de vida, no qual somos o que somos na medida em que desvelamos nele o que nos transcende e ilumina, fonte suprema da beleza. Nessa experiência sublime de abertura dos olhos, colhemos o sentido prístino do belo, a nos felicitar uma graça de vida que flore sobre um solo infinitamente mais vasto e espesso que o dos modernos «prazeres estéticos». Em tal deslinde, contudo, o lume pode cegar, delibando-se além do que cabe aos mortais (uma beleza sem limites, uma força sem fronteiras). Aos que violam o limiar da participação, os deuses tramam seus ardis:

[...] *Ímpio é quem diz
que os Deuses desprezam cuidar
de quantos mortais pisoteiem
a graça do intocável
(Agamêmnon, vv. 369-72)*

Como expõe Jaa Torrano (2004, p. 43), «“graça” (*kháris*, A. 371) implica, por um lado, reconhecimento e gratidão, e, por outro, favor e oferta. A “graça”, pois, traz consigo jubilosa alegria e mais: a fascinante beleza do que não se pode tocar sem que se perca a si mesmo. Quem ultrapassa esse limite, mete os pés no intocável». Dentre mortais, a graça rutila no brilho do olhar, no lume das púrpuras e pedras preciosas, na água cristalina, em tudo o que resplende vida, assim congratulando a admirável clarividência da beleza, e o ignoto escuro em que reluz¹³.

3. O SEMBLANTE NO ESPELHO: *ÊTHOS* E *EÍDOLON*

De Ésquilo a Eurípides, o (bom) caráter da Tíndaride toma vulto, mas a beleza, antes de sinônima, parece deslustrar todo o valor do decoro. Em *Helena*, o *datmon* viceja na dupla perspectiva do ente e do espectro. Funesto destino envolve a protagonista. «Beleza fatal» (Eurípides, *Helena*, vv. 236-7) anuncia-se no nome e no semblante que porta consigo. Mas palavra e imagem, estas que a fazem ser o que é, designam, por igual, seu ser duplo, oscilante entre o si mesmo e o outro de si. A excisão principia no corpo: por fora os olhos divisam estranho perfil, furtivo, vivaz; por dentro, uma presença que se apaga, evanescente, taciturna. Como possuir o encanto que possui? Como tê-lo por seu? Como tê-lo, enfim, se não como bem, ao menos como próprio? Os olhos, os lábios, os gestos nada dizem da

13. «Para os gregos, a *cháris* não emana apenas da mulher ou de todo ser humano cuja beleza jovem faz “brilhar” o corpo (especialmente os olhos) com um esplendor que provoca o amor; emana também das bijuterias ciseladas, das jóias trabalhadas e de certos tecidos preciosos: o cintilamento do metal, o reflexo das pedras em águas diversas, a policromia da tecelagem, a variedade dos desenhos que figuram, sob forma mais ou menos estilizada, uma decoração vegetal e animal, que evoca muito diretamente as forças da vida, tudo concorre para fazer do trabalho de ourivesaria e do produto da tecelagem uma espécie de concentração de luz viva de onde irradia a *cháris*» (Vernant, 1973a, pp. 272-3).

verdadeira Helena, antes a emudecem, clivam os sentidos, turvam as palavras. Pouco lhe vale cobrir o corpo; inocultável, a entorpecente sedução dissolve velames éticos.

*Sorte amarga,
miserio destino é o teu.
A ti coube uma vida que não é vida.
(Helena, vv. 211-13)*

Duplo, o vivente se perde no Outro inconciliável que existe nele e por ele. Subjuga-se a um ultrajante desterro; não o exílio de si para melhor se ter, o expor-se a si mesmo, desdobrar-se em si e para si, de modo que a alteridade assim encenada possa assediar e fecundar o solo do ser. Não o ludo constante no qual o que somos ou aspiramos ser se perfila em permanente diálogo com os vestígios externos de nós mesmos, jogo de espelhos a exacerbar vínculos e hiatos entre o interior e o exterior, e através do qual teatralizamos nosso «eu mesmo», prospectamos um comportamento (uma linguagem) endereçado ao alter ego e a muitos outros. «Eu» aderente ao visível, à exposição dos traços pessoais: «diante dos olhos dos outros», *prósopon*, designam os gregos o viso, o que temos de mais próprio. Votado ao exterior, colhido no reflexo, a realidade plena do ser se cumpre com o reconhecimento de si mesmo nos seus, *nos* e *pelos* outros. Se convém falar em valores pessoais, individuais, eles se firmam no momento mesmo em que «apagam» o indivíduo, a consumir com seus gestos e atos uma pantomima de valores comuns, especulares, de normas de conduta extensíveis aos demais¹⁴. A beleza helênea,

14. A subjetividade não assume um papel de fulcro no perfilar do indivíduo grego; as suas disposições emocionais, seus desejos não constituem uma «intimidade», algo de próprio, pessoal, convidando-o à introspecção como autêntico conhecimento e aprimoramento de si. Pelo contrário, o homem grego afirma a sua liberdade e responsabilidade de ação pelo controle das emoções, consumando valores e virtudes que não personalizam ou expõem a singularidade, antes fazem dele um «exemplo» para os demais (cf. Vernant, 2000c, pp. 200-1). Como observa Frontisi-Ducroux (1998, pp. 126-7), «o

pelo reverso, desnuda o risco inerente ao jogo: nela, a imagem no espelho deflagra um estranhamento radical, uma exterioridade fora de controle.

*Pudesse eu apagar-me virando-me do avesso
como se fosse uma estátua oca (ágalma)
e tomar uma horrível forma ao invés de uma bela.
(Helena, vv. 262-ss)*

«*Ágalma*, como *phármakon*», observa Barbara Cassin (1990, p. 46): «pode dizer em conjunto o melhor e o pior: trata-se de “oferenda” e de “júbilo”, sob forma, em particular, dessas grosseiras estatuetas ocas feitas de madeira à imagem do deus que elas honram, mas que contêm às vezes, como bonecas de encaixe, um objeto muito mais precioso. Só que o *ágalma* que é a palavra [...] dessa vez não contém nada, ao menos nada senão o sopro necessário para proferi-la». A beleza da forma, eclipsando o interior, condena o ser ao sepulcro do *ágalma*, iguala-o a um «ídolo cheio de vento».

A vida de Helena se esvai na difamação. Inútil expor, expressar, manifestar-se; a aparência fala mais alto, possui vida própria. O que dela querem e crêem ouvir, o que dela dizem homens e mulheres, vem das aparências, não do ser. No luzeiro de Estesícoro, Eurípides bem faz ver que a beleza causadora de inúmeros infortúnios absolve por fim Helena de toda culpa. Nessa senda, o lábil ardil de Páris conduz ao episódio surpreendente do fantasma confeccionado por Hera, uma bolha de ar «que se move e respira» (*Helena*, vv. 30-6), substituto da vítima na circunstância do rapto. Envolta em nuvem, oculta nas dobras do éter, a fiel de Melenau é transportada por Hermes à ilha de Faro, no Egito, ali permanecendo sob a custódia de Proteu, «o mais justo dos justos». Mas, confinada ao recôndito, preservada em sua lisura moral, a sorte de Helena pouco se altera;

pronome de identidade *autos*, “o mesmo” ou “mesmo”, que serve para formar o reflexivo, *he-autos*, “si mesmo”, desenvolve igualmente a função de pronome de terceira pessoa “ele”.

permanece a vivente sem voz, paralisada pelo espectro loquaz. Se fosse ela em Tróia, nada seria além da «aparência vazia», da imagem possuída, nada além do veneno dos olhos. Vácuo invólucro a refratar o domínio sobre a aparência, espectro sem âmago, sorve do vivente todo o ar.

«Os gregos se lançam à conquista não de mim mas do meu nome» (*Helena*, v. 43), externa Helena; contudo, se a insígnia lhe é estranha, os sucessos que encadeia atingem não o signo mas o designado. As palavras de Teucro, náufrago que alcança a ilha após a queda de Tróia, pintam com nitidez as cores da tragédia. O extermínio de Frígios e Aqueus, o suicídio de Leda, a morte provável dos irmãos Castor e Pólux, todas as desgraças que o nome e o semblante semeiam pertencem, sem dúvida, à nomeada, queira ou não. «É por minha causa, que mato tanto, por causa de meu nome que tanto faço sofrer» (v. 198-ss). As desconfianças do coro sobre a veracidade das informações fornecidas por Teucro em nada matizam as permutas que se anunciam entre o simulacro e o ser. Voláteis, as imagens e os espectros conformam, por fim, os traços reais do vivente. Percrutando os confins do aparente e do verdadeiro, embaralham-se os limites, confundem-se as realidades¹⁵.

Com *Helena*, Eurípides revista as aparências e vertigens que guarnecem a miragem do ser. Para além da infâmia que recai sobre ela, o trágico mostra quão frágeis são os liames entre o nome e o nomeado, o exterior e o interior, o semblante e a índole; e, ainda, quão necessários ao convívio humano. Nesse labirinto, toda a teia de sinais – nomes, gestos, hábitos (vestimentas e edificações) – per-

15. Difícil compartilhar da visão esperançosa de Ernst Block (1994, pp. 210-29), para quem a imagem de Helena, desfrutando de maior realidade que o ser, deslinda um futuro e horizonte de ação pelo qual a Tindáride deve tornar própria a feição grandiosa e heróica do simulacro, transformando em legado as vicissitudes históricas da tragédia. Para Eurípides, porém, o legado é exatamente aquilo que une e escinde, em simultâneo e inexoravelmente, *imagem* e *ser*. No mais, o belo estudo de Block ilumina aspectos essenciais sobre a beleza e o amor.

de consistência; uma desconfiança irremediável contagia os esquemas legíveis. Sorvendo tal artificialismo, Helena investe contra Teoclímeno, filho de Proteu, armas idênticas às que sempre lhe afligiram. Violado o juramento de fidelidade aos deuses feito pelo falecido pai, Teoclímeno verá frustrada a esperança de unir-se a Helena em leito matrimonial, precipitando a fuga da bela mediante arriscado jogo de simulações. A trama se fia após o naufrágio da embarcação de Menelau, arremessada contra os arrecifes, o seu aporte à ilha de Faro e a sucessiva reconciliação, desfeitos os enganos, com a amada. Disfarçado de naufrago supérstite, que presenciou o próprio afogamento, o legítimo esposo acompanha a falsa viúva num fictício rito grego de honras funerárias em alto mar a um simples sudário, sem o corpo defunto, após o que, como é levado a crer Teoclímeno, a requestada se entregará de bom grado às novas núpcias. Invólucro sem corpo, símil ao espectro feminino, com ele Helena forja uma forma de neutralizar os infortúnios que sua beleza lhe traz, sucesso que se cumpre na condição de metamorfosear a todos em Helenos, consignando-lhes seu semblante. Impossibilitada de assenhorear-se da imagem que têm de si, pode, ao revés, introverter a duplicidade, apropriar-se dela dispondo-a a seu favor. Cultivando a arte da simulação, sequer o elo entre o casal persiste incólume: os simulacros contaminam toda a confiabilidade dos vínculos humanos. Dentre mortais, o aparecer divisa-se sempre pela contraface da ocultação, o visível pela contraluz invisível, que tudo assombra com a volatilidade de espectros símeis a francos viventes, com as máscaras falazes, vãs.

A altivez e presteza com que Helena consuma o ardil contra Teoclímeno, o ar sereno que paira ao final da tragédia, não suturam, mas sim dilatam o sulco entre aparência e realidade. Não basta assinalar que duplicidade ou permeabilidade entre o interior e o exterior são imperativos do convívio humano, que ambas, ao seu modo, são imprescindíveis à assunção do «eu mesmo». Na divisa assim traçada persiste algo de mais profundo e vertiginoso, cujo abismo se entrevê na «clareza» das falsas notícias de Teucro. Em suma, o perigo da beleza helênea não reside primordialmente no espectro exterior ou no simulacro oculto, mas no *sentido de evidência* que assiste às

aparências. Esse é o risco maior, a derruir a última fortaleza, o nosso pretense controle sobre o que vemos e sabemos de nós, aquém do que vêem ou dizem os outros, do frágil liame entre o nome e o ser. É a clarividência, sentido supremo da beleza, que aqui está em foco. Pelo espelho de Helena, compreendemos que o mais próprio, o semblante autêntico, a qualquer momento pode se esvaír, revelando que o evidente nada era senão ilusão e engano. Eis quando o espectro da beleza mostra com perfeição a sua face de vento: alojando-se dentro ou fora, melhor extingue o vivente quando faz assédio aos olhos. Poderemos um dia ver plenamente quem somos? Ledo engano de Helena.

Memoram Homero e Ésquilo que, no retorno da guerra de Tróia, se resguardam os heróis do veneno das simulações. A ausência da terra natal por lapso de tempo tão extenuante enodoa o acuro da visão, o discernimento dos que «preferem a aparência, transgressores da justiça», dos adutores com «aguada amizade» (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 788-98). Às advertências do coro ao recém-chegado rei, Agamêmnon, consciencioso, responde: «bem conheço o espelho social, imagem de sombra: são aparentes os benévolos comigo» (vv. 838-40); todavia, o destino reserva-lhe os golpes traiçoeiros de Clitemnestra. Com os artificios de Atena, Ulisses, o astuto, terá melhor fortuna (cf. Vernant, 1998b, pp. 204-5). Tal oceano de farsas e ludíbrios se reflete com nitidez no «adutor», interesseiro e coibioso, impostor de muitas faces, todas aprazíveis aos soberanos, ele próprio um espelho, condenado por fim a se transmutar em espectro, em um morto-vivo, vivente sem cara e sem realidade, especular (cf. Frontisi-Ducroux, 1998, pp. 102-3). Contra o narcótico dos simulacros a farmácia dos antigos tem lá seus antídotos. São de Eurípidés as palavras de Fedra: «isto que um dia pode revelar os maus, apresentando o seu espelho como a uma jovem, é o tempo» (*Hipólito*, vv. 429-30¹⁶). O espelho do tempo desnuda a verdade, põe à vista o oculto, flagra-o nos pequenos sinais, por deslizés de

16. Cf. Frontisi-Ducroux (1998, pp. 93, 95): ao espelho do tempo a autora acresce o do vinho, recomendado por Platão: «para saber se se trata de um homem violento, injusto ou brutal, ou de um escravo dos sentidos, melhor praticá-lo no *sympósion*, ao invés de expor a riscos a própria mulher e os filhos».

aparência, pelo convívio. Em *Helena*, porém, nada parece remediar a espreita da simulação, os enganos dos sentidos, nenhum espelho lhe é totalmente translúcido.

Como saber se as aparências, o que elas despertam em nós, coincidem com o verdadeiro? Afinal, não está a beleza de Helena, uma beleza qualquer, como ensina Safo, a desmentir tal senso comum? «Para mim», canta a poetisa, «a mais bela coisa do mundo é, para cada um, aquilo que ele ama» (Safo, fr. 16; *apud* Vernant, 2000, p. 199). Contra a oscilação de opiniões suscitada pelo semblante amigo, a turvação do juízo, a insensatez, o encantamento por coisas que não deveriam em verdade ser desejadas, a perda de si e a aniquilação do outro, dissipado numa multitude de aparências, enfim, contra o feitiço dos olhos, os filósofos perseguem trapas, armadilhas do visível, truques de prestidigitação.

4. OS ESFORÇOS DE RACIONALIZAÇÃO DO MITO: *LÓGOS E ÓPSIS*

Helena se assemelha àquelas estátuas em aparência vivas mas condenadas a perpétuo silêncio; em Eurípides, porém, a magia dos *agálmata* se desliga do temor e maravilhamento que outrora suscitavam com o sinal da presença divina nas imagens. Diante da vívida beleza, o poeta trágico assume uma atitude analítica, racionalista, quase dessacralizante, a perscrutar suas nefastas conseqüências sobre o domínio existencial humano. A *kháris* arcaica, a «graça» como participação em uma ordem de realidade que a ilumina e transcende, perde relevância nesse solar. Destina-se a participação sobretudo ao espectro, que se desfaz nas pregas do éter tão logo Menelau reencontra a amada. À verdadeira Helena, vivenciando a excisão do nome e do nomeado, todo legado se revela aporético, catastrófico, um eclipse da realidade e realização humanas¹⁷.

17. Em desfecho à peça, nos inteiramos da deificação de Helena pelos Numes – «serás assunta aos céus, e conosco, os Dioscuros, terás parte nas libações e

O longo processo de dessacralização das práticas religiosas arcaicas de confecção de imagens de culto, votivas ou funerárias – *xóanon*, *bretas*, *ágalma* e *kolossós*, os quais presentificavam deuses e mortos, franqueando no universo humano um meio de comunicação com o além –, é corolário da nova dimensão pública instituída pela *pólis*, cuja racionalização do espaço (político e físico) compreende transformações profundas na experiência do sagrado¹⁸. Contudo, a persistência do valor mágico das imagens, o fascínio pelo «ar» que emanam, estão bem documentados e com ecos muito posteriores à Grécia clássica. Na *Eneida*, Virgílio estima os gregos pela excelência de uma arte capaz de «forjar bronzes [...] que respiram», de «extrair vultos

dons hospitalares dos humanos; assim quer Zeus» (*Helena*, vv. 1.666-9) –, bem como da ilha rebatizada com seu nome e da boa ventura de Menelau na Ilha dos Beatos (vv. 1.674-9). Tal vaticínio memora o de Estesícoro, poeta que recobrou a visão após retratar-se de uma calúnia impetrada em versos contra a Tindaride; e ambos, por sua vez, acenam para uma conhecida tradição pitagórica na qual Helena infinda Senhora da Lua. No entanto, ao reverso da piedade dos pretéritos, subjaz em Eurípides um ceticismo desolador. «Se Eurípides fosse um homem de fé», pondera Umberto Albinì (1993, p. XVI), «o *deus ex machina* podia ser um meio para reafirmar a própria fé: em realidade, a intervenção decisiva dos numes, no limite do gratuito, parece cogitada como cómodo instrumento para convalidar toda uma dimensão inédita do real, para autenticar isto que (ultrapassando os confins tradicionalmente impostos à conduta do homem) arriscava aparecer conturbante, desmoderado, obscuro e ingovernável, “mágico”». Cf. também Brillante (2002, pp. 171-80).

18. «Todos os antigos *sacra*, sinais de investidura, símbolos religiosos, brasões, *xóana* de madeira, zelosamente conservados como talismãs de poderio no recesso dos palácios ou no fundo das casas de sacerdote, vão emigrar para o templo, morada aberta, morada pública. [...] Da grande estátua cultual alojada no templo para nele manifestar o deus, poder-se-ia dizer que todo seu *esse* consiste doravante em um *percipi*. Os *sacra*, outrora carregados de uma força perigosa e não expostos à vista do público, tornam-se sob o olhar da cidade um espetáculo, um “ensinamento sobre os deuses”, como sob o olhar da cidade, as narrativas secretas, as fórmulas ocultas se despojam de seu mistério e seu poder religioso para se tornarem as “verdades” que os Sábios vão debater» (Vernant, 1984, p. 38); *v.* também Vernant (2001, pp. 17-28).

vivos do mármore» (VI, 847-ss)¹⁹. Turvando a lógica, tais imagens despertam no orbe da *pólis* forte atração; fomentam contendas sobre a natureza do belo até arrostarem os domínios próprios da habilidade artística (*tékhnē*).

Vis-à-vis, espelhos... Com lácteo alvor, limpidez cristalina, geometria celestial, com seus remansos, os olhos capturam admiradores. De onde emana o seu poder? Porventura vige a beleza apenas nas aparências, adere à epiderme das sensações? Cativa por uma misteriosa exalação do olhar ou pelo prazer em delibar seus azuis, seus líqüidos matizes? Que se inspecione os cosméticos, os apetrechos de valise; talvez o furor não passe de deleite dos sentidos.

Memora Xenofonte que Sócrates, em revista ao expediente da «aparência viva» das estátuas, esparge a reflexão do belo por colóquios com distintos artistas. A Cleto ([Poli]cleto?) indaga:

–Isto que mais atraí os homens vendo [as estátuas], o fato de parecerem vivas, como consegue consumir? [...] Talvez seja porque, imitando na tua obra os modelos dos seres viventes, faz parecerem mais vivas as imagens.

–Sim – ele responde.

–Não as faz portanto parecer mais símiles ao verdadeiro e mais convincentes figurando as partes dos corpos segundo as poses (*skhémata*), abaixadas ou levantadas, contraídas ou distendidas, tensas ou relaxadas?

–Certamente – responde.

–E o fato de imitar as emoções dos corpos que fazem algo [o olhar truculento de quem combate, o vulto jubiloso de quem vence] não suscita prazer nos observadores? (Senofonte, 2001, *Memorabili*, III, 10, 6-8, pp. 279-81)

19. Na edição portuguesa, Virgílio (1994, p.137).

A aparente solução socrática, aclarando a *kháris* estatuária pela mimesis dos corpos vivos em ação, contribui pouco para dissolver os perfis míticos que conspurcam as ambições racionalistas do *lógos*. O amplexo dos olhares, a embriaguez helênea nada tem de idílico; ao inverso, ciranda em vórtices, revolve o mar das paixões. Frenesi hipnótico, arrasta em avalanche seu rebanho, a cavalgar seus ânimos, incitando-os a agir sob sua cadência. Ao estro sobre-humano devotam-se poetas, políticos, filósofos, sofistas.

Os pitagóricos, no cordel da Divina Harmonia, mensuram acordes melódicos e suas ações sobre a emoção e o ímpeto dos homens, aspirando à matemática musical do cosmos, ao equilíbrio das ações e à concórdia da cidade²⁰. Nesse sendeiro, se pouco compartilhem da ambivalente potência arcaica, se nele ressoam harmonias em perfeita ordem e proporção, concertos da música divina acessível às almas imortais, persistem todavia os traços de um *dalmon* que ultrapassa os limites humanos, que encanta os homens com laços inquebrantáveis, modelando seus ímpetos e sentimentos em uníssono com os aritméticos consonantes da beleza.

Coube a Górgias, o maior dentre os mestres da palavra, reovar o espectro sombrio que Sócrates tinha por extinto. Que as imagens de magníficos corpos, em poses congêneres às emoções representadas, aprazam, tal assertiva, argúi o sofista, contempla apenas um viés da

20. O esquadrinhamento matemático das consonâncias musicais e a intuição de uma inteligência divina ordeira do cosmos estreitam os elos entre beleza e razão, mas sequer aí se subtrai dos olhos a inefável radiância, o mistério da *kháris*. Como atestam breves indicações, o mito de Helena vem custodiado por eles como um tesouro de imagens – em verdade, *sýmbola* – que consignam, sob vestes poéticas, as grandes chaves gnósticas de iniciação nos segredos da Perfeição: no brilho do olhar e das pedras preciosas resplende por fim o plenilume da Lua, morada régia de Helena na tradição pitagórica, cuja beleza, súpera dentre os astros, lampeja no manto da noite, sentinela dos confins entre o divino e o humano, o mortal e o eterno (cf. Brillante, 2002, pp.175-80).

fascinação, o outro, golpeando os olhos, atinge certo a alma dos espectadores, atribulando-a. No *Encômio a Helena* ouvimos:

«Os pintores, quando de muitas cores e corpos extraem um só corpo e uma só figura (*skêma*) perfeita, deleitam a vista: quem fabrica estátuas de homens e constrói simulacros de deuses procura aos olhos um suave sofrimento. Assim, por natureza, algumas coisas propiciam dor, outras, nostalgia à vista. Muitas suscitam em muitos amor e nostalgia de muitas ações e muitos corpos.» (Górgias, § 18)

Defronte a Páris, Helena vê-se remida de todo delito ou calúnia e vice-versa. Possuídos pela beleza, seus olhos, seus corpos são presas do amor. «Como poderia um ífero [aos deuses] afastar e reverter a divina potência de Eros?» (*id.*, § 19). De idênticas armas dispõe o *lógos*, as quais, longe de esclarecer, entusiasma, encantam, persuadem os amantes, levando-os a desatino. O espetáculo de sua potência Górgias demonstra em dois discursos proferidos na ágora de Atenas, quando embaixador siciliano em visita à cidade: no primeiro, consente ao público sentenciar culpada e sem caráter Helena; no segundo, veneranda:

«Assim demonstrei que se Helena foi persuadida pelo *lógos* não cometeu injustiça mas lhe tocou uma má sorte. [...] Isso que nós vemos possui uma natureza que não é como desejaríamos, mas tal qual cada coisa mostra ter: por meio da vista (*ópsis*) também os comportamentos da alma são atingidos.» (§ 15)

Sons e imagens, *lógos* e *ópsis*, irmanando-se, consignam potentes figuras (*skhémata*), doces dardos, capazes de mover as paixões a seu bel-prazer. Em meio aos utensílios sofisticos de convencimento, o chamariz de formas e cores provado nas artes: expressões faciais e corporais, gestos e poses, trajes com forte apelo emocional e poder persuasivo. Néctar inebriante, o deleite da beleza logra adesões e ati-

tudes que, para o juízo comum, seriam inadmissíveis, inacreditáveis. Eis por que, na tribuna de Platão, esse agridoce prazer, ao contrário de divino, brindará os grilhões da liberdade e a cicuta da filosofia.

As efígies expostas na *Helena* de Eurípides e na apologia de Górgias, dentre outras obras, denotam o crescente interesse (jurídico, político e filosófico) pela ação e responsabilidade humana na Grécia clássica. Exaltado na *pólis* como disposição de caráter que se aquire mediante educação, por ciência do propósito das ações, com a qual se consuma o poder deliberativo e a responsabilidade pelas decisões, o *êthos* cobrará vida plena no perfilamento da beleza somente com as obras de Platão, absortas pela «pintura» da cidade ideal. Por ironia, de Helena pouco fala o filósofo. Mas quem, senão ela (e seu «duplo» redivivo), se afigura no oco das palavras e dos silêncios do ateniense? Toda a reflexão platônica sobre a beleza tem em mira as aporias filosóficas alardeadas pelos sofistas, cuja arte, professam, corteja o vulto da Tindaride. Eurípides deixa também seus sinais. As metamórficas permutas, o frágil limiar entre a aparência e a verdade, a oscilação de emoções e comportamentos, o fascínio ofuscante, desnorteador, deslindam extremos para a inquirição do belo «em si». Despeçamo-nos, assim, do nome, posto que da face proteiforme a se apossar dos homens, subjugando-os e obnubilando-lhes o discernimento, não se subtraem tão cedo os divisores da razão.

5. A DIDASCÁLIA DA BELEZA COMO DECORO

As reflexões sobre a beleza como «conveniência» (*prépon*) – «adequada expressão do caráter», em particular – despontam já nos primeiros escritos de Platão, em que prospecta, na senda socrática, uma trajetória pessoal de pensamento. Sigamos os passos iniciais do *Hípias Maior*²¹. Inconformado com os revides e duras reprovações que lhe foram feitas em um recente colóquio sobre a beleza, Sócrates

21. Cf. Platone, “Ippia Maggiore” (2001a).

tes pede auxílio ao sofista para elaborar respostas claras e incontestáveis ao adversário, anônimo por todo o diálogo (exceto em 298b). A iniciativa, porém, soçobra. Imitando na voz, nos gestos e no modo de pensar o desconhecido, Sócrates finda por conduzir o amigo ao mesmo nó de aporias às quais outrora se vira enredado. Escrito insólito, inconcludente, que parece cegar o leitor e constrangê-lo ao silêncio²². *A beleza é difícil*, sentencia o diálogo. Por certo, o veredicto não denota desolação e apatia mas um apelo (tácito, altissonante) ao olhar compenetrado sobre a realidade última da beleza. «Crês que a vida, nesse estado de ignorância, pode valer mais que a morte?» (*Hípias Maior*, 304d-e), consterna-se o outro de Sócrates.

A beleza como «o conveniente» é a primeira das definições pelas quais o filósofo almeja abraçar sua essência. Sócrates objeta, de início, exemplos propostos por Hípias sobre a realidade do belo, todos referentes a algo singular – uma bela jovem, o ouro etc. Não se trata de advertir coisas, naturais ou artificiais, em que se afira a beleza; assim seria impossível colher um parâmetro: o mais belo dos macacos, heraclitiza Sócrates, é feio se comparado à espécie humana; também a bela jovem o é se comparada a uma deusa, «e duvidas que a panela mais bela é feia se comparada à estirpe das virgens?» (*id.*, 289a). A ironia das comparações tem escopo certo: nesse cosmo tão copioso, como fixar parâmetros? E como não pressentir a falência do método almejando o belo em si? Mais do que definir coisas belas, defrontamo-nos com «belezas que são indistintamente feias e belas».

A irritação de Hípias com o disparate dos paralelos socráticos não inflama revides certos contra o filósofo. Operando separações e indagando sob quais circunstâncias algo possui atributos de beleza ou de feiúra, o filósofo encaminha-se ao *prépon* socrático. Investe o sofista que o ouro torna bela toda coisa à qual se aplica; Sócrates rebate: seria o ouro feio se aplicado por Fídias aos olhos marmóreos da estátua de Palas Atena, revestida em avório. O que convém a um

22. Sobre o sentido e lugar do escrito no panteão dos diálogos platônicos, *vide*, em específico, Maria Teresa Liminta (1998).

conjunto pode a outro não ser adequado. A essência da beleza, pois, parece estar na concordância ou adequação das partes entre si e com o todo. Mais: se a beleza está no acordo, então uma colher de lenho de figueira, «conveniente aos legumes e à panela» (290e), é mais bela que outra banhada a ouro. Exemplo desconcertante. Diferentemente da estátua fidíaca, o requisito da conveniência conduz-nos a um objeto cotidiano que, aos olhos de todos, está deveras distante dos fulgores da beleza. O ouro, pelo reverso, pode ser ou não belo dependendo das circunstâncias.

A reflexão redundante em aporias. A beleza assemelha-se a uma exterioridade. Mas o intuito de Sócrates é claro: o juízo em jogo não se limita à imediatez sensível. A beleza do corpo reflete na percepção simultânea de seu «ser vivo». A forma em si, desvincilhada da expressão de vitalidade, é sempre forma *do corpo*; e, mesmo que a beleza não venha ajuizada em estrita atenção à finalidade de cada membro e do todo, a apreensão da ordem, proporção, harmonia entre os membros impescinde da visualização do organismo. O *prépon* acena para um domínio judicativo que, preso aos sentidos, enlaça «forma» e «corpo», «corpo» e «expressão corporal».

Os enleios socráticos instabilizam opiniões correntes sobre o juízo de beleza. Quando admiramos o ouro ou um corpo, aparentemente não os ajuizamos belos em atenção à finalidade, ao uso. A beleza (e a conveniência tal como concebida por Hípias) parece restringir-se aos aspectos sensíveis, formais. A despeito das aparências, Sócrates reúne exemplos em que o juízo prende-se claramente a uma ordem intelectual mais complexa. Tratando-se dos olhos, o ouro não convém a Atenea Parthenos. A menção a Fídias não é casual. No tempo de Platão, as proporções harmônicas e o efeito plástico da gestualidade eram apreciados mais pelo acume artístico na elaboração da obra do que pelas reais medidas e disposições anatômicas do corpo figurado. Os artificios óticos na apreensão da estátua criselefantina asseguravam uma beleza externa ao modelo, por assim dizer. A hesitação em circunscrever a beleza no âmbito da aparência, mormente no da pura exterioridade, pontua as considerações platônicas sobre a beleza sensível. Pouco a pouco, o filósofo

encadeia um diálogo que põe à prova tal convicção, formalizada pelo sofista.

Ameaçando consagrar a beleza como algo relativo, uma «forma de aparecer» e não uma «realidade em si», o prépon, para além de dirimir, amplia as desconfianças de o belo ser mero jogo de ilusão. Receios exacerbados com um último exemplo, fornecido por Hípias à guisa de conclusão – e em simétrica relação com o início do diálogo, no qual Sócrates memora a admiração de todos pela ciência e o modo de se vestir do sofista. O exemplo capitula as contradições:

Hípias: «[...] Se um homem, feio, coloca uma roupa ou uns sapatos que lhe caem bem, esta conveniência lhe fará mais belo.

Sócrates: «Se a conveniência empresta ao objeto uma beleza mais aparente que real, é, por consequência, um engano sobre a beleza. [...] Queremos uma beleza capaz de fazer belas todas as coisas que a possuam, tanto se pareçam belas ou não, e buscamos o que é a beleza.» (*Hípias Maior*, 294a-b)

E mais adiante Sócrates conclui: «Do fazer aparecer e do fazer ser bela uma coisa não existe uma única e idêntica causa, e isso vale não só a propósito da beleza, mas de qualquer outra realidade.» (294e)

Pierre-Maxime Schuhl e outros historiadores têm assinalado a insistência do filósofo em comparar a atração despertada pelas vestes purpúreas dos sofistas e a suscitada pelo exibicionismo de seu conhecimento enciclopédico ou sua prodigiosa capacidade de memorização²³. Se uma sabedoria ilusória, exterior, equipara-se a uma

23. «Os historiadores da arte advertiram já há muito tempo essa afinidade entre pintores “modernos” e sofistas; esses se assemelhavam também quanto às atitudes e o modo de ser: mesma presunção, mesmo orgulho, mesma arrogância: para citar um só motivo entre tantos, Zêuxis, como Górgias e Hípias, portava vestes purpúreas; mas isto não era senão o indício de uma analogia mais profunda. Seus quadros, cuja semelhança com a realidade,

beleza mais aparente que real, ambas não delibam, quiçá, da mesma fonte? Colhido na aparência, o «conveniente» tende a se confundir com o *vistoso* ou o *atraente*, com o *mais apazível*. Sobre a arte da persuasão, Platão desenvolve extenso estudo no *Górgias*. Também aí revista o liame entre a beleza ilusória e o *lógos* sofisticado, equiparados à «adulação» (*kolakeía*). A sofística, observa Platão, assemelha-se à culinária; uma e outra procuram prazeres máximos e, por consequência, ignoram o verdadeiro e o bom, apanágios do médico nutricionista (de quem o cozinheiro é a imitação degradada) ou do ginasta (de quem o «cosmético» é a contrafação) (*Górgias*, 465b).

Lenitivo para os olhos, o feitiço da beleza aparente está no branco dos escritos. No Livro Terceiro d'*A república* (1983b), o filósofo inicia sua digressão sobre o decoro investindo contra os «encantamentos poéticos» que perfazem os enganos dos sentidos. Aspirando ao máximo deleite, o poeta ignora o que convém a deuses e homens, fabula traições, perfídias, vitupérios, cruéis vinganças, toda sorte de lamentações ou coisa que o valha. Da copiosidade de emoções na epopéia à pungência dos sofrimentos ou risos na tragédia e na comédia, o comprazimento é congênito à arte poética.

«Palavras como estas [colhidas da poesia] e todas as outras da mesma espécie, pediremos vênias a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais que a morte.» (*id.*, 387b)

surpreendente a distância, se evanece quando deles se avizinha, parecem feitos para ilustrar e confirmar o relativismo heraclíteo de um Protágoras; por uma parte e por outra, tudo se reporta à aparência: não se trata mais que de produzir ilusões, e através de meios menos diversos do que se poderia imaginar.» (Schuhl, 1994, p. 53)

Corridos os séculos, tais censuras ecoam naquelas repreensões ciceronianas contra o cativo das obras de arte. Exemplo extensível aos prazeres procurados pela pintura e suas artes irmãs, desvela uma beleza visível e audível confinada às aparências, cega à feiúra do narrado, uma beleza ilusória. Isso não implica, contudo, que o prazer sempre turve o sentido legítimo da beleza. O perigo está no hedonismo inoculado pelo «adulador». Que se ouça a ode helênea entoada por Górgias:

«Os entusiasmantes encantamentos que vêm através dos *lógoi* trazem prazer e põem fim à dor: a potência do encantamento entrando em intimidade com a opinião da alma a deleita, a persuade, a transforma com a sua fascinação. Do fascínio e da magia duas artes foram descobertas, as quais consistem em desvios da alma e em enganos da opinião.» (*Encômio a Helena*, § 10)

Descerrando ofuscamentos de letícia aparência, o liame entre o belo e o bem reluz. A conveniência culmina no benéfico, no verdadeiramente bom, no «útil» (*khrésimon*).

Com o *khrésimon* multiplicam-se as variantes, variáveis. Dada a sua «potência», o *útil* requer imediato complemento: «o que tem a capacidade de fazer algo», adverte Platão, «pode fazer seja o bem como o mal»; a complexão do útil está pois no «vantajoso» (*ophélimon*), no conveniente ao bem: «a potência e o útil, na medida em que são eficazes para o bem, são o belo» (*Hípias Maior*, 296c-e). Os exemplos reunidos dão testemunho da amplitude que a beleza assume: corpos, utensílios, artes, costumes, leis etc.. Perscrutemos consórcios com os olhos.

Em vista do bem, o belo supõe a subsunção do visível ao inteligível. Julga-se a beleza aparente em concomitante atenção à finalidade: por se tratar de um *olho*, o ouro não convém à estátua. Isso equívale a afirmar que o aspecto belo não se destrela totalmente do *télos* existencial, tal como a elegância de um vaso (harmonia de cores, proporções) se desfaz se obstar a sua utilidade. Porém, em respeito

à aparência, o ajuizamento da beleza como o útil não supõe, a rigor, a fruição do aspecto *belo*, e sim do aspecto *adequado* ao uso. Entre a essência e a aparência interpõem-se novos percalços. O *khrésimon* regula o *prépon* «aparente», mas não assegura, nem cancela em absoluto a beleza sensível. Como é manifesto, mais admirável e perfeito será o que perfaça o bem e, em simultâneo, apraza aos olhos ou à audição. A fonte da contemplação parece, pois, consistir num tipo singular de concordância aprazível.

Hípias constrangia o belo-conveniente aos domínios da aparência. Preso à relatividade, oscilava de qualidade, aparecendo ora belo, ora feio, ora muito belo, ora menos; «o conveniente [assim concebido]», conclui Sócrates, «faz as coisas parecerem mais belas do que são e dissimula a sua verdadeira natureza, impedindo-a de emergir» (*Hípias Maior*, 294b). *Recto-verso*, n' *A república* revistam-se formas e estilos poético-musicais; «mas o modo de expressão e a palavra», adverte Platão, «não dependem do carácter da alma?» (400 d); e adiante:

«só aos poetas é que devemos vigiar e forçá-los a introduzir nos seus versos a imagem do carácter bom, ou então a não poetar entre nós? Ou devemos vigiar também os outros artistas e impedi-los de introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro, quer na pintura de seres vivos, quer nos edifícios, quer em qualquer outra obra de arte?». (401 b)

A alfaia sofisticada não empana o vislumbre do belo no estofado do sensível. Muitos são os escritos em que o filósofo advoga com fervor a concordância entre essência e aparência. «Oh, caro Pan e outros deuses que aqui estão, concedam tornar-me belo por dentro, e que todas as coisas que tenho fora estejam em acordo com as que tenho dentro», finaliza o *Fedro* (279b-c).

Algo é belo «na medida em que é útil, na medida em que serve para determinado fim e em certas circunstâncias» (295d). Como na estesia do belo aparente, nessa definição não nos desligamos da

miragem de um ente singular. O útil-vantajoso, subordinado à prossecução do bem, não abandona a esfera do sensível: é no singular, em determinadas circunstâncias, que se afere a utilidade. Se ele imprescinde da intelecção do bem, não ambiciona com clareza ascender dos singulares ao universal, à Idéia, persistindo, como Platão dirá alhures, «a seguir os vestígios do belo e do perfeito». Assim circunscrito ao domínio concreto, o belo-útil não se desprende dos prazeres dos olhos e dos ouvidos, a assistirem a fruição do bem, feito uma «estesia da ética». Nem pura beleza «plástica» da gestualidade, nem plena ascensão intelectual ao conteúdo eidético da virtude «em si», aqui está em jogo o admirável como *exemplar*, como *expressão de valor*.

Primeiro é preciso conhecer o valor para depois apreciar a sua expressão sensível, lê-se n' *A república* (392c). O deslocamento de foco para a esfera superior do belo-bem não implica abandono da beleza sensível. Belas vestes, antes de ocultarem a feiúra do corpo, bem podem ser a expressão de equilíbrio e temperança (e o são na medida em que consumam parcimoniosa harmonia das cores e boa proporção das partes entre si e com o todo). Ao considerar os estilos apropriados às palavras, as harmonias e ritmos adequados aos cantos, o ateniense parte dos gêneros poéticos e dos modos musicais existentes (393c-403c). Longe de ignorar toda e qualquer qualidade ligada aos sentidos ou à aparência, revista as que permitem ou não externar o bom caráter, numa paidêutica que iguala cidadãos e artistas.

«Devemos mas é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões saudias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa?» (401c-d)

Desde cedo, o *prépon-khrésimon* conduz à mímesis e à ética platônica da imitação, descerrando um solo copioso e espesso, cujo direito de cidadania comede propalados desteros das artes²⁴.

6. OS *SKHÉMATA*

Ao estender à «pintura, construção e demais artes» as investivas contra a poesia homérica, Platão alude, vago alvitre, à equação simonideana entre poesia, «pintura falante», e pintura, «poesia muda»²⁵. Maria L. Catoni ressalta, porém, a preeminência da *mousiké* (a abrangente poesia, canto e freqüentemente dança; cf. Pretagostini, 1998, pp. 619-20) na assimilação entre as artes, evidente aos gregos. «Quem possui uma eficiente educação na *mousiké*», lê-se nas *Leis* (401e, 1-3), «pode perceber com grande agudeza isto que é feio ou imperfeito nas obras de arte ou na natureza». No coro, a maestria do cantar e dançar subordina-se ao bel-canto e à boa dança, à adequação da melodia ao conteúdo ético. Nessa matéria, Platão remete nominalmente a Dâmon de Oa (*A república*, 400b), notável conselheiro de Péricles e estudioso dos modos musicais e seus *éthe* congênicos, dos ritmos e harmonias capazes de suscitar diferentes disposições de caráter no auditor. Seguindo seus ensinamentos, o filósofo exclui da cidade as harmonias mixolídia, sintonolídia «e outras lamentosas», e instrumentos musicais, tais como harpas, trígonos e a flauta (399a-400e). Na mesma senda, cala muito da poesia homérica.

A teoria ético-musical damoniana descende de nobre linhagem de homens públicos, para os quais a música felicitava uma arma poderosa no exercício da política e na orquestração da ordem da

24. As reações contra a “cooptação” da arte pelo filósofo – ou melhor, pelo político – cedo se farão ouvir; todavia, sempre convém ter em conta a relevância da *tékhnē* na elaboração do pensamento filosófico platônico. Cf. Ribeiro (2006), “Arte no pensamento de Platão”.

25. O poeta é «como um pintor que pinta figuras nada semelhantes ao modelo que deseja inspirar-se» (Platão, *A república*, 377e); v. Manieri (1995).

cidade. Terpandro, que viveu entre os séculos VIII e VII a.C., pôde com seus cantos ultimar a guerra civil em Esparta, ali fundando a primeira escola de música grega. Um século depois, Estesícoro restabeleceu a harmonia na cidade com igual artifício. E o próprio Terpandro, muito antes de Dâmon, já advertia o poder psicagógico da *mousiké* num tratado sobre os distintos caracteres dos *nómoi*, gêneros musicais que, durante todo o período arcaico e tardo-arcaico, foram regidos por normas rígidas e severas com respeito à entonação e ao ritmo (cf. Pretagostini, *id.*, pp. 621-2).

O horizonte desses estudos classificatórios não se limita à inspeção «expressionista» dos sons – e das cores (cf. *Poética*, 1.450a-b; *Política*, 1.340a) –, que, graças a Aristóteles, tanto fascinará a *Gestalt* moderna. Como observa Catoni, o paralelo entre música e pintura (a evocação do *êthos* mediante ritmo, harmonia e dança concordes com o conteúdo melódico; a adequação entre esquema figurativo e imagem do caráter bom) comporta outras aproximações, mais diretas. No *Simpósio* de Xenofonte, Sócrates pede aos dançarinos para «dançarem ao som da flauta os esquemas em que vêm pintadas as Graças, as Horas e as Ninfas» (7.5.1-ss), definição reafirmada por Plutarco, para quem o *skhéma* é «aquele momento no qual os dançarinos, dispondo seus corpos no esquema de Apolo, Pan ou uma Bacante, permanecem nessa posição como se fossem pintados» (*Questioni conviviali*, 747b-c; *apud* Catoni, 1997, p. 1.029).

Em revista ao expediente poético-musical do *prépon*, Platão tem diante dos olhos uma tradição consolidada de convenções figurativas, verdadeiro «catálogo de posturas», gestos e fórmulas de expressão.

Xenofonte (*Memoráveis*, III, 10) atesta o quanto tais esquemas estavam no alvo das reflexões de Sócrates, que manteve profícuas conversações com artistas de renome como o pintor Parrásio, o escultor Clíton e Pístia, um exímio fabricante de armaduras. A se confiar no testemunho de Pausânias, um grupo escultórico das Graças fora executado pelo próprio filósofo e ainda podia ser visto na acrópole de Atenas. Com Parrásio, Sócrates discute o artifício pictórico de perseguir o perfeito imitando «de muitos indivíduos os melhores aspectos de cada um, de modo a que pareçam belos os corpos no

seu conjunto», interpondo se a beleza consiste na harmonia de proporções e cores ou, em simultâneo, na imitação do caráter da alma. Ao receio do pintor acerca da possibilidade de «imitar o invisível», Sócrates argüi que a magnanimidade, a liberalidade, a temperança, a prudência, a arrogância e outras disposições de caráter «se revelam na expressão do rosto e nos gestos do homem parado ou em movimento» (10, 2-5); e ultima: «Pensas que seja mais aprazível ver homens nos quais transparecem sentimentos belos, bons, amáveis ou nos quais transparecem sentimentos torpes, maus e odiosos?» (10, 5). Argüição similar encontramos no colóquio com Cletos. Se nas suas estátuas de lutadores, corredores, pugilistas, admiramos «parecerem vivas», isso decorre antes de tudo do fato de o escultor «imitar modelos de seres vivos». O esmero na imitação das poses, das expressões faciais, das emoções convenientes aos corpos em uma ação singular «é motivo de regozijo nos observadores» (10, 8).

Os ensinamentos de Sócrates enfatizam, pois, o acréscimo da complacência pela expressão do *êthos*, do bom caráter. Mas o foco da discussão não se detém no prazer como atributo do belo. No colóquio com Pístia, o endereço final dos diálogos fica evidente. Indagado por que cobrava pelas armaduras uma quantia superior à de outros fabricantes se não as modelava nem mais robustas nem com materiais mais preciosos, Pístia justifica forjá-las com «harmonia de proporções». O filósofo nota, contudo, que a beleza das armaduras diz respeito a corpos ou bem proporcionados (*eurhythmía*) ou desproporcionados (*arrythmía*), residindo a harmonia na «adequação» (*harmótton*) aos mesmos: «parece-me que entendes “bem proporcionado” não em si mesmo mas em relação a quem o usa» (10, 10-12). Perfaz-se o círculo: as três conversas aclaram que a beleza emana da «conveniência» (adequação das proporções corpóreas, gestos e expressões faciais às diferentes ações a serem imitadas; adequação das proporções e materiais ao destino utilitário dos utensílios etc.). A *harmonía* pitagórica cede posto ao *harmótton* socrático (e, por extensão, ao *prépon* platônico), fonte suprema de beleza e prazer.

Platão se mostra mais cauteloso. Os prazeres «máximos» procurados pela poesia e demais artes não coincidem de todo com os

«puros» e concordes ao bem²⁶. A pedagogia socrática, legítima em sua defesa da «expressão do bom caráter» nas artes, pouco enfatiza o extraordinário poder de encantamento que músicos, pintores ou arquitetos têm nas mãos, sua capacidade de sedução e engano, símil à magia ou à prestidigitação. Nesse espectro, a inquirição psicagógica damoniana complementa a conceptual socrática. Nem uma nem outra, porém, ascendem à realidade última da beleza.

7. O BELO EM SI E O VISÍVEL

Gestos, poses, entonações de irradiante energia, interagem com os movimentos da alma, levando-a a participar dos sentidos que evocam. Manipuladas com astúcia, atordoam, dobram os ânimos, torcem o juízo. Ao inverso das convenções, malgrado os simulacros, tais fórmulas expressivas possuem um poder pungente sobre o ser humano, motivo por que precisam ser custodiadas com primor. Compete ao homem, todavia, sobrelevar-se da multidão de imagens oscilantes e múltiplas, timoneiro ao candor da razão, rumo às essências unas e sempre iguais a si, as Idéias.

«Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos», expõe Platão n'*A república*, «embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si» (V, 476b). Na educação platônica, ao final do espetáculo, o público deve despertar do torpor onírico que envolve o mundo das imagens, pois, se a verossimilhança leva a confundir ator e personagem, também no domínio dos sentidos a aparência toma o lugar da realidade. Em vigília, o alvor da verdade, o ser transcendente, verte luz sobre os singulares sensíveis. Mas e na arte? Em vista de ações exemplares, modelos de pulcra virtude, a mimesis não conduz os artistas a

26. Sobre o prazer e a concepção platônica da beleza, cf. Migliori (1998, pp. 187-290).

se desvencilharem em parte dos singulares, como quando figuram «homens perfeitamente justos» ou dotados de «uma beleza jamais encontrada entre mortais»? Princípio que, na *Poética* de Aristóteles, assegura à poesia superioridade sobre a história²⁷, vem rememorado por Sócrates em seus colóquios com Parrásio: convém representar figuras irrepreensíveis, mas, visto que inexistente homem em tudo indefectível, é preciso selecionar muitos modelos, reunindo de cada um os melhores aspectos, de forma que pareça belo o corpo delineado em seu conjunto (Xenofonte, *Memoráveis*, III, 10, 2).

«Julgas então que um pintor vale menos», pondera o platônico, «se tiver desenhado um modelo do que seria o mais belo dos homens, e transmitido suficientemente à sua pintura todas as qualidades, mas não puder demonstrar a possibilidade da existência de um homem desses?» (*A república*, V, 472d)

Como Platão, Cícero, ao descrever o orador perfeito, memora sua inexistência e adita:

«Podemos imaginar obras mais belas que as estátuas de Fídias, mais perfeito do que as quais não existe nada na arte escultórica? [...] aquele artista, quando

27. Compartilhando da mesma incumbência ético-pedagógica da arte advogada por Platão, Aristóteles conduz suas reflexões para paragens bem distintas: «sem ação não pode haver tragédia, porém sem caráter sim», pondera o estagirita, observando que as tragédias da maioria dos autores modernos careciam de caracteres; ainda, se Polignoto era um bom pintor de caracteres, a pintura de Zêuxis não tinha nenhum caráter; e ultima: «se alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a Tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos. Ajuntemos a isto que os principais meios por que a Tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refirme a peripécias e reconhecimentos» (*Poética*, 1.450a). Mediante « piedade e temor », a *kátharsis* legitimará um patetismo inconcebível em Platão.

criou seu modelo de Júpiter [estátua de Zeus para o templo de Olímpia] e Minerva [Atenea Parthenos, do Parthenon], não tinha ante os olhos ninguém que lhe servisse de modelo, mas era em sua própria mente onde estava uma espécie de imagem extraordinária da beleza, contemplando a qual e fixando-se nela, dirigia a sua arte e a sua mão para a imitação.» (*Orator*, Prol., 9)

Reunindo excelências dispersas e suprimindo faltas, também Zêuxis, informa-nos o arpinate, dotou de perfeitos contornos o simulacro de Helena (*De Inventione*, I, 3-4).

Superior a todo modelo, tal «imagem extraordinária da beleza», perseverando entre coisas belas, dista em muito das alturas supra-celestes vislumbradas por Platão. No original, as verdades últimas jamais poderão ser plenamente colhidas pelos olhos. Se o artista figura os homens melhores do que são, depurando imperfeições e acidentes – a aproximá-los do universal, como dirá Aristóteles – persiste, contudo, preso aos singulares, ao domínio das aparências. Seus artifícios nada dissipam o torpor das imagens sensíveis. Nessa limitação, a arte mostra-se útil à educação dos jovens, coadjuvante no reconhecimento das virtudes em ações singulares, exemplares.

Algo muito distinto admira Cícero em Fídias: reunindo excelências, o predileto de Péricles melhor faz ver a perfeição universal, a essência. Nessa senda, a arte apresta-se à alta dignidade que Plotino lhe outorgará (Panofsky, 1985c). Em Platão, ao contrário, tudo não passa de sonho²⁸. Reportando-se ao pintor da república, Schuhl (1994, pp. 71-8) contrasta a effigie divina entrevista pela dialética do amor:

28. Cf. *A república*, V, 476c: «Ora, quem acreditar que há coisas belas, mas não acreditar que existe a beleza em si, nem for capaz de seguir alguém que o conduza no caminho do seu conhecimento, parece-te que vive em sonho ou na realidade? Por ventura sonhar não é quando uma pessoa, quer durante o sono, quer desperta, julga que um objeto semelhante a outro não é uma semelhança, mas o próprio objeto com que se parece?».

«[Belo em si,] primeiramente sempre sendo, sem nascer nem perecer, sem crescer nem decrescer, e depois, não de um jeito belo e depois feio, nem ora sim ora não, nem quanto a isso belo e quanto àquilo feio, como se a uns fosse belo e a outros feio; nem por outro lado aparecer-lhe-á o belo como um rosto ou mãos, nem como nada que o corpo tem consigo, nem como algum discurso ou alguma ciência, nem certamente como a existir em algo mais, como, por exemplo, em animal da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; ao contrário, aparecer-lhe-á ele mesmo, por si mesmo, consigo mesmo, sendo sempre uniforme, enquanto tudo mais que é belo dele participa, de um modo tal que, enquanto nasce e perece tudo mais que é belo, em nada ele fica maior ou menor, nem nada sofre.» (1983a, *O banquete*, 211a, p. 42)

Volvamos ao orador. Partidário do decoro platônico, o arreatamento ciceroniano convida a um último olhar sobre aquelas imagens que, em muitos aspectos, professaram as suas convicções. Como observa Paul Zanker (1992, p. 239), no Fórum de Augusto a nova arte de Estado compendia seus traços peculiares. Nos tímpanos, métopas e frisos dos templos clássicos, nos magníficos pódios helenísticos, mitos e batalhas vinham representados em composições centradas na *ação*; agora, a ausência de movimento e a rígida simetria axial predominam. Às ações dramáticas sucedem disposições paratáticas, arranjos abstratos de personificações e alegorias. As conotações éticas e políticas das imagens perfilam-se, portanto, em uma lógica de significação distinta. A arte helênica visa a uma resposta «imediata» do espectador diante das obras, uma postura como se estivesse diante do real; herdeira do «ecletismo» helenístico e tardo-republicano, a arte augustana convida ao distanciamento, apresentando valores e conceitos de um «modo abstrato e alusivo, pelo qual os grandes modelos formais, na maioria gregos, não vêm tomados “à letra” mas usados como alegorias quase poéticas» (cf. Zanker, 1998, p. 573; 1991, p. 207). Figuras com cabelos e

trajes em estilo arcaizante, por exemplo, podem significar a *pietas* romana tanto quanto o símbolo do bucrâneo. Se o repertório figurativo tende à estandardização, a eloquência se amplia pelo caráter abstrato e a conseqüente «abertura» das imagens, favoráveis aos mais variados jogos de associações.

Citações de formas canônicas com valor metafórico, imagens metonímicas, analogias, símbolos de conceitos abstratos etc., tais recursos poéticos ofuscam a prerrogativa platônica de justa expressão do caráter, centrada no *valor exemplar da ação*. Nas personificações e alegorias, se os *skhémata* expressam virtudes, combinam-se a outros símbolos de igual ou maior importância visual, capazes de circunscrever um universo conceptual mais extenso que o da ação singular. A abrangência semântica, embora afeita à visagem «eidética», compromete a eficácia pedagógica da arte, o reconhecimento do bem e do belo *nos singulares*. Na paidêutica platônica, deuses e heróis, alegorias e personificações, com seus atributos adequados à significação mais completa do personagem, devem subordinar-se à manifestação das *aretai* em ações. O mesmo se aplica à edilícia. As exortações de Vitruvius (*De Architectura*, IV, 2, 2-6) para que os arquitetos evitassem licenciosidades na ornamentação, imitando os elementos originais das construções lígneas, de modo a preservar no mármore sua necessidade e coerência, denunciam idênticos divórcios. Na arte romana, a eloquência das pedras negligencia os imperativos da *utilitas*, desvencilhando-se de seus limites para consumir uma proeminente poética – prerrogativa proscrita, seja pelo amante dos templos helênicos, seja pelo Ateniense.

À ampliação dos meios expressivos e dos níveis de significado na obra de arte segue um crescente interesse pelo «estilo» de cada artista, parelho ao caráter da ação representada. O elenco das qualidades excelsas de Policlete, Fídias ou Calímaco, dentre outros, a serem imitadas na representação de valores específicos (*dignitas*, *gravitas*, *venustas* etc.), alarga-se com a identificação dos traços singulares de cada artista²⁹. Se a estima pela feição do autor não obsta o encômio

29. Cf. Cícero, *De Oratore*, III, 7-9: «Uma só é a arte da escultura, na qual se distinguem Miron, Policlete, Lisipo [...] uma só é a arte e uma só a técnica

das virtudes, aragem benfazeja à lavra de homens livres, insta uma inversão de olhares decisiva para a história da arte até nossos dias. Em Platão, o foco privilegia a ação da obra sobre o espectador, recai sobre o público, que se espelha no representado; a pouco e pouco, as reflexões se alteram, visam ao *ingenium* do artista³⁰.

O fascínio pelo «ar» das estátuas gregas, a vivacidade dos gestos, seu poder de encantamento, de enleio e enlevo dos espectadores, permaneceu aceso por todo o mundo antigo. «Faz a natureza – nada há mais ávido do seu semelhante do que ela – com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e soframos com os que sofrem. Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm testa franzida, a cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. [...] Dizem que Aristides de Tebas, igual a Apeles, conhecia muito bem esses movimentos; nós também os conheceremos se, para isso, nos aplicarmos com empenho e dedicação» (Alberti, [1436] 1989, *Da Pintura*, 41). Com essas palavras Leon Battista Alberti restituiu-nos os motivos greco-

da pintura, mas muito diversos entre si foram Zêuxis, Aglaonte, Apeles; e no entanto, a nenhum deles parece nada faltar na sua arte» (26); «pela minha exposição talvez se devesse concluir que, sendo quase inumeráveis os tipos ideais da oratória [...] não podem ser regulados pelos mesmos preceitos e uma didática única. Mas não é assim [...] sabemos que de uma mesma escola, por assim dizer, dirigida por expertos e preceptores de grandíssimo valor, cada qual no seu gênero próprio, saíram discípulos diversos entre si, e todavia dignos de louvor, pois o ensinamento do mestre se adaptou à natureza de cada um» (34-35).

30. O giro se consuma no bojo do próprio platonismo; Marsilio Ficino dá voz plena ao processo *in nuci*: «Nas pinturas e nos edifícios brilha a inteligência e a habilidade do escultor. Ainda, podemos ver nessas obras a atitude e a imagem, por assim dizer, de sua mente, porque nelas a mente expressa e se reflete da mesma forma que um espelho reflete o semblante de um homem que nele se vê» (*Theologica Platonica*); *apud* Wittkower & Margot (1988, p. 95).

romanos, dando asas a um olhar que perpassa a tradição clássica moderna. Que se recorde apenas seu mais intrépido conhecedor, Aby Warburg, atraído, desde os primeiros escritos, pela temerosa força das «fórmulas de comoção» (*Pathosformeln*), pelo mistério de sua valência trans-histórica³¹.

Quando as imagens antigas perderem plenamente a aura de sacralidade, quando os hábitos e comportamentos se mostrarem em tudo convencionais, culturais, a dimensão visual da exposição do eu, cingida pelos timbres da artificialidade, muito se despojará do interesse que sempre suscitou. *Prósopon*, votado ao exterior, quiçá o «solo comum» dos sentidos continue a tecer seus sinais de reconhecimento, seus espelhos, colhidos assim na corporeidade dos sentimentos (na carne das formas, das texturas, das cores, dos sons...); uma encenação construída, por certo, mas que *faz ver*, na permanente extroversão do viso vidente aos olhos do visível.

31. O mais importante trabalho de Warburg, o atlas *Mnemosyne*, foi brutalmente interrompido pelo enfarte fulminante que lhe tirou a vida em 26 de outubro de 1929. *Grosso modo*, perscrutando as intensas emoções e paixões que assaltam o homem primitivo (das comunidades tribais gregas, e seus cultos báquicos, aos índios Pueblo do Novo México), Warburg compreendia as expressões e gestos de forte carga patética como «símbolos», que, por guardarem a memória do estado primogênito (o punho cerrado contém – no duplo sentido de evocar e cercar – o golpeamento), prestam-se a um uso ambivalente, capaz de humanizar ou corroer os esforços civilizadores. Cf. Gombrich (1992, caps. XIII e XV).

(Página deixada propositadamente em branco)



V.

A ARQUITETURA,
O CORPO E O
ESPELHO

(Página deixada propositadamente em branco)

V.

A ARQUITETURA, O CORPO E O ESPELHO

SOBRE A BELEZA E O TEMPO

PLUTARCO (1958, p. 390), EM *VIDA DE PÉRICLES*, AO DESCREVER AS vicissitudes da prodigiosa empresa arquitetônica e urbanística de remodelação da acrópole de Atenas, exprime a ventura e magnificência do feito como um cancelamento do tempo consumado pela beleza. «Nas obras de Péricles», expõe o autor, «floresce como que uma juventude perene; essas se conservam à visão indenes ao tempo, quase possuem infuso um ar sempre fresco e uma alma que não conhece velhice».

Pronunciadas há mais de cinco séculos do empreendimento, tais palavras ganham um tom e intensidade singulares. A fórmula, todavia, não era inédita. Para aquém da sistematização helenística da «doutrina das ordens arquitetônicas», da analogia entre a beleza dos corpos e a dos templos perquirida pelos arquitetos na Grécia clássica, a exaltação da eterna juventude dos corpos belos, «flor que não murcha», arraigava-se em pleno no mais longo solo do mito. Jean-Pierre Vernant tem estudado o sentido estético, prioritário, com que os antigos dirigiram seus olhares para o corpo do herói morto em combate. Último fulgor da juventude, no momento mesmo em que vêm apagadas todas as manifestações vitais – o vigor, o poder, a força –, na beleza do corpo resplende a «presença divina», funda-

mental à experiência religiosa mítica. Como pondera o filósofo, o antropomorfismo dos deuses não significa que fossem concebidos «à imagem do corpo humano»; para os gregos, pelo contrário, «em todos os seus aspectos ativos, em todas as componentes do seu dinamismo físico e psíquico, o corpo do homem remete ao modelo divino enquanto nascente inexaurível de energia vital, cujo fulgor, quando brilha por um instante sobre um mortal, a ilumina com um fugaz reflexo de um pouco daquele esplendor que emana constantemente do corpo dos deuses» (Vernant, 2000a, p. 13).

Corpos de extraordinária beleza, templos esplêndidos, os gregos os custodiaram no sólido duradouro – «*aere perennius, marmore perennius*». Primigênio, o *koûros* arcaico; estátua fúnebre que não consiste propriamente em uma imagem do jovem guerreiro, mas em um duplo do morto. Perpetuado na pedra, nesse monumento que mantém sempre acesa a sua fama eterna, ele não pode ser admirado senão como um corpo sem vida, uma forma inerte, uma «ausência na presença»¹. Sob o alvor da Grécia clássica, adstritos ao valor da imagem como representação (e não mais, cabe reiterar, um duplo do ser divino ou mortal), os escultores almejam seres vivos, insuflando vida, por assim dizer, em suas estátuas. E, malgrado o proplado desterro das artes imitativas por Platão, também ele, em diferentes circunstâncias, evocará o lume, fascínio e plenitude ínsitos na visão do belo. «A Beleza» – lê-se em *Fedro* – «pudemos vê-la em todo seu esplendor [...] Aqui, temo-la surpreendido, resplandecendo em sua mais luminosa clareza, pelo mais clarividente dos nossos sentidos» (Platão, 1991, 250b-d, pp. 866-7).

N' *O banquete*, o liame entre o belo e a imortalidade faz-se preeminente. Cabe, por ora, assinalar um *tópos* que, sobretudo a partir desse diálogo, será recorrente nas indagações sobre a arte e o tempo. Se o amor da beleza, fala o filósofo pela voz de Diotima, é desejo do bom, «não apenas de tê-lo, mas de tê-lo sempre», se o objeto do amor é a «posse constante do bom», então ele não é propriamente amor da beleza mas «da geração e da parturição no belo». Ação que

1. Cf. Vernant (2001), especif. “Eídolon. Dal doppio all’immagine”.

lhe permite possuir constantemente o bom, só assim ele alcança o bem maior da imortalidade, pois «é desse modo que tudo o que é mortal se conserva [...] É por esse meio, Sócrates, que o mortal participa da imortalidade» (Platão, 1966, 205a-206e e 208b-c, pp. 162-4; 1991, p. 587-588).

Geração nos *corpos*, geração na *alma*, sutil jogo de espelhamentos. Os pais se vêem no semblante dos filhos, perpetuam-se neles, no outro de si como um si mesmo. Têm-se assim em um elo de reciprocidades, já anunciado na correspondência de olhares entre os amantes: «no seu amante, como em um espelho, é a si mesmo que ama [...], tendo nele um contra-amor que é uma imagem refletida do amor» (Platão, 1991, 255d, pp. 869-70)². Em um e outro, o «mesmo» não significa o igual como idêntico a si. Ver-se no outro, ter-se no e pelo outro, jamais implica igualá-lo absolutamente a si. Na arte erótica platônica, a simetria não anula a alteridade. Especulações similares convêm aos rebentos da alma. Na inteligência e demais virtudes, cujos progenitores «são todos os poetas criadores e todos aqueles artesãos que se diz serem inventivos», persegue-se por igual o impercível.

«Todo homem preferiria ter filhos de tal índole a tê-los humanos, se dirige os seus olhos a Homero, a Hesíodo ou aos demais bons poetas e contempla com inveja que descendência têm deixado de si mesmos, que lhes propiciam imortal fama e recordação, sendo eles mesmos o que são.» (Platão, 1966, 209d-e, p. 170; 1991, p. 588)³

2. Cf. Vernant (2000b, p. 139), “Uno, due, tre: Eros”, em que o autor comenta: «a relação amorosa constitui para cada indivíduo, no lance que o conduz para um outro de si, a experiência da própria incompletude, enquanto atesta a sua impossibilidade de limitar-se a si mesmo, de contentar-se com aquilo que é, de possuir a própria particularidade, a própria unidade individual, sem buscar desdobrar-se no outro e por meio do outro, objeto do desejo amoroso».
3. Sobre o «amor criativo» e a inexistência na doutrina platônica das idéias de «um posto para uma estética autônoma, uma *ciência* da arte», cf. Cassirer (1998, pp. 46-7).

Pela educação, artes, política, ciência, filosofia, enfim, os homens progridem nos diferentes estádios da ascese à beleza em si.

Entre «filhos mais belos e mais imortais», junto a Hesíodo e Homero, as gerações vindouras reúnem arquitetos e suas criações. Filhos de venerável estirpe, corpos de eterna juventude... Essas duas imagens constituem o eixo em torno do qual orbitam idéias superlativas para a moderna concepção de arte (e arquitetura) inaugurada no Renascimento.

1. A BELEZA E O MÁRMORE

Que coisa é a beleza? Não é luz nem noite. É crepúsculo, um parto do verdadeiro e do não verdadeiro. Uma coisa intermediária.

Goethe

Em seu tratado *De Re Aedificatoria*, Leon Battista Alberti (1452) concebe a beleza como uma correspondência tal entre as partes e o todo que nada pode ser acrescentado, subtraído ou alterado sem comprometer a unidade do conjunto⁴. Na visão do belo assim acolhida (temo-la na letra de Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo, Palladio e tantos mais) rutila a imagem da perfeição. O arquiteto admira nas grandes obras «uma excelência ou perfeição de natureza que estimula o espírito e é subitamente advertida»; como ele, seus sucessores aditam o epíteto «divina». Por igual inferência, o Renascimento comparte com os *antiqui* o desejo de salvaguardar a beleza da caducidade das coisas, reconhecendo na imitação (*mimesis*) sua principal arma. Do recurso ao expediente, Vitruvius fornecia o testemunho. No Livro IV do *De Architectura*, ao advertir os contemporâneos contra os abusos da ornamentação, descrevendo detalhadamente a origem lígnea de cada elemento do templo dórico, ultima:

4. Cf. Alberti ([1452] 1989, VI, 2, p. 235; IX, 5, p. 453). Sobre a difusão no Renascimento da concepção albertiana de beleza (*concinmitas*), cf. Panofsky (1985c).

«Desses elementos, e da obra de carpintaria, os artífices com as suas esculturas (*sculpturis*) nas lapídeas e marmóreas edificações dos sacros templos têm imitado as disposições, e têm ajuizado que se devesse seguir tais invenções.» (IV, 2, 2-3)

Como o estatuário que esculpe na pedra a beleza dos corpos, o arquiteto, «transpondo» em material mais duradouro as disposições dos primeiros templos, não almeja um simulacro ou engano dos olhos, pretende fazer justiça à realidade sagrada e atemporal da beleza. Se se deve falar em simulacro, ele não reside propriamente na contrafação em pedra de algo que ela não é – o madeiro, o corpo belo–, mas na ilusão de, pelo espelho lapídeo, o artista salvar definitivamente a beleza sensível do transitório das coisas deste mundo. «Tudo tem sua vez e hora...» Ainda assim, desde Palamedes, mítico inventor das letras e senhas (e, por elas, da voz *post-mortem* da epístola testamental), a «arte de duplicar», com seus diferentes gêneros de cópia, sempre foi e será um ardil contra a extinção no tempo.

Na tradução do *De Architectura* feita por Cesare Cesariano em 1521, à citação acima acompanha o comentário:

«Questa ratione há in si uma Philosophica consideratione: cum sai tute le cose del mundo se tegano: vel si protegano luna per l'altra: *ideo ob hanc causam habemus sempiternum esse mundum.*» (Cesariano, 1981, *Liber Quartus*, C. XLVIII^v)

Há tempos essa interpretação era compartilhada pelos arquitetos do Renascimento. Antonio Averlino, dito Il Filarete, dedica ao tema um bom número de páginas do Primeiro Livro de seu tratado. Após a vitruviana *assimilatio* entre arquitetura e corpo humano, tronco das precisões da proporção, o autor exorta o interlocutor a identificar literalmente o edifício com um homem vivo. Tal como o homem, observa Filarete, o edifício necessita de alimento para viver; caso contrário, adoece e morre. O enfermo debilita-se e emagrece, o edifício doente apodrece e rui. Sem os devidos cuidados e a contínua manutenção, o corpo vivo, a pouco e pouco, falece.

«Que isto seja verdadeiro» – conclui o arquiteto – «considere Roma, onde se vê aqueles edifícios que com maior razão deveriam ser eternos, e porque não tiveram alimento, ou seja, não foram mantidos, estão arruinados.» (Filarete, [c.1460] 1972, I, p. 30)

Segue uma longa lista de indagações sobre os grandes edifícios do passado então desaparecidos (palácio maior, campidoglio, palácio de Nero, palácio e teatro de Otaviano, dentre outros), na qual o arquiteto invoca reiteradamente a fórmula interrogativa «*dove è*» (onde está?). Como notou Liliana Grassi, tal recurso retórico remete ao motivo bíblico do «*Ubi sunt*», relacionado à temática da caducidade das coisas, do tempo, da morte; entretanto, no contexto em que Filarete o emprega, o propósito não é despertar pessimismo e desilusão diante do mundo, e sim o oposto, zelo pelos «valores da eternidade e da fama, ambos perseguidos com um correto modo de construir»⁵. Aquelas obras admiráveis, guardadas na memória graças aos escritores, sobreviveriam caso não caíssem no descuido. De fama eterna, jazem irremediavelmente ausentes. Mas a ilação não se transmuta em desolação: venerando o antigo, o arquiteto alenta obras perenes, obras com uma vida tão longa quanto a sua fama.

Não era nova a imagem das ruínas como um «corpo morto». Que se recorde a *Ruinarum descriptio urbis Romae* (1452), de Poggio Bracciolini, na qual os monumentos decrépitos são comparados ao esqueleto despojado de suas carnes. Aqui, como alhures, recobram ânimo as palavras indignadas de Petrarca perante as ruínas de Roma, evocadoras de um «passado de grandeza» e um presente «deplorável»⁶. Nas ilustrações de seu *Triumphus Temporis*, feitas em

5. Nota de Grassi em Filarete (1972, I, p. 31); cf. também “Introduzione”, pp. XX-XXI e XXXVI-VII.

6. Cf. Panofsky (1981) [a carta de Petrarca (1997, II) foi originalmente cit. por Mommsen]; Garin (1975, caps. IV e V). A recorrência à imagem chega até Rafael, que, na *Carta a Leão X*, lamenta sobre «o cadáver desta nobre cidade, um tempo rainha do mundo, hoje espoliada e destroçada assim miseravelmente» (Choay, 1995, p. 43).

fins do Quatrocentos e no Quinhentos, a imagem alada do deus *Khrónos-Krónos*, devorador dos próprios filhos – uma invenção do Renascimento que aí figura pela primeira vez –, guia o cortejo, armada com sua foice funesta, em meio à arquitetura em ruínas (cf. Panofsky, 1985b, pp. 104-5). Mas a aguçada sensibilidade com respeito à ação do tempo e à distância que separa o presente da antiguidade não sega a perspectiva: «Quem duvida que Roma poderia levantar-se de novo, bastando para isso conhecer-se a si mesma?»⁷. Edifícios admiráveis, dignos de fama... Como bem advertiam Vitruvius e Alberti, para abraçar a fama obras duradouras não bastam⁸. Filarete (1972, I, p. 30):

«Se dos grandes homens fica a fama, no caso do edifício temos quase um efeito similar: ao seu modo, *um pelo outro rende a nós longa fama deles*, tal como pelos escritos temos notícia de muitos homens dignos de grande fama devido às grandes coisas que fizeram, isto é, os grandes edifícios que empreenderam; a fama do edifício se deve à sua magnitude e beleza, assim como do homem, pelas grandes e belas coisas que tem feito, permanece a fama.» [grifo meu]

Sempiterna a beleza dos edifícios, eterna a fama! A citação é notável, seja por reenviar-nos ao *commento* de Cesare Cesariano, seja pela vertigem a que submete o leitor com o jogo de intercâmbios entre os termos *edifício* (edifício), *lettere* (escritos) e *grandi signori* (grandes homens). Em síntese, as pedras do edifício são similares às da escrita: guardam viva a fama dos homens que o erigiram – comitentes e arquitetos; ainda mais, conservam-na mesmo quando desconhecemos quem foram os edificadores. Um pelo outro deliba de igual éter: espelho da beleza e lápide que fala aos pósteros a grandeza dos seus.

7. Petrarca (1997, II; v. *infra* o significado da «imitação dos antigos» proposta pelo escritor); Panofsky (1981, p. 39).

8. Cf. Vitruvius, III, *Praef.*, 3, e, sobretudo, Livro VI, *Praef.*, 5; Alberti (1989, II, *Proem.*).

É esse o fascínio que as obras antigas exerceram sobre os primeiros humanistas. Registros vivos de um passado de glória, dos grandes acontecimentos relatados nos escritos, e principalmente de um modo de vida exemplar (a *virtù* antiga), suscitam, nos alvares do Renascimento, um interesse «quase não visual» (Krautheimer) pelas obras em si. São fundamentalmente um extraordinário livro de pedras. Nicolau V pontua Roma com escritos fixados sobre os monumentos, conferindo à cidade a alcunha de «o Livro Sagrado dos pobres» (*Biblia pauperum*). A prevalência da literatura na aproximação às obras pretéritas não furta das últimas, porém, a primazia sobre a primeira. Manuel Chrysolaras justifica em pormenor a superioridade dos *vestigia* sobre as *litterae*. Na *Comparação da Antiga e da Nova Roma* (1411), o autor ressalta o quanto as contribuições de Heródoto e outros historiadores não se equiparam às dos monumentos: sobre a capacidade de informação acerca do passado, seus relevos e esculturas, registrando as guerras e os prisioneiros, os festivais, altares e ofertas votivas, «mostram como as coisas eram nos tempos passados e quais as diferenças entre os povos», permitindo ver os trajes que usavam, o tipo de armas e toda sorte de detalhes. Sobretudo, a prevalência dos monumentos deve-se a que «nos garantem o testemunho de tudo o que aconteceu como se fosse no presente» (cf. Loewen, 1999, pp. 52-7; Smith, 1992, p. 159).

No próêmio ao *De Re Aedificatoria*, Alberti (1989, pp. 8-9) repete, ao seu estilo, o argumento de Chrysolaras:

«Não é necessário dizer quanto crédito a arquitetura conferiu aos Latinos e a seu império; diremos apenas que as tumbas e, aqui e ali, tudo o mais visível do passado esplendor bastam para fazer-nos reputar verdadeiras muitas notícias dos historiadores antigos, que de outro modo pareceriam por certo menos confiáveis. [...] Não existiu um só entre os maiores e mais sábios príncipes que não considerasse a arquitetura um dos meios mais importantes para dar lustro ao próprio nome para os pósteros.»

O monumento captura no duradouro o transitório, aprisiona no permanente o fugaz. O que a escrita articula para a voz, ele maquina para os olhos. Mas o poder mnemônico da arquitetura é majoritariamente superior ao das letras. Por uma parte, assevera-se a sua «melhor visualização dos fatos» em comparação à literatura. Por outra, sua superioridade deve-se ao modo peculiar de presentificação, vale dizer, sua condição de «testemunho». A permanência dos monumentos, desde sempre, faz de sua presença algo de irreproduzível. Únicos, como as tumbas.

O tema do triunfo da fama sobre a morte através de obras e ações memoráveis é recorrente entre os humanistas. Na tumba de Leonardo Bruni, trabalho de Bernardo Rossellino na igreja de Santa Croce, a efígie fúnebre do secretário florentino não traz as mãos unidas sobre o corpo, como na tradição medieval, mas as tem sobre sua *Historia florentina*, em conformidade com os sarcófagos antigos e paleocristãos nos quais «o emblema do livro significa a imortalização pela cultura»⁹. Os mecenas e príncipes do Renascimento, sabe-se, ostentaram suas insígnias e emblemas junto às obras por eles comissionadas, sobretudo os templos, símbolos da *renovatio imperii*. O mesmo Alberti dará materialidade à mais extremada expressão desses novos valores. Na igreja de San Francesco, em Rímini, concebe o frontispício como um arco triunfal tripartido, cujos arcos laterais portam os sarcófagos de Sigismondo Malatesta e de sua esposa Isotta, em evidente alusão ao triunfo sobre a morte. Na lateral do templo, outra seqüência de arcos, contendo sarcófagos com inscrições *all'antica* destinados aos homens ilustres, cortesãos e humanistas da cidade, finda por converter todo o edifício em um «grandioso panteão de heróis»¹⁰.

9. Cf. Chastel (1982, pp. 64-5): «A “heroicização” em sentido humanista tem por resultado uma comemoração que já não é a da santidade cristã, nem a exaltação de puros méritos terrestres e “pagãos”, mas o elogio da personalidade espiritual que depende igualmente do aspecto profano e religioso da vida».

10. A expressão é de Rudolf Wittkower (1988, p. 45); no projeto original o reclamo à imortalidade era ainda maior. Nos arcos do frontispício ficavam sarcófagos dos familiares de Malatesta e no centro do templo, sob a proteção da cúpula, o seu. As sugestões de deificação e glorificação pessoal, quase se

Longevos os monumentos, sempre acesa a fama. Excelsas as belezas, mais intenso o lustro. Por ironia, a superioridade da arte edificatória sobre a escrita segreda também sua desventura: obra *única, irreprodutível*, e assim, fadada – tal a astúcia do tempo.

Não são uniformes os meios de reprodução peculiares a cada gênero artístico. A cópia indefinida de um poema não macula o estilo e o conteúdo do original; com a arquitetura e demais «*arti del disegno*» é diferente¹¹. Sedutor, aqui, interperlar o passado pela lente da Era da Máquina; que se olhe, por ora, o significado vetusto. Os antigos são contumazes: é um engano considerar as belas obras como um «produto de cópia». Os copiadore (e os falsificadore) de sempre depreciam a arte com o simiesco (e a simulação) – maior a habilidade, menor o mérito artístico; ignora-se, assim, o seu arcano: *imitar, não copiar*. Mas o que imita o artista? Somente o estulto crê que o escritor imita cegamente um único modelo, assevera Cícero na abertura do Livro Segundo do *De Inventione* (Cicerone, 1998a, II, 5-6). Colhendo, «dentre os insignes escritores, dignos de recordação», aquilo que neles se tem como o melhor, o orador age de modo similar ao famoso Zêuxis. Convidado pelos habitantes de Crotona a pintar uma imagem de Helena para o templo de Juno, Zêuxis solicitou que se colocassem à sua disposição as mais formosas virgens da cidade, dentre as quais escolheu cinco. Então, «transfe-

sobrepondo à destinação religiosa do edifício, não foram bem recebidas sequer pelos humanistas e artistas da época; cf. Chastel (1982, p. 354).

11. Apenas a escultura assemelha-se à escrita. As cópias obtidas com o «esvaziado» (molde em gesso feito diretamente sobre a obra original) aproximam-se da «neutralidade» das cópias de um escrito, e não se identificam, de todo, com «falsificações». Entretanto, embora a técnica fosse conhecida desde a Antigüidade, só se difunde no Barroco e, sobretudo, no século XVIII. Até o final do Renascimento nada se compara à incumbência que Francisco I, rei da França, encarrega a Primaticcio em 1540. Ajudado pelo jovem Vignola, o arquiteto supervisiona a realização de moldes das «estátuas mais famosas que se via em Roma», enviando-os à residência real de Fontainebleau. Segundo as palavras de Vasari, Fontainebleau converteu-se «quase em uma nova Roma»; cf. Haskel & Penny (1981).

rindo na muda imagem da deusa» a beleza dos exemplares viventes, excedeu em perfeição a tudo o jamais visto.

«[Zêuxis]» – conclui Cícero – «não julgava poder encontrar em um só corpo tudo aquilo que buscava para representar a beleza, pois a natureza não dá a perfeição absoluta a uma só criatura. Assim, quase temendo não ter o que doar às outras se a uma só concedesse tudo, [a natureza] oferece a cada uma diferentes qualidades, não sem crescer alguma imperfeição.» (*id.*, 3-4, p. 199)¹²

Cônsonos, pintor e orador, no *De Pictura* (1435) Leon Battista Alberti narra o episódio de Zêuxis como paradigma do metódico estudo da natureza a que se empenha o artista, «com olhos e mente», para bem discernir a «idéia das belezas», reputando néscios os que «tentam granjear fama por si próprios» (Alberti, 1989, III, 56, p. 132)¹³. Cícero recomenda colher, dentre latinos e gregos, soluções que, segundo o reto juízo, têm alcançado máxima excelência e beleza. Não se trata de simples colcha de retalhos, adverte reiteradas vezes o escritor; a unidade entre as partes, outrora «partículas errantes», supõe uma ordem de coerência a ser alcançada, um rearranjo integral que venha a iluminar a perfeita disposição do todo. Esse argumento deu aval, no entanto, ao procedimento oposto: se a imitação prima pela ordem do todo, então a preceptística de Cícero fornece o melhor modelo. Contra o radicalismo dos ciceronianos ortodoxos e a degeneração em fórmulas repetitivas e sem ela, autores como Horácio e Sêneca, reiterando, sob nova luz, a comparação entre Zêuxis e a oratória, apressaram-se em salvar a *imitatio*.

12. Cf. Sabbatino (1997, p. 15-6).

13. O autor, porém, não menciona pinturas ou esculturas como modelo, limitando a imitação dos antigos à *ekphrasis* – em particular, a *inventio* – na composição da história, para a qual «a companhia dos poetas e oradores traz aos pintores muito benefício»; cf. Alberti (1989, II, 53; e III, 53, p. 107 e 128-9) e Sabbatino (1997, p. 21-3).

Com diligência, professa Horácio, o poeta compõe os seus versos semelhante a uma abelha matinal, a sorver néctar de muitas flores para dele verter o mel (*Carmina*, IV, 2, 27-32; cf. Sabbatino, 1997, p. 30). Na *Carta a Lucílio* de número 84, Sêneca volta à imagem, precisando o desenho: tal como as abelhas, «errando de flor em flor a delibiar as aptas ao mel», o bem discernir aquilo que colhemos de muitas leituras, reunindo o que é comum e distinguindo os pares («porque as coisas bem distintas se conservam melhor»), não exime o escritor de «fundir em um único sabor as diversas libações». A excelência da obra reside propriamente na capacidade de alcançar entre as partes e o todo uma consonância integral, uma unidade que, rigorosamente falando, não se manifesta apenas no arranjo do conjunto, mas cinge *cada parte* com seu timbre peculiar: «de tal modo que, se aparecer qual a fonte em que bebemos, também aparecerá que o nosso escrito tem a sua singularidade independente das fontes» (Seneca, 2001, XI, 84, 3-6, pp. 603-5)¹⁴.

Tal a magnificência da *imitatio* (e, convém frisar, seu arcano): perpetua a memória dos maiores ao tê-los como modelos, mas não se rebaixa à cópia servil. O distintivo que dá vida à imitação, Sêneca o compara com o tipo de aparência que existe entre familiares:

«Ainda, se na tua obra vier a transparecer o autor que admiras e que está impresso profundamente na tua alma, desejaria que a similitude fosse aquela de um filho, não a de um retrato: o retrato é uma coisa morta.» (8-9, p. 607)

Nas primeiras luzes do Renascimento, Petrarca revive esse significado maior da imitação antiga, dedicando-lhe palavras admiráveis:

«Aquele que imita deve cuidar para que o seu escrito seja semelhante, não idêntico [ao imitado], e que a semelhança não seja como a de um retrato e seu

14. Sigo mais de perto a tradução de Sabbatino (1997, p. 30).

modelo, na qual quanto maior a aparência mais se elogia o artista, mas, propriamente, como a de um filho e seu pai. Neste caso, embora costume haver uma grande diferença de traços individuais, uma certa sombra e, como dizem nossos pintores, um ar perceptível sobretudo no rosto e nos olhos gera essa semelhança que nos recorda o pai enquanto vemos o filho, e isso de tal modo que, se ele fosse submetido à medição, comprovar-se-ia que todas as partes eram distintas; alguma qualidade aí oculta tem tal propriedade. Por isso, temos de tomar cuidado para que, quando uma coisa seja parecida, não o sejam muitas, e que o parecido fique oculto de tal forma que só a pesquisa silenciosa da mente possa captá-lo, que ele seja inteligível mais que descritível. Deveríamos, portanto, recorrer a outra faculdade e tom interno do homem, evitando as suas palavras. Pois um tipo de semelhança está oculto e outro patente; um faz poetas, o outro símios.» (Petrarca, 1997, XXIII, 19, 78-94, p. 206)¹⁵

Limiar entre sombra e luz, visível e invisível, diáfano e inefável, recorde e surpresa... São esses os limites em que se perfila a imitação, ou a beleza. Nessa divisa, Petrarca concebe o seu programa humanístico. Só aí a *aeternitas* do belo inscreve-se plenamente no fluir contínuo da vida. Não uma efígie muda e vazia dos olhos, refratária à ação do tempo por ceifar do mármore todo veio de vitalidade, mas uma beleza impregnante, de um silêncio loquaz, a nos deixar atônitos e, por assim dizer, sem ar. Uma beleza que não

15. Cf. Gombrich (1985, p. 249); o autor externa: «Não conheço outra descrição tão notável do caráter misterioso e esquivo da aparência fisionômica» (p. 250). Petrarca escreve a carta em 1366 [v. ainda: «Cabe seguir o conselho de Sêneca, e antes o de Horácio, para que escrevamos como as abelhas fazem o mel, sem colher as flores mas transformando-as em mel, de modo a fundir em um a multiplicidade e variedade, sendo este um diverso e melhor»; XXIII, 19, 94-97, p. 206 (trad. de Sabbatino)].

paralisa o presente com a feição lapídea do passado, mas o fecunda. Na latência da vida, em suma, o artista busca energia para o seu ofício. Misterioso jogo de espelhos no qual o semblante dos antecessores reflete na exuberância de novos, sem roubar-lhes o lume. Se a arte mantém viva a fama dos antigos, assim o faz não tanto pelo poder de perpetuidade avistado no espelho da pedra, pela infinita reprodução da cópia ou perenidade do monumento – todos sujeitos às astúcias do tempo –, mas por semear na *unicidade* do vivente a presença do *outro*.

Embora Filarete não explore as implicações da analogia entre arquitetura e literatura, foi ele quem melhor expressou, no âmbito da arte edificatória, os expedientes da imitação definidos por Petrarca – e, fato curioso, assim o fez seguindo um caminho inverso ao do literato. A este fascinava a possibilidade da semelhança no seio da diferença; ao arquiteto, a manifestação da diferença até nos mais veementes zelos por semelhança. No rosto retratado por dois pintores, observa Filarete, a fidelidade ao modelo não apaga «*lo stile di ciascheduno*» (Filarete, 1972, I, 5-20, p. 28). Não há outra imagem mais reveladora do espírito do tratado. A *assimilatio* vitruviana entre arquitetura e corpo humano, radicalizada pela identificação do edifício com um «corpo vivo», desperta o autor para a absoluta singularidade que cinge a existência de toda construção. «Jamais viste nenhum edifício que totalmente fosse um como outro, nem em similitude, nem em forma, nem em beleza» (10-15, p. 16). Singulares como os viventes, têm na variedade e dessemelhança entre os homens um exemplo a seguir¹⁶. Imitar a «*maniera antica*», portanto, equivale a operar preceitos artísticos cujo valor reside exatamente em suas infinitas possibilidades expressivas.

16. «De onde procedeu [tal variedade] é um dos segredos que não se sabe, mas creio que Deus assim o fez por mais beleza, isto é, que tantas gerações de homens que são, foram ou serão não se assemelhem uns e outros totalmente em toda particularidade» (Filarete, 1972, I, 10-15, p. 25).

Restaurando (ou «inventando») o léxico das cinco ordens – etrusca, dórica, jônica, coríntia e compósita – e a sintaxe das modulações, a *imitação dos antigos* rediviva pelos arquitetos tardou a absorver plenamente a riqueza semântica da *mimesis*. *I Quattro Libri dell'Architettura*, de Andrea Palladio, publicado em 1570, alude mais claramente à preceptística clássica. No último dos quatro, o autor recomenda o estudo das «*inventioni*» dos edifícios antigos, para, «no momento e lugar apropriados», delas se servir o arquiteto com variedade e coerência, «*È quanto simil variatione sia laudabile, e gratiosa*» (Palladio, 1980, IV, p. 4). Colhida do *Ars Poetica* de Horácio e de outros retóricos ilustres, a orientação repõe a sentença: *imitar, não copiar*¹⁷. Sobre quem devolveu à arquitetura a «*belleza e venustà*» dos antigos, Palladio, na senda de Serlio, é explícito:

«A Arquitetura dos tempos de nossos pais, saída daquelas trevas nas quais ficou longamente como sepulta, começou a deixar-se rever na luz do Mundo. [...] Bramante foi o primeiro a iluminar a boa e bela Arquitetura, que dos Antigos até aquele tempo tinha permanecido oculta [...]» (p. 64: cap. XVII, “Del tempio di Bramante”)

A confiar no testemunho, só na obra de Bramante os arquitetos consentem que o moderno assimilou o «modo» dos antigos ou, poderíamos dizer, a latente e inefável presença do modelo («pai») na cópia («filho»), referida por Petrarca como o lusco-fusco do belo. No primeiro Renascimento, porém, mais do que os *exempla*, a arte exalta a *imitação da natureza*¹⁸. Como mostrou Panofsky (1985c), esse «naturalismo» – visto como a lição maior dos antigos – consis-

17. Cf. Rensselaer (1982, pp. 35-44) [Poussin sintetiza o cânone em pintura: «A novidade na Pintura», pondera o artista, «não consiste principalmente em um tema nunca visto, mas na boa e nova disposição e expressão, e assim o tema, de comum e velho, se converte em singular e novo»].

18. Sobre a «imitação da natureza» e a «imitação dos antigos» na tradição clássica, do Renascimento às Luzes, cf. Warnke (1996, pp. 343-68).

tiu no principal obstáculo para o influxo da interpretação metafísica da beleza no orbe da arte.

Se a visão do belo, ao suscitar a suspensão do tempo naquilo que é por natureza efêmero, justifica o «desejo de petrificar» dos artistas, pelo reverso, incrementa, devido à insensatez dessa *coincidentia oppositorum*, as desconfianças de que a beleza não passa de ilusão e engodo. Embora o objeto admirado revele-se a todos sempre como o esplendor da perfeição, os juízos sobre o belo divergem de pessoa para pessoa, parecendo subverter toda medida. Caso exista realmente uma *ordo* universal, como escapar das quimeras, da espécie de torpor onírico que envolve a arbitrariedade dos juízos, alcançado o estado de vigília? Segundo a convicção dos artistas, as oscilações de juízo são postas à prova e depuradas com o rigoroso estudo e observação da natureza. Vislumbrando outro caminho, os neoplatônicos voltam-se para o sentido que a beleza desperta nos espectadores: admiração, arrebatamento, prazer, *aut similia*.

2. O AMOR DO BELO

Pela poesia e através dela, pela música e através dela a alma entrevê os esplendores além da tumba; e quando um belo poema enche os olhos de lágrimas, essas lágrimas não são a prova de um excesso de gozo, mas o testemunho de uma melancolia irritada, de uma postulação dos nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que queria possuir imediatamente nesta terra mesma um paraíso revelado.

Charles Baudelaire

A pulsação vital experimentada na arte, a brisa matinal que inspira, feito rebento a encher de viço a perfeição delibada dos pretéritos, esteve no foco de Horácio e Sêneca em notórios escritos a favor do ajuste entre *imitatio* e *varietas*. Mas foi sobretudo Plotino, na tarda-antigüidade, quem cuidou de não disjuntar beleza e vida.

«Também neste mundo [...] a beleza está ínsita mais na luz que resplende sobre a simetria do que na simetria em si. É isto que a torna fascinante. Por que o esplendor da beleza refulge ao máximo grau em um semblante vivo, enquanto em um semblante morto não se vêem mais que os vestígios, embora a carne e a simetria daquele vulto não são ainda desfeitas? E, entre as estátuas, por que resultam mais belas as que melhor exprimem a vida do que outras de maior simetria? E um homem feio, se está vivo, não é talvez mais belo do que um homem, embora belo, representado em uma estátua?»¹⁹

Essa luz, esse «acréscimo» à beleza é a Graça, aí residindo a verdadeira fonte do amor. «Toda forma, de *per se*, é só isso que é. Torna-se porém desejável quando o Bem a colore, dando-lhe em certo modo a Graça e instilando Amor em quantos a desejam»²⁰.

No Renascimento, Marsílio Ficino repõe e dá novo vigor às idéias em tela. Em seu comentário ao *Banquete* de Platão (1469), o neoplatônico toma de Orfeu os nomes dados às três Graças anulares de Vênus, definindo os atributos da beleza como Esplendor, Verdor e Letícia. O segundo, explica, versa sobre «figura e cor», pois a beleza «floresce sobretudo no verdor (*viriditatem*) da juventude» (Ficino, 1989, Discurso V, 2, p. 90). Pico della Mirandola, em outro comentário a uma *canzone d'amore* de Girolamo Benivieri (1486),

19. Plotino, *Eneida*, VI, 7, 22, 24-32, *apud* Hadot (1999, pp. 38-9).

20. *Op. cit.*, VI, 7, 22, 5-7 [na trad. italiana de R. Radice (2002), a *symmetria* grega corresponde à mais abrangente «harmonia»; seguimos, porém, a tradução de Hadot (pp. 38-40), em que o autor comenta: «se amamos é porque algo de indefinível se acrescenta à beleza: um movimento, uma vida, uma aura que a torna desejável e sem os quais a beleza permanece fria e inerte. [...] No amor se tem um “a mais”, existe nele qualquer coisa de injustificado. E isso que nas coisas corresponde a esse a mais é a Graça, é a Vida no seu mistério mais profundo.]. Sobre a concepção de arte plotiniana não como «imitação da natureza» mas como «expressão da essência», cf. Grabar (2001, especif. pp. 43-4).

referenciado no ficiniano, volta à tríade, expondo em pormenor o pensamento: ser verde significa «permanecer e durar no seu ser íntegro e sem transitoriedade alguma»; o homem alcança a plenitude e perfeição do seu ser na juventude, porém, com o correr dos anos, «sempre perdendo mais e mais o seu vigor e integridade, vem a anular-se em tudo». A beleza máxima dos corpos juvenis, objeto de amor e veneração para todos, espelha verdadeiramente a perfeição harmônica perseguida pelos artistas. «Toda coisa composta, enquanto dura no seu ser», observa o autor, «[nela] igualmente dura aquela devida proporção que une as suas partes, e Vênus não é outra coisa que esta proporção». Harmonia das partes entre si e com o todo, não se esgota na conformação física, antes refulge nos «gestos», na «vivacidade» e na «graça» (cf. Ficino, *id.*, V, 6, p. 101). Do esplendor da beleza emana vida. Mas, ao contemplarmos a imagem corpórea da perfeição, já nos endereçamos à realidade superior de seu modelo, a uma segunda Vênus, melhor, primeira. «Onde está a primeira e verdadeira Vênus, isto é, no mundo ideal, ali se encontra também o verdadeiro verdor, por ser toda natureza inteligível, intransmutável da integridade do seu ser, e em tudo avessa à senilidade» (Pico Della Mirandola, [1486] 1994, II, pp. 54-5).

Admirando a imagem de um ser perfeito, duradouro, alheio à transitoriedade, o homem nela reconhece a semelhança com o celestial. A juventude eterna, a natureza divina da imagem lhe encanta e desperta amor. Não um corpo efêmero, vencido pela matéria, mas um ser que participa do divino e herda dele a sua forma. Subtraindo o corpo, reconhecendo na imagem uma pálida semelhança com a suprema perfeição de Deus, o homem compreende igualmente a ascese da alma. Quando deparamos com um desconhecido, comenta Ficino, «subitamente nos agrada ou não, sem que saibamos a causa desta impressão; porque a alma, impedida com o governo dos corpos, não vê as formas que por natureza estão dentro dela». É essa semelhança com a Idéia o que suscita o sentido da perfeição. «A composição do homem na matéria do mundo», ultima o filósofo, «[por estar a matéria] muitíssimo distante do artífice divino, mostra-se indigna daquela figura perfeita. Na matéria melhor disposta

aparece mais semelhante, na outra, menos. [...] neste acordo consiste a beleza, e nesta aprovação o amor» (Ficino, 1989, V, 5, pp. 98-9).

Em diversos momentos, Ficino expõe as contradições do naturalismo em voga na arte. Primeiro, a teoria das proporções harmônicas, reverenciada como princípio único, exclui estes igualmente legítimas. «Se a disposição das partes só existe nas coisas compostas», pondera, «nenhuma coisa simples seria bela» (V, 3, p. 93); cores puras, um único som, as luzes etc., comportam fruição em si mesmos. Ainda, na complexão da obra de arte, a coordenação das partes selecionadas da natureza, acirrando a componente subjetiva na «escolha correta», exacerba por igual o problema da origem da idéia do belo. Em última instância, de onde vem o sentido de conjunto? «[Reunindo numa única figura,] a beleza absoluta do gênero humano, que se encontra dispersa em muitos corpos [...] tu [Sócrates] sabes bem que não a possuis graças propriamente aos corpos mas ao espírito» (VI, 18, p. 181)²¹.

Para o filósofo, a Arquitetura felicita o melhor exemplo de operação guiada pela Idéia²². Alberti havia sido contumaz quanto à prévia concepção (*praecogitare, praedefinire, praescribere*) da obra a ser edificada, mediante delineamentos (*lineamenta*) e maquete (*modelo*) (cf. Alberti, 1989, *Proem.*, pp. 5 e 8.; I, 1, pp. 11-2). Com Cesare Cesariano, o modelo se alça a arquétipo platônico; respaldado na autoridade de Vitruvius, o comentador vincula as *species dispositionis*, isto é, as formas de representação gráfica do arquiteto (iconografia, ortografia e cenografia), que «em grego são denominadas *ideai*», à sua ambiciosa concepção do desenho como a capacidade de

21. O tema foi ampla e aprofundadamente abordado por Panofsky (1985c, pp. 45-66); cf. também Sabbatino (1997, p. 216). Ainda Rafael mantém silêncio sobre o problema da origem da idéia do belo, pronunciando um preceptório «*Io non so*» na carta a Castiglione de 1516.

22. Cf. Ficino (V, 5, p. 100): «Primeiro o arquiteto concebe em seu espírito a razão e, por assim dizer, a idéia do edificio; depois, na medida de suas forças, constrói a casa tal como a concebeu».

«ver como num espelho o exemplar da coisa que pretendemos figurar ou operar» (cf. Cesariano, 1981, *Liber Primus*, C. XIII^v)²³.

Enquanto forjada na matéria, a perfeição e excelência da beleza sujeitam-se, de modo inexorável, à caducidade e desvanecimento. Na breve vida em que vem à luz, exhibe, porém, com clareza, sua descendência superior. Resplandecente, «provoca, do verbo *kállos*, que quer dizer provoco», o espectador com a sua graça, assim despertando-lhe a rememoração da Idéia. No espelho da matéria, a imagem refletida perde a nitidez do modelo, mas não deixa de reenviar a ele. Nesse contexto, a *mímesis* recobra integralmente o seu matiz metafísico.

Como no jogo de espelhamentos platônico, também em Ficino (V, 4, p. 96), o círculo fecha-se quando no semblante amado o amante reconhece os traços do pai.

«O nosso espírito, criado com a condição de estar cercado pelo corpo terreno, [...] serve durante muito tempo ao proveito do corpo. [...] Daqui resulta que o espírito não reconhece a luz do rosto divino que sempre resplandece nele, até que, sendo o corpo já adulto e estando desperta a razão, contemple com seu pensamento o rosto de Deus que reluz na máquina do mundo e que é evidente a seus olhos. Por esta consideração é induzido a contemplar aquele rosto de Deus que resplandece em seu interior. E, posto que o rosto do pai é grato aos filhos, é necessário que o rosto de Deus Pai seja gratíssimo aos espíritos.»

23. Tafuri (1978, p. 444) considera que «a passagem relativa às “idéias” assimiladas às “espécies de disposição” pode ser lida como uma tomada neoplatônica que antecipa grande parte da literatura teórica do maneirismo sobre o tema da “Idea” ou do “disegno” (pensamos particularmente em Lomazzo, Zuccari e Scamozzi).»

No Quinhentos, essa concepção desfruta de larga aceitação. A divulgadíssima *Iconologia* de Cesare Ripa, redigida no final do século, concebe a «*bellezza femminile*» como uma mulher nua, tendo a cabeça adornada por uma guirlanda de lírios – hieróglifo da beleza segundo Pierio Valeriano – e ligustros (alfenas), numa mão um dardo – símbolo da chaga de amor que, crescendo lentamente, finda irremediável – e noutra um espelho voltado para fora, «sem espelhar-se nele». A chave para a compreensão do estranho gesto com que porta o seu atributo natural está no fato de «a própria beleza feminina ser um espelho, no qual vendo cada um a si mesmo em melhor perfeição, pelo amor da espécie se incita a amar-se naquela coisa, onde se viu mais perfeito, e depois a desejar-se e a fruir-se» (Ripa, [1593] 1992, *Parte Prima*, pp. 39-40)²⁴.

24. No *De amore* de Ficino, a reflexão gira primordialmente em torno da imagem do amado que o amante porta sempre consigo (conforme a fórmula de Xenofonte, *Simpósio*, 21-22). Fixemo-nos nas evocações da mimesis artística. «O semelhante engendra amor»; com essas palavras, Ficino condensa a complexa psicologia da relação amorosa. A afirmação de Platão de que «o amante é uma alma morta em seu próprio corpo» faz proêmio à arguição do filósofo sobre a reciprocidade e comunhão implícitos no amor. A mortificação do amante pela «entrega do seu ser e de tudo o que possui» ao amado não resulta em perda integral mas ressurreição. Se o que ama devota-se ao amor com abnegação tal a ponto de «esquecer de si mesmo», em contraparte, permanentemente traz consigo a imagem do amado. Com a alma absorva, se o amor não é correspondido, sua devoção e entrega em benefício do outro se reverte em indiferença e vazio, em morte. Não sucede o mesmo com o amor correspondido. «O que ama», expõe Ficino (II, 8, p. 45), «esculpe a figura do amado em seu espírito. E assim o espírito do amante se converte em um espelho no qual brilha a imagem do amado. Ao se reconhecer no amante, o amado é empurrado a amar-lhe». Raptado pela beleza do amado, admirando-o em todos os momentos, o amante custodiava a vida do outro, e vice-versa. Tendo-o mais do que a si mesmo, finda por se transformar no amado. Entrega mútua, ele vive no amado, e este nele; mas um não se perde no outro. Somente pela vida «daquele que conserva o que ele havia perdido por negligência» pode o amante reencontrar a si mesmo. Um não existe sem o outro, assim inscrevendo-o na realidade do seu ser (pp. 41-6). «Sem dúvida quando te amo, ao amar-te me reencontro em ti que pensas

Pela beleza dos corpos e pela beleza da alma, os olhos se voltam para o alto. Enquanto aderem às coisas desse mundo, deixam inadvertido, por muito tempo, o verdadeiro semblante da beleza, mas disso não decorre que tal atividade seja subalterna ou menor. O pensamento de Ficino respalda, em boa medida, a «dignificação das artes» promovida pelo Renascimento. Como o Sócrates pintor, amando e gerando a beleza em suas obras, os artistas depuram-na das imperfeições da matéria, dão-lhe realidade em manifestações mais excelsas; reconhecem, enfim, sua procedência divina. Esse aprendizado garante a maturidade na intelecção da beleza²⁵. Natural ao mundo corpóreo e sujeito à ação do tempo, o desejo de engendrar beleza – o amor pela vida – ao fim e ao cabo conduz a uma única fonte. Duas as Vênus, dois os Amores, fala Ficino (II, 7, p. 40), ambos «honestos e merecedores de elogio, pois um e outro seguem a imagem divina»²⁶.

em mim, e me recupero em ti que conservas o que havia perdido por minha própria negligência. E o mesmo fazes tu em mim» (p. 43). Ficino dizia, em tom brincalhão, que por amor havia se transformado na forma jovem do amigo Pico Della Mirandola. Quanto à impropriedade de identificar o amor «entre semelhantes», modelado pela *caritas* cristã (São Paulo) e pela amizade (aristotélico-estóica), com o amor homossexual, cf. Kristeller (1988, pp. 297 e 303). Sobre o acolhimento das idéias de Ficino em Florença, chamada na época de «a Sodoma moderna», cf. Chastel (1982, “Eros Socraticus”, pp. 290-8; e 1954, *Marsile Ficin et l'Art*).

25. A maturidade na fruição da beleza coordena-se ao mote augustano do *festina lente*, ou seja, «lentamente rápido». Só com a maturidade o arrojo e presteza de ação, próprios dos jovens, realizam-se em plenitude, pois não se perdem na ansiedade, moderando-se pela ponderação e prudência no agir. «Um homem que pudesse jactar-se da própria vitalidade e da própria cautela simultaneamente», observa Edgar Wind (1985, pp. 123-4), «era chamado um *puer senex*, ou *paedogeron*, isto é “jovem velho”».
26. Como mostrou Wind (*id.*, pp. 59-65 e 109-11), nesse ponto Pico Della Mirandola afasta-se radicalmente do pensamento de Ficino. A concepção da beleza como *discordia concors* exclui identificá-la como atributo de Deus: «Em Deus não existe beleza porque a beleza inclui em si qualquer imperfeição, ou seja, o ser composto de algum modo. [...] Depois Dele começa a beleza porque começa a contrariedade». Plotino e Ficino, pelo contrário, concebem a beleza verdadeira como «simples e privada de partes».

Desse ponto de vista, o contraste entre a beleza e o tempo enleva outra perspectiva, diversa do «triunfo sobre a morte» do primeiro humanismo. Por certo, a natureza não perde a dignidade recém-conquistada, mas sua excelência e equilíbrio, além de acenar caminho à «imortalidade através da fama», culmina por endereçar os olhos a uma esfera superior. Ticiano, que legou uma das mais encantadoras obras sobre a *Venus duplex* de Ficino, não foi menos sensível ao tema do poder do tempo sobre a beleza sensível, retratado em pinturas onde uma jovem se vê na imagem do espelho (cf. Panofsky, 1992, pp. 90-5)²⁷. No curso do Quinhentos e avançado o século seguinte, a permanência do motivo paulatinamente se desliga do espírito amável e jovial com que os artistas do Renascimento cultuaram a beleza. O Velho alado, com «dentes de ferro», a portar consigo a grande foice e esse seu novo atributo, nele espelha um só semblante. Efigie gorgônea dos cristãos, exhibe sempre a sentença: *vanitas vanitatum, et omnia vanitas* (« vaidade das vaidades, tudo é vaidade»); *Eclesiastes* 1,2).

3. A BELEZA VÃ

E chora [Helena] quando colhe no espelho as rugas senis, e dentro de si indaga como puderam raptá-la duas vezes. Oh, Tempo devorador, e tu, invejosa Velhice, queres tudo destruir e pouco a pouco consumes toda coisa fazendo-a morrer, rosa dos dentes da idade, de morte lenta.

Ovídio

Quando o papa Pio II Piccolomini expediu, em 1462, a bula sobre o urgente programa de conservação e manutenção dos edifícios e *vestigia* antigos – associados, desde sempre, ao corpo decrepito –,

27. Sobre o «espelho do tempo» em Cesare Ripa, Shakespeare, Bernini e outros, v. também Panofsky (1985b, pp. 106-7); o estudo do autor sobre a pintura *Amor Sagrado e Amor Profano* permanece referencial (1985a, pp. 189-237).

reuniu entre os juízos dois no mais das vezes conflitantes: os monumentos são um exemplo de excelência a ser seguido, e, por outro ângulo, «permitem perceber melhor a fragilidade das coisas humanas» (cf. Choay, 1995, p. 40). Testemunhos da precariedade das ações e da imprevisibilidade do porvir, as ruínas parecem deslustrar as ambições de fama imortal. A essa ilação conduzia o motivo bíblico do «*Ubi sunt?*», evocado por Isaías (33, 18) e São Paulo (I, Coríntios 1, 20). Sem engano, argüi-se, em vão deixa-se aos pósteros um feito de glória, um legado material. Nada perdura, todos os bens terrenos são transitórios, inconstantes. Ao final, toda a ilusão dos bens ganjeados em vida se anula.

Se tais receios e ceticismos jamais desapareceram ao longo do Renascimento – impregnam o *Momus* de Leon Battista Alberti, contraface de seu *De Re Aedificatoria*, ou o fascínio pelas ruínas no *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, para citar dois exemplos de vulto –, somente no Maneirismo e no Barroco reconquistam posto de comando, sob o ímpeto da Contra-Reforma. Constatando a intensa expressão patética das ruínas na arte do Seiscentos – e, em particular, na obra de Joachim du Bellay (*Le premier livre des antiquitez de Rome contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*) –, Jan Bialostocki (1973, pp. 192-4) conclui: «As ruínas de Roma se converteram finalmente em um motivo didático: o contemplá-las põe de manifesto a vanidade de todas as coisas terrenas e faz compreender à consciência que a única possibilidade de redenção se acha em Deus»²⁸.

Sob idêntico *páthos*, a beleza se reduz a um bem diminuto, fugaz, uma «felicidade breve». Fulgor a se esvaír, símbolo da vida que se consome, porta sempre consigo um sentimento de perda, uma mácula. E aqui, uma vez mais, repõe-se o veredicto bíblico: por sobre o «*carpe diem*» (viva o momento) o Verbo, os cuidados da fé, o desapego às coisas materiais como verdadeiro caminho para a «felicidade eterna».

28. Sobre Alberti e sua concepção da vida como *insania, stultitia*, cf. Garin (1992, pp. 183-92); sobre o ambíguo significado das ruínas e da Antigüidade no *Hypnerotomachia Poliphili*, cf. Bruschi (1978, pp. 154-7).

Tal o significado da miríade de pinturas sobre natureza morta, todas a refletir uma *flor que murcha*, flor colhida do Livro de Job (14, 2):

«Que como flor sai e é pisado, e foge como a sombra, e jamais permanece num mesmo estado»;

e de Isaías (XL, 6-8):

«Souo uma voz de quem me dizia: clama. E eu disse: Que hei de clamar? Toda a carne é feno, e toda a sua glória é como a flor do campo. Secou o feno, caiu a flor, porque o hálito do Senhor assoprou nele. Verdadeiramente o povo é feno: Secou-se o feno, e caiu a flor; mas a palavra de Nosso Senhor permanece para sempre.»

Inúmeras as obras sobre a felicidade breve e a eterna, sobre a caducidade das coisas terrenas e o verdadeiro caminho a ser trilhado. Santiago Sebastián destaca, porém, uma pintura de Valdés Leal, artista maior da Espanha do século XVII, emblemática dos novos ventos. Intitulada *Jeroglífico de la Vanidad*, a tela reúne, junto às flores que murcham, símbolos da vangloria (um crânio laureado), da fugacidade do terreno (um *putto* que sopra bolhas de sabão), das dignidades efêmeras (coroas reais, um cetro e uma mitra) e das riquezas ilusórias (jóias e moedas); todos eles situados na parte inferior do quadro, em torno a livros amontoados sob uma esfera armilar, símbolos da atenção dos homens pelas coisas mundanas, contrapõem-se à imagem do Cristo crucificado e do Juízo Final, no alto e ao fundo, descortinada pelo anjo mensageiro. Dentre os livros, destacam-se os de Leon Battista Alberti e Sebastiano Serlio (cf. Sebastián, 1989, pp. 95-100; 1995, pp. 329-35)²⁹. As ruínas cedem lugar às ambições do Renascimento, todas vãs.

29. Sobre o poder como *vanitas*, cf. o belíssimo «Vanitas» de Praz (2002, pp. 197-211).

Verdor que fenece, flor que murcha; imagens da transitoriedade dos bens terrenos. Todavia, como as jóias com que se adorna, a beleza assume feições mais abstrusas. Sua sedução e encanto, entorpecentes como a própria riqueza, parecem redundar em quimeras. De símbolo genérico do bem que se esvai, particulariza-se no de um bem ilusório, um engano. Em contraste com os valores morais e de fé, o fascínio da beleza física revela-se uma espécie de prazer «em si», «sem fim». Motivo por que, ladeada pela Luxúria, convém aos que perseguem o prazer pelo prazer. O espelho do tempo há de desvelar, não um bem efêmero, mas uma fraude.

Dentre os oito emblemas da luxúria que Andrea Alciato apresenta em seu *Emblematum liber*, de 1531, o terceiro versa sobre *O túmulo da meretriz*, qual seja, Lais, famosa prostituta de Corinto que não suportou a passagem do tempo:

- Que tumba é esta? De quem esta urna?
- De Lais de Efira.
- Ah! Não enrubesceu a Parca ao arruinar tanta beleza?
- Não mais havia beleza, a tinha segado a idade. A cauta velha já havia consagrado o espelho a Vênus.
- O que significa o cordeiro esculpido que a leoa tem aprisionado com as garras na parte posterior?
- Nada, apenas como ela agarra seus amantes: o homem é um cordeiro do rebanho, o amante é agarrado pelas nádegas. (Alciato, [1531] 1993, emblema LXXII, pp. 108-10)³⁰

Três décadas antes, Cesare Ripa combinava, sem qualquer desconforto, a mencionada imagem platônica da «Bellezza Feminile» ([1593] 1992, pp. 39-40), e um dragão como sinal de desconfiança.

30. Cf. também os emblemas CXXIV (Sobre a felicidade passageira), CLXXXVIII (Que mais vale inteligência do que beleza) e CXCV (Convém que se divulgue a boa fama de uma mulher, não sua beleza).

«O dragão», adverte, «mostra que, onde está a beleza, não se deve confiar, pois ali também está o veneno das paixões e da inveja». Na imagem da «Fraude», o autor destila todo o seu malefício:

«Mulher com duas faces, uma de bela jovem, outra de velha feia, será nua até os seios e vestida com linho amarelo até o meio da canela, terá os pés similares aos de águia, e cauda de escorpião visível entre as pernas; na mão direita terá dois corações, e uma máscara na esquerda. Com as duas faces demonstra enganáveis cores e intenções, o linho significa traição, engano e mutação fraudulenta. Os dois corações significam as duas aparências do querer e não querer uma mesma coisa. A máscara denota que a fraude faz aparecer as coisas de outro modo daquele que são. A cauda de escorpião e os pés de águia significam o veneno oculto, que fomenta continuamente, como ave de caça, para rapinar outros, ou os bens ou a honra.» (Ripa, *id.*, pp. 150-1)³¹

Acima de tudo, repudia-se a lascívia, o desejo incontinente excitado pelos corpos belos, o impulso irrefreável, a obsessão. São desmeados os poderes e enganos da beleza. Presença arrebatadora, como tantas vezes reiterado no Renascimento, é capaz de animar naquele que a contempla uma dependência «doentia» por si mesma. Com poder de Pigmaleão, para retomar a imagem de Gombrich, Leonardo da Vinci observa, no *Paragone*, o enigmático dom dos pintores de suscitar paixões incontroláveis por suas belezas, como sucedeu a

31. Panofsky (1985a, p. 209) trouxe à luz a interpretação proposta por Ripa para as duas Vênus de Ticiano, vistas como «Felicità Breve» e «Felicità Eterna», objetando: «sem dúvida, o quadro de Ticiano não é um documento de moralismo neomedieval, mas de humanismo neoplatônico»; cf. também sua análise do quadro de Bronzino, *O descobrimento da luxúria*, relacionado à imagem da Fraude supracitada (1985b, pp. 110-5).

um comprador «perdidamente enamorado» por uma pintura que havia feito, e que lhe pediu para suprimir os atributos sacros «para poder beijá-la sem causar estranheza. Por fim, a consciência do comprador prevaleceu sobre os seus suspiros e luxúrias, mas foi obrigado a retirar o quadro de casa» (cf. Gombrich, 1995, pp. 100-1). Contra análogo argumento, Andrea Fulvio levanta-se, em 1527, desacreditando a antiga história de que o papa Gregório, o Grande, havia ordenado que as mais singelas estátuas do paganismo fossem lançadas no rio Tibre para que, «cativados por sua beleza», os fiéis não se afastassem da nova religião (Haskell & Penny, 1981, p. 31). Mas se, por um lado, a política de repressão religiosa da beleza nua mostrou-se tolerante com as esculturas antigas do Belvedere, com os artistas modernos, por outro, foi inflexível. No carnaval de 1496, atendendo ao «*Rogo delle Vanità*» de Savonarola e ao clamor de fra' Ieronimo, Baccio della Porta, futuro fra' Bartolomeo de San Marco, Lorenzo di Credi «e muitos outros» lançaram às chamas inúmeros desenhos, pinturas e estátuas de nus – «*tante pitture e sculture ignude molte di mano di Maestri eccellenti, e parimenti libri, liuti e canzonieri che fu danno grandissimo*», lastima Vasari (1993, pp. 590-1) –, consumidos no simbólico fogo de uma pequena cabana de estipe e outros lenhos, que, «segundo o costume antigo», era feita nas praças e incendiada na noite de terça-feira «*con balle amorosi*», nas quais, de mãos dadas, homens e mulheres giravam, em baladas, embalados³². Contra os perigos da beleza vã – pagã – o melhor antídoto é fechar os olhos.

Chaga que, «crescendo lentamente, finda irremediável», o vulto envolvente da beleza comuta-se, por fim, nos traços próprios da morte. O elo entre amantes, que na tradição platônica despertava para a consciência da incompletude do ser e do «modo como os mortais alcançam a imortalidade» (Platão) – isto é, pela geração no corpo e na alma – eclipsa-se sob o torpor de uma beleza nefasta, que

32. Cf. também Chastel (1988a, “Gli «ignudi» di Michelangelo”, p. 257). Sobre os ritos dionisíacos e apolíneos vinculados à edificação e ao incêndio de uma cabana rústica, cf. Rykwert (2002, “Os ritos”, pp. 155-206) e Detienne (1988).

cega suas presas mantendo-as absortas integralmente com a plenitude alucinante de sua presença. Veneno dos olhos instilado, convém frisar, pela «*balia di amor*», pelo furor erótico. As manifestações de amor extremo, de admiração sem fim, culminam nas expressões patéticas do sublime – arruinamento da riqueza e da saúde, mortificação etc.³³

Aderente aos corpos, colossal nas estátuas, com abnegação os pastores do Senhor repeliram os apelos da beleza, «pagãos». Sem dúvida, desde as figurações primevas do mito perscrutam-se os seus ardis e liames com a morte. Como expõe Jean-Pierre Vernant, os gregos individualizam duas formas de desejo partícipes do jogo erótico: «*hímeros*, o desejo dirigido a um parceiro presente, ou que está para ser satisfeito, e *póthos*, o desejo nos confrontos de um ausente, ou o desejo que sofre por não poder se apagar: o pranto, a nostalgia»³⁴. A obsessão do belo liga-se sobretudo ao segundo. Carregando sempre consigo a imagem vívida do amado, com precisão tal que poderia pintar seu semblante sem a necessidade de vê-lo (Xenofonte), o seu desejo assimila-se à angústia própria do luto, no qual o elo com o ente querido não se desliga nem se completa, portando o fantasma do morto – vívida imagem – como uma «ausência na presença»

33. Por ironia, apagando toda conotação pagã, no amplexo da morte e da beleza a Contra-Reforma igualmente reconhece o símbolo da compaixão, os mártírios da fé. Insinua-se aqui, entre os desejos e devoções dos séculos XVI e XVII, aquela «beleza medúsea» que os românticos cultuarão com incontido fervor; cf. Praz (1999, pp. 38-46).

34. Vernant (2000, pp. 120-1), «Figure femminile della morte in Grecia»: «Jogo de ausência na presença, obsessão de um ausente que ocupa todo o vosso horizonte e que, porém, não se conseguirá nunca alcançar, porque pertence ao reino do além. É esta a experiência que o vivo faz, no luto, do liame com um defunto, desaparecido no além; e tal é também, no enamorado, a experiência do desejo naquele tanto de incompletude que esse comporta, na impossibilidade de ter tudo para si, de possuir completamente e para sempre o seu partner sexual. *Póthos fúnebre* e *póthos erótico* correspondem exatamente; a figura da mulher amada, cuja imagem obsessiona e foge, interfere com aquela da morte.» Sobre beleza e morte em Helena, cf. Bettini & Brillante (2002, pp. 84-5).

(retrato simétrico do apego apaixonado do amante pela pintura de Leonardo). Consorte da obsessão, a paúra diante da perda absorve todo desejo no *póthos*. A miragem da morte – que, cedo ou tarde, há de recair sobre todos – assume a tácita condição de um «luto» permanente, no qual o amante se vota à pessoa amada, um constante pressentimento da ausência. Belezas fatais, como a de Helena, tão-somente manipulam os poderes peculiares a toda beleza, sempre a se perfilar entre a plenitude e o efêmero, a presença e a ausência, a possessão e a perda, em suma, entre a vida e a morte.

Abranda-se no Barroco o fogo das perseguições à *vanitas* corpórea. A concepção clássica da *symmetría* como harmonia divina, há tempos assimilada ao corpo de Adão modelado na argila pelo Criador, recupera interesse, sobretudo com os estudos da arquitetura e das proporções do templo de Salomão feitos pelos jesuítas Juan Bautista Villalpando e Hieronymus Pradus, cujo tratado, amálgama de Vitrúvio e dos escritos bíblicos, veio a público em Roma entre 1596 e 1604. No entanto, esse período também forjou as primeiras armas para a dessacralização da beleza empreendida no Iluminismo, e, a ela relacionada, a concepção da arte como expressão do *Zeitgeist* (espírito da época), sempre atinente a um momento histórico determinado e a nos propiciar como que um espelho de seu tempo³⁵. Nessa senda, nos desviamos das divisas aqui perseguidas, rumo à aventura moderna. Mas isso não é de todo verdadeiro.

4. À GUIA DE CONCLUSÃO

A beleza é perigosa.

Paulo Leminski

Disseminam na atualidade formas que buscam atar os edifícios ao tempo. Efeitos de pátina, pseudo-antiguidades de toda sorte

35 Cf. Gombrich (1991), “Padre de la historia del arte: lectura de las lecciones sobre estética de G. W. F. Hegel (1770-1831)”]; Rykwert (2002, especific. caps. 3 e 5).

(molduras e colunas, mobiliários), uma profusão de elementos decorativos «*all'antica*» alastra-se por superfícies as mais diversas – estabelecimentos comerciais, instituições financeiras, bares e restaurantes, prédios residenciais, casas. Que tempo dão-nos a ver? Votados a expor marcas do tempo, não denunciam antes o sentido inverso? Artificiais, epidérmicos, cenográficos. Tempo acumulado ou tempo que se persegue? E que distância guarda da frenética corrida contra o tempo dos nossos dias (emblemática nesses rostos onde jamais se fixam sinais de envelhecimento)? Belezas refratárias ao «sentido do tempo» ou, deveras, sua outra face, reversa?

No início do século XX, o historiador Alois Riegl identificou como traço do homem moderno o seu fascínio pelas «marcas do tempo». Por certo, desde o Renascimento, o edifício é visto da perspectiva histórica, vale dizer, seu valor histórico reside propriamente nesse olhar, vislumbre de sua distância com relação ao presente e da possibilidade de seus *lógoi* serem revivescidos ou não na atualidade. Ao demarcar quer uma alteridade radical com o passado, quer uma afinidade (pautada na permanência ou poder de atualização de algumas de suas virtudes), a história constitui a identidade do presente. Mas, aos valores histórico e artístico do monumento, Riegl reúne o *valor de antigo*, aquele no qual o objeto está «quase completamente sublimado a um simples mal menor». Tal valor, esclarece, «não adere à obra no seu estado de formação originário, mas à idéia do tempo transcorrido desde que ela foi iniciada, o qual se revela sensivelmente nos traços de antigo» (Riegl, 1995, p. 174). Manifesto nos sinais de desgaste, de esmaecimento, o tempo apresenta-se aí como totalmente abstrato, esvaziado de qualquer conteúdo histórico singular.

Afastando-se da atração que a ruína exerceu sobre todo o Setecentos, e, de modo geral, da poética do sublime, o conceito riegliano não repõe as grandes divisas que marcam a discussão sobre a memória na modernidade. Não se trata de contrapor à perspectiva histórica do Renascimento, ou a *ratio* iluminista, algo de mais autêntico, florescido no terreno das emoções e afetos, do singularmente expressivo. Nada aqui remete à «rebelião romântica», às distinções entre história oficial e memória afetiva, ou, poder-se-ia

acrescentar, entre memória voluntária e involuntária. Pelo contrário, para Riegl, uma e mesma disposição de espírito espelha-se nas esteses do *histórico* e do *antigo*. No valor de antigo, «o monumento permanece só um substrato perceptível e necessário para criar em seu contemplador aquele estado de ânimo que no homem moderno produz a concepção do natural curso circular do advir e do transcorrer, do emergir do individual pelo geral e da necessidade natural, para este último, de voltar a imergir pouco a pouco no geral» (Riegl, p. 177). Somente o homem moderno pode experimentar tal sentimento diante da ruína ou do antigo em geral, somente ele, esclarece Riegl, vivencia um tempo sem amarras. «Chama-se histórico tudo o que passou e que hoje não existe mais. [...] tudo o que depois tem lugar é condicionado por isso que existiu antes, e não poderia ser verificado – assim como adveio em realidade – sem o anel precedente. O nó de toda a concepção histórica moderna é exatamente a *idéia de desenvolvimento*» (p. 174). O valor histórico consigna-se a um conteúdo, impõe a aferição da relevância histórica do edifício; o valor de antigo, por sua vez, não requer conhecimento algum, apenas um aspecto antigo – daí o seu «culto moderno» imperar entre as massas: «a pretensão de validade geral esse *novo valor* tem em comum com os valores do sentimento religioso» (pp. 177-8).

Sob o epíteto de progresso, a profissão de fé no desenvolvimento foi o lema maior dos séculos XIX e XX – ao menos até a Segunda Guerra Mundial. Transcorrido quase meio século do tom esperançoso das palavras de Riegl, o culto subjugou-se ao «anjo da história» e a seus escombros. Mas por que razão o horror diante dos avatares do progresso não corroborou o menoscabo do próprio culto? Ainda, se o fascínio pelos sinais de um tempo passado não mais se coaduna à fé no progresso ou na inevitabilidade histórica do presente, tampouco se iguala, como seria de esperar, ao sintoma de nostalgia (*póthos* fúnebre). Arredio ao presente, o nostálgico, mesmo que se iluda sobre o passado, tem nele sempre um endereço certo, utópico ou não. O melhor equivalente para esse culto abstrato, não orientado a um lugar preciso, é a *melancolia*.

«A tristeza», escreve Freud, «é geralmente a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente: a pátria, a liberdade, o ideal [...]. Mas em que consiste o trabalho executado pela tristeza? [...] O exame da realidade mostrou que o objeto amado já não existe e exige que a libido abandone todas as relações com o mesmo [...]. Apliquemos agora à melancolia os conhecimentos que adquirimos do estudo da tristeza. Em uma série de casos, constitui, evidentemente, uma reação à perda de um objeto amado [...], mas não conseguimos distinguir claramente o que o sujeito perdeu e devemos admitir que também a ele é impossível concebê-lo claramente.» (*apud* Matos, 1993, p. 165)

Sede de tempo, sedução por um tempo indefinido, desligado da história, do recorde, dos sentimentos; um tempo desconhecido, que adere às coisas na condição de apagá-las e *apagar-se* simultaneamente. Ídolo sem rosto a nos obcecar, tem por contrapartida a perda. Mas que outra forma do tempo se impõe com maior força na nossa sociedade senão exatamente o *quantum* abstrato? A indefinição de traços, o vulto nebuloso que obsessiona o homem moderno parece estar nas antípodas da matemática riegliana.

Da «vitória sobre o tempo», e do vago sentimento de perda que a assiste, Martin Heidegger (1976, pp. 109-10) nos deixou pungentes palavras:

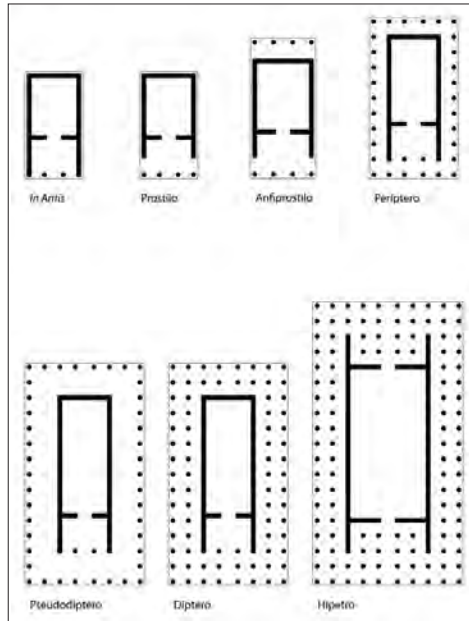
«Todas as distâncias no tempo e no espaço se encurtam. Aonde se podia chegar somente depois de semanas e meses de viagem o homem agora alcança em uma noite de vôo. [...] Mas essa pressa de suprimir toda distância não realiza uma vizinhança; a vizinhança não consiste de fato na medida da distância reduzida. Isso que, em termos de medida, está menos distante de nós graças à imagem cinematográfica ou à voz do rádio pode permanecer distante. Isso que, em termos de distância, é para nós imensa-

mente remoto pode ser-nos vizinho. Uma pequena distância não é ainda vizinhança. Uma grande distância não é ainda distância.»

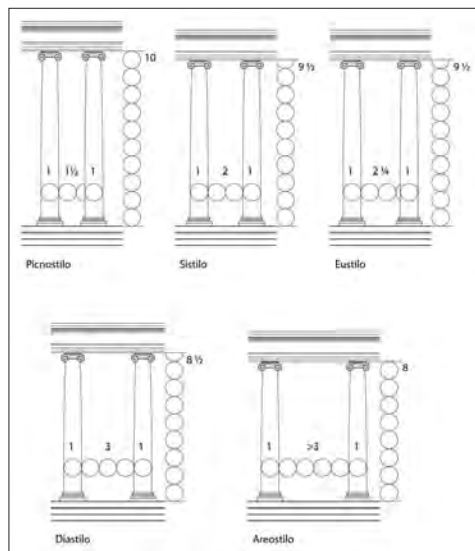
Para tornar-se familiar, não permanecer distante, é necessário *um outro tempo...* Inevitável aqui a comparação com triunfo análogo. Se o cancelamento do tempo não assegura verdadeira vizinhança, a sua supressão em rostos que «jamais envelhecem» propicia de fato guarida à beleza? Custodiar nessa tez imune às marcas do tempo o semblante pétreo da «sempiterna juventude» significa realmente possuí-la? Afinal, onde reside a beleza: na simetria, na graça dos gestos, no «ar» do rosto e dos olhos? Resplende mais no fulgor ou no lusco-fusco? Basta a si mesma ou nasce no entreolhar-se do semblante com o seu espelho? Perguntas todas que nos constroem a uma última, mais inquietante: a ambição de apagar o tempo, abreviando-se em um vulto menos frágil, mas não tão duradouro quanto o mármore, não finda por dilatar o sentimento de impotência diante da morte? Os venerados traços de jovialidade confiam a máscara de Gorgó. No entremeio dos velamentos e horizontes postos ao presente, resta indagar o sentido da beleza na vida (e seu duplo).

ILUSTRAÇÕES

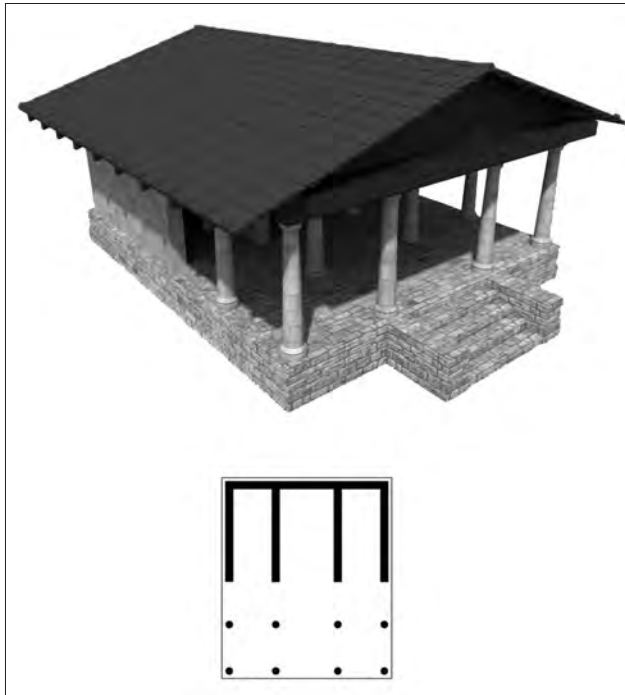
(Página deixada propositadamente em branco)



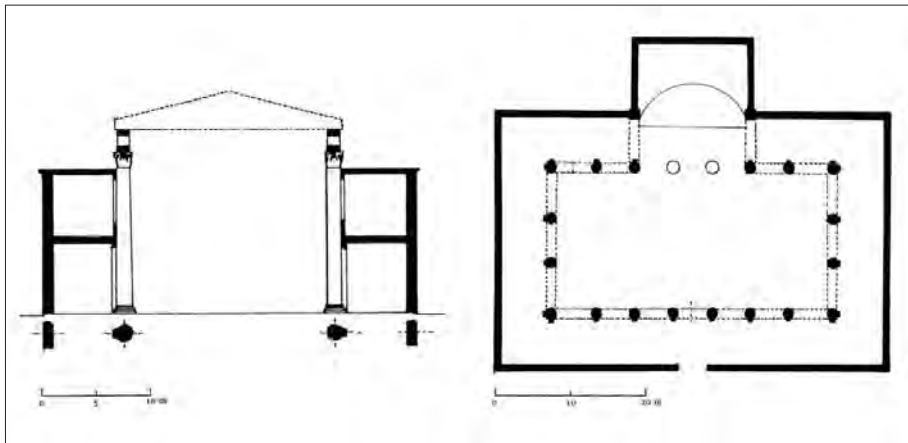
1. Categorias de templos apresentadas por Vitruvius no *De Architectura* (III, 2).



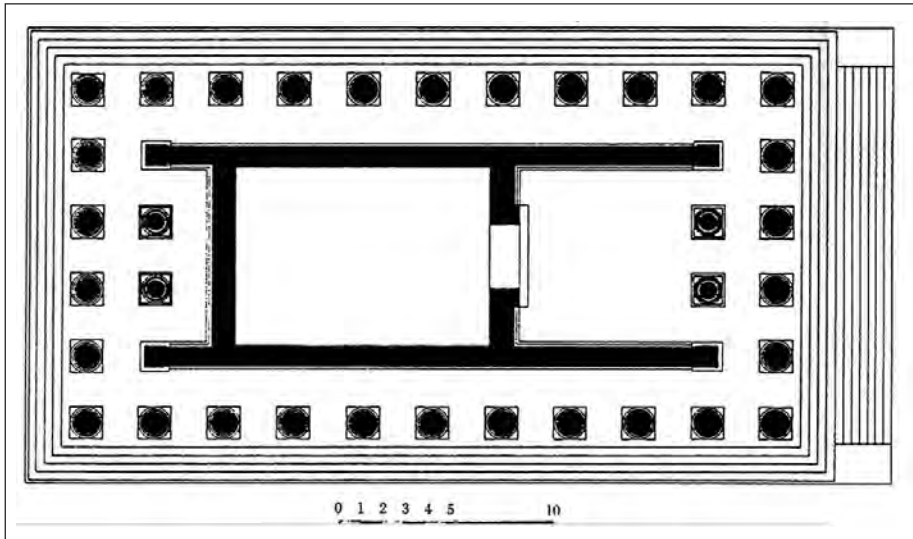
2. Tipos de intercolúnios apresentados por Vitruvius no *De Architectura* (III, 3).



3. Templo etrusco segundo Vitrúvio (*De Architectura*, IV, 7).



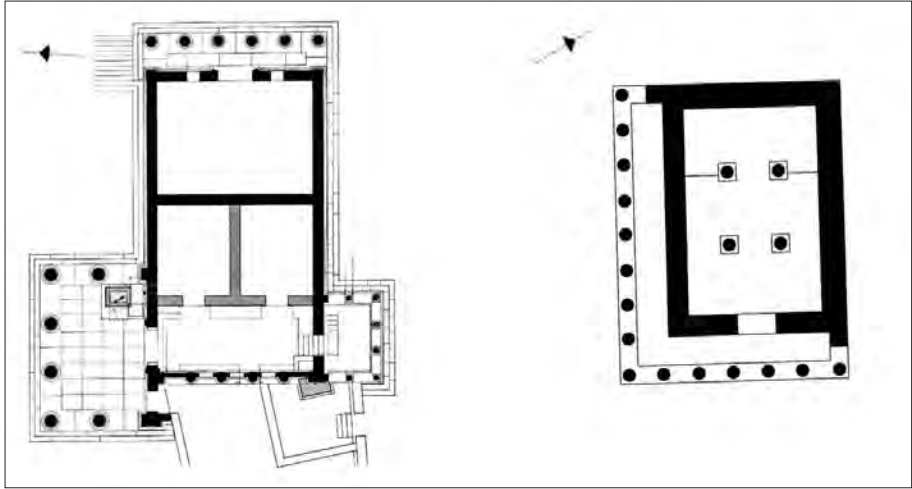
4. Tipo de basílica edificado por Vitruvius na colônia Júlia de Fano (planta e corte).



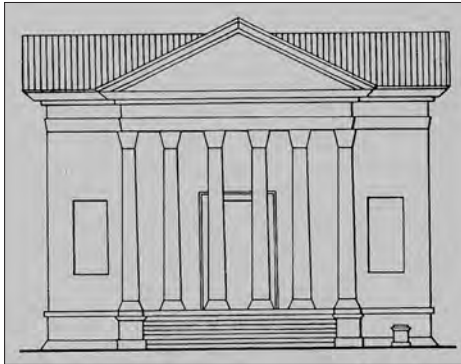
5. Templo êustilo de Dioniso em Teos, atribuído por Vitrúvio a Hermógenes (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 12).



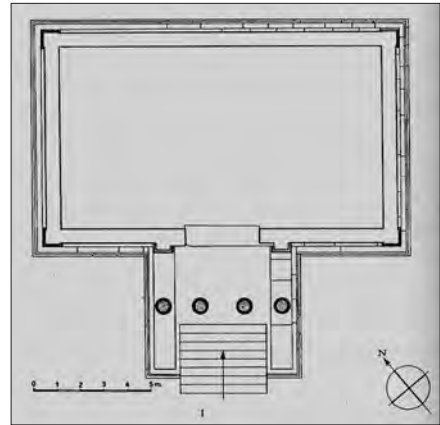
6. Templo pseudodíptero de Ártemis *Leukophryene*, em Magnésia de Meandro, atribuído por Vitrúvio a Hermógenes (*De Arch.*, VII, *Praef.*, 12).



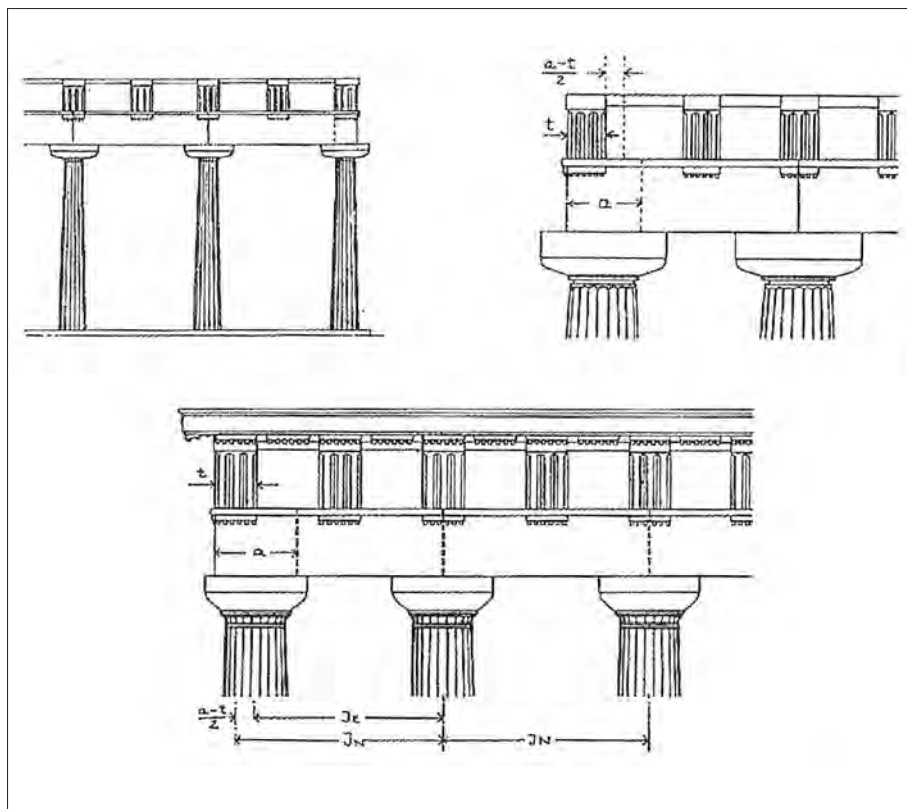
7. Erecteion de Atenas e templo de Atena no promontório Súnio.



9. Templo de Veiovis.



8. Templo de Castor no Circo Flamínio.



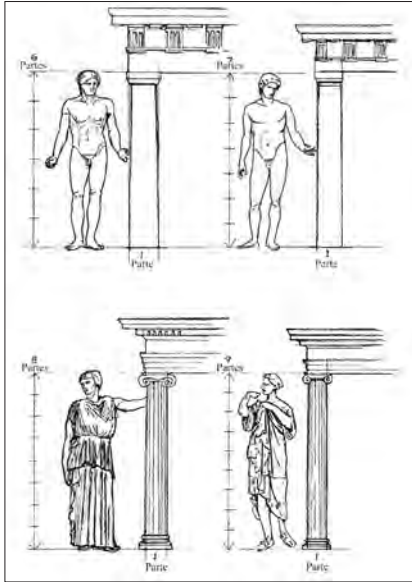
10. O «conflito angular» do templo dórico.

(i) Construção em madeira com arquitrave e tríglifos de mesma largura: nenhum conflito angular.

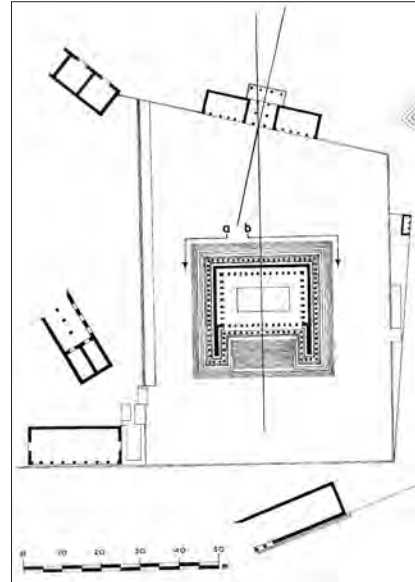
(ii) Edifício em pedra com arquitrave (a) mais larga e tríglifos angulares (t) mais estreitos: compensação através do alargamento da métopa angular.

(iii) Edifício em pedra com arquitrave (a) mais larga e tríglifos angulares (t) mais estreitos: compensação através da contração do intercolúnio angular (je), tomado a partir dos eixos das colunas, relativamente ao intercolúnio normal (jn).

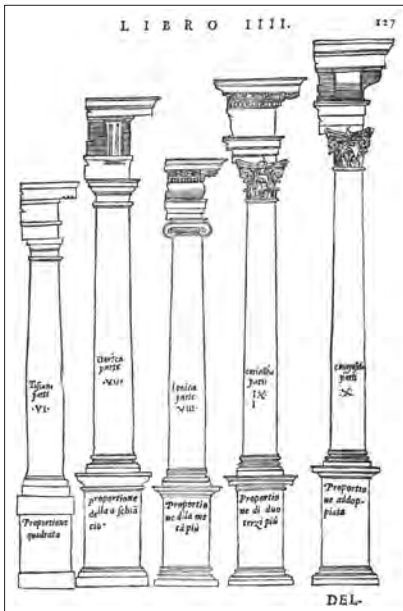
(Koldewey-Puchstein; Gruben)



11. A proporção das colunas segundo Vitruvius (*De Architectura*, III e IV).



13. Altar de Zeus em Pérgamo.



12. Sebastiano Serlio, tábua das cinco ordens arquitetônicas com notação no fuste das colunas do número de diâmetros equivalentes à altura.



14. Reconstituição parcial do altar (Museu Pergamon, Berlim).



15. Detalhe do grande friso do pódio do altar.



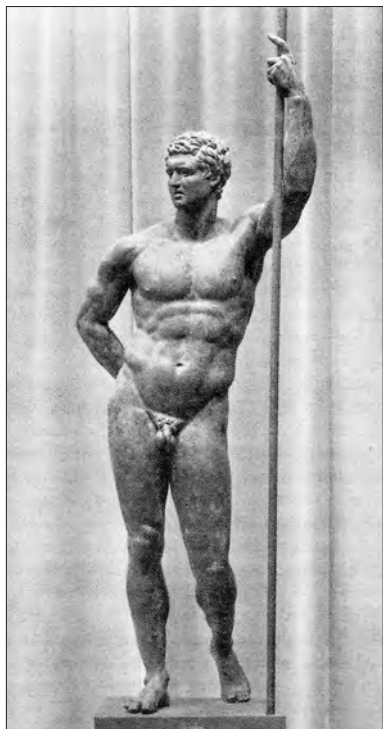
16. Detalhe do friso do altar de Zeus com cabeça de titã.



17. Métopa do Parthenon, Atenas: luta entre centauro e lapita.



18. Friso do altar de Zeus, Pérgamo: luta entre Apolo e um titã.



19. Estátua de general romano (c. 180-150 a.C.).



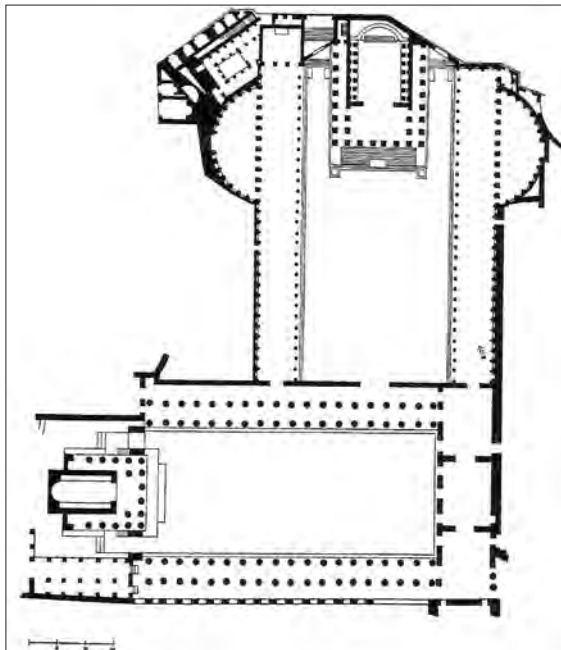
20. Alexandre com a lança: estátua em bronze segundo original de Lisipo.



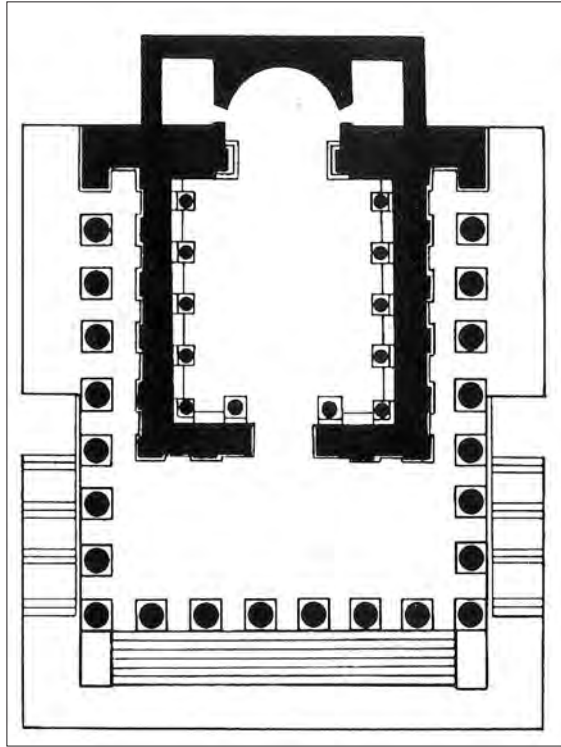
21. Moeda anterior a 31 a.C.: *columna rostrata* com estátua de Otaviano com a lança.



22. Augusto (cópia de um original do ano 27 a.C.) e Doríforo de Policleto (herma de bronze procedente da Vila dos Papiros).



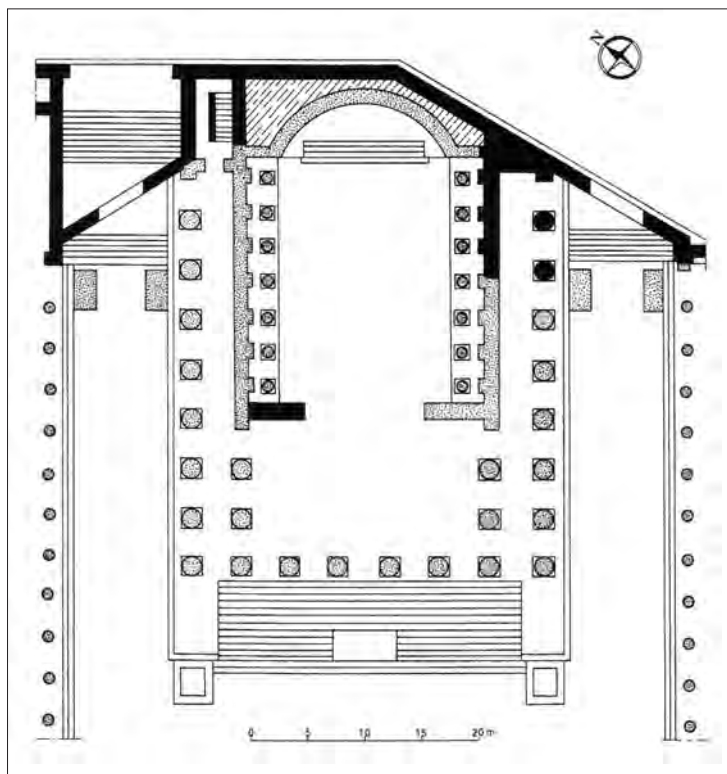
23. Fóruns de Júlio (abaixo) e de Augusto.



24. Templo de Vênus Genetrix, no fórum de Júlio.



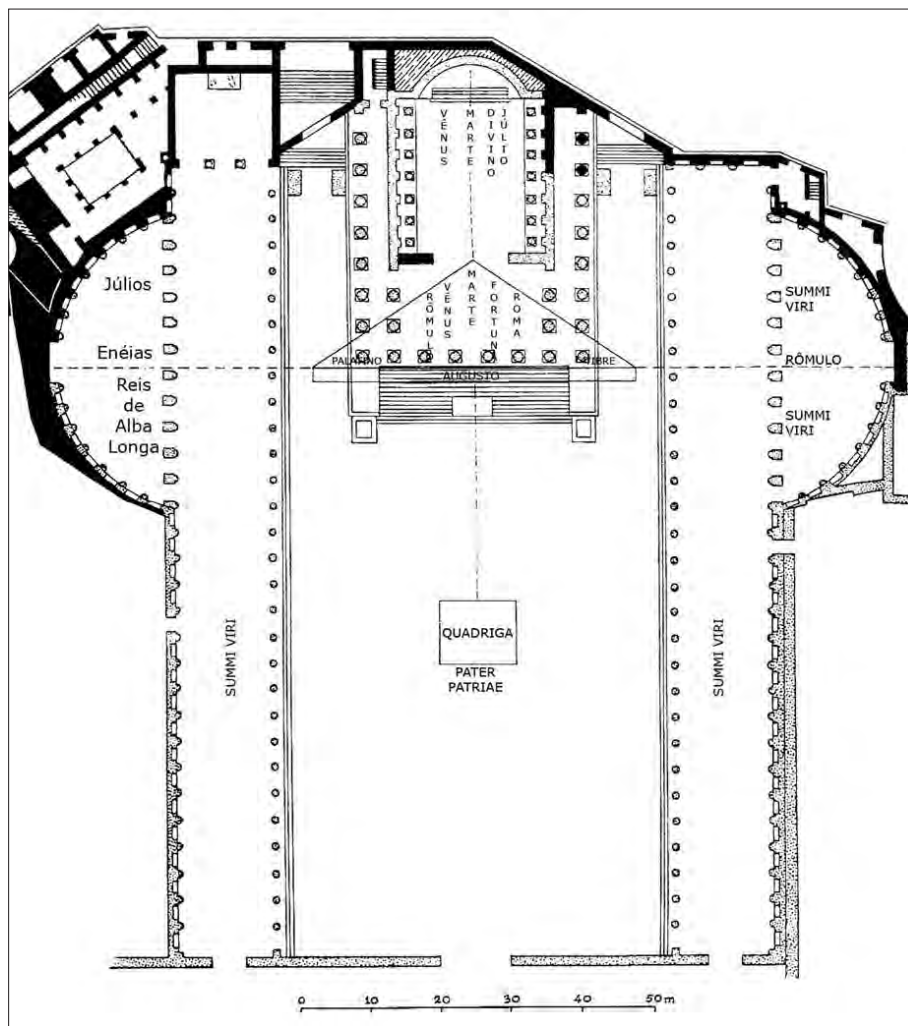
25. Capitéis e entablamento do templo de Vênus Genetrix.



26. Templo de Marte Vingador, no fórum de Augusto.



27. Relevo marmóreo (detalhe): frontão do templo de Marte Vingador, com o deus ladeado por Vênus (à esquerda) e Concórdia.



28. Programa estatuario do fórum de Augusto.



29. Reconstituição perspéctica do templo de Marte Vingador, no fórum de Augusto.



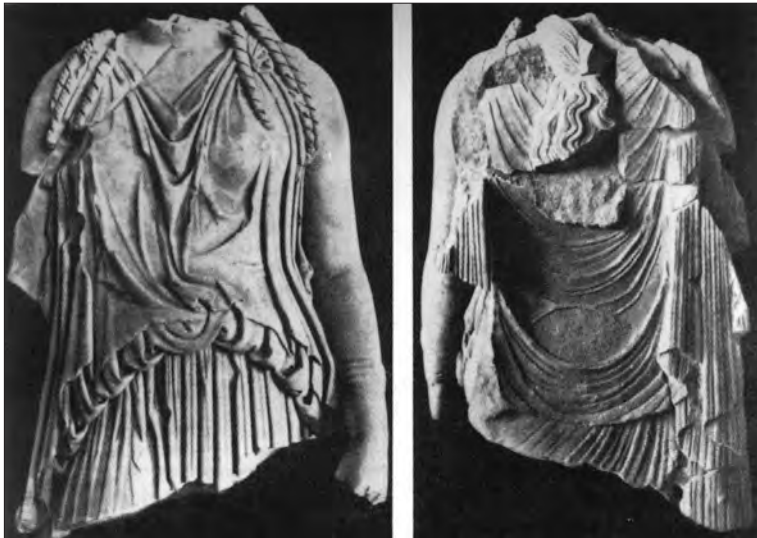
30. Estátua de Marte (cópia) destinada ao interior do templo no fórum Augusto, segundo o modelo fidíaco da estátua de Palas Atena no Parthenon (cópia).



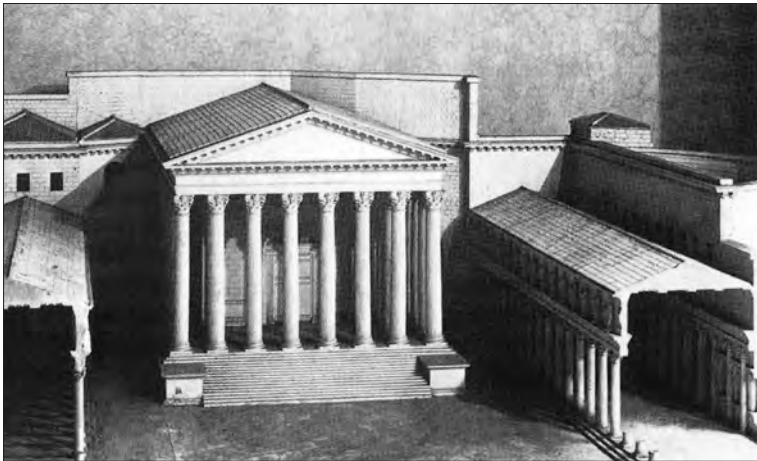
31. Fórum de Augusto:
reconstituição da exedra
dos *summi viri*.



32. Pinturas murais de uma casa de Pompéia com reprodução dos grupos de estátuas das duas exedras do fórum de Augusto. À esquerda: Enéias, o pai Anquises e o filho Ascânio. À direita: Rômulo com as armas do inimigo.



33. Cariátides do fórum de Augusto, cópias fiéis das cariátides do Erecteion da acrópole de Atenas.



34. Maquete do Fórum de Augusto: templo de Marte Vingador, estoas e ático adornado com cariátides.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. ([1436] 1989) *Da Pintura*. Trad. de A. S. Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. ([1452] 1989) *De Re Aedificatoria*. Trad. Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo.
- _____. ([1450] 1972) *De Statua*. Translated by C. Grayson. In *On Painting and Sculpture*, London: Phaidon Press.
- ALBINI, Umberto. (1993) “Eurípide. La vita e le opere”. In EURIPIDE. *Elena. Ione*. Milano: Garzanti editore.
- ALCIATO. ([1531] 1993) *Emblemas*. Ed. y coment. de S. Sebastián, trad. actualizada de P. Pedraza. Madrid: Akal.
- ARISTÓTELES. (1992) *Poética*. Trad. de E. de Souza. São Paulo: Ars Poetica.
- _____. (1987) *Metafísica*. Ed. trilingüe por Valentin García Yebra. Madrid: Gredos.
- _____. (1973) *Ética a Nicômaco*. In OS PENSADORES (Aristóteles). Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural.
- BARRESI, Mímmarosa. (1989) “Vitruvio e Plinio il Vecchio. Per una lettura comparata”. In *Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro*, Firenze.
- BATTISTI, Eugenio. (1990) “El concepto de imitación en el Cinquecento italiano”. In *Renacimiento y Barroco*. Trad. María del Carmen Borra. Madrid: Cátedra.

- BENEVOLO, Leonardo. (1985) *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Trad. de M. T. Weyler. Barcelona: Gustavo Gili.
- BETTINI, M. & BRILLANTE, C. (2002) *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- BIALOSTOCKI, Jan. (1973) "Arte y Vanitas". In *Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*. Trad. de J. M. Pomares. Barcelona: Barral.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (org.) (1981) *Historia y Civilización de los Griegos*. Barcelona: Icaria Editorial.
- _____. & PARIBENI, E. (1986) *Greci*. Torino: UTET.
- BORBEIN, Adolf Heinrich. (1997) "La nascita di un'arte «classica»". In SETTIS, Salvatore. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo 2, Vol. 2. "Una storia greca. Definizione". Torino: Giulio Einaudi Ed.
- BLOCH, Ernst. (1994) "Residuo figurale utopico nella realizzazione: Elena Egiziaca et Elena Troiana". In *Il principio speranza*. Vol. I. Trad. di E. De Angelis e T. Cavallo. Milano: Garzanti Ed.
- BRILLANTE, Carlo. (2002) "Elena di Troia". In _____ & BETTINI, M. *Il mito di Elena*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- BRUSCHI, Arnaldo. (1978) "Hypnerotomachia Poliphili". In AA.VV. *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Il Polifilo.
- BUSTAMANTE, Augustín & MARÍAS, Fernando. (1987) "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa". In AA.VV. *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*. Coimbra.
- 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 Architecture, Acte du colloque international* (Rome, 26-27/3/1993). Rome.
- _____. (1989) "Organisation et structures du *De Architecture* 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.
- _____. (1986) *Vitruve X* (introd. et comment.) Paris: Les Belles Lettres.
- _____. (1973) *Vitruve VIII* (introd. et comment.) Paris: Les Belles Lettres.

- CAMBIANO, Giuseppe. (1992) "La nascita dei trattati e dei manuali". In AA.VV. *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Tomo 2, Vol. I. Roma: Salerno Ed.
- CANFORA, Luciano. (1992) "La biblioteca e il museo". In AA.VV. *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Tomo 2, Vol. I. Roma: Salerno Ed.
- CARPENTER, Rhys. (1926) "Vitruvius and the Ionic Order." In *American Journal of Archaeology*, vol. 30, n.º 3. (Jul. - Sep./1926).
- CASSIN, Barbara. (1990) "A grande ilusão (para servir a uma encenação de Helena de Eurípidés)". In *Ensaio sofisticos*. Trad. de Ana L. Oliveira & Lúcia C. Leão. São Paulo: Siciliano.
- CASSIRER, Ernst. (1998) *Eidos ed Eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*. Trad. di A. Pinotti. Milano: Raffaello Cortina Ed.
- CATONI, Maria Luisa. (1997) "Quale arte per il tempo di Platone?" In SETTIS, Salvatore. (org.) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo 2, Vol. II. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- CESARIANO, Cesare. ([1521] 1981) *Di Lucio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati & com mirando Ordine insigniti*. Milano: Il Polifilo.
- 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.
- _____. (1988b). La Morte e la Bellezza. In: *Favole, forme, figure*. Trad. M. Zini e M. V. Malvano. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- _____. (1982) *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Trad. de L. Jiménez e L. E. Esteve. Madrid: Cátedra.
- _____. (1954) *Marsile Ficini et l'Art*. Genève: Librairie E. Droz / Lille: Librairie R. Giard.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, J-P. (1969) "Un nouveau stemma vitruvien". In R.E.L., XLVII.
- CHOISY, Auguste. (1909) *Vitruvius Pollio. Les dix livres d'architecture*. Paris: Lahure.
- CHOAY, Françoise. (1995) *L'allegoria del patrimonio*. A cura di E. d'Alfonso e L. Valente. Roma: Officina.

- CHOAY, Françoise. (1979) "Alberti et Vitruve". In *Revista A. D.* Vol. 49, n. 5-6. London: Architectural Design.
- 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 OEUUVRES COMPLETES. Trad. de M. Nisard. Tome Premier. Paris: J. J. Dubochet et Comapgnie.
- CICERONE. (2000) *De Oratore / Dell'Oratore*. Trad. di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi. Milano: Rizzoli.
- _____. (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.
- _____. (1991) *Orator / El Orador*. Trad. de E. S. Salor. Madrid: Alianza.
- COARELLI, F. (1989) "La casa dell'aristocrazia romana secondo Vitruvio". 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.
- CORSO, Antonio. (1997) *De Arch. II, III, IV, V e VI* (introd., trad. e note). Torino: Giulio Einaudi Ed.
- DETIENNE, Marcel. (1988) *Dioniso a céu aberto*. Trad. C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- _____. & VERNANT, Jean Pierre. (1988) *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grécia antigua*. Trad. de Antonio Piñero. Madrid: Taurus.
- ÉSQUILO. (2004) "Agamêmnon". In *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras.
- EURIPIDE. (1993) *Elena*. Trad. de Umberto Albinì & Vico Faggi. Milano: Garzanti Ed.
- FERRI, Silvio. ([1960] 2002) (Recensione del testo, traduzione e note) *Vitruvio*. Milano: Ed. Biblioteca Universale Rizzoli.

- FERRI, Silvio. (1953) “Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio”. In *Parola del passato*, XXX.
- _____. (1941) “Problemi di estetica vitruviana”. In *La Critica d'Arte VI-VII, 1941-42*. Firenze: Sansoni.
- FICINO, Marsilio. ([1469] 1989) *De amore. Comentario a “El banquete” de Platón*. Trad. de R. de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos.
- 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.
- FONTANA, Vincenzo. (1975) “Raffaello e Vitruvio”. In FONTANA, Vincenzo & MORACHIello, Paolo. (a cura di). *Vitruvio e Raffaello: il de architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma: Officina Edizione.
- FRÉZOULS, Edmond. (1989) “Fondements scientifiques, armature conceptuelle et *praxis* 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.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. (1998) “L’Occhio e lo Specchio”. In _____. & VERNANT, Jean Pierre. *Ulisse e lo specchio*. Trad. di C. Donzelli. Roma: Donzelli Ed.
- GARCÍA MELERO, J. Enrique. (1986) “Las ediciones españolas de *De Architectura* de Vitruvio”. In *Revista Fragmentos*, n. 8-9. Madrid.
- GARIN, Eugenio. (1992) “Studi su Leon Battista Alberti”. In *Rinascite e rivoluzioni*. Roma: Laterza Ed.
- _____. (1975) *Medioevo e Rinascimento*. Bari: Laterza.
- 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. Tella-rolí. São Paulo: Companhia das Letras.

- GOMBRICH, Ernst H. (1999) “Immagini come beni di lusso”. In *L'uso delle immagini*. Milano: Leonardo Arte.
- _____. (1995) “O poder de Pigmalão”. In *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. de R. S. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1992) *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. Trad. de B. M. Carillo. Madrid: Alianza.
- _____. (1991) *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. Trad. de A. Montelongo. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1985) “El estilo *all'antica*: imitación y asimilación”. In *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Trad. de Remigio G. Díaz. Madrid: Alianza.
- GORGAS. (1990) “Encomio a Elena”. Trad. de Maria Tasinato. In TASINATO, M. *Elena, Velenosa bellezza*. Milano: Mimesis.
- GRABAR, André. (2001) “Plotino e le origini dell'estetica medievale”. In *Le origini dell'Estetica medievale*. Trad. di M. G. Balzarini. Milano: Jaca Book.
- GRASSINGER, D., PINTO, T.O. & SCHOLL, A. (orgs.) (2006) *Deuses Gregos. Coleção do Museu Pergamon de Berlim*. São Paulo: Stiftung Preussischer Kulturbesitz/MAB/FAAP.
- 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).
- _____. (1990a) “Les étapes de l'aménagement monumental du Forum”. In *AA.VV. La città dell'Italia Settentrionale in età romana*. Trieste.
- _____. (1990b) (introd. et comment.) *Vitruve III, IV*. Paris: Les Belles Lettres.

GROS, Pierre. (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.

_____. (1976) “*Aurea Tempia*. Recherches sur l’architecture religieuse de Rome à l’époque d’Auguste”. Roma: Bibliothèque des Ecoles françaises d’Athènes et de Rome.

_____. & TORELLI, Mario. (1994) *Storia dell’urbanistica. Il mondo romano*. Roma: Laterza Ed.

GRUBEN, Gottfried. (1997) “Il Tempio”. In SETTIS, S. (1997) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo II, Vol. 1. Torino: Giulio Einaudi Ed.

HADOT, Pierre. (1999) *Plotino o la semplicità dello sguardo*. Trad. di M. Guerra. Torino: Giulio Einaudi Ed.

HANSEN, João Adolfo. (1992) “Autor”. In JOBIM, José Luis. (org.) *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago.

HASKEL, F. & PENNY, N. (1981) *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. Yale: Yale University Press.

HEIDEGGER, Martin. (1976) “La cosa”. In *Saggi e discorsi*. A cura di G. Vattimo. Milano: Gruppo Ugo Mursia 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.

HÖLSCHER, Tonio. (2002) *Il linguaggio dell’arte romana. Un sistema semantico*. Trad. di F. De Angelis. Torino: Giulio Einaudi Ed.

ISOCRATE. (2000) *Encomio di Elena*. A cura di M. Tondelli. Milano: La Vita Felice.

KATINSKY, Julio. (1999) “Preliminares a um estudo futuro de Vitruvius”. In VITRUVIO (1999a).

- KOSSOVITCH, Leon. (2006) “Tradição Clássica”. In *Desígnio. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, nº 5. São Paulo: Ed. Annablume/FAU-USP.
- KRAUTHEIMER, Richard. (1993) *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino: Bollati Boringhieri.
- _____. (1963) “Alberti and Vitruvius”. In AA.VV. *The Renaissance and Mannerism, Studies in Western Art*. Acts of the 20th International Congress of History of Art. Vol. II. Princeton: Princeton University Press.
- KRINSKY, Carol Herselle. (1967) “Seventy-eight Vitruvius Manuscripts”. In *Journal of the Warburg Courtauld Institutes*, vol. XXX.
- KRISTELLER, Paul O. (1988) “Volontà e amor divino”. In: *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Le Lettere.
- 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.
- LIMINTA, Maria Teresa. (1998) *Il problema della bellezza in Platone*. Milano: Vita e Pensiero.
- LOEWEN, Andrea. (1999) *A concepção de cidade em Leon Battista Alberti*. Dissertação de mestrado. Campinas: FAU-PUC.
- LÜCKE, Hans-Karl. (1994) “Alberti, Vitruvio e Cicerone”. In RYKWERT, J. & ENGEL, A. (a cura di) *Leon Battista Alberti*. Milano: Olivetti/Electa.
- MANETTI, Daniela. (1998) “Commento ed enciclopedia”. In SETTIS, Salvatore. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo III, Vol. 2. “Una storia greca. Trasformazioni”. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- MANIERI, Alessandra. (1995) “Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi”. In *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*.
- MARROU, Henri-Irénée. (1994) *Storia dell'educazione nell'antichità*. Trad. di Umberto Massi. Roma: Studium.
- MATOS, Olgária. (1993) “Geometria e melancolia”. In *O iluminismo visionário*. São Paulo: Brasiliense.

- McEWEN, Indra Kagis. (2003) *Vitruvius. Writing the Body of Architecture*. Massachusetts: The MIT Press.
- MIGLIORI, Maurizio. (1998) *L'uomo fra piacere, intelligenza e bene*. Milano: Vita e Pensiero.
- MORENO, Paolo. (1987) *Vita e arte di Lisippo*. Milano: Il Saggiatore.
- MOREIRA, Rafael. (1995) "Arquitetura: Renascimento e Classicismo". In PEREIRA, P. (org.) *História da Arte Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates e Autores.
- _____. (1987) "A Escola de Arquitetura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid". In *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*. Coimbra.
- MORGAN, M. H. (1909) "On the language of Vitruvius". In *Proceed. of the Amer. Acad. of Arts and Sciences*, 44.
- _____. (1906) "Notes on Vitruvius". In *Harvard Studies*, 17.
- MOROLLI, Gabriele. (1985) *Vetus Etruria. Il Mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Firenze: Alinea Ed.
- MOYA, L. (1978) "Noticia del *De Architectura* traducido por Urrea". In VITRUVIO (1978).
- NARDUCCI, Emanuele. (1999) "Una morale per la classe dirigente". In CECERONE. *I Doveri*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- 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 Guillaume Budé*, 3.
- ONIANS, John. (1996) *Arte y pensamiento en la época Helenística*. Trad. de R. Jackson. Madrid: Alianza.
- OMERO. (1997) *Iliade*. Trad. di Guido Paduano. Torini: Einaudi-Gallimard.

ORAZIO. (2000). *Le Lettere*. Trad. de Enzo Mandruzzato. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

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.

PALLADIO, Andrea. ([1570]1980) *I quattro libri dell'Architettura*. Milano: Ulrico Hoepli Ed.

PANOFSKY, Erwin. (1992) “Riflessioni sul Tempo”. In TIZIANO. *Problemi di iconografia*. Trad. di M. Folin. Venezia: Marsilio Ed.

_____. (1985a) “El movimiento neoplatonico en Florencia y el Norte de Italia”. In *Estudios sobre iconologia*. Trad. de B. Fernández. Madrid: Alianza.

_____. (1985b) “El padre tiempo”. In *Estudios sobre iconologia*. Trad. de B. Fernández. Madrid: Alianza.

_____. (1985c) *Idea. Contribución a la historia de la teoria del arte*. Trad. de M. T. Pumarega. Madrid: Cátedra.

_____. (1981) “«Renascimento» – Auto-definição ou auto-decepção?” In: *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Trad. de Fernando Neves. Lisboa: Presença.

_____. (1976) “O Abade Suger de S. Denis”. In *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

PELLATI, Francesco. (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.

_____. (1938) *Vitruvio*. Roma: Edizione Roma. Anno XVI.

PEREIRA, P. (1995) (org.) *História da Arte Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa: Temas e Debates e Autores.

PERRAULT, Claude. (1988) *Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*. Liège: Pierre Mardaga Ed.

PETRARCA, Francesco. (1997) *Le familiari*. Ed. critica per cura di V. Rossi. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.

- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. ([1486] 1994) *Commento sopra una canzone d'amore*. A cura di P. De Angelis. Palermo: Novecento.
- PLATÃO. (1991) *Obras completas*. Trad. de M. Araújo, F. G. Yagüe, L. Gil, J. F. Miguez, M. Rico, A. R. Huescar e F. P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- _____. (1983a) *O banquete*. In OS PENSADORES (Platão). Trad. de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. (1983b) *A república*. Trad. de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (1966) *O banquete ou Do Amor*. Trad., introd. e notas de J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difel.
- PLATONE. (2001) *Tutti gli scritti*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani (Il Pensiero Occidentale).
- _____. (2001a) "Ippia Maggiore". Trad., presentazione e note di Maria Teresa Liminta. In *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.
- PLOTINO. (2003) *Enneadi*. Introd. e commento di Giovanni Reale. Verona: Arnoldo Mondadori.
- PLUTARCO. (1958) *Vite parallele*. Trad. di C. Carena. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- PRAZ, Mario. (2002) "Vanitas". In *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. A cura di A. Gane, introd. di G. Ficara. Milano: Arnoldo Mondadori Ed.
- _____. (1999) "La bellezza medusea". In *La carne, la morte e il Diavolo*. Milano, Sansón.
- PRETAGOSTINI, Roberto. (1998) "Mousike: poesia e performance". In SETTIS, Salvatore. (org.) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo III, Vol. 2, Torino: Giulio Einaudi Ed.
- QUINTILIANO. (2001) *Institutio Oratoria*. A cura di A. Pennacini. Milano: Giulio Einaudi Ed.

RENSELAER, W. L. (1982) *Vt Pictvra Poesis*. Trad. de C. L. Tena. Madrid: Cátedra.

RIBEIRO, Luis Felipe B. (2006) “Arte no pensamento de Platão”. In Seminário Arte no Pensamento, promovido pela Fundação Vale do Rio Doce, Rio de Janeiro. Mimeo.

RIEGL, Aloïs (1995) “Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi”. In SCARROCCIA, Sandro. (a cura di) *Aloïs Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti – Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*. Bologna: Clueb.

RIPA, Cesare. ([1593] 1992) *Iconologia*. A cura di P. Buscaroni e pref. Mario Praz. Milano: TEA Ed. Associati.

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 VITRÚVIO (1997).

_____. (1994) “Dal *De Officiis* 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.

RUFFEL, Pierre & SOUBIRAN, Jean. (1962) “Vitruve ou Mamurra?” In *Pallas*, XI.

_____. (1960) “Recherches sur la tradition manuscrite de Vitruve”. In *Pallas*, IX.

RYKWERT, Joseph. (2004) “Gêneros das colunas gregas: origens míticas e históricas”. Trad. de A. Loewen. In *Revista Designio*, nº 2. São Paulo: Annablume.

_____. (2002) *A casa de Adão no paraíso. A idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*. Trad. de A. Lima, A. Falbel, M. Goldsztajn, M. D'Agostino. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2001) “L'architetto e la colonna: il modello greco e la modernità”. In SETTIS, Salvatore. *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Vol. 3. Milano: Giulio Einaudi Ed.

- RYKWERT, Joseph. (1995) "L'Ordine Corinzio". In *Necessità dell'artificio*. Milano: Arnoldo Mondadori Ed.
- SCAGLIA, Gustina. (1985) *Il «Vitruvio Magliabechiano» di Francesco di Giorgio Martini*. Firenze: Edizione Gonnelli.
- SABBATINO, Pasquale. (1997) "Una vergine di perfetta bellezza. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento". In *La bellezza di Elena*. Firenze: Leo S. Olschki 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*, n° 14.
- SCHUHL, Pierre-Maxime. (1994) *Platone e le arti figurative*. A cura di Stefano Benassi. Bologna: Book Ed.
- SEBASTIÁN, Santiago. (1995) "La vanidad". In *Emblemática e historia del Arte*. Madrid: Cátedra Ed.
- _____. (1989) "El tema de la vanitas o del desengaño". In *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- SENECA. (2001) *Lettere a Lucilio*. Trad. e note di G. Monti. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- SENOFONTE. (2001) *Memorabili*. Introd., trad. e note di Anna Santoni. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- 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.
- _____. (1989) "Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri". In GADDA, E. & SCHIAVONE, A. *Storia di Roma*. Vol. IV. Milano: Giulio Einaudi Ed.
- SETTIS, Salvatore. (1986) (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- SOUBIRAN, Jean. (1969) *Vitruve IX* (introd. et comment.) Paris: Les Belles Lettres.

- SMITH, Christine. (1992) *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics and Eloquence 1400-1470*. London: Oxford University Press.
- TAFURI, Manfredo. (1978) "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento". In AA.VV. *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Il Polifilo.
- TASINATO, M. (1990) *Elena, velenosa bellezza*. Milano: Mimesis.
- THIELSCHER, P. L. (1961) "Vitruvius Mamurra". In *RE*, IX A, 1.
- 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.
- _____. (1980) "Spezie e ordine di colonne nell'architettura del Brunelleschi". In AA.VV. *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Firenze.
- _____. & GÜNTHER, H. (1985) "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?" In FAGIOLO, Marcello (a cura di) *Roma e L'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Istituto della Enciclopedia Italiana.
- TOMLINSON, R. A. (1989) "Vitruvius and Hermogenes". 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.
- TORELLI, Mario & GROS, Pierre. (1988) *Storia dell'urbanistica: il mondo romano*. Roma: Laterza.
- TORRANO, Jaa. (2004) "Sacralidade e Violência. Estudo de *Agamêmnon*". In ÉSQUILO. *Orestéia*. São Paulo: Iluminuras.
- VASARI, Giorgio. (1993) "Vita di Fra' Bartolomeo di S. Marco". In *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: New Compton.
- VERA, L. Cervera. (1978) *El codice de Vitruvius hasta las primeras versiones impresas*. Madrid: Instituto de España.
- VERNANT, Jean-Pierre. (2001) "La figura dei morti I". In *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*. Trad. de Adriana Zangara. Milão: Il Saggiatore.

- VERNANT, Jean-Pierre. (2000) *L'individuo, la morte, l'amore*. Trad. di A. Ghilardotti. Milano: Raffaello Cortina Ed.
- _____. (2000a) "Mortali e immortali: il corpo divino". In *L'individuo, la morte, l'amore*. Trad. di A. Ghilardotti. Milano: Raffaello Cortina Ed.
- _____. (2000b) "Uno, due, tre: Eros". In *L'individuo, la morte, l'amore*. Trad. di A. Ghilardotti. Milano: Raffaello Cortina Ed.
- _____. (2000c) "L'individuo nella città". In *L'individuo, la morte, l'amore*. Trad. di A. Ghilardotti. Milano: Raffaello Cortina Ed.
- _____. (1998a) "Ulisse in persona". In: _____ & FRONTISI-DUCROUX, F. *Ulisse e lo specchio*. Trad. di C. Donzelli. Roma: Donzelli Ed.
- _____. (1998 b) "Allo specchio di Penelope". In: _____. & FRONTISI-DUCROUX, F. *Ulisse e lo specchio*. Trad. di C. Donzelli. Roma: Donzelli Ed.
- _____. (1984) *As origens do pensamento grego*. Trad. de Ísis B. B. da Fonseca. São Paulo: Difel.
- _____. (1977a) "Tensões e ambigüidades na tragédia grega". In *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. de Anna L.A.A. Prado, Maria C. M. Cavalcante e Filomena Y.H. Garcia. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (1977 b) "Esboços da vontade na tragédia grega". In *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. de Anna L.A.A. Prado, Maria C. M. Cavalcante e Filomena Y.H. Garcia. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (1973a) "Figuração do invisível e categoria psicológica do 'duplo': o kolossós". In *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difel/Edusp.
- _____. (1973b) "Aspectos da pessoa na religião grega". In *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de Haiganuch Sarian. São Paulo: Difel, Edusp.
- VIRGÍLIO. (1994) *Eneida*. Trad. de T. O. Spalging. São Paulo: Cultrix/Círculo do Livro.
- VITORINO, Júlio César. (2004) *O vocabulário de Vitruvius: história, crítica e hermenêutica*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

- VITORINO, Júlio César. (2004) “Sobre a história do texto de Vitruvius”. *In Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 11, nº 12. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas.
- VITRÚVIO. (2006) *Tratado de Arquitectura*. Trad. do latim, introd. e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press.
- VITRUVIO. (2002 [1960]) *Architettura (dai libri I-VIII)*. Testo critico, trad. e commento di Silvio Ferri. Milano: Ed. Biblioteca Universale Rizzoli.
- VITRÚVIO. (1999A) *Da Arquitetura*. Introd. de J. Katinsky e trad. de Marco A. Lagonegro. São Paulo: Hucitec/Fundação para a Pesquisa Ambiental.
- VITRUVIO. (1999B) *Los X libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polion según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*. Cárceres: Cicon Ed.
- VITRUVIO. (1999C) *Los diez libros de arquitectura*. Trad. y comentados por Joseph Ortíz y Sans (ed. de 1787). Toledo: Antonio Pareja Ed.
- VITRÚVIO. (1998) *Os dez livros de arquitetura*. Trad. de Helena Rua. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil I.S.P.
- VITRUVIO. (1997) *De Architectura*. (A cura di P. Gros). Trad. e commento di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- VITRUVIO. *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. (1978) *De Architectura* (Alcalá de Henares, Iuan Gracian, 1582). Valecia: Albatros Ediciones.
- VITRUVIUS. ([1914] 1960) *The Ten Books on Architecture*. Trad. de Morris H. Morgan. New York: Dover Publications.
- WALLACE-HADRIL, Andrew. (1998) “Vivere alla greca per essere Romani”. *In Settis, Salvatore*. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo III, Vol. 2. “Uma storia greca. Trasformazioni”. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- WARBURG, Aby. (1996) “L'Ingresso dello Stile Ideale Anticheckgiante nella Pittura del Primo Rinascimento” [1914]. *In La rinascita del paganesimo antico*. A cura di G. Bing. Firenze: La Nuova Italia Ed.
- WARNKE, Martin. (1996) “Il bello e il naturale. Un incontro letale”. *In SETTIS, Salvatore*. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo I:

“Noi e i Greci”. Torino: Giulio Einaudi Ed.

_____. (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.

WIND, Edgar. (1985) *Misteri pagani nel Rinascimento*. Trad. di P. Bertolucci. Milano: Adelphi.

WITTKOWER, Rudolf. (1988) *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Editions/New York: St. Martin's Press.

_____ & Margot. (1988) *Nacidos bajo el signo de Saturno. Carácter y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Trad. de D. Dietrick. Madrid: Alianza Ed.

ZANKER, Paul. (1998) “Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite”. In SETTIS, Salvatori. (org.) *I Greci. Storia, cultura, arte, società*. Tomo III, Vol. 2. Torino: Giulio Einaudi Ed.

_____. (1997) *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*. Trad. di F. de Angelis. Torino: Giulio Einaudi Ed.

_____. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*. Trad. de P. D. Ojeda. Madrid: Alianza Ed.

_____. (1991) “Immagini e valori collettivi”. In CLEMENTE, G., COARELLI, F. & GABBA, E. *Storia di Roma*. Tomo II, Vol. 2. Torino: Giulio Einaudi Ed.

(Página deixada propositadamente em branco)

CRÉDITO DAS IMAGENS

- 1, 2, 3: Reconstituições métricas e modelagem eletrônica por Lucas Frech Caldeira (Laboratório de Modelos Tridimensionais – FAU-USP).
- 4: VITRUVIO (1997). *De Architectura*. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- 5, 6: VITRUVIO (1992). *De L'Architecture*. Paris: Les Belles Lettres; modelagem eletrônica por Lucas Frech Caldeira (Labtri – FAU-USP).
- 7: VITRUVIO (1997). *Op. Cit.*
- 8, 9: VITRUVIO (1992). *Op. Cit.*
- 10: SETTIS, S. (1997) *I Greci*. Tomo II, Vol. 1. Torino: Giulio Einaudi Ed.
- 11: Reconstituições segundo VITRUVIO (2006). *Tratado de Architectura*. Lisboa: IST Press.
- 12: SERLIO, S. (1986) *Tutte l'opere d'architetture et prospettiva di Sebastiano Serlio Bologne*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Asturias.
- 13: ONIANS, John. (1996) *Arte y pensamiento en la época Helenística*. Madrid: Alianza.
- 14: BIANCHI BANDINELLI, R. & PARIBENI, E. (1986) *Greci*. Torino: UTET.
- 15: GRASSINGER, D.; PINTO, T. O. & SCHOLL, A. (orgs.) (2006) *Deuses Gregos. Coleção do Museu Pergamon de Berlim*. São Paulo: Stiftung Preussischer Kulturbesitz/MAB/FAAP.

- 16, 17, 18: ONIANS, John. (1996) *Op. Cit.*
- 19: ZANKER, Paul. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Ed.
- 20: MORENO, Paolo. (1987) *Vita e arte di Lisippo*. Milano: Il Saggiatore.
- 21, 22: ZANKER, Paul. (1992) *Op. Cit.*
- 23, 24, 25, 26: GROS, Pierre. (2001) *L'Architettura Romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero*. Milano: Longanesi & C.
- 27, 28, 29: ZANKER, Paul. *Op. Cit.*
- 30: BIANCHI BANDINELLI, R. (org.) (1981) *Historia y Civilización de los Griegos*. Barcelona: Icaria Editorial.
- 31, 32, 33, 34: ZANKER, Paul. *Op. Cit.*

(Página deixada propositadamente em branco)

De architectura libri decem, de Vitruvius, é o único tratado de arquitetura que sobreviveu, em sua íntegra, da Antiguidade. Redigido no momento em que Roma magnifica-se com esplêndidas obras marmóreas, seu propósito, informa-nos o autor, é instruir o imperador César Augusto e o público culto sobre a importância da arquitetura, reservando à beleza lugar proeminente. Pela consulta de numerosos escritos, gregos em maioria, Vitruvius consome na arte da edificação um ajuizamento ético do belo cuja origem remonta à Grécia Clássica. Sobre seu valor, valem as palavras do Sócrates platônico: “Que sentido terá viver se desconhecermos o significado da beleza?” (*Hípias Maior*)

A Beleza e o Mármore convida-nos a pensar nessa elevada definição da arquitetura, em suas acolhidas ou condenações, do Renascimento aos nossos dias.

“*A Beleza e o Mármore* é uma reflexão sobre as relações entre filosofia e vida ou entre ética e construção. Ciência arquitetônica, a estética das edificações reúne-se ao *êthos* do habitar, a maneira de Mário Henrique D’Agostino tratar da cidade como memória histórica.”

Olgária Matos

• U



C •