UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

CLÓVIS ANTÔNIO BENEDINI LIMA

Ratio Venustatis: razões da beleza nos livros I e III
do *De Architectura* de Vitrúvio

São Paulo

2015

CLÓVIS ANTÔNIO BENEDINI LIMA

*RATIO VENVSTATIS: RAZÕES DA BELEZA NOS
LIVROS I E III DO DE ARCHITECTVRA DE
VITRÚVIO*

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão
D'Agostino

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À
VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR
E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa

São Paulo, de julho de 2015

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: clovis.lima@usp.br

Lima, Clóvis Antônio Benedini

L732r Ratio Venustatis: razões da beleza nos livros I e III do De Architectura de Vitrúvio / Clóvis Antônio Benedini Lima. --São Paulo, 2015.
222 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Mário Henrique Simão D'Agostino

1.Teoria da arquitetura 2.Historia da arquitetura 3.Arquitetura antiga
4.Vitruvius Pollio 5.Auctoritas 6.Symmetria 7.Eurythmia I.Título

CDU 72.01

FOLHA DE APROVAÇÃO

CLÓVIS ANTÔNIO BENEDINI LIMA

RATIO VENVSTATIS: RAZÕES DA BELEZA NOS LIVROS I E III DO

DE ARCHITECTVRA DE VITRÚVIO

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À memória de *Beth Benedini* e de
Clóvis Corrêa Lima

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não teria sido possível sem o professor Dr. Mário Henrique S. D'Agostino, certamente pelos trabalhos pioneiros no campo dos estudos vitruvianos no Brasil, não menos que pela orientação precisa, estimulante e sempre aberta ao diálogo, de modo que é de minha inteira responsabilidade a escolha pelas veredas bravias que desafiam esse itinerário por paisagens venustas. Ao professor Dr. Leon Kossovitch, cujos cursos proferidos anos atrás na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo permitiram o primeiro contato com a doutrina de Vitrúvio, agradeço pela grande contribuição aos rumos desse projeto e pela participação na banca examinadora. Agradeço igualmente ao professor Dr. Júlio César Vitorino pela participação na banca, vencendo a distância até São Paulo para acrescentar ao trabalho suas ponderações, fundamentadas em um grande percurso de estudos sobre o *De Architectura*.

É preciso ainda agradecer a todos os professores, cujos ensinamentos ao longo dos anos contribuíram às bases dos estudos que procuramos aqui desenvolver. Para esse trabalho foram fundamentais as lições de língua latina dos professores Dr. Marcelo Vieira Fernandes e Dr. Pablo Schwartz Frydman, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do curso de Letras da Universidade de São Paulo. Agradeço ainda à professora Dra. Andrea Buchidid Löewen da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Foi imprescindível o apoio conferido pelas Bibliotecas da Universidade de São Paulo, bem como a solicitude e competência de seus funcionários a quem deixo os agradecimentos: à Lucila Borges e à Rejane Alves na Biblioteca na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP); à Ana Cristina e à Mariana Queiroz na Biblioteca

da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP); ao Hélio Rosa de Miranda na Biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP); à Biblioteca da Escola Politécnica (EP-USP). Na FAU Maranhão agradeço à Lúcia Nepomuceno, Maria José, Isa, Diná, Maria Aparecida.

Sou grato aos amigos e colegas que participaram de algum modo dessa jornada: Ricardo Zanchetta pelo diálogo e valiosas contribuições presentes nesse trabalho, Claudio Duarte, Maria Celina Gil, Mariana Maria, Fábila Alvim, Sílvia Campanholo, Mayara Guimarães, Maria Fernanda Rezende, Rafael Urano, Ana Paula Giardini Pedro, Camila Lima, Ingrid Quintana, Matheus Pustrello, Rafael Gargano, Ana Letícia Adami, Yuri Ulbricht.

Agradeço aos amigos e familiares, que próximos ou distantes geograficamente sempre estiveram por perto de alguma maneira: Sérgio Dallfollo, Roberto Gasparini, Wladimir Barbieri, Rodrigo Benedini, Christiane Benedini, Rafael Benedini, Renan Benedini, Sílvia Benedini, Wendel Dima, Bruno Dima, Michele Cardoso, Alex Cardoso, Leonardo Basaglia, José Basaglia, Fabrício Pupin, Fernando Vicente, Fernanda Sandrin, Fausto Radaelli Oliveira, Fernando Radaelli Oliveira, Francine Radaelli Oliveira. Deixo ainda agradecimentos ao meu irmão Marcello A. B. Lima e à Juliana Marchiori.

Cumpramos agradecer à FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio concedido.

Mas, se algum mérito há nesse trabalho, deve-se antes a meus pais, Beth Benedini e Clóvis Corrêa Lima, que cuidaram de assegurar instruções diversas: *itaque ego maximas infinitasque parentibus ago atque habeo gratias*.

χαλεπώτερον γὰρ καλὴν οἰκίαν ἢ οἰκίαν εἶναι

Aristóteles, “Arte Retórica”, 1392a

RESUMO

Segundo Vitrúvio, a arquitetura deve se orientar pelos princípios de firmeza, utilidade e venustidade. Procurou-se perquirir de que modo a *ratio uenustatis* se insere no *De Architectura* e o papel desempenhado. Em torno da noção de *uenustas* reúnem-se termos – tais como: *species, aspectus, aspiciens, figura, uisus, oculus* – concernentes às preocupações visuais dirigidas às obras, indicadas já nas definições fundamentais da arquitetura – *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* e *distributio*. Lê-se no Livro III que o *aspectus* da obra lhe confere autoridade (*auctoritas*), e o templo eustilo pseudodíptero se afigura como exemplo maior na preceptiva. Mas é preciso contar antes com a *auctoritas* do arquiteto, para isso instruído nas letras (*litterae*), dentre variadas artes e erudições, e apto simultaneamente ao fazer e ao raciocinar (*fabrica et ratiocinatio*). As autoridades egrégias (*egregias auctoritates*) prometidas no primeiro exórdio à majestade do poder conduzido pelo *Imperator*, por ocasião dos esforços empreendidos na construção pública, dizem respeito às oportunidades e vantagens (*opportunitas*) advindas de uma adequada ordenação dos recintos urbanos (*moenia*) – desde a escolha do sítio até a determinação das obras de uso comum –, demonstrando-se intrinsecamente conexas à diligência no campo das venustidades, que permeia os demais âmbitos da arte edificatória.

Palavras-chave: Vitrúvio, *De Architectura*, Arquitetura Antiga, Retórica, *Auctoritas*, *Symmetria*, *Eurythmia*.

ABSTRACT

According to Vitruvius, architecture must be oriented by the principles of *firmitas*, *utilitas* and *uenustas*. We tried to question how the *ratio uenustatis* is inserted in the *De Architectura* and its role. There are some terms which are gathered around the concept of *uenustas* – such as: *species*, *aspectus*, *aspiciens*, *figura*, *uisus*, *oculus* – concerning the visual matters directed to the building works, already indicated by the architecture's fundamental definitions – *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* and *distributio*. As it is written in Book III, the *aspectus* bestows authority (*auctoritas*) on the building and the *eustylos pseudodipteros* temple appears as a major *exemplum* in the set of preceptions. But before it is necessary to the authorized work to count upon the architect's authority, to that instructed in the *litterae*, among varied arts and eruditions, and apt at the same time to *fabrica* and *ratiocinatio*. The prominent authority (*egregias auctoritates*) promised to the majesty of the power lead by the *Imperator* in the first exordium, on the occasion of the efforts undertaken in the public building, are concerned with the opportunities and advantages (*opportunitas*) issued from an adequate arrangement of the limited urban area (*moenia*) – from the selection of the site to the common use buildings settlement – showing themselves intrinsically connected with the heed of the *ratio uenustatis* that permeates the other fields of the *ars aedificatoria*.

Keywords: Vitruvius, *De Architectura*, Ancient Architecture, Rhetoric, *Auctoritas*, *Symmetria*, *Eurythmia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. DE ARCHITECTVRA E RETÓRICA	23
1.1 <i>Auctoritas</i> e <i>Litterae</i>	24
1.1.1 <i>Encyclios disciplina</i>	26
1.1.2 O arquiteto e o orador	31
1.1.3 <i>Auctoritas</i> e a doutrina	35
1.1.4 Expedientes discursivos	37
1.1.5 Vitrúvio, <i>auctor</i>	42
1.2 <i>Auctoritas</i> e <i>Venustas</i>	45
1.2.1 Eustilo e <i>auctoritas</i>	46
1.2.2 Sentidos de <i>auctoritas</i>	47
1.2.3 <i>Asperitas</i>	49
1.3 <i>Auctoritas</i> e <i>Aedificatio</i>	52
1.3.1 <i>Auctoritas</i> e <i>Maiestas Imperii</i>	53
1.3.2 Basílica de Fano: <i>auctoritas</i> e <i>uenustas</i>	55
1.3.3 <i>Auctoritas</i> no <i>De Architectura</i>	58
2. RAZÕES DO CORPO	65
2.1 <i>Corpus Hominis et Mensurarum Rationes</i>	67
2.2 Μίμησις, <i>Imitatio</i> , <i>Similitudo</i>	85

3. PRECEITOS PARA O ENCANTO _____	110
3.1 Contratura e Êntase _____	120
3.2 Estilóbata _____	124
3.3 Arquitrave _____	127
3.4 Entablamento _____	135
3.5 <i>Skenographía</i> _____	136
3.6 <i>Scaenographia</i> _____	142
3.7 Obra isolada e conjunto edificado _____	147
3.8 <i>Acumen, eurythmia, symmetria</i> _____	154
CONCLUSÃO _____	161
APÊNDICE A: _____	171
“Ajustes métricos e variações na arquitetura antiga”	
APÊNDICE B: _____	187
“O Cânone de Policleto e a hipótese de Tobin”	
ANEXO 1: _____	208
Fragmento "O que é o cenográfico?", segundo edição Hultsch	
ANEXO 2: _____	209
Fragmento "O que é o cenográfico?", segundo edição Schöne	
ANEXO 3: _____	210
Excerto de " <i>De Placitis Hippocratis et Platonis</i> " de Galeno	
BIBLIOGRAFIA _____	212

NOTA PRÉVIA: As referências de traduções a que recorreremos neste trabalho são sempre indicadas junto às citações. As demais traduções são nossas. Procurou-se ainda verter as passagens dos estudiosos modernos, seja do inglês, do francês ou do italiano para o português, entretanto, optou-se por apresentar também o original, quando oportuno.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Mais de dois mil anos se passaram desde a escrita do *De Architectura*. De cada *uolumen* até a prensa mecânica, muito se manuseou o *corpus* vitruviano, por vezes alterado com o labor de anônimos copistas, graças aos quais, no entanto, evitou-se que fosse lançado ao esquecimento. As edições impressas só fizeram propagar o escrito, reproduzido em ritmo que a caligrafia não poderia alcançar. A língua latina de outrora distanciava-se cada vez mais dos idiomas nascentes nos territórios que haviam constituído os domínios de Roma e a própria *Vrbs*. O legado de Vitrúvio passava, então, a ser traduzido, ao mesmo tempo que as interpretações se multiplicavam. Mas logo, do escrito se depreendia mais obscuridade¹ do que diferenças. Claude Perrault afirmou em edição de 1684 aos Dez Volumes, que o autor latino é impreciso, por dizer a mesma coisa nas definições de *eurythmia* e *symmetria*, em um discurso embaraçado². Será mesmo?

Antes, porém, Leon Batista Alberti evocara Vitrúvio em seu *De Re Aedificatoria*, elogiando-o como *scriptorem instructissimum*, único supérstite ao naufrágio causado pelas “injúrias dos tempos e dos homens” (*temporum hominumque iniuria*) dentre tantos

¹ Conforme mostra D’Agostino: “ontem e hoje, hermenêutas vêem na ‘obscuridade de Vitrúvio’ um claro sinal da confusão de propósitos e despreparo do autor ao ambicionar um escrito de tamanha pujança” (D’Agostino, “A beleza e o mármore - o Tratado *De Architectura* de Vitruvius e o Renascimento”, p. 64). É de se notar, por outro lado, que recentes estudos procuram rever “contradições e incoerências apontadas no *De Architectura*” (ibid., p. 66), tal como se lê na abertura da edição italiana de 1997, dirigida por Pierre Gros.

² Perrault, C., “Les Dix Livres d’Architecture de Vitruve – corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures”, I, cap. 2, n. 8 b-c, p. 11: “tous les Interpretes ont cru que l’Eurythmie & la Proportion que Vitruve appelle *Symmetria*, font icy deux choses differentes, parce qu’il semble qu’il en donne deux definitions: mais ces definitions à les bien prendre, ne disent que la mesme chose; l’une & l’autre ne parlant, par un discours également embrouillé, que de la Convenance, de la Correspondance & de la Proportion que les parties ont au tout”.

monumentos ilustríssimos, mas não sem se deixar corromper pela tempestade dos séculos³. Contudo, as faltas de Vitrúvio não eram atribuídas por Alberti apenas às contingências: “ocorriam ainda porque o modo como aquilo tinha sido transmitido era inculto: com efeito, sua elocução era tal que aos latinos parecia grego e os gregos supunham que falasse latim”⁴. Alberti chega a afirmar que a linguagem de Vitrúvio não era testemunha nem do latim nem do grego, pois ininteligível⁵. A invectiva contra a escrita “*non culta*” do autor do *De Architectura* é clara. No entanto, em que medida ela consistiria um juízo contra Vitrúvio? No primeiro dos Dez Volumes, é possível observar um ataque de semelhante veemência ao que sustentou em seus comentários o antigo arquiteto do templo de Minerva em Priene: “vê-se que nisso Pítio errou”⁶, sentencia Vitrúvio. A investida de Cícero contra Hermágoras, no *De Inventione*, beira o insulto: “de fato, é muito pouco falar sobre a arte, tal como fez Hermágoras. Muito mais importante é pronunciar um discurso a partir dos preceitos da arte, o que ele era incapaz de fazer, conforme todos vemos”⁷. A recorrência da censura a antepassados insignes leva a conjecturar o recurso a certo expediente discursivo⁸. Pois, para nos atermos aos escritos voltados à arte edificatória, é possível observar que Vitrúvio não deixa de haurir das fontes dos arquitetos gregos, recorrendo ao próprio Pítio⁹, embora o critique. Igualmente, a despeito das apreciações desfavoráveis, Alberti não deixa de

³ Alberti, L. B., “*De Re Aedificatoria*”, (VI, 1), p. 441: “*nanque dolebam quidem tam multa tamque praeclarissima scriptorum monumenta interisse temporum hominumque iniuria, ut vix unum ex tanto naufragio Vitruvium superstitem haberemus, scriptorem procul dubio instructissimum, sed ita affectum tempestate atque lacerum, ut multis locis multa desint et multis plurima desideres*”.

⁴ Alberti, L. B., “*De Re Aedificatoria*”, (VI, 1), p. 441: “*accedebat quod ista tradidisset non culta: sic enim loquebatur, ut Latini Graecum videri voluisse, Graeci locutum Latine vaticinentur*”.

⁵ Alberti, L. B., “*De Re Aedificatoria*”, (VI, 1), p. 441: “*res autem ipsa in sese porrigenda neque Latinum neque Graecum fuisse testetur, ut par sit non scripsisse hunc nobis, qui ita scripserit, ut non intelligamus*”. Tradução: “mas a própria linguagem apresentada não era testemunha nem do Latim, nem do Grego, pois se fosse como a de seus pares, não teria escrito isso a nós assim, de modo que não entendêssemos”.

⁶ Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre I, (I, 1, 15), p. 12: “*igitur in hac re Pytheos errasse uidetur*”.

⁷ Cícero, “*De Inventione*” (I, 8), p. 18: “*uerum oratori minimum est de arte loqui, quod hic fecit, multo maximum ex arte dicere, quod eum minime potuisse omnes uidemus*”.

⁸ Cf. Guérin, C. “Cícero as User and Critic of Traditional Rhetorical Patterns: structural authority from *De Inventione* to *De Oratore*”. In: Galewicz, C. (ed.) *Texts of Power, The power of the Text – Readings in Textual Authority Across History and Cultures*. Kraków, Homini, 2006, p. 79.

⁹ Cf. Vitruv., (VII, pref., 12).

ter Vitruvius como exemplo à composição de seu *De Re Aedificatoria*, mesmo entre tantas contribuições que divergem do escrito antigo. Ademais, no prefácio ao Livro V, Vitruvius justifica o modo de escrita adotado pela adequação à dificuldade da matéria que trata, cujo vocabulário se afasta da linguagem cotidiana, requerendo uma elocução diversa daquelas de outros gêneros de escrita, como a história e a poesia¹⁰.

Essa sorte de indagação norteou o Capítulo Primeiro do presente trabalho, em que se procurou discutir alguns tópicos da construção do *De Architectura*, relativamente à sua adequação a um sistema de escrita. Vitruvius afirma que o arquiteto deve ser *litteratus* e associa as *litterae* com a *auctoritas* de seu labor. Mas em que medida o arquiteto deve dispor dessa instrução? Cícero escreve no *De Oratore* que Filo, o arquiteto do arsenal ateniense, expôs ao povo as explicações sobre essa obra com grande eloquência (*perdiserte*), como orador, e não como construtor¹¹. Mas a *ratio dicendi* não está entre as erudições que Vitruvius recomenda ao arquiteto¹². Se a chancela a esse artífice se dá, entre outros fatores, pelo conhecimento das *litterae*, resta que elas constituem a chave de acesso às lições legadas por comentários, pelas obras dos antepassados ilustres, mas, sobretudo, à doutrina erigida pelo próprio Vitruvius, que se pretende *auctor*, e por meio de suas precisas prescrições (*praescriptiones terminatas*)

¹⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (I, pref., 1-2), p. 1: “*non enim de architectura sic scribitur uti historia aut poemata. Historiae per se tenent lectores, habent enim nouarum rerum uarias expectationes. Poematorum uero carminum metra et pedes ac uerborum elegans dispositio et sententiarum inter personas distinctas, uersuum pronuntiatio prolectando sensus legentium perducit sine offensa ad summam scriptorum terminationem. Id autem in architecturae conscriptionibus non potest fieri, quod uocabula ex artis propria necessitate concepta inconsueto sermone obiciunt sensibus obscuritatem*”. Tradução: “pois, não se escreve sobre arquitetura assim, como história ou poemas. As histórias por si mesmas retêm os leitores, já que contam com várias expectativas de coisas novas. Os metros dos versos e os pés dos poemas, assim como a disposição elegante das palavras e das frases entre pessoas distintas, atraindo os sentidos dos leitores pela pronúncia dos versos, conduz até o término dos escritos sem obstáculo. Mas isso não ocorre nos escritos sobre arquitetura, porque os vocábulos concebidos pela necessidade própria à arte lançam obscuridade ao discurso não habitual”.

¹¹ Cícero, “De Oratore”, (I, 62), p. 46.

¹² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 18), p. 14: “*namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus nec grammaticus summis rationibus artis exercitatus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere*”. Tradução: “pois não foi como sumo filósofo, nem como retor eloquente, nem como sumo gramático exercitado nas regras da arte, mas como arquiteto que me esforcei em escrever estes volumes”.

intenta expor nada menos que “todas as regras da disciplina” (*namque his uoluminibus aperui omnes disciplinae rationes*)¹³, segundo a amplificação presente no primeiro exórdio.

À semelhança das relações proporcionais existentes entre os membros de um homem bem configurado pela natureza deve ser estabelecida a composição dos templos. Cabe ao arquiteto, portanto, observar com a máxima diligência a *symmetria* entre as partes e o todo dos edifícios sagrados, que se constituem *exempla* para toda sorte de edificação. Os comentadores falam em *mímesis*¹⁴ para essa transferência proposta entre o corpo do homem e a arquitetura. Pôde-se observar no Segundo Capítulo deste trabalho que o termo *imitatio*, tomado muitas vezes como equivalente latino da μίμησις (*mímesis*) grega, está em sete dos dez volumes do *De Architectura*, e em cinco dos sete livros voltados à *aedificatio*, revelando que a noção perpassa boa parte do *corpus* vitruviano. Mas precisamente no Livro III, que recomenda a composição dos templos em similitude às relações entre as partes do corpo do homem bem configurado, Vitrúvio não fala em *imitatio*, tampouco emprega μίμησις (*mímesis*). Além do que, os usos que Vitrúvio faz de *imitatio* não coincidem exatamente com o difícil conceito de μίμησις (*mímesis*) e suas variantes, presentes em diversos autores gregos e mesmo nos filósofos. A descrição do homem vitruviano prima pela regulação métrica que determina sua configuração, relacionada esta com as preocupações voltadas aos sistemas de medidas (*mensurarum rationes*) baseados nos números perfeitos. Ao mesmo tempo, é possível identificar no Livro dos Templos, a preceituação de uma série de ajustes métricos que alteram as relações proporcionais anteriormente estabelecidas, tendo por fim o aspecto da obra. Assim, o exame da trama conceitual em torno da descrição do *homo bene figuratus* permite rever a formulação que recai na contradição aparente entre um suposto rigor matemático e os ajustes

¹³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 3), p. 3.

¹⁴ Cf. Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”, p. 17; cf. Cam, M.-T., “Introduction”, in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, p. XXXV; cf. Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 4, p. 168.

métrico-proporcionais que alteram essa ordenação, considerando-se que a rigidez implacável dos números nunca esteve no horizonte do autor-arquiteto, preocupado mais com as relações de medidas e as concordâncias pelo que se dão a ver.

De acordo com Vitrúvio, não basta que o arquiteto tenha *auctoritas*, sendo conhecedor das *litterae*, ao mesmo tempo que instruído em variadas artes e disciplinas. É preciso ainda que a obra seja autorizada, e o templo eustilo pseudodíptero pode garantir autoridade (*auctoritas*) ao edifício, a partir da disposição de seu deambulatório, mais precisamente, pelo *aspectus* que resulta da *symmetria* de seus membros, em concordância com a distribuição e a parcimônia no uso dos materiais. Vê-se, pois, que uma noção concernente ao âmbito da *ratio uenustatis* – o *aspectus* –, dirige a *auctoritas* que se reivindica à obra, pelo propósito de dar a ver o efeito da magna e aguda solércia do arquiteto, e deleitar. Sendo que o *aspectus* promove a autoridade da obra, e “a visão persegue as venustidades” (*uenustates enim persequitur uisus*)¹⁵, como conferir encanto às obras? É o que indagamos no Terceiro Capítulo, percorrendo o preceituário vitruviano que classifica os princípios dos templos pelo aspecto de sua configuração (*figurarum aspectus*), aliado à divisão posterior em *species*, pelas cinco modalidades de ritmações das colunas. Observou-se que na descrição de todas as partes do templo – base, colunas e epistílio – são previstos ajustes eurrítmicos, cujo propósito se vincula a preocupações visuais, não sem implicar enorme esforço técnico. Nessas passagens, a noção de *uenustas*¹⁶ se evidencia por termos que evocam

¹⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 21.

¹⁶ O termo *uenustas* advém de *uenus* e, segundo Pierre Gros, é “calcado diretamente sobre a deusa do amor, implicando uma relação direta com a noção de prazer” (Gros, P., “Voluptas chez Vitruve”, p. 488). Segundo Ernout e Meillet, “*venus*” designa “o amor físico, o instinto, o apetite ou o ato sexual” (Ernout & Meillet, “Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine”, p. 721). Há para “*venus*” o sentido de conjunto de “qualidades que excitam o amor, a graça, a sedução, os encantos; no plural, traduz *χάριτες* (*khárites*)” (ibid., p. 722). “*Venus*” pode se referir ainda à deusa do amor, “correspondente latina da Αφροδίτη (*Aphrodíte*) grega, da qual tomou plenamente o sentido” (ibid., p. 722). Pierre Grimal reitera essa posição de que “Afrodite é a deusa do amor identificada em Roma com a velha divindade itálica Vênus” (Grimal, “Dicionário de Mitologia Grega e Romana”, p. 10). De *uenus*, advém ainda o adjetivo *uenustus*, que indica a qualidade daquele “que possui ou que excita o amor” [...] e por derivação, “desejável, sedutor, amável, gracioso” (Ernout & Meillet, op. cit., p. 722). Enfim, *uenustas* aparece como mais uma derivação, e é sinônimo de sedução, graça, etc., no *De Architectura*, é o termo empregado para designar o encanto que se dá especialmente pelos olhos. Beleza talvez seja a tradução

os olhos e a visão – *species, aspectus, aspiciens, figura, uisus, oculus* – que já orbitavam as definições fundamentais da arquitetura – *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* e *distributio* – com mais ou menos ênfase. Com efeito, diz-se que a *eurythmia* é “*uenusta species*” (a vista venusta) e “*commodus aspectus*” (o aspecto comensurado); a *symmetria*, “o acordo conveniente dos membros da própria obra entre si e a correlação de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a vista do conjunto da figura (*ad uniuersae figurae speciem*)”.

Um fragmento grego chamado “O que é o cenográfico?” (Τί τό σκηνογραφικόν), de autoria incerta, é frequentemente evocado pelos comentadores de Vitrúvio, pelo menos desde o final do século XIX, para explicar os ajustes óticos propostos. Segundo o autor do fragmento anônimo, a finalidade do arquiteto é cuidar da εὐρυθμία (*eurythmía*) da obra, propondo remédios aos enganos dos olhos. Entretanto, em Vitrúvio, a *scaenographia*, diferente da σκενογραφία (*skenographía*) do fragmento grego, está associada a uma das modalidades da disposição (*dispositio*) da obra, e diz respeito à produção de desenhos, não sendo vinculada diretamente a quaisquer dos ajustes óticos prescritos. Procurou-se também nessa parte do trabalho reconhecer pontos de contato entre o exíguo fragmento e o escrito vitruviano, marcando as

mais usual à palavra latina no *De Architectura*, adotada na edição portuguesa de M. J. Maciel (“Tratado de Arquitetura” - I, 3, 2 - p. 82), na edição francesa de Ph. Fleury, como “*beauté*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I - I, 3, 2 - p. 20) e também por Pierre Gros (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III - III, 3, 13 - p. 21), entre outros. É amplamente atestada em Cícero (para nos atermos apenas ao primeiro livro do *De Oratore*: I, 17 - “*subtili uenustate*”; I, 130 - “*summa uenustate*”; I, 142 - “*cum dignitate ac uenustate*”; I, 243 - “*summa festiuitate et uenustate*”; I, 251 - “*gestum et uenustatem*”) e em Quintiliano (apenas no Livro IX da *Institutio Oratoria*: IX, 33 - “*uel ad uenustatem ipsa*”; IX, 60 - “*unde etiam uenusti transitus fiunt*”; IX, 66 - “*qui uenustatis modo gratia adhibetur*”; IX, 72 - “*acer uenustatem*”; IX, 145 - “*uenustatis et gratiae*”). Todavia, como nos faz notar Pollitt, pelo caráter “mais mundano”, *uenustas* se distingue de *pulchritudo*, mais próxima esta ao grego τὸ κάλλος (Pollitt, J. J., “The Ancient View of Greek Art”, p. 448). De fato, há algo na *uenustas* vitruviana que destoa, por exemplo, da *pulchritudo* superlativa que Virgílio atribui a Dido: “*forma pulcherrima Dido*” (Virgílio, Eneida, I, 496). *Pulcher* não ocorre no *De Architectura*, cuja *ratio uenustatis* parece divergir igualmente do τὸ κάλλος dos filósofos. A língua portuguesa dispõem dos vocábulos “venusto” e “venustidade”, que procuramos eleger preferencialmente para verter *uenustas* no corpo deste trabalho, porque além de guardarem grande semelhança morfológica ao termo latino, podem ainda servir de balizamento à tentativa de preservar tanto quanto possível a trama de significação própria ao *De Architectura*. Pouco habituais na língua corrente moderna, “venusto” e “venustidade” não se mostram vinculados pelo uso a determinadas doutrinas de artes ou estéticas.

distâncias entre ambos, e incluindo os usos divergentes que cada um faz dos termos que se assemelham.

São apresentados ainda dois apêndices que fornecem parâmetros à leitura do *De Architectura*, especialmente às questões aqui suscitadas. O primeiro deles, trata dos ajustes métricos na arquitetura antiga grega e romana, baseando-se em obras de estudiosos da área e nos escassos registros dessa dimensão da antiga arte edificatória, que quase foi levada ao esquecimento. O segundo apêndice procura reunir elementos de apoio à leitura da descrição do *homo bene figuratus*, tomando por base a hipótese proposta por Tobin de interpretação do Cânone de Policleto, transmitido por Galeno, segundo dispositivos geométricos e técnicos, supostos à elaboração da estatuária. Essa hipótese permite pensar possíveis pontos de contato e de distanciamento do Cânone de Policleto às passagens em que são elencadas as proporções do homem vitruviano.

Capítulo 1:

DE ARCHITECTURA E RETÓRICA

1. DE ARCHITECTURA E RETÓRICA

O Livro Primeiro do *De Architectura* apresenta as instruções a que o arquiteto deve recorrer para desempenhar a sua arte. A série de nove disciplinas enumeradas se inicia com a afirmação de que o arquiteto deve ser *litteratus*, precedida pela advertência de que sem letras (*sine litteris*) seria impossível conferir autoridade (*auctoritas*) ao labor. Por mais distante que a sutileza das letras possa se afigurar em relação aos penosos procedimentos que constituem a arte de edificar – pela lida com materiais brutos e em dimensões que podem alcançar o colosso –, há algo nelas de que o arquiteto não pode prescindir. O fazer (*fabrica*) e o raciocinar (*ratiocinatio*) se conjugam em mútua implicação, de modo que a operação das mãos que fabricam pressupõe meditação e *propositum*, enquanto a *ratiocinatio*, desempenhada com solércia e método (*ratio*), depende da matéria das *res fabricatas*. O arquiteto precisa, portanto, de ambos – *fabrica* e *ratiocinatio* – para assegurar *auctoritas* ao intento. Mas como podem as letras deter o primeiro posto na série de erudições prescritas? Vitrúvio aproxima as *litterae* à *ratiocinatio*, por oposição à *fabrica*, expondo que ambos os polos são imprescindíveis à arte edificatória.

Além das disciplinas que se somam ao engenho do arquiteto, deve-se atentar ainda para uma face do *De Architectura* menos visível ao leitor pouco afeito às convenções de escrita da época de Vitrúvio que, no entanto, regulam a preceptiva, explicando algumas de suas escolhas. O cuidado com a doutrina, inserida num conjunto de transmissão de obras escritas, com relação a qual não se medem esforços

no intento de fazê-la autorizada, revela que a disciplina do arquiteto necessita ainda se ancorar em preceitos estabelecidos, para obter *auctoritas*.

1.1 *Auctoritas e Litterae*

A ciência¹ do arquiteto é guarnecida por muitas disciplinas (*pluribus disciplinis*) e instruções variadas (*uariis eruditionibus*) – são as palavras que iniciam o Livro Primeiro do *De Architectura*. Ressoando a tópica retórica de variedade e copiosidade², propõe-se à disciplina abarcar territórios diversos, mas comunicantes entre si. O julgamento do arquiteto prova das outras artes, como quem experimenta ou toma um pouco de algo para lhe examinar o sabor, mas também, e talvez principalmente, no

¹ Quintiliano também define a retórica como ciência: “*ars erit quae disciplina percipi debet: ea est bene dicendi scientia*” (Quintiliano, II, 14, 5). Tradução: “a arte [retórica] é o que deve ser apreendido pelas instruções: ela é a ciência do dizer bem”. Beatriz Vasconcelos aponta um uso sinônimo de ciência e arte que remontaria aos estoicos Zenão e Cleantes, por oposição à distinção aristotélica entre ciência (*epistème*) e arte (*téchne*) (Vasconcelos, “Ciência do dizer bem”, n. 13, p. 61).

² Segundo Cícero, variedade e copiosidade são centrais ao orador: “*nunquam enim negabo, esse quasdam artes proprias eorum, qui in his cognoscendis atque tratandis studium suum omne posuerunt; sed oratorem plenum et perfectum esse eum dicam, qui de omnibus rebus possit varie copioseque dicere*” (Cícero, “*De Oratore*”, I, 59, p. 44). Tradução: “com efeito, jamais negarei a existência de determinadas artes próprias daqueles que depositaram todos os seus esforços no aprendizado e tratamento de tais coisas, mas o orador completo e perfeito é aquele capaz de falar sobre todos os assuntos de maneira variada e abundante” (Scatolin, A. “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 157). Cf. ainda Cícero, “*De Oratore*”: (I, 16); (I, 85); (I, 262). Variedade e copiosidade nos estudos, por outro lado, são marcas do modo de investigação da filosofia, uma sorte de procriadora de todas as artes, escrevera Cícero: “*neque enim te fugit, artium omnium laudatarum procreatricem quamdam, et quasi parentem eam, quam φιλοσοφίαν Graeci vocant, ab hominibus doctissimis iudicari; in qua difficile est enumerare, quot viri, quanta scientia, quantaque in suis studiis varietate et copia fuerint, qui non una aliqua in re separatim elaborarint, sed omnia, quaecumque possent, uel scientiae peruestigatione, vel desserendi ratione, comprehenderint*” (Cícero, “*De Oratore*”, I, 9, p. 8). Na tradução para o português de Scatolin: “não ignoras, com efeito, o fato de os mais doutos julgarem aquela que os gregos chamam *philosophía* a procriadora, por assim dizer, e como que mãe de todas as artes de valor; nela, é difícil enumerar quantos homens de grande saber e grande variedade e abundância em seus estudos houve que não trabalharam isoladamente sobre um único tema, mas abarcaram tudo o que lhes era possível, fosse por meio da investigação científica, fosse da dialética” (Scatolin, A. “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 150). Sobre a *uarietas* no discurso, cf. ainda Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I, 12, 4.

sentido de que se vale de conhecimentos aprovados, isto é, bem sucedidos quando postos à prova³, estabelecidos.

Para Vitrúvio, a ciência do arquiteto nasce do fazer e do raciocinar (*ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione*). Menos que fases sucessivas, essas duas dimensões se completam a ponto de imiscuir-se, conferindo autoridade ao arquiteto: “mas aqueles que aprenderam a fundo uma e outra coisa, como que ornados de armamentos, mais facilmente alcançaram o propósito com autoridade”⁴.

Se o que se segue ao empreendimento duplo de *fabrica* e *ratiocinatio*⁵ é a autoridade (*auctoritas*), coroando o propósito buscado pelo arquiteto, aqueles, no entanto, que se fiaram exclusivamente nos pensamentos e nas letras como que perseguem a sombra e não a própria coisa, afirma Vitrúvio⁶. Já os arquitetos que prescindiram das letras (*litteris*), esforçando-se em exercitar as mãos, não puderam conferir *auctoritas* ao labor⁷.

³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 1), p. 4: “*Architecti est scientia pluribus disciplinis et uariis eruditionibus ornata cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera*”. Tradução: “A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e variadas instruções, seu julgamento prova tudo o que perfaz as obras de outras artes”. Cf. Ernout, A. & Meillet, A. “Dictionnaire étymologique de la langue latine - histoire des mots”, verbete “*probus*”, p. 950. Cf. ainda: Bluteau, R., “Vocabulário Português e Latino”, verbetes “prova”, p. 799, e “provar”, p. 800.

⁴ Ibid., (I, 1, 2), p. 4: “*at qui utrumque perdidicerunt, uti omnibus armis ornati, citius cum auctoritate quod fuit propositum sunt adsecuti*”.

⁵ Elisa Romano afirma que não há uma distinção nítida entre os dois conceitos, de modo que “a *fabrica* pressupõe o *propositum*, enquanto a *ratiocinatio* parece pressupor as *res fabricatae*” (Romano, E., “La capana e il tempio”, p. 53). Para a comentadora, a pouca precisão na definição de ambos os termos impede que se reduza *ratiocinatio* a mero comentário de *fabrica* (ibid., p. 53). De fato, a presunção da posterioridade do conceito de *ratiocinatio* em relação ao de *fabrica* parece afastar-se dos desenvolvimentos expostos no *De Architectura*.

⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 2), p. 4: “*qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerunt umbram non rem persecuti uidentur*”. Tradução: “vê-se que aqueles que se fiaram somente nos raciocínios e nas letras perseguem a sombra e não a coisa”.

⁷ Ibid., (I, 1, 2), p. 4: “*itaque architecti qui sine litteris contenderant ut manibus essent exercitati non potuerunt efficere ut haberent pro laboribus auctoritatem*”. Tradução: “assim os arquitetos que se esforçaram sem os conhecimentos obtidos pelos livros, como tivessem apenas as mãos exercitadas, não puderam garantir autoridade aos trabalhos”.

Sustenta-se ainda que o arquiteto deve ser conhecedor das letras para que a memória seja reforçada por meio de comentários⁸. Mas se trata da memória do arquiteto a ser reforçada, ou de uma memória a ser deixada à posteridade?⁹ Quer se entenda *comentariis* como apontamentos de utilização do artífice, quer como elaboração a ser divulgada, resta que o arquiteto deve não apenas ser letrado, mas “hábil em desenho, instruído em geometria, deve conhecer muitas histórias, ter ouvido os filósofos com diligência, saber de música, não ser ignorante em medicina, conhecer as decisões dos jurisconsultos, ter conhecimentos de *astrologia* e dos sistemas celestes”¹⁰ – instruções difundidas, em boa medida, por meio de escritos.

1.1.1 Encyclios disciplina

As instruções variadas e copiosas constituem como que os degraus a serem transpostos por aqueles que almejam alçar-se ao templo da arquitetura, e poderá parecer admirável aos pouco versados na matéria que a natureza tivesse permitido a aprendizagem de tal número de doutrinas (*tantum numerum doctrinarum*)¹¹ e sua retenção na memória. Vitrúvio diz que os leigos (*inperitis*) acreditarão facilmente que possa ser assim, tão logo observarem que todas essas disciplinas possuem elementos de ligação e compartilhamento. Ademais, não é possível declarar-se legitimamente arquiteto de súbito, sem ter sido nutrido por muitas letras e artes desde tenra idade,

⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 4), p. 5: “*litteras architectum scire oportet uti commentariis memoriam firmiorem efficere possit*”. Tradução: “convém ao arquiteto saber letras para que possa tornar a memória mais firme por meio de comentários”.

⁹ Sobre os sentidos possíveis de *comentarii*, cf. Ph. Fleury, in: *ibid.*, n. I, p. 71. Sobre a memória como parte da retórica cf. sobretudo: a anônima Retórica a Herênio (III, 28-40); o *De Oratore* (II, 350-360) de Cícero; e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano (XI, 2, 1-51).

¹⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 3), p. 5: “*et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures nouerit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iurisconsultorum nouerit, astrologiam caelique rationes cognitae habeat*”. O Livro VII apresenta exaustiva listagem de *auctores*, muitos dos quais tendo deixado obras escritas ou comentários, cf. n. 52 infra.

¹¹ *Ibid.*, (I, 1, 12), p. 10.

afirma. O conjunto de erudições que compõem a disciplina do arquiteto perfaz-se, então, corpo unitário constituído a partir de seus membros, as matérias ancilares: *encyclios enim disciplina uti corpus unum ex his membris est composita*¹².

O autor latino faz menção a Pítio, apresentado como construtor do notável templo de Priene dedicado a Minerva, em cujos comentários teria sustentado que o arquiteto deve ultrapassar, em todas as artes e doutrinas, o estágio obtido por aqueles que se dedicam particularmente a alguma delas. Mas tal posição é rechaçada por Vitrúvio:

o arquiteto não deve e nem mesmo pode ser gramático como tinha sido Aristarco, ainda assim não deve ser desconhecedor de gramática; não deve ser músico como Aristóxeno,

¹² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 12), p. 10. Tradução: “pois o ciclo da disciplina é composto como que por um corpo único a partir de seus membros”. Quintiliano, por sua vez afirma que o engenho humano é ágil e veloz a ponto de permitir que se dedique a coisas diversas não apenas no mesmo dia, mas no mesmo momento: “*sed non satis perspiciunt quantum natura humani ingenii ualeat, quae ita est agilis ac uelox, sic in omnem partem, ut ita dixerim, spectat, ut ne possit quidem aliquid agere tantum unum, in plura uero non eodem die modo, sed eodem temporis momento uim suam intendat*” (Quintilien, “Institution Oratoire”, I, 12, 2, p. 148). Assim também, escreve, o citaredo recorre simultaneamente à memória, cuida da voz e das inflexões, tange as cordas do instrumento variando as posições, além de marcar o ritmo com os pés: *an uero citharoedi non simul et memoriae et sono uocis et plurimis flexibus seruiunt, cum interim alios neruos dextra percurrent, alios laeua trahunt, continent, praebent, ne pes quidem otiosus certam legem temporum seruat, et haec pariter omnia?*” (Quintilien, “Institution Oratoire”, I, 12, 3, p. 148). A variedade restaura o ânimo, e separar os estudos de gramática, geometria, música, latim e grego seria o mesmo que persuadir um agricultor a não cultivar simultaneamente as lavouras, as vinhas, as oliveiras e árvores: “*quae si uelut sub uno conatu tam diuersa parent simul, cur non pluribus curis horas partiamur, cum praesertim reficiat animos ac reparet uarietas ipsa, contraque sit aliquando difficilior in labore uno perseuerare? [...] Grammatico soli deseruiamus, deinde γεωμέτρῃ tantum, omittamus interim quod didicimus? Mox transeamus ad musicum, excidant priora? Et cum latinis studebimus litteris, non respiciamus ad graecas? ut semel finiam, nihil faciamus nisi nouissimum? Cur non idem suademus agricolis, ne arua simul et uineta et oleas et arbustum colant? Ne pratis et pecoribus et hortis et aluearibus et auibusque accomodent curam?*” (Quintilien, “Institution Oratoire”, I, 12, 4-7, p. 148-149). Quintiliano fala em “ἐγκύκλιος παιδεία” (*encyclios paideia*), com relação às artes que devem ser ensinadas às crianças antes da retórica (*Institutio Oratoria* - I, 10, 1 - p. 131). Segundo Ilsetraut Hadot, tanto para Quintiliano (Livros II e XII), quanto para Vitrúvio, os estudos recomendados “não correspondem nem um pouco a um ensino ‘corrente’ ou ‘habitual’” (Hadot, I., “Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique”, p. 267), destinados a uma minoria. Ainda segundo a estudiosa, “os termos *enkuklios disciplina* e *enkuklios paideia* designam, portanto, um percurso de estudos, unificados pelo método e estrutura que é preciso percorrer e acabar, para que se tenha uma educação completa; é de algum modo um ‘ciclo’” (ibid., p. 268). Quando Plínio, o Velho, fala em “τῆς ἐγκυκλίου παιδείας” (Pline, L’Ancien, *Histoire Naturelle* - I, 14 - p. 51), refere-se igualmente a uma aprendizagem que ultrapassa qualquer educação corriqueira, mas em um sentido que engloba o escopo de sua História Natural, abrangendo desde a astronomia, a geografia, etnologia, até zoologia, botânica, farmacologia, artes, etc.

mas não de todo alheio aos conhecimentos musicais; não deve ser pintor como Apeles, nem por isso incompetente em desenho; não deve ser escultor como foram Míron ou Policleto, mas não deve ignorar os métodos de plasmar; não deve ainda ser médico como Hipócrates, nem por isso deve ser total desconhecedor de medicina¹³.

Também com relação às outras doutrinas tomadas singularmente, Vitrúvio não recomenda a excelência, senão algum conhecimento¹⁴. É difícil obter aprofundamentos específicos diante da variedade de campos. E os arquitetos não podem conseguir grandes feitos em tantas áreas. Nem mesmo aqueles que dominam uma arte em particular têm garantias de uma louvável proeminência¹⁵. Ora, se em cada doutrina tomada isoladamente poucos artífices atingiram a excelência, como esperar do arquiteto, versado em diversas artes, que supere aqueles que se distinguiram com exclusividade a alguma?

Se o fazer e o raciocinar (*fabrica et ratiocinatio*) estão na origem da disciplina do arquiteto¹⁶, outro binômio apresentado na sequência do texto é *ingenium et disciplina* (engenho e instrução): atributos esperados do arquiteto, os quais pela presença conjunta são fiadores do artífice perfeito¹⁷. E tal como apontado por Elisa Romano¹⁸, esse mesmo par *ingenium et disciplina* toma parte no cerne do debate apresentado no

¹³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 13), p. 11: “non enim debet nec potest esse architectus grammaticus uti fuerit Aristarchus, sed non agrammatus nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusus nec pictor ut Apelles, sed graphidos non inperitus nec plastes quemadmodum Myron seu Polyclitus, sed rationis plasticae non ignarus nec denuo medicus ut Hippocrates, sed non aniatrologetus”.

¹⁴ Ibid., (I, 1, 13), p. 11: “nec in ceteris doctrinis singulariter excellens, sed in his non inperitus”. Tradução: “nem [deve o arquiteto] ser excelente em outras doutrinas tomadas singularmente, mas delas não deve ser desconhecedor”.

¹⁵ Ibid., (I, 1, 14), p. 11: “nec tamen non tantum architecti non possunt in omnibus rebus habere summum effectum, sed etiam ipsi qui priuatim proprietates tenent artium non efficiunt ut habeant omnes summum laudis principatum”. Tradução: “todavia, nem apenas os arquitetos não podem ter o mais elevado resultado em todas as matérias, como ainda nem todos aqueles que desempenham especificamente uma arte conseguem a suma primazia do louvor”.

¹⁶ Cf. n. 5 supra.

¹⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 3), p. 5: “Quare uidetur utraque parte exercitatus esse debere qui se architectum profiteatur. Itaque eum etiam ingeniosum oportet esse et ad disciplinam docilem; neque enim ingenium sine disciplina aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere”. Tradução: “por isso, vê-se que aquele que venha a se professar arquiteto deva ser exercitado em ambas as partes. Pois, convém que seja engenhoso e disposto à instrução; com efeito, nem engenho sem instrução, nem instrução sem engenho pode fazer um artífice perfeito”.

¹⁸ Romano, Elisa. “La capanna e il tempio: Vitruvio o Dell’architettura”, p. 57, 58.

De Oratore de Cícero, cujos personagens principais se dividem justamente em torno da defesa de um conhecimento vasto por parte do orador, como propõe Crasso, de um lado, ou da prática forense aliada aos dotes naturais como quer Antônio, de outro. Cícero fala em *“ingenium et cogitatio”*¹⁹ e também *“ingenium et doctrina”*²⁰. E ainda que Vitrúvio faça menção à Cícero²¹, como um contemporâneo cuja memória prevê perene em função do quilate de sua obra, é difícil afirmar que tenha se amparado diretamente na discussão ampla desenvolvida no *De Oratore*, dadas as disparidades nas inflexões. De todo modo, ambas as obras compartilham o fato de abordarem a questão dos conhecimentos necessários, respectivamente, ao orador e ao arquiteto. Vitrúvio afirmava que *“architecti est scientia pluribus disciplinis et uariis eruditionibus ornata”*²², ao passo que Cícero escrevera acerca da eloquência: *“est enim et scientia comprehendenda rerum plurimarum, sine qua uerborum uolubilitas inanis atque irridenda est”*²³. Já se pode entrever aí um possível ponto de distanciamento entre as artes do arquiteto e do orador: a palavra. Mais precisamente, o uso que se faz dela. Pois o discurso se constrói com palavras, a arquitetura não. No prefácio ao Quinto Volume, Vitrúvio afirma que a escrita sobre arquitetura não se apresenta de pronto, sem embaraços. Escrever sobre arquitetura não é como escrever segundo o gênero história – que cativa o leitor pela expectativa –, ou poemas – que provocam os sentidos pela métrica e pela pronúncia –, envolvendo vocábulos e conceitos incomuns ao uso cotidiano:

mas isso não ocorre nos escritos sobre arquitetura, porque os vocábulos concebidos pela necessidade própria à arte lançam obscuridade ao discurso não habitual. Como eles, então, por si mesmos, não são evidentes nem se expõem nas palavras costumeiras,

¹⁹ Cícero, *“De Oratore”*, (I, 14), p. 12.

²⁰ Ibid., (I, 22), p. 16.

²¹ Vitruve, *“De L’Architecture”*, Livre IX, (IX, pref., 17), p. 8-9: *“Item plures post nostram memoriam nascentes cum Lucretio uidebuntur uelut coram de rerum natura disputare, de arte uero rhetorica cum Cicerone”*. Segundo a tradução de Maciel: “de fato, muitos que nascerão depois de nossa época serão vistos a dissertar sobre a natureza das coisas juntamente com Lucrécio, como se ele estivesse presente, ou sobre a arte da retórica, com Cícero” (Vitrúvio, *Tratado de Arquitetura*, p. 434).

²² Vitruve, *“De L’Architecture”*, Livre I, (I, 1, 1), p. 4; cf. n. 3 supra.

²³ Cícero, *“De Oratore”*, (I, 17), p. 12-14. Tradução: De fato, deve-se adquirir o conhecimento de inúmeros assuntos, sem o qual o fluxo de palavras é vazio e ridículo” (Scatolin, A., *“A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23”*, p. 150).

segue que se os escritos que discorrem longamente sobre os preceitos não forem condensados e explicados em poucas e claras proposições, a quantidade e a multiplicidade do discurso tornará incerta a compreensão do leitor²⁴.

De outra parte, no *De Oratore*, Cícero faz notar a escassez de homens dignos de admiração na oratória²⁵, e a resposta para o exíguo número de oradores se deve à “incrível magnitude e dificuldade dessa arte”²⁶, que é “composta de muitas artes e campos de estudo”²⁷. Mas se a arquitetura envolve *difficiles quaestiones* de *symmetria*, para mencionar apenas o campo da geometria²⁸, a *ratio dicendi* se mostra “ao alcance de todos”²⁹ e:

diz respeito a uma prática de certa maneira geral, bem como aos costumes e às conversas cotidianas dos homens de modo que, nas demais [artes], sobressaia-se sobretudo aquele que estiver mais afastado do entendimento e juízo dos ignorantes, na oratória, o vício maior seja apartar-se do gênero comum de discurso e do costume da opinião geral³⁰.

Nesse ponto, *De Architectura* e *De Oratore*, que partiam ambos da investigação do que possa concernir ao domínio de suas respectivas artes – o que deve saber o

²⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (I, pref., 2), p. 1-2: “*id autem in architecturae conscriptionibus non potest fieri, quod uocabula ex artis propria necessitate concepta inconsueto sermone obiciunt sensibus obscuritatem. Cum ergo ea per se non sint aperta nec pateant eorum in consuetudine nomina, tum etiam praeceptorum late uagantes scripturae, si non contrahentur et paucis et perlucidis sententiis explicentur, frequentia multitudineque sermonis impediunt incertas legentium efficient cogitationes*”.

²⁵ Cícero, “De Oratore”, (I, 6), p. 6: “*Ac mihi quidem saepenumero in summis homines, ac summis ingeniis praeditos intuenti, quaerendum esse uisum est, quid esset, cur plures in omnibus artibus, quam in dicendo admirabiles existissent*”. Tradução: “quanto a mim, atentando inúmeras vezes aos homens mais eminentes e dotados dos mais eminentes talentos, pareceu-me apropriado perguntar o motivo de haver mais pessoas dignas de admiração nas demais atividades do que na oratória” (Scatolin, A., “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23, p. 149).

²⁶ Scatolin, A., “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 150. Em latim: Cícero, “De Oratore” (I, 16), p. 12: “*rei quandam incredibilem magnitudinem ac difficultatem*”.

²⁷ Cícero, “De Oratore” (I, 16), p. 12: “*et pluribus ex artibus studiisque collectum*”.

²⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 4), p. 6: “*difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inueniuntur*”. Tradução: “e as difíceis questões das *symmetriae* são resolvidas por procedimentos geométricos”.

²⁹ Scatolin, A., op. cit., p. 149. Cícero, “De Oratore”, (I, 12), p. 10: “*dicendi autem omnis ratio in medio posita*”.

³⁰ Ibid., p. 149, 150. Cícero, “De Oratore”, (I, 12): “[...] *communi quodam in usu, atque in hominum more et sermone uersatur: ut in ceteris id maxime excellat, quod longissime sit ab imperitorum intellegentia sensuque disiunctum, in dicendo autem uitium uel maximum sit a uulgari genere orationis, atque a consuetudine communis sensus abhorrere*”.

arquiteto e o orador –, mostram-se em certo sentido invertidos, como em filme negativo um do outro. A escrita de Vitrúvio, malgrado a inserção dos prefácios fazendo as vezes de lumes no conjunto do texto, é plana, árida, quase desprovida de ornamentos gramaticais e elaborações linguísticas refinadas, tal como convém ao gênero didático quando trata de uma matéria cujo pormenor é alheio ao entendimento comum. Por outro lado, a obra de Cícero preconiza que o orador precisa estar inserido no modo usual de discurso, acessível à compreensão geral. A exposição ciceroniana, todavia, emana sofisticação em sua escrita repleta dos mais diversos recursos verbais, a começar pela escolha da forma diálogo, que por si só põe uma série de questões relativamente à formação do orador, especialmente se confrontada ao modo de exposição de obras que mais se assemelham a manuais, como a Retórica à Herênio ou mesmo o *De Inventione*, escrito de juventude de Cícero que adotava procedimento diverso³¹.

1.1.2 O arquiteto e o orador

Quando Vitrúvio afirmava que o arquiteto deve ser *litteratus*, e que convém ao arquiteto “saber letras” (*litteras architectum scire oportet*)³², em que medida o fazia? As letras seriam estritamente o meio pelo qual o arquiteto pode se informar das demais instruções, preparar notas e comentários, enfim, são elas mais um dos instrumentos de

³¹ Por sinal, explicitamente recusado por Cícero na obra de 55: “*Vis enim, ut mihi saepe dixisti, quoniam quae pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris inchoata ac rudia exciderunt, uix hac aetate digna, et hoc usu, quem ex causis, quas diximus, tot tantisque consecuti sumus, aliquid eisdem de rebus politius nobis perfectiusque proferri*” (Cícero, “*De Oratore*” - I, 5 - p. 4-6). Tradução: “de fato, como me disseste várias vezes, pretendes, pelo fato de os escritos que escaparam incompletos e grosseiros de nossos apontamentos, quando éramos meninos ou adolescentes, mal serem dignos desta nossa idade e desta experiência que granjeamos em tantas e tão importantes causas defendidas, que publiquemos algo mais refinado e completo acerca do mesmo tema” (Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 148).

³² Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre I, (I, 1, 4), p. 5.

que se vale? Ou o arquiteto “literato” é aquele que possui um saber amplo que ultrapassa o território restrito da sua arte?

No *De Oratore*, Crasso lança o exemplo de Filo, que além de arquiteto é conhecedor da eloquência:

de fato, se é sabido que Filo, o célebre arquiteto que construiu o arsenal para os atenienses, prestou contas de sua obra ao povo de maneira extremamente eloquente, nem por isso deve-se considerar que sua eloquência era devida antes à habilidade de arquiteto do que à de orador³³.

Segundo esse registro, Filo reuniria duas habilidades em simultâneo – a de arquiteto e a de orador. Retomemos do diálogo ciceroniano em linhas gerais as atribuições debatidas em torno da segunda arte mencionada para que possamos avaliar em que medida esse arquiteto-orador poderia se relacionar ao arquiteto *litteratus* proposto por Vitruvius.

A magnitude e dificuldade da arte do orador, diz Cícero, resultam do conhecimento de assuntos variados (*et scientia comprehendenda rerum plurimarum*); do próprio arranjo das palavras; da comoção (*animorum motus*), cujos dispositivos naturais devem ser conhecidos, já que toda a força e o funcionamento da arte do dizer dá-se acalmando e excitando as mentes daqueles que ouvem³⁴. Convém ainda ao orador, escreve Cícero, alguma jovialidade, facécia, erudição digna de um homem livre, rapidez e concisão no responder e no atacar, graciosidade na sutileza e

³³ Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 158. Cícero, “*De Oratore*”, (I, 62), p. 46: “*neque enim, si Philonem illum architectum, qui Atheniensibus armamentarium fecit, constat, perdiserte populo rationem operis sui reddidisse, existimandum est, architecti potius artificio disertum, quam oratoris, fuisse*”.

³⁴ Cícero aqui parece referir-se ao esquema encontrado na Retórica de Aristóteles e em textos posteriores ligados a chamada escola peripatética, segundo a qual se propõe três tipos de persuasão: pelo próprio discurso em seu raciocínio (διὰ τοῦ λόγου); pelo caráter (διὰ τοῦ ἤθους); pelas paixões (διὰ τοῦ πάθους); cf. Aristóteles, Retórica, 1356a. Essa divisão não se encontra em manuais como A Retórica a Herênio, ou no *De Inventione* do próprio Cícero (cf. Guérin, C., “Cicero as User and Critic of Traditional Rhetorical Patterns: structural authority from *De Inventione* to *De Oratore*”, p. 78) e culminarão na fórmula recorrente de “*docere, delectare e mouere*”. Cf. também “*De Oratore*”, (I, 60), p. 44: “[...] *oratio ad sensus animorum atque motus uel inflammandos, uel etiam extinguendos (quod unum in oratore dominatur)*”.

urbanidade³⁵. O orador deve observar ainda os exemplos dos antigos, conhecer as leis e o direito civil. Os gestos e movimentos corporais, expressão facial e articulação da voz também devem ser considerados pelo orador, bem como a memória, “guardiã das coisas e palavras descobertas e pensadas”³⁶.

Diante desse programa vasto proposto ao orador, como um arquiteto poderia ser versado simultaneamente na arte de construir e na oratória? Pois, para Crasso, personagem do *De Oratore*, o orador completo deve estar apto a tratar de todo e qualquer assunto e não apenas das disputas judiciais, diante do povo ou do senado³⁷: “do que quer que se trate, qualquer que seja a arte, qualquer que seja o gênero, o orador, se o estudar tal como a causa de um cliente, falará melhor e com mais distinção do que o próprio especialista no assunto”³⁸.

Seria uma posição próxima àquela que Vitrúvio atribui a Pítio sobre a formação do arquiteto? Não parece, pois na visão reportada de Pítio o arquiteto poderia avançar mais em alguma das artes que compõem a arquitetura do que os próprios artífices que a elas se dedicam integralmente. No caso de Crasso, trata-se de se informar sobre qualquer tema requerido ao discurso. Afinal, como seria possível discursar contra ou a favor de um comandante sem o conhecimento das práticas militares, ou mesmo sem conhecimento das regiões terrestres ou marítimas? A resposta vem por analogia: os saberes da matemática, da física e das demais artes são próprios daqueles que a elas se dedicam, mas se eles quiserem iluminar o discurso em sua exposição deverão recorrer

³⁵ Cicero, “*De Oratore*”, (I, 17), p. 14: “*accedat eodem oportet lepos quidam facetiaeque, et eruditio libero digna, celeritasque et brevitatis et respondendi, et lacessendi, subtili uenustate, atque urbanitate coniuncta*”.

³⁶ Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 151. Cicero, “*De Oratore*” (I, 18), p. 14: “*custos inuentis cogitatisque rebus et uerbis*”.

³⁷ Cf. Cicero, “*De Oratore*”, (I, 48), p. 36.

³⁸ Scatolin, A., op. cit., p. 156. Cicero, “*De Oratore*”, (I, 51): “*quidquid erit igitur quacumque ex arte, quocumque de genere, id orator, si, tanquam clientis causam, didicerit, dicet melius et ornatus, quam ille ipse eius rei inuentor atque artifex*”.

à faculdade do orador³⁹. Portanto, no fundo é essa faculdade que sustenta qualquer discurso, segundo o *De Oratore*.

Diferentemente do orador, o arquiteto deve conhecer medianamente todas as doutrinas que embasam sua arte. Segundo Vitrúvio, aqueles a quem a natureza proveu de solércia, agudez e memória a ponto de conhecerem a fundo geometria, *astrologia*, música e outras disciplinas, ultrapassaram o campo de deveres do arquiteto, tornando-se sábios (*mathematici*). Apenas estes, municiados dos ensinamentos de muitas disciplinas, podem combater e disputar nesses campos. Além do mais, são raros, assim como o orador completo era raro para Crasso, mas Vitrúvio se refere nesse ponto a nomes do passado que se destacaram na mecânica e na gnomônica, a partir do cálculo e do entendimento dos princípios naturais⁴⁰: Aristarco de Samos, Filolau e Arquitas de Tarento, Apolônio de Perga, Eratóstenes de Cirene, Arquimedes e Escopinas de Siracusa⁴¹.

Podemos entender, então, o exemplo de Filo, que discursa bem não pelo conhecimento que tem de arquitetura senão da eloquência. Mas a figura de Filo extrapola a formação esperada ao arquiteto, tal como apresentada por Vitrúvio, que não prevê junto às disciplinas listadas a arte oratória (*artificium oratoris*)⁴². Em Vitrúvio,

³⁹ Cicero, “*De Oratore*”, (I, 60), p. 44: “*Quaero enim, num possit aut contra imperatorem, aut pro imperatore dici sine rei militaris usu, aut saepe etiam sine regionum terrestrium aut maritimarum scientia*”; Tradução: “com efeito, eu me pergunto se é possível discursar, contra ou a favor de um comandante, sem experiência militar ou, muitas vezes até, sem o conhecimento das regiões terrestres e marítimas” (Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23, p. 157-158). Ainda, Cicero, “*De Oratore*”, (I, 61), p. 46: “*physica ista ipsa, et mathematica, et quae paulo ante ceterarum artium propria posuisti, scientiae sunt eorum, qui illa profitentur, illustrare autem oratione si quis istas ipsas artes uelit, ad oratoris ei confugiendum est facultatem*”. Tradução: “a física, a matemática e o que colocastes pouco antes como próprio das demais artes, fazem parte da ciência dos que fazem delas profissão; mas, se alguém pretende embelezar essas mesmas artes pelo discurso, deverá fazer recurso da faculdade do orador” (Scatolin, A., op. cit., p.158).

⁴⁰ Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre I, (I, 1, 17), p. 13: “*qui multas res organicas, gnomonicas numero naturalibusque rationibus inuentas atque explicatas posteris reliquerunt*”. Tradução: “aqueles que deixaram aos pósteros muitas coisas sobre mecânica e gnomônica, encontradas e desenvolvidas graças aos números e aos princípios naturais”.

⁴¹ Ibid., (I, 1, 17), p. 13.

⁴² Ibid., (I, 1, 18), p. 14: “*namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus nec grammaticus summis rationibus artis exercitatus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere*”. Tradução: “pois não foi como sumo filósofo, nem como retor eloquente, nem como sumo gramático exercitado nas regras

portanto, o “conhecimento das letras” (*litteras architectum oportet scire*) que lhe confere *auctoritas* não diz respeito à eloquência, mas a um saber literário geral, isto é, a possibilidade de acesso ao registro escrito dos conhecimentos – via “livros” – que propicia ao arquiteto enveredar-se pelos assuntos que mais diretamente nutrem o corpo de sua disciplina. A *auctoritas* diz respeito igualmente a uma condição de domínio da arte em seus princípios específicos, como veremos a seguir.

1.1.3 Auctoritas e a doutrina

A escrita do *De Architectura* parece aproximar-se mais da anônima Retórica a Herênio⁴³ do que do *De Oratore*. A identificação de um sistema comum ajudaria a explicar a semelhança formal entre alguns pontos das preceptivas, voltadas a artes tão díspares como a do orador e a do arquiteto. A obra de maturidade de Cícero revela, porém, um modo de compreensão que alça a *ratio dicendi* a um patamar superior, não apenas à disciplina do arquiteto. A construção em forma de diálogo engendra a um só tempo toda uma trama de significados dados já pela forja-escolha dos personagens,

da arte, mas como arquiteto que me esforcei em escrever estes volumes”. A *captatio benevolentia* (cf. Fleury, Ph., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, p. LXXXVII), inserida na *peroratio* que conclui esta parte do Livro I (e que ocupa o primeiro capítulo nas edições recentes) acaba por deixar claro que não se espera do arquiteto que seja retor eloquente (*rhetor disertus*).

⁴³ Os modos de exposição guardam semelhanças:

De Architectura, (I, 2, 1): “*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*”. A sequência do texto traz uma espécie de lista de definições para cada um dos componentes elencados da arquitetura: “*Ordinatio est... Dispositio autem est... Eurythmia est... Item symmetria est... Decor autem est... Distributio autem est...*”. (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 1), p. 14-19.

Retórica a Herênio (I, 3): “*Oportet igitur esse in oratore inuentionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem. Inuentio est... Dispositio est... Elocutio est... Memoria est... Pronuntiatio est...*”. ([Cícero], “Retórica a Herênio”, (I, 3), p. 54.

mas também pela ambição explícita de aproximação ao território da filosofia, mais especificamente da filosofia platônica, marcada fortemente pela escrita dialógica⁴⁴.

Para Charles Guérin, a imitação platônica sugerida pelo personagem Cévola é implementada por Cícero na própria escolha da forma dialógica, visando a conferir *auctoritas* à obra⁴⁵. Em contraposição, o próprio *De Inuentione*, escrito de adolescência, estruturado ao modo dos manuais, como o *Ad Herenium*, buscava tornar-se autorizado por outros recursos. A opção pelo diálogo confere um espectro de complexidade à obra, que não se propõe apenas a listar preceitos, mas a discutir temas amplos que perpassam diferentes disciplinas como a filosofia, a retórica, a política, as leis e a ética.

A confrontação de tal escrito com o *De Architectura* clarifica pelo contraste a distância entre os caminhos adotados e aponta intenções distintas. A reivindicação no *corpus* vitruviano destoa da pretensão aristocrática do *De Oratore*, que pressupõe do leitor um vasto conhecimento prévio, não apenas de retórica. Então, vemos que as *litterae* a que Vitrúvio se referia no início do Livro I não podem suportar um sentido amplo demais, pois o arquiteto *litteratus* está longe de coincidir com a figura do *perfectus orator*, segundo Cícero, capaz de abarcar um conhecimento amplíssimo, sendo, por esse motivo, muito difícil de ser encontrado.

⁴⁴ Cicero, “*De Oratore*”, (I, 28-29), p. 20: “*dicebat tum Scaeuolam, duobus spatiis tribusue factis, dixisse: Cur non imitamur, Crasse, Socratem illum, qui est in Phaedro Platonis? Nam me haec tua platanus admonuit, quae non minus ad opacandum hunc locum patulis est diffusa ramis, quam illa, cuius umbram secutus est Socrates, quae mihi uidetur non tam ‘ipsa acula’, quae describitur, quam Platonis oratione creuisse: et quod ille durissimis pedibus fecit, ut se abiceret in herbam, atque ita illa, quae philosophi diuinitus ferunt esse dicta, loqueretur, id meis pedibus certe concedi est aequius. Tum Crassum: Immo uero commodius etiam; puluinosque poposcisse, et omnes in eis sedibus, quae erant sub platano, consedisce dicebat*”. Segundo a tradução de Scatolin: “Cévola, após duas ou três voltas disse: - Porque não imitamos, Crasso, o Sócrates que está no Fedro de Platão? Pois me traz sua lembrança este teu plátano que está espalhado por vastos ramos para dar sombra a este lugar tanto quanto aquele cuja sombra Sócrates procurava, que parece ter crescido não tanto pelo regato propriamente dito que ali se descreve, quanto pelo discurso de Platão. Crasso então respondera: - Sim, mas façamos com mais comodidade ainda; que pedira almofadas e que todos acomodaram-se sobre os assentos que estavam sob o plátano” (Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 152).

⁴⁵ Cf. Guérin, C. “Cicero as User and Critic of Traditional Rhetorical Patterns: structural authority from *De Inuentione* to *De Oratore*”. In: Galewicz, C. (ed.) *Texts of Power, The power of the Text – Readings in Textual Authority Across History and Cultures*. Kraków, Homini, 2006, p. 79.

A estratégia visando à *auctoritas*, pela forma de diálogo, destoa daquelas empregadas em escritos que adotam um discurso mais direto, como o *De Inventione*, composto pelo próprio Cícero. O que teria sido deixado para trás? Ainda segundo Guérin, a aspiração à autoridade de um escrito sobre retórica passa pela sua capacidade de ser compreensível, utilizável e eficiente, ou percebido como tal, dada sua finalidade de persuasão⁴⁶. A autoridade textual é entendida nesse contexto retórico como “a habilidade do próprio texto em fornecer ao leitor a impressão de que a matéria ali contida é a mais eficiente disponível”⁴⁷. Inicialmente, essa autoridade se apresenta sob dois aspectos: seja pelo pertencimento ao conjunto de obras legado, transmitido ao longo dos anos pelas gerações anteriores, seja pela sua fundamentação a partir do uso. E também a desaprovação, por vezes, até mesmo o insulto a outros autores, pode ser um modo de reivindicar a *auctoritas* a determinado escrito⁴⁸.

1.1.4 Expedientes discursivos

O entendimento de Pítio acerca das instruções necessárias ao arquiteto é reportado no *De Architectura*, e recusado:

por isso, entre os arquitetos antigos, Pítio, que notavelmente arquitetou o templo de Minerva em Priene, afirma em seus comentários que cabe ao arquiteto fazer mais em todas as artes e doutrinas do que aqueles que, por meio de sua aplicação e exercício a apenas uma disciplina, conduziram-na ao mais elevado brilhantismo. Isso, porém, não se verifica⁴⁹.

⁴⁶ Guérin, “Cicero as User and Critic of Traditional Rhetorical Patterns: structural authority from *De Inventione* to *De Oratore*”, p. 62.

⁴⁷ Ibid., p. 62.

⁴⁸ Ibid., p. 62-63, 67.

⁴⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 12), p. 10: “ideoque de ueteribus architectis Pytheos, qui Prieni aedem Mineruaee nobiliter est architectatus, ait in suis commentariis architectum omnibus artibus et doctrinis plus oportere posse facere quam qui singulas res suis industriis et exercitationibus ad summam claritatem perduxerunt. Id autem re non expeditur”.

E Vitruvius explicita sua oposição ao arquiteto grego: “vê-se que nisso Pítio errou”⁵⁰. Tal investida de Vitruvius contra Pítio também pode ser lida como expediente discursivo. Pois, porque confrontar o portador de uma dada posição divergente e não apenas a própria posição? Afirmar que Pítio errou significa elevar a própria doutrina acima mesmo dos exemplos consagrados, reivindicando autoridade. Esse dispositivo fica evidente no Livro I do *De Inuentione* em que a censura a Hermágoras, ou mesmo o insulto, marcaria uma estratégia em busca de *auctoritas*⁵¹.

Embora conteste Pítio, Vitruvius afirma recorrer aos comentários desse mesmo arquiteto, cujo nome faz parte da lista de autores em quem confia⁵², apresentada no Livro VII⁵³. Ademais, o arquiteto latino recorrentemente invoca os gregos no Primeiro Volume, indicando termos sem correspondência em latim⁵⁴. Assim, quando fala da

⁵⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 15), p. 12: “igitur in hac re Pytheos errasse uidetur”.

⁵¹ Cicero, “De Inuentione” (I, 8), p. 18: “quodsi magnam in his Hermagoras habuisset facultatem studio et disciplina comparatam, uideretur fretus sua scientia falsum quiddam constituisse de oratoris artificio et non quid ars, sed quid ipse posset, exposuisse. Nunc uero ea uis est in homine, ut ei multo rhetoricam citius quis ademerit quam philosophiam concesserit: neque eo, quod eius ars quam edidit, mihi mendosissime scripta uideatur; nam satis in ea uidetur ex antiquis artibus ingeniose et diligenter electas res collocasse et nonnihil ipse quoque noui protulisse; uerum oratori minimum est de arte loqui, quod his fecit, multo maximum ex arte dicere, quod eum minime potuisse omnes uidemus”. Tradução: “mas se nesses assuntos Hermágoras havia tido elevada habilidade, adquirida por estudo e instrução, parecia ter estabelecido a partir de seu conhecimento algo falso acerca da arte do orador, expondo não o que fosse a arte, mas aquilo que ele próprio podia fazer. Em verdade, a capacidade do homem é tal que alguém poderia mais facilmente negar o seu conhecimento em retórica do que reconhecer seu conhecimento em filosofia: não que a doutrina publicada se afigure a mim excessivamente falha; pois parece haver disposto nela coisas suficientemente selecionadas a partir das doutrinas dos antigos de maneira engenhosa e diligente, como também propôs ele próprio coisas novas. De fato, é muito pouco falar sobre a arte, tal como fez Hermágoras. Muito mais importante é pronunciar um discurso a partir dos preceitos da arte, o que ele era incapaz de fazer, conforme todos vemos”. Curiosamente o procedimento de Hermágoras, englobando possivelmente conhecimentos do campo da filosofia em adição aos preceitos retóricos (*thesis* e *hypothesis* ou *causa* e *quaestio*, cf. Hubell, n. “a”, p. 18, in: Cicero, “De Inuentione”), criticado nessa obra de juventude, aproximar-se-ia da posição adotada e defendida por Cícero no *De Oratore*. De todo modo, a atitude ofensiva de Cícero para com Hermágoras no *De Inuentione* representa um dispositivo retoricamente codificado que reivindica *auctoritas* à sua obra, ao desqualificar o adversário.

⁵² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 10), p. 5: “talibusque confidentes auctoribus audemus institutiones nouas comparare”. Tradução: “confiantes em tais autores notáveis, ousamos propor novas instituições”. Cf. n. 66 infra.

⁵³ Ibid., (VII, pref., 12), p. 6: “de fano Mineruae, quod est Priene ionicum, Pytheos [edidit uolumen]”. Tradução: “Pítio publicou um volume sobre o templo jônico de Minerva em Priene”.

⁵⁴ Expediente similar de recusa pode ser observado logo no início do manual anônimo, mas ali não apenas um autor é posto de lado, senão os “escritores gregos” como que em bloco, no empreendimento dessa obra que se declara destinada a Herênio e não a interesses condenáveis: “Desprezamos, por isso,

importância da música na formação do arquiteto, afirma que, nos teatros, vasos de bronze devem ser dispostos em nichos de acordo com sistema de relações matemáticas de intervalos sonoros “que os gregos chamam ἡχεῖα”⁵⁵. O arquiteto deve saber de medicina, por causa da inclinação do céu, “que os gregos chamam κλίματα”⁵⁶, para que haja salubridade na habitação⁵⁷. Astrólogos (*astrologi*) e músicos (*musici*) tratam “do que os gregos chamam de λόγος ὀπτικός”⁵⁸. Os homens exemplares nas disciplinas a que o arquiteto deve conhecer sem ser excelente são todos gregos: Aristarco, Aristóxeno, Apeles, Míron, Policleto e Hipócrates. As próprias partes que compõem a arquitetura têm nomes gregos, sendo que para três delas Vitruvius apresenta o nome original, anterior à sua tradução: ordenação (*ordinatio*) – τάξις –, disposição (*dispositio*) – διάθεσιν –, e distribuição (*distributio*) – οἰκονομία⁵⁹. *Symmetria* e *eurythmia* são transliterações. *Decor* é o único termo, cujo correspondente grego, possivelmente πρέπον, não é apresentado⁶⁰. Na definição de *symmetria*, Vitruvius

as coisas de que se apropriaram, por vã arrogância, os escritores gregos. [...] Nós, entretanto, adotamos aquilo que parece pertencer ao método do discurso, pois não viemos a escrever movidos pela glória ou pela expectativa de lucro, como os demais e sim, para, com diligência, atender a tua vontade” ([Cícero], “Retórica a Herênio” I, 1, p. 53). Em latim: “*quas ob res illa, quae Graeci scriptores inanis adrogantiae causa sibi adsumpserunt, reliquimus. [...] Non enim spe quaestus aut gloria commoti uenimus ad scribendum, quemadmodum ceteri, sed ut industria nostra tuae morem geramus uoluntati*” (ibid., p. 52). Seria, por outro lado, efetivamente muito difícil ao autor do manual desprezar os escritos sobre retórica no contexto em que a preceptiva *Ad Herennium* foi redigida. E no livro IV, a dependência às fontes gregas é mesmo explicitada após a sua recusa parcial: “Já que neste livro, Herênio, escrevemos sobre a elocução e, quando foi preciso usar exemplos, usamos nossos próprios – contra o hábito dos gregos que escreveram sobre o mesmo assunto [...]. Entenderás, contudo, mais facilmente a nossa razão se antes souberes o que dizem os gregos” (id., IV, 1, p. 199). Em latim: “*quoniam in hoc libro, Herenni, de elocutione conscripsimus et, quibus in rebus opus fuit exemplis uti, nostris exemplis usi sumus et id fecimus praeter consuetudinem Graecorum, qui de hac re scripserunt [...]. Sed facilius nostram rationem intelleges, si prius, quid illi dicant, cognoueris*” (ibid., p. 198). Vemos que não se trata de contradição por parte do autor anônimo, uma vez que se considera a recusa inicial aos gregos como expediente do discurso – marca da superação pelo êmulo, que visa a engrandecer a própria obra.

⁵⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 9), p. 9: “*quae Graece ἡχεῖα appellant*”. Tradução: “a que os gregos chamam de *echeia*” (Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, p. 67).

⁵⁶ Ibid., (I, 1, 10), p. 9: “*quae Graeci κλίματα dicunt*”. Tradução: “a que os gregos dizem *climata*” (Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, p. 68).

⁵⁷ Sobre a relação entre medicina e astronomia, dos ares, águas e lugares na constituição da salubridade do lugar cf. Fleury, Ph. In: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, n. 1, p. 90.

⁵⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 16), p. 12: “*qui graece λόγος ὀπτικός appellatur*”. Tradução: “que em grego se chama *lógos optikós*” (Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, p. 72).

⁵⁹ Ibid., (I, 2, 1), p. 14.

⁶⁰ Cf. Pollitt, J. J. “The Ancient View of Greek Art”, p. 341-347.

recorre aos termos gregos περίρητον, para designar a abertura da balista, e διπηχυαῖα, referindo-se ao espaço entre os toletes do navio⁶¹. Na definição de *decor* remete ao termo θεματισμῶ⁶². Quando fala do princípio de constituição dos corpos, usa o termo στοιχεῖα⁶³.

Esses foram apenas alguns exemplos da contribuição grega operante na própria constituição do Livro Primeiro do *De Architectura*. De maneira direta, por outro lado, o prefácio ao Livro VII mostra que o discurso de Vitrúvio assume uma posição diferente daquela do autor anônimo de *Ad Herennium*⁶⁴ e de Cícero⁶⁵, diante dos saberes legados, aos quais presta reverência, mas ao mesmo tempo afirma ultrapassar:

⁶¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 4), p. 16: “ballista e foramine, quod Graeci περίρητον uocitant, nauibus interscalmio, quae διπηχυαῖα dicitur”. Tradução: “na balista pela abertura a que os gregos chamam *peritreton*; nas embarcações, pelo espaço entre dois toletes que se diz *dipechyaia*” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 76). Voltaremos a essas definições das partes da arquitetura à frente.

⁶² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 5), p. 16: “is perficitur statione, quod graece θεματισμῶ dicitur”. Tradução: “consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz *thematismos*” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 76-77).

⁶³ Ibid., (I, 4, 5), p. 23: “namque e principiis, quae Graeci στοιχεῖα appellant, ut omnia corpora sunt composita”. Tradução: “pois como todos os organismos são constituídos com origem em princípios, a que os gregos chamam *stoicheia*” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 85).

⁶⁴ Tanto o autor anônimo quanto Cícero, no *De Inuentione*, fazem duras críticas a autores anteriores. Cf. n. 51 e n. 54 supra.

⁶⁵ Esse procedimento fica evidente no *De Oratore*, mais precisamente na fala que antecede o diálogo propriamente dito entre os personagens, ilustres figuras latinas de outro tempo: “*repetamque, non ab incunabulis nostrae ueteris puerilisque doctrinae quemdam ordinem praeceptorum, sed ea, quae quondam accepi in nostrorum hominum eloquentissimorum et omni dignitate principium, disputatione esse uersata. Non quod illa contemnam, quae Graeci, dicendi artifices et doctores, reliquerunt; sed, cum illa pateant in promptuque sint omnibus neque ea interpretatione mea aut ornatus explicari, aut planius exprimi possint, dabis hanc ueniam, mi frater, ut opinor, ut eorum, quibus summa dicendi laus a nostris hominibus concessa est, auctoritatem Graecis anteponam*” (Cícero, “De Oratore”, I, 23, p. 18). Segundo a tradução para o português de Scatolin: “e retomarei, não determinada ordem dos preceitos tomada aos elementos de nossa antiga e pueril doutrina, mas aquilo que, soube outrora, foi examinado numa discussão de nossos conterrâneos mais eloquentes e primeiros em toda dignidade; não que eu despreze o que os escritores e mestres de oratória gregos nos legaram, mas, como tais escritos são acessíveis e estão ao alcance de todos, e não podem, por meio de minha tradução, ser explicados com maior ornato ou expressos com maior clareza, concederás a licença, meu irmão, segundo penso, de colocar acima dos gregos a autoridade daqueles a quem os latinos concederam a suma glória na oratória” (Scatolin, A., “A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, p. 151-152). Ora, exaltar a suma glória dos antepassados no diálogo composto parece engrandecer e revestir de *auctoritas* justamente, e ainda mais – porque sem arrogância –, aquele que o compõe: o próprio Cícero. No *De Inuentione* (I, 22), p. 44, Cícero preceitua como captar a benevolência do ouvinte no exórdio a partir de nossa pessoa: “*ab nostra, si de nostris factis et officiis sine*

eu mesmo, César, de fato, nem interponho meu nome a títulos alheios nesse *corpus* que apresento, nem procurei aprovação vituperando quaisquer reflexões, mas sou infinitamente grato a todos os autores, porque a partir da egrégia solércia de seus engenhos, há tempos cultivados, prepararam abundantes provisões, cada um em seu campo, as quais direcionamos a nossos próprios propósitos mais fecundos e expeditos, como que haurindo a água das fontes, e, tendo a possibilidade de escrever, confiantes em tais autores notáveis, ousamos propor novas instituições⁶⁶.

Recebem agradecimentos os *scriptores* de engenho solerte que reuniram reflexões em diversas áreas, hauridas todas para a confecção da obra, rendendo-a melhor acabada. Tamanho respeito investido em tais autores é o que permite ousar essa nova doutrina, escreve Vitrúvio, transformando os provedores dos contributos em fiadores de sua própria empreitada. A começar pelos antecessores latinos, os *maiores*, que, por meio de comentários, encarregaram-se de “transmitir suas proposições aos pósteros, para que não se perdessem, mas recebendo acréscimos das publicações de cada época, gradativamente atingissem, com o passar do tempo, a suma finura das doutrinas”⁶⁷. E louva os comentários (*commentari*)⁶⁸ que permitiram transmitir a memória dos feitos de Tróia e de físicos como Tales, Anaxágoras e Xenófanes; de filósofos como Sócrates, Platão, Aristóteles, Zenão e Epicuro⁶⁹ que

adrogantia dicemus”. Tradução: “[a benevolência é captada] a partir de nossa pessoa se nos referirmos a nossos feitos e serviços sem arrogância”. Vitruvius adota um expediente semelhante no Livro VII (VII, pref., 10), agradecendo aos pósteros.

⁶⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 10), p. 5: “Ego uero, Caesar, neque alienis indicibus nomine meo id profero corpus neque ullius cogitata uituperans institui ex eo me approbare, sed omnibus scriptoribus infinitas ago gratias, quod egregiis ingeniorum sollertiis ex aeuo collatis abundantes alius alio genere copias praeparauerunt, unde nos uti fontibus haurientes aquam et ad propria proposita traduentes facundiores et expeditiores habemus ad scribendum facultates talibus confidentes auctoribus audemus institutiones nouas comparare”.

⁶⁷ Ibid., (VII, pref., 1), p. 1: “maiores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed singulis aetatibus crescentia uoluminibus edita gradatim peruenirent uetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem”.

⁶⁸ Ibid., (VII, pref., 2), p. 2.

⁶⁹ Outro procedimento com vistas a *auctoritas* é a remissão às autoridades do passado, como também faz Cícero em relação a Aristóteles no *De Inuentione*: “Ac ueteres quidem scriptores artis usque a principe illo atque inuentore Tisia repetitos unum in locum conduxit Aristoteles e nominatim cuiusque praecepta magna conquisita cura perspicue conscripsit atque enodata diligenter exposuit” (Cícero, *De Inuentione*, II, 6, p. 170). Tradução: “Aristóteles reuniu os antigos escritores de retórica, tomados desde Tísias, o primeiro e inventor dessa arte, e registrou nomeadamente os preceitos com o maior cuidado na recolha e com

estabeleceram os fins da ação humana; de reis como Creso, Alexandre e Dario e o que empreenderam.

Vitrúvio prossegue apresentando uma longa lista de mestres gregos que deixaram escritos sobre cenário de tragédia e o modo de figurar edifícios, escritos de arquitetos sobre a *symmetria* no gênero dórico, sobre o templo jônico e outros, além de comentários sobre outras modalidades de edificações e mesmo escritos de escultores. A seleção realizada na extensa enumeração de exemplos atesta ainda uma maioria de autores gregos e uma tímida presença de romanos: “observei as coisas úteis para esse assunto, recolhidas a partir de comentários, e reuni em um *corpus*, a partir do que, vi muito bem que nessa matéria há mais volumes publicados pelos gregos, do que os poucos pela nossa terra”⁷⁰.

1.1.5 Vitrúvio, *auctor*

O Livro II do *De Inuentione* de Cícero começa com a anedota em que Zêuxis escolhe as cinco mais belas jovens de Crotona para que delas pudesse extrair uma imagem de Helena, cuja beleza era incomparável à de qualquer mulher. Cícero se propõe a desempenhar uma tarefa semelhante⁷¹. Como um Zêuxis, Cícero quer extrair

clareza, ademais, expôs explicações diligentemente”. Nesse excerto, Cícero remete à autoridade de Aristóteles especialmente no que concerne ao assunto tratado, isto é, a retórica. Vitrúvio, por sua vez, faz menção a toda uma linhagem de pensadores, e mesmo a reis, na constituição de um lastro amplo a seu discurso.

⁷⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 14), p. 7: “*quorum ex commentariis quae utilia esse his rebus animaduerti collecta in unum coegi corpus, et ideo maxime quod animaduerti in ea re ab Graecis uolumina plura edita, ab nostris oppido quam pauca*”.

⁷¹ Cicero, “De Inuentione”, (II, 4), p. 168: “*quod quoniam nobis quoque uoluntatis accidit ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum cuius omnes partes, quocumque essent in genere, exprimendae nobis necessariae uiderentur; sed, omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere uidebatur excerpimus et ex uariis ingeniis excellentissima quaeque libauimus*”. Tradução: “por isso, quando nos ocorreu também o ímpeto para que escrevêssemos uma doutrina da arte do dizer, não estabelecemos algum modelo único, em que todas as partes parecessem dever ser tomadas necessariamente tal como eram, mas, tendo sido todos os escritores reunidos em um só lugar,

o melhor de cada doutrina legada, superando-as todas com sua própria, inigualável esta, segundo esse raciocínio, embora ao mesmo tempo se reivindique ancoradíssima nos escritos precedentes. Cícero afirma mesmo superar em sua seleção aquela de Zêuxis, que contava com um restrito número de belas jovens a se espelhar naquele momento e local, ao passo que ele podia se valer dos mais excelentes preceitos transmitidos até seu tempo⁷².

Ora, se no *De Inuentione* Cícero se pretendia um Zêuxis com relação aos escritos sobre oratória, o que dizer sobre a listagem verdadeiramente exaustiva de Vitrúvio? Remetendo à autoridade dos *maiores*, mas também à dos físicos e filósofos mais ilustres, Vitrúvio procura tornar sua obra autorizada e traz ainda à memória os nomes e os feitos de numerosos artífices que prestaram serviços à arquitetura, incluindo aqueles *minus nobiles*, mas que legaram preceitos. Tal recolha vasta, direcionada à constituição de *instituciones nouas*, vai ao encontro do que se lê no prefácio ao Livro IV, quando Vitrúvio, dirigindo-se ao *Imperator*, assume a tarefa de ordenar a disciplina do arquiteto em um corpo coeso:

como notei, ó Imperador, haver muitos preceitos sobre arquitetura e volumes de comentários não ordenados e inacabados, deixados como fragmentos errantes, julguei digno e utilíssimo conduzir o corpo de tão importante disciplina a uma perfeita ordenação e explicar as qualidades prescritas a cada gênero em volumes distintos⁷³.

O estabelecimento da doutrina que abrange a maior extensão possível de conhecimentos pertinentes se endereça ainda, e sobretudo, à obtenção de *auctoritas*:

aqueles, ó Imperador, que desenvolveram as reflexões de engenho e os preceitos em volumes mais amplos, acrescentaram máxima e egrégia autoridade a seus escritos.

extraímos aquilo que cada um via como mais vantajoso a preceituar e saboreamos as partes mais excelentes de variados engenhos”.

⁷² Cf. Cícero, “*De Inuentione*”, (II, 5), p. 170.

⁷³ Vitruve, *De L’Architecture*, Livre IV, (IV, Pref., I), p. 2: “*Cum animaduertissem, Imperator, plures de architectura praecepta uoluminaque commentariorum non ordinata sed incepta, uti particulas errabundas, reliquisse: dignam et utilissimam rem putaui tantae disciplinae corpus ad perfectam ordinationem perducere, et praescriptas in singulis uoluminibus singulorum generum qualitates explicare*”.

Que isso se revelasse também em nossos estudos, de modo que, pela amplificação da autoridade (*auctoritas*), também esses preceitos fossem engrandecidos!⁷⁴.

Com os recursos retóricos que reivindicam autoridade a uma preceptiva, Vitrúvio pretende legitimar sua doutrina, firmando-se ele próprio como *auctor*. Rememorando a trajetória etimológica do termo, Hansen aponta que:

a significação genérica de autor é, assim, / o que faz crescer/, mas também / o que faz surgir; o que produz /. [...] Na sua significação posterior, parecem concorrer, além do verbo *augere*, formas supinas do verbo latino *agere* (ago, -is, actum), / agir; fazer /, e o grego *autós*, / próprio /, e *authentia*, / autoridade; poder total⁷⁵.

Em certa medida, o *auctor* se reveste da carga semântica que lhe fora atribuída no direito, a de fiador, como mostra Hansen⁷⁶. Mas ao mesmo tempo trata-se de garantir a transmissão de um saber, ou de um saber fazer:

na Roma clássica, autor é o que, tendo a posse de uma técnica (*ars*), exercita sua arte como *artifex*, segundo regras precisas e específicas de articulação (*artificialis*). Como *artificiosus*, perito, conforme um *artificium*, ou princípio, é também um *gnarus*, que não ignora a *auctoritas* e por isso narra, produzindo artefatos que dão autoridade e servem de exemplos para outros⁷⁷.

Assim, para que um arquiteto possa se revestir de *auctoritas*, além de letrado (*litteratus*), é preciso contar com os preceitos estabelecidos e sancionados por um *auctor*. Considerando o quadro descrito de transmissão fragmentária das doutrinas por meio de obras esparsas e pouco ordenadas no campo da arquitetura, o *corpus* disciplinar erigido se afigura como empreendimento único, e Vitrúvio o *auctor*, por excelência.

⁷⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, pref., 1), p. 1: “*Qui amplioribus uoluminibus, Imperator, ingenii cogitationes praeceptaque explicauerunt maximas et egregias adiecerunt suis scriptis auctoritates. Quod etiam uel in nostris quoque studiis res pateretur ut amplificationibus auctoritas et in his praeceptis augetur!*”.

⁷⁵ Hansen, J. A. “Autor”, p. 16. In: Jobim, José Juís (org.). “Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no Estudo da Literatura”. Imago Editora Ltda., RJ, 1992.

⁷⁶ Ibid., p. 17: “em direito, *auctor* designava fiador”.

⁷⁷ Ibid., p. 18.

1.2 *Auctoritas e Venustas*

No *De Architectura*, o conceito de *auctoritas* não se volta apenas ao arquiteto e ao *auctor* que compõe a preceptiva, abrangendo com recorrência o edifício que, mediante determinadas qualidades, torna-se digno de louvor. É no Livro III que, pela recolha e ordenação dos ensinamentos transmitidos, são efetivamente apresentadas as preceituações para os templos – estes, maximamente exemplares, porque destinados a permanecer ao longo do tempo. Com isso, as regras que orientam sua elaboração podem ser aplicadas a toda a *aedificatio*⁷⁸. Para Vitrúvio, foram os antigos⁷⁹ que as constituíram, de modo que as partes tomadas separadamente possuísem uma concordância proporcional, isto é, de *symmetria* ou comensurabilidade, com a figura visível da obra tomada como um todo⁸⁰. Desse modo, são elencados os princípios a partir dos quais dividem-se os templos, segundo seu aspecto⁸¹: *in antis*, prostilo, anfiprostilo, períptero, pseudodíptero, [díptero], e hipetro. Sendo que a forma de cada modalidade dessas é explicada, e exemplos de edifícios sagrados existentes são fornecidos. Mas os templos podem ser classificados ainda segundo categorias determinadas pelo ritmo de sua colunata periférica, que é dado pela relação entre o espaçamento das colunas e sua altura, dividindo-se, assim, em cinco espécies (*species*): picnostilo, sistilo, diastilo, areostilo e eustilo. Esse último sobressai aos demais, pelas

⁷⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 7-8: “igitur, cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum <quod eorum> operum et laudes et culpae aeternae solent permanere”. Tradução: “então, como [os antigos] transmitissem as ordens para todos os gêneros de obras, sobretudo nos templos dos deuses os méritos e as faltas costumam perdurar eternamente”.

⁷⁹ De acordo com Elisa Romano, as noções de *antiqui*, *ueteres* e *maiores*, em Vitrúvio, são “denominações elásticas, capazes de se dilatar, chegando a compreender épocas muito arcaicas ou a englobar um passado genérico e indiferenciado, ou de restringir-se em indicações mais precisas, mas flexíveis com relação ao plano cronológico” (Romano, E., “Vitruvio fra storia e antiquaria”, § 26).

⁸⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 7: “cum causa constituisse uidentur antiqui ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universam figurae speciem habeant commensus exactionem”. Tradução: “vê-se que com razão os antigos estabeleceram que ainda a perfeição de cada membro da obra possuísse comensuração exata para com a vista da configuração do conjunto”.

⁸¹ Ibid., (III, 2, 1), p. 11: “aedium autem principia sunt, e quibus constat figurarum aspectus, ea”. Tradução: “estes são os princípios, a partir dos quais fundamentam-se os aspectos de suas configurações”. Cf. capítulo 3, “Preceitos para o encanto”.

singulares vantagens oferecidas, e se afirma no *De Architectura* como ponto alto na prescrição dos templos⁸².

1.2.1 Eustilo e *auctoritas*

O Livro III concentra o maior número de referências ao termo *auctoritas* de todo *De Architectura*, parte delas associadas à prescrição do modo eustilo. A recomendação dessa espécie de templo como a mais louvável deve-se ao desenvolvimento superior de sua ordenação, relativamente ao uso, à vista e à solidez da obra assim concebida: “*reddenda nunc est eustyli ratio, quae maxime probabilis et ad usum et ad speciem et ad firmitatem rationes habet explicatas*”⁸³. As prescrições que Vitrúvio apresenta em seguida, do intercolúnio possuindo duas vezes e um quarto o diâmetro da base da coluna, com exceção do intercolúnio central que deve possuir três vezes essa dimensão da coluna, são os elementos necessários para que haja garantia de aspecto venusto, do uso sem entraves, e da *auctoritas* do deambulatório⁸⁴. Vitrúvio aponta a ausência de um exemplar nesses moldes em Roma, mas se refere ao templo hexastilo dedicado ao deus Líbero em Teos, na Ásia, como portador dessas características proporcionais superiores. Tais *symmetriae* são remetidas à autoridade de Hermógenes, vinculado por Vitrúvio ao desenvolvimento do princípio do pseudodíptero, caracterizado pela

⁸² Como nota Pierre Gros, a palavra “*nunc*” que inicia a exposição do eustilo em III, 3, 6 (*reddenda nunc est eustyli ratio*) indica uma quebra na exposição, chamando a atenção para o modo que realmente interessa (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 108). Além disso, o eustilo está fora da série, isto é, Vitrúvio apresenta os ritmos de templos em ordem crescente de intercolúnio, com exceção dele (picnostilo: 1 ½; sistilo: 2; diastilo: 3; areostilo: >3; eustilo: 2 ¼). O eustilo deveria vir entre o sistilo e o diastilo, mas o advérbio “*nunc*” marca de fato uma interrupção na exposição para apresentar por último o princípio definitivo. Cf. capítulo 3, “Preceitos para o encanto”.

⁸³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 6), p. 16. Tradução: “deve ser reportado agora o modo eustilo, que possui regulações desenvolvidas, sendo maximamente aprovado quanto ao uso, ao aspecto e à firmeza”.

⁸⁴ Ibid., (III, 3, 6), p. 16: “*sic enim habebit et figurationis aspectum uenustum et aditus usum sine inpeditionibus et circa cellam ambulatio auctoritatem*”. Tradução: “pois assim terá aspecto venusto quanto à configuração, acesso sem impedimentos ao uso, e autoridade ao deambulatório em torno da cela”.

supressão de uma linha de colunas das duas paralelas que constituem o templo díptero. Obtém-se daí o alargamento notável do vão do deambulatório em torno à cela, sem diminuir a visão que se tem da obra. Eliminando-se, ao mesmo tempo, o que possa ser supérfluo, conserva-se a *auctoritas* pela distribuição da obra em seu todo, afirma Vitrúvio: “ele [Hermógenes] notavelmente produziu um alargamento no interior do deambulatório em torno da cela, que em nada diminuiu o aspecto, mas sem apego ao supérfluo, conservou a autoridade na distribuição de toda a obra”⁸⁵.

O trecho de elogio ao modo eustilo revela, no entanto, um emprego do termo *auctoritas* relacionado não mais ao *corpus* prescritivo, tampouco direcionado ao arquiteto, mas à obra de arquitetura insigne, que segue tais princípios na busca de um coroamento infalível. Inicialmente, a *auctoritas* aparece vinculada à *ambulatio*⁸⁶. Referindo-se às *symmetriae* do pseudodíptero hexastilo, instituídas por Hermógenes, Vitruvius aponta ao deambulatório um alargamento egregiamente empreendido, que vela pela *auctoritas*, sem prejuízo da economia de recursos que a distribuição adequada propicia.

1.2.2 Sentidos de *auctoritas*

Diante da sobreposição semântica que o termo encerra, Pierre Gros chama a atenção para as diferentes acepções de *auctoritas*⁸⁷ que identifica no *De Architectura*, de

⁸⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 8), p. 17-18: “*is in medio ambulationi laxamentum egregie circa cellam fecit, de aspectuque nihil inminuit, sed sine desiderio superuacuorum conseruauit auctoritatem totius operis distributione*”.

⁸⁶ *Ambulatio* ou deambulatório é a área que circunda a cela do templo, sendo delimitada, em geral, pelas colunas do pteroma. Segundo M. Justino Maciel, pteroma “é a disposição das colunas em volta do templo, ala peristilar ou pórtico envolvente dos templos perípteros. Pode também, por metonímia, significar a *ambulatio* ou zona de circulação em torno das colunas do templo” (Maciel, M. J., in: Vitruvius, “Tratado de arquitetura”, n. 63, p. 181).

⁸⁷ Em relação ao emprego de *auctoritas* em contextos ligados às artes visuais, Pollitt apontara uma variação de sentidos, que recaíam basicamente em três direções: a do prestígio e reputação do artista; a da sanção coletiva concedida a uma obra; o efeito de magnificência e grandiosidade. Cf. Pollitt, J. J., “The Ancient View of Greek Art - Criticism, history and terminology”, p. 311-318.

modo que primeiramente o termo pode fazer referência aos antecessores⁸⁸ que se constituíram autoridades, e cujos preceitos são transmitidos pelas doutrinas como convenções modulares⁸⁹. Nesse caso, a *auctoritas* presente na edificação advém da sutileza do artífice (*subtilitas artificis*)⁹⁰, que domina as instruções transmitidas pela doutrina. Num segundo sentido, *auctoritas* apareceria relacionada ao emprego de materiais luxuosos, sobretudo o mármore, de modo que o edifício acaba por transmitir uma impressão de pujança, em função das expensas consentidas pelo promotor da obra. É o que lemos no Livro VII quando Vitrúvio se refere à ausência de comentários à obra de G. Múcio:

que, contando com grande ciência, perfez as *symmetriae* – legitimamente embasadas na arte – das celas, colunas e epistílios do templo de Honra e Virtude, dedicado por Mário. Quanto a esse templo, se fosse de mármore, de modo que tivesse, assim como a sutileza da arte, a autoridade da magnificência e das expensas, teria seu nome entre as primeiras e mais elevadas obras⁹¹.

A terceira acepção de *auctoritas* é entendida por Gros como aquela presente nas passagens que tratam das *species* de templos no Livro III, remetendo ao elogio do ritmo

⁸⁸ Gros faz lembrar que tal sorte de remissão se atesta, por exemplo, em Quintiliano I, 6, 42, ao invocar os *summi auctores* (Gros, Pierre., “L’auctoritas chez Vitruve. Contribution à l’étude de la sémantique des ordres dans le *De Architectura*”, p. 264; n. 21, p. 268).

⁸⁹ Gros, Pierre. “L’auctoritas chez Vitruve. Contribution à l’étude de la sémantique des ordres dans le *De Architectura*”, p. 264.

⁹⁰ Cf. Vitrúvio: (IV, 1, 10); (VII, 5, 7); (VII, pref., 17); (X, 1, 2).

⁹¹ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (VII, pref., 17), p. 338-339. Em Latim: “*qui magna scientia confisus aedes Honoris et Virtutis Marianae cellae columnarumque et epistyliorum symmetrias legitimis artis institutis perfecit. Id uero si marmoreum fuisset, ut haberet, quemadmodum ab arte subtilitatem, sic ab magnificentia et impensis auctoritatem, in primis et summis operibus nominaretur*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, p. 9). Não se deve perder de vista, contudo, a censura aos gastos e ao abuso das cores em detrimento da perícia do artífice encarregado de decorar a edificação, nesse mesmo livro que trata dos acabamentos: “*utinam dii immortales fecissent, uti Lykinos reuiuisceret et corrigeret hanc amentiam tectoriorumque errantia instituta!... Quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur, et quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit, ne desideretur*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII - VII, 5, 7 - p. 26). Tradução: “pudessem os deuses imortais fazer com que Licínio voltasse à vida e corrigisse a loucura e os erros instaurados das pinturas dos revestimentos! [...] Pois, aquilo pelo que os antigos lutavam em tornar aprovado à arte, valendo-se de labor e aplicação, agora se consegue pelas cores e pela vista elegante, e a sutileza do artífice que acrescentava autoridade às obras, agora se faz pelos gastos do comitente, de modo que mais nada seja desejado”.

da *peristasis* – região composta pela colunata que circunda o templo –, obtido na ordenação de tipo eustilo pseudodíptero, o exemplar mais excelente, dentre os modos prescritos.

Lemos em Vitrúvio que “o sistema do pteroma, como a disposição das colunas ao redor do templo, foi inventado para que o aspecto, por causa do realce (*asperitas*) dos intercolúnios, tivesse autoridade”⁹². Pode-se depreender nesse excerto a aproximação feita entre a disposição do pteroma e o aspecto (*aspectus*) da obra, cuja *auctoritas* advém dos intercolúnios, na medida em que são portadores de determinada característica. Trata-se da *asperitas*, noção difícil de traduzir nessa passagem. De que modo a *asperitas* dos intercolúnios poderia ser a causa da autoridade do aspecto?

1.2.3 Asperitas

Pierre Gros dedicou um estudo especificamente a essa noção⁹³, e uma das maiores dificuldades na compreensão do uso do termo em Vitrúvio era o emprego aparentemente oposto em obras sobre retórica, nas quais o uso figurado de *asperitas* assume um sentido de todo negativo, associado a vícios do discurso que produzem incômodo aos ouvidos, quebra no ritmo, cacofonia. É o que identificamos no *Orator* quando, são apresentadas duas possibilidades ao discurso “grandiloquente”: áspero, severo, inculto, imperfeito e inacabado, ou, por outro lado, liso, bem construído, bem acabado⁹⁴. Ao tratar da eufonia, Cícero atribui a Lucílio uma citação em que a

⁹² Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (III, 3, 9), p. 181. Em latim: “*pteromatos enim ratio, et columnarum circum aedem dispositio, ideo est inuenta ut aspectus propter asperitatem intercolumniorum habeat auctoritatem*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 18). Maciel verte “*asperitatem*” por “realce”, que parece uma boa opção para indicar o problema da impressão de relevo implicada pelo uso peculiar que Vitrúvio faz da noção.

⁹³ Gros, P. “De La Rhétorique à L’Architecture: L’Ambiguïté de L’*Asperitas*”.

⁹⁴ Cícero, “L’Orateur”, 20, p. 7: “*alii aspera, tristi, horrida oratione neque perfecta atque conclusa, alii leui et structa et terminata*”. Tradução: “uns com uma oratória áspera, severa, imperfeita e inacabada, outros com uma oratória lisa, bem construída, bem acabada”.

graciosidade do arranjo das palavras é exaltada, e elas são comparadas às peças que compõem uma pavimentação feita com arte, tal como mosaico⁹⁵. Cícero recomenda, enfim, a virtude no uso das palavras e o afastamento da “aspereza” (*asperitatem*)⁹⁶.

O trecho de elogio em que *asperitas* aparece no Livro III do *De Architectura* parece distanciar-se da conotação viciosa descrita por Cícero ao mesmo termo. Aliás, em Vitrúvio, *asperitas* provê *auctoritas* (*ut aspectus propter asperitatem intercolumniorum habeat auctoritatem*)⁹⁷. Assim, o sistema do pteroma e da disposição das colunas garante a qualidade superior do pseudodíptero⁹⁸, em virtude da *auctoritas* conferida pela *asperitas* ao *aspectus*, autoridade essa conservada por uma distribuição adequada e aliada à comodidade do uso, já que o alargamento do deambulatório permite ainda uma espera mais cômoda à multidão surpreendida pela força da chuva e impedida de sair do templo⁹⁹.

A solércia aguda de Hermógenes proporcionou esse feito, conferindo aos pósteros como que as fontes a serem hauridas no domínio desses princípios¹⁰⁰. Tal legado satisfaz a um só tempo duas esferas da *aedificatio*¹⁰¹: a *ratio utilitatis*, pela comodidade provida ao uso; a *ratio uenustatis*, pelo que propicia ao aspecto da obra. Resta ainda saber de que modo a noção de *asperitas* se vincula ao campo da *uenustas*.

⁹⁵ Ibid., 149, p. 54: “*quam lepide lexis compostae ut tesserulae omnes arte pavimento atque emblemate uermiculato!*”. Tradução: “como são graciosamente compostas essas palavras, do mesmo modo que as pedras todas são dispostas com arte nos pavimentos e nos mosaicos vermiculados!”.

⁹⁶ Ibid., 164, p. 62: “*immo uero ista sequamur asperitatemque fugiamur*”. Tradução: “ou melhor, sigamos esta e fuçamos da asperidade”.

⁹⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 9), p. 18.

⁹⁸ Ibid., (III, 3, 9), p. 18: “*haec autem ut explicantur in pseudodipteris aedium dispositionibus!*”. Tradução: “como isso se encontra desenvolvido nas disposições dos templos pseudodípteros!”.

⁹⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 9), p. 18: “*praeterea si ex imbris aquae uis occupauerit et intercluserit hominum multitudinem, ut habeat in aede circaque cellam cum laxamento liberam moram*”. Tradução: “além disso, se a força da água da chuva surpreender e bloquear uma multidão de homens, ela terá no templo uma espera mais cômoda, com o alargamento ao redor da cela”.

¹⁰⁰ Ibid., (III, 3, 9), p. 18: “*quare uidetur acuta magnaue sollertia effectus operum Hermogenes fecisse reliquisseque fontes, unde posteri possent haurire disciplinarum rationes*”. Tradução: “por isso, vê-se que Hermógenes realizou esses feitos nas obras com aguda e elevada solércia, além do que, deixou as fontes onde os pósteros pudessem haurir os princípios disciplinares”. A imagem da fonte a ser haurida é retomada no Livro VII (VII, pref., 10), por ocasião justamente da listagem de autores referenciais à própria constituição da preceptiva. Cf. n. 66 supra.

¹⁰¹ Cf. Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 3, 2), p. 20.

Pierre Gros propõe uma aproximação semântica entre o termo *asperitas* de III, 3, 9 com sua ocorrência em passagem do Livro Sétimo, embora, esse trecho consista na descrição de cenário teatral pintado:

e com efeito, ainda em Trales, Apatúrio de Alabanda tinha realizado (*finxisset*) com mão elegante um cenário (*scaenam*) em um pequeno teatro, chamado *ecclesiasterion* entre eles, e nesse cenário tinha feito colunas, estátuas, centauros sustentando epistílios, coberturas de cúpulas circulares, ângulos salientes de frontões e cornijas ornadas por cabeças de leões, cuja razão era a de escoar a água das coberturas, além disso, sobre todas as coisas havia nada menos que um coroamento de cena (*episcenon*) com cúpulas, pronaus, semi-frontões e variados ornatos pintados no teto. Assim, como o aspecto desse cenário, por causa de seu realce (*asperitatem*), acariciava a visão de todos, que já estavam preparados para aprovar essa obra, então [...] ¹⁰².

Fica claro que os motivos pintados, embora planos, remetem a elementos arquiteturais (colunas, epistílios, cúpulas), apresentados no cenário como se tivessem relevo (*fastigiorum prominentes uersuras*). Ora, trata-se de uma *scaena* forjada (*finxisset*) por Apatúrio, que, portanto, não constrói de fato colunas, epistílios, coberturas, etc. O termo *asperitas* designaria esse efeito atuante no olho do observador como uma espécie de aspereza ou rugosidade (*itaque cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium uisus*), donde a opção de Gros por traduzi-lo como “impressão de relevo” (impression de relief) no Livro III. Ali, a associação entre *asperitas* e *auctoritas* supõe uma ênfase no caráter sensorial evocado pelo pteroma do templo eustilo pseudodíptero: feito da argúcia aguda do artífice, que considera a posição de quem usa o templo, na qualidade, sobretudo, de espectador. O ritmo produzido pelo contraste luminoso entre a luz refletida na superfície das colunas e a obscuridade dos

¹⁰² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, 5, 5), p. 25: “*etenim etiam Trallibus cum Apaturius Alabandeus eleganti manu finxisset scaenam in minusculo theatro quod ἐκκλησιαστήριον apud eos uocitatur, in eaque fecisset columnas, signa, centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes uersuras, coronasque capitibus leoninis ornatas, quae omnia stillicidiorum e tectis habent rationem, praetera supra ea nihilominus episcenon, in qua tholi, pronai, semifastigia omnisque tecti uarius picturis fuerat ornatus, itaque cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium uisus et iam id opus probare fuissent parati, tum [...]*”.

intervalos dilatados em profundidade no deambulatório perfaz uma espécie de efeito de aspereza aos olhos, diante da epiderme exterior do templo – para usar uma imagem de Pierre Gros¹⁰³. A noção de *aspectus* conecta as passagens do Livro III e do VII¹⁰⁴ pelo estabelecimento da posição comum àquele que contempla o edifício sagrado e o que se põe diante da pintura. Mas enquanto a impressão de relevo (*asperitas*) na cena (*scaena*) acaricia e agrada a visão¹⁰⁵, o edifício se eleva em autoridade por causa da *asperitas*¹⁰⁶. Se a preocupação com o *aspectus* constitui um traço comum entre o cenário e o templo eustilo pseudodíptero, é apenas na arquitetura que assume o vigor da *auctoritas*.

1.3 *Auctoritas e Aedificatio*

Como se viu, está no escopo do *De Architectura* a obtenção de *auctoritas* pelo arquiteto, o qual, para isso, deve contar não apenas com o engenho ou com um longo percurso de aprendizagem, mas ainda com o contributo de uma doutrina autorizada. Além do arquiteto e da preceptiva a se fazerem autorizados, a própria obra de arquitetura deve demonstrar por si o resultado da solércia do arquiteto e da adequação às convenções construtivas, revestindo-se de autoridade. Nesse intuito, o aspecto confere à obra *auctoritas*, conservada por uma distribuição¹⁰⁷ adequada, conforme explicitou Vitrúvio. Dificilmente perceptível a quem não está envolvido com

¹⁰³ Gros, P. “De La Rhétorique à L’Architecture: L’Ambiguité de L’Asperitas”, p. 286.

¹⁰⁴ Vitrúvio, (III, 3, 9) e (VII, 5, 5).

¹⁰⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, 5, 5), p. 25: “*cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium uisus*”. Cf. n. 102 supra.

¹⁰⁶ Cf. n. 92 supra.

¹⁰⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 8), p. 18: “*distributio autem est copiarum locique commoda dispensatio parcaque in operibus sumptus ratione temperatio*”. Segundo a tradução de Maciel: “a distribuição é a repartição apropriada dos meios e do solo, assim como um equilíbrio nas contas de despesa das obras” (Vitrúvio, Tratado de Arquitetura, p. 79). Sobre *distributio* e *auctoritas*, cf. n. 85 supra.

proximidade às atividades construtivas¹⁰⁸, a distribuição, embora fundamental, resta oculta à maioria. Por outro lado, o *aspectus* é uma das dimensões mais abrangentes de uma obra pública ou de um templo, na medida em que a simples presença da edificação franqueia a todos os olhos o feito de sua elaboração. *Ratio Venustatis* é como Vitrúvio nomeou o campo, cujas preocupações envolvem a vista agradável e elegante (*species grata et elegans*)¹⁰⁹ da obra, efeito de suas justas comensurabilidades (*iustas symmetriarum ratiocinationes*)¹¹⁰. Essa, contudo, é apenas uma das vias para tornar a edificação autorizada. De todo modo, haveria melhor maneira de expor o poder aos olhos, além da autoridade visível de seus edifícios?

1.3.1 Auctoritas e Maiestas Imperii

O prefácio ao Livro I exhibe a primeira ocorrência do termo *auctoritas* no *De Architectura*, em torno da dedicatória da obra à Augusto:

como notei tua preocupação não só com a vida comum a todos e a organização da República, mas ainda com as vantagens advindas das construções públicas, de modo que a Cidade não fosse por ti ampliada apenas com províncias, e sim para que a majestade do poder recebesse a autoridade das egrégias edificações públicas, julguei que não devia deixar passar o primeiro momento para apresentar estes volumes a ti [...]¹¹¹.

¹⁰⁸ A dificuldade no controle dos gastos é um problema antigo, retratado por Vitruvius no Livro X, ao expor a lei de Éfeso sobre o cumprimento dos orçamentos: “*nobili Graecorum et ampla ciuitate Ephesi lex uetusta dicitur a maioribus dura condicione sed iure esse non iniquo constituta. Nam architectus, cum publicum opus curandum recipit, pollicetur quanto sumptu id sit futurum. Tradita aestimatione magistratui bona eius obligantur, donec opus sit perfectum*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre X - X, pref., 1, p. 2). Tradução: “Diz-se que na nobre e grande cidade grega de Éfeso foi instituída pelos *maiores* uma vetusta lei de duras condições, mas não juridicamente iníqua. Quando um arquiteto assumia os cuidados de uma obra pública, estimava os gastos a serem empregados. Levada a estimativa ao magistrado, os bens do arquiteto eram dados em garantia, até que a obra fosse concluída”.

¹⁰⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 3, 2), p. 20.

¹¹⁰ Ibid., (I, 3, 2), p. 20.

¹¹¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 2), p. 3: “*Cum uero attenderem te non solum de uita communi omnium curam publicaеque rei constitutioue habere, sed etiam de opportunitate publicorum*

Vitrúvio ressalta as vantagens advindas por ocasião da empreitada edilícia, ao lado dos cuidados com a vida comum e a organização da República, para que Roma não crescesse apenas com a expansão territorial, mas se deixasse revestir da autoridade concedida à sua potência precisamente por meio dos edifícios públicos. Afinal, como fica registrado, no período de escrita do *De Architectura* Augusto já havia edificado muito e ainda o fazia: “*quod animaduerti multa te aedificauisse et nunc aedificare*”¹¹². Será, contudo, possível entrever nessas linhas do exórdio, conformes aos preceitos retóricos¹¹³, de que modo a arquitetura poderia contribuir à autoridade magnificente do poder de Roma?

Ali Vitrúvio insiste sobre as vantagens das edificações públicas (*de opportunitate publicorum aedificiorum*). É certo que no mesmo Livro I irá tratar das *opportunitates*, enquanto diretrizes à constituição dos recintos urbanos, voltadas às necessidades mais elementares na implantação de uma urbe, tais como: a escolha do sítio, questões de insolação, trajetórias dos ventos, acessos para escoamento e abastecimento de mercadorias, construção de muralhas e torres de proteção, determinação de ruelas e avenidas, etc. Estará Vitrúvio se referindo exclusivamente a essa sorte de preocupações no exórdio ao Livro Primeiro? É possível, embora nos demais desenvolvimentos em torno das *opportunitates* – os que se encontram fora do primeiro prefácio –, não haja

aedificiorum ut ciuitas per te non solum prouinciis esset aucta, uerum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificiorum egregias haberet auctoritates, non putauí praetermittendum quin primo quoque tempore de his rebus ea tibi ederem [...]”

¹¹² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 3), p. 3.

¹¹³ O exórdio ocupa papel importante no discurso, pois, segundo se lê na Retórica a Herênio, “essa tripla utilidade, isto é, que os ouvintes se mantenham continuamente atentos, dóceis e benevolentes conosco, embora se deva buscá-la em todo o discurso, é preparada sobretudo no exórdio” ([Cícero], “Retórica a Herênio” - I, 11 - p. 63). Em latim: “*uerum hae tres utilitates tametsi in tota oratione sunt comparandae, hoc est, ut auditores sese perpetuo nobis adtentos, dociles, beniuolos praebeant, tamen id per exordium causae maxime comparandum est*” (ibid. - I, 11 - p. 62) Se é por meio do exórdio que se dispõe o ânimo do ouvinte (ibid., I, 4, p. 57), e o *Imperator* constitui o destinatário privilegiado desse discurso, é preciso considerar o tom elevado de elogio nesses dizeres iniciais em conformidade ao gênero deliberativo, a que se recorre como uma tentativa de tornar o ouvinte atento: “teremos ouvintes atentos se prometermos falar de matéria importante, nova e extraordinária ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes [...]” (ibid., I, 7, p. 59). Em latim: “*attentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus magnis, nouis, inusitatis uerba facturos aut de iis, quae ad rem publicam pertineant, aut ad eos ipsos, qui audient [...]*” (ibid., I, 7, p. 58).

menção ao conceito de *auctoritas*. O *De Architectura*, todavia, reserva lugar a esse conceito em outras de suas partes, e a partir de inflexões outras.

1.3.2 Basílica de Fano: *auctoritas* e *uenustas*

O livro V é destinado às prescrições de obras públicas, que não edifícios sagrados – matéria dos Livros III e IV. Foros, pórticos, basílicas, teatros, banhos, palestras e portos são as espécies de edificações tratadas no Quinto Volume. Dentre os assuntos apresentados, no entanto, chamam a atenção os apontamentos sobre a basílica de Fano, da qual Vitrúvio afirma ter sido ele próprio o responsável: “*collocaui curauique faciendam*”¹¹⁴. O debatido passo suscitou muitas controvérsias até mesmo com as conjecturas de que pudese constituir uma interpolação posterior¹¹⁵. Mas ainda que o teor das prescrições e a escrita do excerto em questão não permitam excluí-lo da unidade do *corpus* vitruviano¹¹⁶, resta que a descrição da basílica de Fano destoia das prescrições gerais destinadas às basílicas, que a antecedem imediatamente. Nessas, preceitua-se que as colunas superiores sejam a quarta parte menores do que as inferiores¹¹⁷. Quanto à basílica de Fano, Vitrúvio escreve que:

as colunas tem altura ininterrupta de cinquenta pés, com os capitéis, espessura de cinco pés, possuindo atrás de si pilastras de vinte pés de altura, dois pés e meio de largura e um pé e meio de espessura, que sustentam as traves sobre as quais se encontram os vigamentos dos pórticos¹¹⁸.

¹¹⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 6), p. 5. Tradução: “dispus e cuidei da execução”.

¹¹⁵ Cf. Francesco Pellati, “La basilica di Fano e la formazione del Trattato de Vitruvio”, p. 157. Cf. ainda Saliou, C., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, n. 4, p. 141.

¹¹⁶ Pellati procura refutar os argumentos de ordem arquitetônica, histórica e filológica que defendem que a descrição da basílica de Fano se trata de interpolação posterior.

¹¹⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 3), p. 4: “*columnae superiores quarta parte minores quam inferiores sunt constituendae*”. Tradução: “as colunas superiores devem ser constituídas a quarte parte menores que as inferiores”.

¹¹⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V (V, 1, 6), p. 5-6: “*columnae altitudinibus perpetuis cum capitulis pedes L, crassitudinibus quinum, habentes post se parastaticas altas pedem XX, latas pedem II S, crassas I S, quae*

Sejam quais forem as motivações que teriam levado Vitrúvio a adotar os critérios próprios à elaboração da basílica de Fano, sua descrição revela mais que uma obra singular. Pois, conclui a passagem demonstrando que as colunas ininterruptas diminuem os gastos pela supressão dos ornamentos do epístilio existente entre as colunas inferiores e as superiores no esquema geral¹¹⁹. Mas, principalmente, as colunas *in altitudine perpetuae* “elevam a magnifência das expensas e a autoridade da obra”¹²⁰.

As colunas de cinqüenta pés de altura e cinco de espessura da basílica de Fano constituem certamente um feito notável à arte edificatória, todavia, a grandiosidade exaltada não prescinde do aspecto venusto da dupla disposição exterior dos telhados e da alta nave interior: *“ita fastigiorum duplex pectinata dispositio extrinsecus tecti et*

sustinent trabes in quibus inuehuntur porticum contignationes”. Ora, Vitrúvio deliberadamente põe de lado as regras que pouco antes havia prescrito (V, 1, 3). Uma passagem das Instituições Oratórias de Quintiliano, ainda que voltada ao orador, é esclarecedora: *“nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges inmutabili necessitate constrictas studiosis dicendi feram: utique prohoemium et id quale, proxima huic narratio, quae lex deinde narrandi, propositio post hanc, uel, ut quibusdam placuit, excursio, tum certus ordo quaestionum, ceteraque, quae, uelut si aliter facere fas non sit, quidam tanquam iussi secutur. Erat enim rhetorice res prorsus facilis ac parua, si uno et breui praescripto contineretur; sed mutantur pleraque causis, temporibus, occasione, necessitate. Atque ideo res in oratore praecipua consilium est, quia uarie et ad rerum momenta conuertitur”* (Quintilien, “Intitution Oratoire”, - II, 13, 1-2 - p. 69-70). Tradução: “que ninguém exija de mim esse gênero de preceitos, o qual é transmitido pela maior parte das obras dos escritores, de modo que eu ofereça como que certas leis restritas por uma necessidade imutável aos estudantes de oratória: e de modo que, primeiro o proêmio e como deva ser, depois a narração, então, quais sejam as leis da narração, depois a proposição, ou, como agrada a alguns, a digressão, então, a ordem correta das questões e outras coisas, a que alguns seguem como que a decretos, e tal como uma lei divina que não pudesse ser feita de outro modo. Pois a retórica assim alinhada seria algo fácil e modesto, se pudesse estar contida em uma breve prescrição; mas a maior parte das causas muda com as circunstâncias, a ocasião e a necessidade. E por isso, o principal ao orador é a ponderação (*consilium*), que se altera variadamente e em relação às conjunturas”. Vitrúvio parece justamente se adaptar às circunstâncias, valendo-se do engenho e da instrução no que propõe desenvolver para a Basílica de Fano.

¹¹⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 10), p. 7: *“item sublata epistylorum ornamenta et pluteorum columnarumque superiorum distributio operosam detrahit molestiam sumptusque inminuit ex magna parte summam”*. Tradução: “do mesmo modo, subtraídos os ornamentos dos epístilios e dos plúteos e as colunas superiores, a distribuição elimina um labor penoso e diminui grande parte da soma total dos gastos”.

¹²⁰ Ibid., (V, 1, 10), p. 7: *“ipsae uero columnae in altitudine perpetua sub trabes testudinis perductae et magnificentiam inpensae et auctoritatem operi adaugere uidentur”*. Tradução: “quanto às próprias colunas de altura ininterrupta, levadas até debaixo das traves da nave central, vê-se que elevam a magnifência das expensas e a autoridade da obra”.

interioris altae testudinis praestat speciem uenustam”¹²¹. A descrição dessa obra se iniciava apontando para a suma dignidade e venustidade que a revestiam: “igualmente a preparação das basílicas contará com a mais eminente dignidade e venustidade, conforme o gênero daquela da Colônia Júlia de Fano, para a qual propus a disposição e cuidei da execução, e cujas proporções e comensurabilidades (*symmetriae*) assim foram estabelecidas”¹²².

A grandeza alcançada na única obra atribuída pelo autor a si mesmo no *De Architectura* não suspende as demais diretivas enunciadas no *corpus*. Desse modo, a economia de recursos na obra é observada a partir do que as colunas grandiosas da basílica de Fano reduzem nos gastos (*sumptus*), no âmbito da *distributio*. A preocupação com o aspecto recorre na passagem em duas ocasiões, reivindicando *uenustas* à vista produzida pela obra.

Se no templo eustilo pseudodíptero a *auctoritas* estava relacionada à disposição do pteroma e ao aspecto produzido, visto do exterior, e a uma distribuição adequada, na basílica de Fano, por outro lado, a disposição colossal das colunas garante uma distribuição eficiente e *auctoritas* pelo arroubo da dimensão vertical e vista de seu interior, além do aspecto exterior de sua cobertura. Assumindo a proximidade conceitual entre os termos *dignitas* e *auctoritas*, que ocorrem respectivamente no início e no final da descrição da basílica de Fano¹²³, fica evidente a associação estabelecida entre as comensurabilidades, dadas sobretudo pelas colunas elevadas, e a *auctoritas* proporcionada à obra.

¹²¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 10), p. 7. Tradução: “assim a disposição exterior da cobertura em duas águas e a altura do interior da nave central garantem uma vista venusta”.

¹²² Ibid., (V, 1, 6), p. 5: “non minus summam dignitatem et uenustatem possunt habere comparationes basilicarum quo genere Coloniae Iuliae Fanestri collocaui curauique faciendam, cuius proportiones et symmetriae sic sunt constitutae”.

¹²³ Cf. n. 120 e n. 122, supra.

1.3.3 Auctoritas no De Architectura

No prefácio ao Livro Sétimo são apresentadas quatro edificações que se destacam pelo emprego do mármore, ornando suas disposições¹²⁴. Dentre elas, Vitruvius fala da cela de Ceres e Prosérpina, feita por Ictino em Elêusis¹²⁵, de prodigiosa magnitude, mas sem colunas no seu exterior e que posteriormente acaba recebendo esse acréscimo pelo arquiteto Filo¹²⁶, quando Demétrio de Falero exercia o poder em Atenas: “tendo construído colunas diante do templo, na sua parte frontal, Filo tornou-o prostilo; assim, com a aumento do vestibulo, acrescentou um alargamento da área aos ingressantes e suma autoridade à obra”¹²⁷. Relacionada ao emprego das colunas, a *auctoritas* é afirmada nessa passagem pelo incremento da obra, que recebe um elemento construtivo exterior e ascende em imponência. A cela já era apresentada como grandiosa (*cellam immani magnitudine*), mas a suma autoridade (*summam auctoritatem*) advém aqui do acréscimo – *aucto uestibulo*. A dilatação exterior proporcionada pelas colunas que transformaram a cela em templo prostilo é o que eleva o prestígio, garantindo *auctoritas*, acima mesmo do que o mármore fizera.

A promessa de *auctoritas*, anunciada desde o primeiro prefácio, mostra-se enredada na variedade prevista pela preceptiva e que se ancora no conceito de *decor*. Cada edifício deve, portanto, ajustar-se ao papel que lhe cabe na esfera pública ou

¹²⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 16), p. 8: “*nam quattuor locis sunt aedium sacrarum marmoreis operibus ornatae dispositiones*”. Tradução: “com efeito, em quatro lugares as disposições dos edifícios sagrados são ornadas com obras em mármore”.

¹²⁵ Ibid., (VII, pref., 16), p. 9: “*Eleusine Cereris et Proserpinae cellam immani magnitududine Ictinos dorico more sine exterioribus columnis ad laxamentum usus sacrificiorum pertexit*”. Tradução: “Ictino completou em Elêusis a cela de Ceres e Prosérpina de prodigiosa magnitude, segundo o modo dórico, sem colunas exteriores para o uso sacrificial nessa área de alargamento”.

¹²⁶ Trata-se do mesmo arquiteto mencionado por Cícero no *De Oratore*: cf. supra; cf. *De Oratore*, (I, 62). Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 12) p. 6: “*Philo de aedium sacrarum symmetriis et de armamentario quod fuerat Piraei portu*”. Tradução: “Filo [publicou um volume] sobre as *symmetriae* dos templos sagrados e do arsenal que ficava no porto do Pireu”.

¹²⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 17), p. 9: “*Philo ante templum in fronte columnis constitutis prostylon fecit; ita aucto uestibulo laxamentum initiantibus operique summam adiecit auctoritatem*”.

privada, pautando-se ainda pelas noções que fundamentam a erudição do arquiteto, convenientemente administradas às diversas situações previstas. O ponto alto da prescritiva edificatória se encontra no Livro Terceiro e o exemplo por excelência é o templo eustilo pseudodíptero, por suas comensurabilidades e *aspectus* proporcionado pelo pteroma. Do Livro Sétimo se depreende que o vestíbulo adicionado por Filo à cela de Ceres e Prosérpina engrandece-a, com as colunas implantadas, conferindo-lhe suma *auctoritas*, tal como fazem as dimensões prodigiosas das colunas da basílica de Fano, apresentada no Livro Quinto como portadora de proporções e *symmetriae* capazes de lhe assegurar dignidade, venustidade e *auctoritas*.

Logo, tem-se que as *disciplinae rationes*, preditas por Vitrúvio no primeiro exórdio, passam necessariamente pela observância da disposição dos elementos construtivos enquanto suportes rítmicos, regulados pelas comensurabilidades entre suas partes. Ora, a composição das obras exemplares fundamenta-se na *symmetria*, que é definida como “o acordo conveniente dos membros da própria obra entre si e a correlação de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a vista do conjunto da figura (*uniuersae figurae speciem*)”¹²⁸. Vitrúvio relaciona *symmetria* e *eurythmia* ao afirmar que a qualidade eurrítmica está presente na comensurabilidade entre as partes do corpo – como o côvado, o pé, o palmo e o dígito –, do mesmo modo que na realização das obras. E completa que, nos templos, a *symmetria* é obtida em primeiro lugar a partir da espessura das colunas. Estas se portam como os elementos balizadores da qualidade eurrítmica da obra, pois para Vitrúvio, *eurythmia* “é a vista

¹²⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 4), p. 16: “Item *symmetria* est ex ipsius operis membris conueniens consensus ex partibusque separatis ad uniuersae figurae speciem ratae partis responsus. Vti in hominis corpore e cubito, pede, palmo, digito ceterisque particulis symmetros est eurythmiae qualitas, sic est in operum perfectionibus. Et primum in aedibus sacris aut e columnarum crassitudinibus aut triglypho aut etiam embatere”. tradução: “por sua vez, *symmetria* é o acordo conveniente dos membros da própria obra entre si e a correlação de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a vista do conjunto da figura. Do mesmo modo que no corpo do homem – desde o côvado, o pé, o palmo, o dígito e outras partes – a comensurabilidade é uma qualidade eurrítmica, assim ocorre na realização das obras. E primeiro nos templos sagrados, ou a partir das espessuras das colunas, ou do tríglifo, ou ainda do *embater*”. Maciel afirma que *embater* é “uma palavra de difícil interpretação”, mas “em termos gerais, segundo as próprias palavras de Vitrúvio (4, 3, 3), era o nome dado ao módulo do templo dórico” (Maciel, M. J., in: Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, n. 82, p. 76).

venusta e o aspecto comensurado nas composições dos membros”¹²⁹, e é explicada pela comensuração entre suas dimensões, isto é, altura, largura e profundidade.

Da circularidade entre os conceitos de *symmetria* e de *eurythmia*, em que cada termo aparece na definição do outro, pode-se extrair como ponto comum o campo em torno do termo e da noção de *species*: a *uenusta species*, que constitui a *eurythmia*; e a relação *ad uniuersae figurae speciem* que caracteriza a *symmetria*. *Decor*, a definição apresentada na sequência, também se insere no território semântico das noções ligadas à visão (como *species*), pela referência ao *aspectus*. Ao mesmo tempo, *decor* nos reenvia ao conceito de *auctoritas*: “*decor* é o aspecto irrepreensível das obras, compostas com autoridade a partir das coisas aprovadas”¹³⁰. Os edifícios que se põem de acordo com o princípio de *decor* reproduzem as determinações do costume, tornando visível a conformação conveniente aos usos, que procura autoridade: seja do templo adequado ao caráter de cada deus, seja à magnificência do proprietário, seja ao clima.

Vitrúvio assevera no primeiro prefácio que a potência de Roma pode ser engrandecida pela autoridade das edificações públicas. Revela com isso uma dimensão do conceito de *auctoritas*, voltado aos edifícios. Inevitavelmente a noção passa também a orbitar a figura do arquiteto que se quer fazer autorizado pelo uso da doutrina. Emerge, então, outro aspecto, menos visível, mas não menos fundamental do conceito de *auctoritas*, associado à própria preceptiva e a seu *auctor*. Vitrúvio sustenta que os edifícios públicos e privados constituirão a memória deixada aos pósteros, como marcas da grandeza dos feitos do *Imperator Caesar*. E ao êxito dessa empreitada é que oferece tais precisas prescrições (*praescriptiones terminatas*): para que o *Imperator* possa ter conhecimento sobre a qualidade das obras feitas e das que haverão de aparecer. Por meio de seu escrito, Vitrúvio promete expor todos os

¹²⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 3), p. 15-16: “*eurythmia est uenusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus. Haec efficitur cum membra operis conuenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondent suae symmetriae*”. Tradução: “*eurythmia* é a vista venusta e o aspecto comensurado nas composições dos membros. Ela se faz quando a conveniência dos membros da obra ocorre da altura para a largura, da largura para o comprimento, e quando suas comensurabilidades (*symmetriae*) correspondem ao conjunto de todas as coisas”.

¹³⁰ Ibid., (I, 2, 5), p.16: “*decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus conpositi cum auctoritate*”.

conhecimentos relativos à arquitetura: “*namque his uoluminibus aperui omnes disciplinae rationes*”¹³¹. E a amplificação na frase – a totalidade dos saberes relativos à arquitetura – que conclui o proêmio constitui o horizonte que leva Vitrúvio a configurar os Dez Volumes, procurando abarcar o conjunto de instruções necessárias ao arquiteto em sua vasta abrangência, isto é, desde a *aedificatio* até a *machinatio*, passando pela *gnomonice* e pelas questões de hidráulica.

A sobreposição de significações não deve nos impedir de identificar no *corpus* vitruviano as direções diversas relativamente ao termo *auctoritas*, presentes na busca da edificação louvável, do arquiteto completo e do *corpus* disciplinar que aspira à excelência. O *De Architectura* toma parte num sistema de escrita e mobiliza dispositivos similares aos presentes na Retórica a Herênio e em Cícero. Lança mão, portanto, nesse domínio, de estratégias codificadas para legitimar a doutrina e seu *auctor*. No prefácio ao Livro IX, Vitrúvio louva o vigor florescente das obras de Pitágoras, Demócrito, Platão e Aristóteles¹³², entre “outros sábios” (*ceterorumque sapientium*), indicando nesse momento que seu interesse se endereça menos a algum ensinamento específico transmitido por esses grandes pensadores do que à perenidade de seus legados. A evocação desses autores reclama autoridade ao *De Architectura*, endereçado não apenas aos construtores: “quanto às potencialidades da arte e às raciocinações que lhe são próprias, prometo, segundo espero, distinguir-me, sem dúvida, com máxima autoridade por meio desses volumes, não somente aos que constroem, mas a todos os

¹³¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 3), p. 3. Tradução: “pois a partir destes volumes expus todas as regras da disciplina”.

¹³² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IX, (IX, pref., 2), p. 3: “*Pythagorae uero praecepta, Democriti, Platonis, Aristotelis ceterorumque sapientium, cotidiana perpetuis industriis culta, non solum suis ciuibus, sed etiam omnibus gentibus recentes et floridos edunt fructus*”. Tradução: “os preceitos de Pitágoras, de Demócrito, de Platão, de Aristóteles e de outros sábios, por meio de uma aplicação ininterrupta, cultivada não apenas para seus concidadãos mas ainda para todas as gentes, produzem frutos frescos e florescentes”. Acerca dessa passagem Callebaut escreve: “quando Vitruvio faz menção, no prefácio ao Livro IX, aos ensinamentos transmitidos por Pitágoras, Demócrito, Platão, Aristóteles, a caução proposta interessa certamente menos à contribuição desses sábios e filósofos a tal ou tal disciplina particular do que ao estabelecimento de um campo fundamental de referência, os componentes estruturais de um modelo universalmente válido, encontrando no escrito sua plena significação” (Callebat, L., “La notion d’*Auctoritas* dans le *De Architectura* de Vitruve”, p. 117).

sábios”¹³³. A *auctoritas* da preceptiva se confirma, todavia, quando posta à prova pelo arquiteto, consumando-se na edificação engrandecida pelas regras da arte.

¹³³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 18), p. 14: “*de artis uero potestate quaeque insunt in ea ratiocinationes, polliceor, uti spero, his uoluminibus non modo aedificantibus, sed etiam omnibus sapientibus cum maxima auctoritate me sine dubio praestaturum*”.

Capítulo 2:

RAZÕES DO CORPO

Figura 1: *homo bene figuratus* inserido no círculo e no quadrado, segundo interpretação de Leonardo Da Vinci.

Fonte: Wittkower, R., "Architectural Principles in the age of Humanism", p. 23.

2. RAZÕES DO CORPO

Evocando o *Imperator*, no exórdio ao Livro Terceiro, Vitruvius resume os passos empreendidos até então no *De Architectura* e reaviva a atenção do leitor, trazendo à lembrança que o Primeiro Volume tratou de modo amplo das potencialidades (*uirtutes*) da arte de construir e das instruções que engrandecem o arquiteto. Rememora também que lá foi delimitado o campo da arquitetura, composto de disciplinas que lhe formam as partes, tendo sido apresentadas as definições. Em seguida, expôs-se o que é de primeira necessidade, ressalta o autor, a saber, o modo pelo qual se elegem os lugares salubres onde serão estabelecidos os recintos urbanos, além das preocupações com as direções dos ventos e com a distribuição correta das vias. O Segundo Volume, comenta, abordou os materiais de construção e suas propriedades em vista dos empregos mais vantajosos (*utilitates*). Finalmente, o Volume Terceiro que se abre, versará sobre os templos sagrados dos deuses imortais, cujas minuciosas prescrições serão expostas tal como convém (*uti oporteat*), assevera Vitruvius.

Ápice da prescritiva edificatória, o Livro dos Templos oferece vasta coleção de recursos listados, sobretudo de relações métricas. O ponto de partida se erige em torno à noção de *symmetria*, que constitui o substrato sobre o qual se assenta¹ a excelência na

¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 1), p. 5-6: “*Aedium compositio constat ex symmetria cuius rationem diligentissime architecti tenere debent*”. Tradução: “a composição dos templos assenta na comensurabilidade (*symmetria*), cuja regulação os arquitetos devem observar com a máxima diligência”.

composição dos edifícios sagrados e, por extensão, de toda *aedificatio*². A *symmetria* nasce da proporção, que consiste na relação comensurável estabelecida entre as partes da obra e o todo, a partir do módulo de seus membros³. Ademais, conforme instrui o romano, a composição do templo não pode prescindir das precisas relações métricas tais quais aquelas existentes entre os membros de um homem bem configurado⁴ pela natureza:

assim, a natureza compôs o corpo do homem tal que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e a base das raízes dos cabelos, tivesse a sua décima parte, do mesmo modo, que a mão estendida, desde a articulação do punho até a extremidade do dedo médio, tivesse o mesmo tanto; a cabeça desde o queixo até a extremidade superior, a oitava; com a base da cerviz, desde o topo do peito até a base das raízes dos cabelos, a sexta parte; do meio do peito à extremidade superior da cabeça, a quarta. Quanto à altura do próprio rosto, da base do queixo à base das narinas tem-se a sua terça parte; o nariz desde a base das narinas até o meio das sombrancelhas, o mesmo tanto; do meio das sombrancelhas até a base das raízes dos cabelos tem-se a testa, também com a terça parte. O pé, por sua vez, tem a sexta parte da altura do corpo, o antebraço tem a quarta; o peito, igualmente, a quarta⁵.

² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 7-8: “igitur, cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum <quod eorum> operum et laudes et culpa aeternae solent permanere”. Tradução: “então, como [os antigos] transmitissem as ordens para todos os gêneros de obras, era sobretudo aos templos dos deuses em que os méritos e as faltas costumam perdurar eternamente”.

³ Ibid., (III, 1, 1), p. 5-6: “Ea autem paritur a proportionem, quae graece ἀναλογία dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totoque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum”. Tradução: “ela [comensurabilidade, ou *symmetria*] é engendrada pela proporção, que os gregos dizem ἀναλογία. Proporção é a comodulação de uma parte determinada dos membros para com tudo na obra e o todo, a partir do que se faz a regulação das comensurabilidades (*symmetriarum*)”.

⁴ Ibid., (III, 1, 1), p. 6: “Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportionem rationem habere compositionis, nisi uti [ad] hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem”. Tradução: “pois, nenhum templo pode ter uma composição regulada sem comensurabilidade (*symmetria*) e proporção, e a não ser que tenha exata regulação, tal qual aquela dos membros de um homem bem configurado”.

⁵ Ibid., (III, 1, 2), p. 6: “Corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus pansa ab articulo ad extremum medium digitum tantundem; caput a mento ad summum uerticem octavae, cum ceruicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, <a medio pectore> ad summum uerticem quartae. Ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem; ab ea fine imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Pes uero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae”.

2.1 *Corpus Hominis et Mensurarum Rationes*

Não obstante o elenco numérico-proporcional exposto, Vitrúvio afirma que os demais membros do corpo também guardam entre si proporções comensuráveis. Delas fizeram uso os antigos pintores e reconhecidos estatuários, reservando para si os mais elevados louvores sem fim⁶. O autor-arquiteto não nomeia na passagem qualquer um desses *pictores* e *statuarii*, que teriam dominado o uso do sistema das *symmetriae*. Entretanto, investigações mais recentes põem-se a perscrutar tais veredas, propondo hipóteses. Nessa direção, o estudo de John Raven, “Polyclitus and pythagoreanism”, procurou demonstrar a proximidade do excerto vitruviano a outro, encontrado em Galeno, reportando a afirmação do filósofo Crisipo de que “a beleza reside nas proporções do corpo”⁷ associada à doutrina de que “a saúde reside nas proporções dos elementos corporais”⁸.

A referência ao Cânone de Policleto é explícita na obra *De Placitis Hippocratis et Platonis* de Galeno⁹, a partir da qual se lê que para Crisipo a beleza (κάλλος) não consta

⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 2), p. 6-7: “*reliqua quoque membra suas habent commensus proportionales, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti*”. Tradução: “seus demais membros possuem igualmente comensurações proporcionais, a partir do uso das quais, ainda, os antigos pintores e célebres estatuários alcançaram elevados e infinitos elogios”.

⁷ Raven, J. E. “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 150: “beauty lies in the proportions of the body”.

⁸ Ibid., p. 150: “health lies in the proportions of the bodily elements”.

⁹ Galen, “Περὶ τῶν καθ’ Ἱπποκράτην καὶ Πλάτωνα (4.3; vol. V, p. 448 Kühn)”, apud Raven, J. E., op. cit., p. 149-150: τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ’ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν καὶ πῆχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου Κανόνι γέγραπται. πάσας γὰρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος ὁ Πολύκλειτος ἔργῳ τὸν λόγον ἐβεβαίωσε δημιουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τὰ τοῦ λόγου προστάγματα, καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ σύγγραμμα Κανόνα. Tradução: “a beleza não reside na comensurabilidade (simmetria) de seus elementos, mas na comensurabilidade (simmetria) de suas partes, tais como do dedo ao dedo e deste conjunto ao metacarpo e ao carpo, de todos esses ao antebraço, do antebraço ao braço, de fato, de todas as coisas com todas as coisas, como está estabelecido no Cânone de Policleto. Pois, tendo ensinado todas as comensurabilidades (τὰς συμμετρίας) do corpo, Policleto embasou seu escrito (σύγγραμμα) em uma obra, tendo feito uma estátua de homem segundo os princípios preceituados, e tendo chamado a própria estátua, como o escrito (σύγγραμμα), de Cânone”.

na *symmetria* (συμμετρία) dos elementos (στοιχείων), mas na *symmetria* das partes (μορίων) com outras partes: do dedo (δακτύλου) com relação ao dedo (δάκτυλον), dos dedos com o metacarpo (μετακάρπιον) e com o carpo (καρπών), destes com o antebraço (πῆχυς), do antebraço com o braço (βραχίονα), e de todas essas partes com o todo (καί πάντων πρὸς πάντα). As coincidências entre os textos de Vitrúvio e Galeno, e de ambos com outros fragmentos reminiscentes de autores vinculados às doutrinas pitagóricas, leva Raven a elaborar a hipótese de uma fonte pitagórica comum – possivelmente os escritos atribuídos a Filolau – entre o arquiteto e o médico, transmitindo o Cânone de Policleto¹⁰.

A presença desse Cânone em obras díspares, tratando de arquitetura e medicina, revelaria um campo de interesse que ultrapassa a técnica de plasmar figuras, uma vez que a transmissão de preceitos de estatuária não parece fazer parte do escopo de Galeno, tampouco de Vitrúvio¹¹. Todavia, os excertos atribuídos a Policleto ocupam posições não negligenciáveis nos escritos que os transmitem, o que convida a consideração mais detida.

O Cânone de Policleto costuma ser interpretado como portador de um rigoroso referencial métrico, e, segundo se lê em Galeno, diz respeito tanto a um escrito, como a uma estátua. De acordo com Eugenio La Rocca, o Cânone era “um tratado que procurava fornecer um sistema proporcional de tal modo a criar uma relação entre as partes do corpo humano baseada em números”¹² e o Doríforo seria a estátua de

¹⁰ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 151.

¹¹ Pierre Gros afirma que seria um erro tratar a “montage proportionnel” vitruviana como ensinamento de escultura, cf. Gros, P. “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”, n. 13, p. 23.

¹² La Rocca, E. “Policleto e la sua escola”, p. 522. Para La Rocca, o Doríforo é ainda a “chave para se compreender e reconstruir a obra de Policleto”, por se tratar de um trabalho da maturidade do escultor argivo “ainda profundamente ligado à matriz artística peloponésica” e anterior à sua permanência em Atenas que deixaria rastros em sua obra (ibid., p. 527).

Policleto identificada ao Cânone¹³. Além das cópias restantes do Doríforo¹⁴, expondo os preceitos de Policleto, há ainda um registro literário que sugere a associação dessa estátua ao Cânone, no *Brutus* de Cícero, pela afirmação de que Lisipo considerava sua obra guia o Doríforo de Policleto¹⁵. Plínio, o Velho, autoridade para os pósteros, no século I d.C. noticia o Doríforo como obra de Policleto, e em seguida fala da existência do Cânone¹⁶, contudo, a identificação entre o Doríforo e o Cânone não é clara na notícia fornecida¹⁷.

De fato, em Galeno lê-se que a série de correlações proporcionais entre as partes do corpo – do dedo com o dedo, deste com o metacarpo, do metacarpo com o carpo, deste com o antebraço, do antebraço com o braço, e assim por diante com todo o corpo

¹³ La Rocca identifica o Cânone de Policleto ao Doríforo, alegando inicialmente o “consenso da crítica”, e sem maiores esclarecimentos: “Galeno parla di una statua di Policleto, detta Canone, realizzata ‘secondo i dettami del ragionamento (scil. dello scultore)’. La critica è concorde nel ritenere che tale statua sia identificabile con il Doriforo, una delle opere più celebri dell’antichità” (La Rocca, E. “Policleto e la sua escuela”, p. 524). Tradução: “Galeno fala de uma estátua de Policleto, dita Cânone, realizada ‘segundo os ditames do raciocínio (scil. do escultor)’. A crítica é concorde ao afirmar que tal estátua possa ser identificada com o Doríforo, uma das obras mais célebres da antiguidade”. A partir do fragmento atribuído a Policleto e transmitido por Galeno, Raven admite apenas que o Cânone diria respeito também a um escrito: “it is interesting to learn that Polyclitus not only practised his Canon in his art but also expounded it in writing” (Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 150). Tradução: “é interessante notar que Policleto não apenas praticou seu Cânone em sua arte, mas também o expôs em um escrito”.

¹⁴ As principais cópias restantes estão no Moseo Nazionale di Napoli, na Galeria Uffizi de Florença e no Staatliche Museen de Berlim, cf. La Rocca, E., op. cit., p. 524.

¹⁵ La Rocca, E. “Policleto e la sua escuela”, p. 524. Em latim, *Brutus*, 296 : “ut Polycliti Doryphorum [magistrum fuisse] sibi Lysippus aiebat” (Cícero, “Brutus”, 296, p. 109). Tradução : “de modo que Lisipo alegava ter por mestre o Doríforo de Policleto”.

¹⁶ Plínio, L’Ancien. “Histoire Naturelle”. Livre XXXIV. Texte établi et traduit par H. Le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec. Paris, Les Belles Lettres, 1953. [34, 55-56], p. 126-127: “Polyclitus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuuenem, centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum uiriliter puerum. Fecit et quem canona artifices uocant liniamenta artis ex eo petentes ueluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur”. Tradução: “Policleto de Sicião, discípulo de Ageladas, fez um delicado jovem diadúmeno [portador do diadema], valendo cem talentos, do mesmo modo, fez um viril rapaz doríforo [portador da lança]. Fez também o que os artífices chamam Cânone, delimitando a arte a que recorrem como a uma lei. Somente ele, dentre os homens, fez com que toda a arte fosse julgada a partir de uma obra”.

¹⁷ Cf. Gros, P., In: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 6, p. 64-65. Sobre um suposto erro de Plínio, o Velho, Henri Le Bonniec escreve: “o desdobramento do *Doríforo* de Policleto em duas estátuas, dentre as quais uma seria o famoso *canon* (§55) é um erro que Plínio pode ter cometido ele mesmo ou pode ter encontrado em um de seus predecessores” (Le Bonniec, H., “Introduction”, in: Plínio, L’Ancien. “Histoire Naturelle”, Livre XXXIV, n. 2, p. 55).

– vincula-se à noção de τὸ κάλλος (*tó kállos*), de modo que para se alcançar a beleza há que se observar a συμμετρία (*symmetría*) entre as partes que compõem o corpo. Em outras palavras, τὸ κάλλος (*tó kállos*) reside na comensurabilidade¹⁸ dessas partes.

Constata-se, portanto, nesse ponto específico, mais uma convergência entre o extrato apreendido em Galeno e o *De Architectura* relativamente à centralidade do conceito de *symmetria*. O Livro Terceiro já o distinguia em suas linhas iniciais: “a composição dos templos assenta na comensurabilidade (*symmetria*), cuja regulação os arquitetos devem observar com a máxima diligência”¹⁹. O termo *symmetria* é frequente nos sete primeiros livros que tratam da *aedificatio*, e é mesmo definido como uma das tarefas do arquiteto no Livro I²⁰. Junto à *proportio* e *ratio*, *symmetria* ocupa, segundo os dizeres de Pierre Gros “o centro das preocupações do autor, [...] as quais organizam efetivamente a maior parte dos desenvolvimentos [desde as primeiras linhas de III, 1] até o fim do livro IV”²¹. O caráter central da *symmetria* é ressaltado pela ênfase obtida com a associação à noção de *diligentia* expressa no superlativo (*diligentissime*), retomando o grego ἀκριβεία, conforme nos faz notar o estudioso francês, mas, principalmente, como se lê em Galeno (ἀκριβῶς)²². A ideia de cuidado e atenção

¹⁸ Comensurabilidade verte o grupo semântico de termos latinos cujos sufixos derivam ou se aproximam de *modus*, como *commodus* e *commoditas*. Estes traduzem com variações de nuances o termo grego συμμετρία (*symmetria*), encerrando μέτρον. *Modus* seria o equivalente de μέτρον, cf. Gros, P., In: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 2, p. 56-57. Cf. ainda Gaffiot, “Dictionnaire Latin Français”, p. 353, 354.

¹⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 1), p. 5: “*Aedium compositio constat ex symmetria cuius rationem diligentissime architecti tenere debent*”.

²⁰ Vitruvius (I, 2, 4): “do mesmo modo, a *symmetria* é o acordo conveniente dos membros da própria obra entre si e a correlação de uma determinada parte (*ratae partis*), dentre as partes separadas, com a vista do conjunto da figura (*uniuersae figurae speciem*)”. Em latim: “*Item symmetria est ex ipsius operis membris conueniens consensus ex partibusque separatis ad uniuersae figurae speciem ratae partis responsus*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, p. 16).

²¹ Gros, P., “Introduction”, in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. VII.

²² Galen, “Περὶ τῶν καθ’Ἱπποκράτην καὶ Πλάτωνα (4.3; vol. V, p. 448 Kühn)”, apud Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 149, grifo nosso: “ἐπὶ μὲν γὰρ τοῦ σώματος ἀκριβῶς αὐτὰ διωρίσατο”. Cf. “Anexo 3” ao fim deste trabalho.

escrupulosa aparecem ainda em outros autores como Quintiliano²³ e Plínio, o Velho²⁴, também em passagens que fazem referência à Policlete²⁵.

O conceito de συμμετρία (*symmetría*), por outro lado, já estava presente em escritos gregos anteriores, mesmo em Platão. Lê-se, pois, no Filebo²⁶ que o primeiro dos bens é a medida (μέτρον), o segundo a *symmetria* (συμμετρία), vindo em terceiro lugar a inteligência e a sabedoria (νοῦς καὶ φρόνησις). No Político, Platão recorre às artes (τὰς τέχνας) para mostrar que também na política a ausência de medida (τὸ

²³ Quintilien, “*Institutio Oratoria*”, (XII, 10, 7), p. 116: “*diligentia ac decor in Polyclito supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant*”. Tradução: “a diligência e a adequação em Policlete ultrapassava os demais, e embora a maioria lhe atribuísse glória, afirmavam que lhe faltava gravidade, para não parecer que não carecia de nada”.

²⁴ Trata-se de uma comparação em que Plínio, o Velho, atribui ao escultor Míron mais diligência no uso da *symmetria* do que Policlete: “*in symmetria diligentior*” (Plínio, L’Ancien, XXXIV, 58, p. 128).

²⁵ Gros, P., in: Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, n. 2, p. 56.

²⁶ Plato, Philebus, (66a-b), ed. John Burnet. Oxford University Press, 1903:

Σωκράτης: πάντη δὴ φήσεις, ὦ Πρωταρχε, ὑπὸ τε ἀγγέλων πέμπων καὶ παροῦσι φράζων, ὥς ἡδονὴ κτῆμα οὐκ ἔστι πρῶτον οὐδ’ αὖ δεύτερον, ἀλλὰ πρῶτον μὲν πῃ περὶ μέτρον καὶ τὸ μέτριον καὶ καίριον καὶ πάντα ὅποσα χρὴ τοιαῦτα νομίζειν, τὴν ταῖδιον ἡρῆσθαι.

Πρωταρχος: φαίνεται γοῦν ἐκ τῶν νῦν λεγομένων.

Σωκράτης: δεύτερον μὲν περὶ τὸ σύμμετρον καὶ καλὸν καὶ τὸ τέλεον καὶ ἱκανὸν καὶ πάνθ’ ὅποσα τῆς γενεᾶς αὐτῆς ἐστίν.

Πρωταρχος: ἔοικε γοῦν.

Σωκράτης: τὸ τοίνυν τρίτον, ὥς ἡ ἐμὴ μαντεία, νοῦν καὶ φρόνησιν τιθεὶς οὐκ ἂν μέγα τι τῆς ἀληθείας παρεξέλθοις.

Em tradução para a língua portuguesa de Carlos Alberto Nunes:

Sócrates - Então, Protarco, proclamarás a todos, por meio de mensageiros, ou de viva voz para os presentes, que o prazer não é o primeiro dos bens, nem mesmo o segundo, mas que o primeiro é a medida e o que for moderado e oportuno, e o mais a que possamos atribuir qualidades semelhantes concedidas pela natureza.

Protarco - É o que será lícito concluir do que dissemos antes.

Sócrates - O segundo bem é a proporção, o belo, o perfeito, o suficiente e tudo o que faz parte da mesma família.

Protarco - Pelo menos, assim parece.

Sócrates - E agora, sendo eu bom adivinho, se atribuíres o terceiro lugar à inteligência e à sabedoria, não te afastarás muito da verdade.

μέτρον) pode ser ruínosa, sendo ela capaz de garantir tudo o que há de bom e de belo nas obras²⁷.

O estudo de Raven, “Polyclitus and Pythagoreanism”, no entanto, procurou construir a hipótese bem fundamentada – embora de difícil comprovação definitiva, segundo o próprio autor – de que a presença simultânea do Cânone de Policleto em Galeno e em Vitruvius indicaria uma possível matriz comum ligada às doutrinas pitagóricas. No médico grego, dentre as duas proposições centrais – de que a beleza reside nas proporções das partes do corpo e de que a saúde reside nas proporções dos elementos do corpo – a segunda estaria muito próxima aos fragmentos de Alcmeon, vinculado aos círculos pitagóricos²⁸: “esta visão de saúde, que consiste na correta proporção dos elementos no corpo, é precisamente a visão de ἰσωνομία originalmente introduzida por Alcmeon”²⁹. Como variante dessa visão de ἰσωνομία, Raven aponta a doutrina de Filolau, para quem o corpo humano seria composto apenas do quente, embora imediatamente após o nascimento ocorreria uma “harmonização do quente no corpo com o frio do exterior imediato”³⁰, sendo a morte o cessar desse processo:

ao menos a teoria médica de Filolau coincide com aquela descrita por Galeno. Nós encontramos, de fato, nessa passagem de Galeno, a visão de que a beleza reside nas proporções das partes do corpo conjugada com outra visão que foi sustentada não apenas por Alcmeon mas também, de uma forma variada, por um distinto pitagórico contemporâneo e associado ao próprio Eurito, de nome Filolau³¹.

²⁷ Platon, “Le politique”, (284a-b), p. 45: “καὶ τοῦτω δὴ τῷ τρόπῳ τὸ μέτρον σῶζουσιν πάντα ἀγαθὰ καὶ καλὰ ἀπεργάζονται”. Tradução: “e, ao preservar a medida, asseguram o bem e o belo de suas obras”.

²⁸ É o que se lê em Aristóteles: “parece que também Alcmeon de Crotona pensava desse modo, quer ele tenha tomado essa doutrina dos pitagóricos, quer estes a tenham tomado dele; pois, Alcmeon se destacou quando Pitágoras já era velho e professou uma doutrina muito semelhante à dos pitagóricos” (Aristóteles, “Metafísica”, Vol. II, 986a 30, p. 29). Em grego: “καὶ Ἀλκμαίων ὁ Κροτωνιάτης ὑπολαβεῖν, καὶ ἦτοι οὗτος παρ’ ἐκείνων ἢ ἐκεῖνοι παρὰ τούτου παρέλαβον τὸν λόγον τοῦτον: καὶ γὰρ ἐγένετο τὴν ἡλικίαν Ἀλκμαίων [30] ἐπὶ γέροντι Πυθαγόρᾳ ἀπεφίνατο δὲ παραπλησίως τούτοις” (Aristotle's Metaphysics, ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924).

²⁹ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 150.

³⁰ Ibid., p. 150.

³¹ Ibid., p. 150: “[...] at least the medical theory of Philolaus coincides with that described by Galen. We find, in fact in this passage from Galen the view that beauty lies in the proportions of the parts of the

A primeira proposição de Galeno – de que a beleza reside nas proporções das partes do corpo – revela conformidade ao que se lê nos parágrafos iniciais do Livro III do *De Architectura*, subsequentes ao prefácio. Raven sustenta ainda a correspondência entre o fragmento de Vitrúvio e o Cânone de Policleto: “há uma longa passagem em Vitrúvio (3.1.2-7), cujo tema central é tão semelhante ao Cânone de Policleto que muito claramente deriva de lá”³². A continuação do texto de Vitrúvio traria ainda outros pontos de contato com o pitagorismo, diferentes daqueles presentes em Galeno, segundo Raven. Trata-se da referência à perfeição do número dez, *Decad*, ou τέλεος (*téleos*).

Acerca dos números perfeitos, Vitrúvio escreve:

e também [os antigos] retiraram dos membros do corpo humano o sistema de medidas que parece necessário em todas as obras, tal como o dedo, o palmo, o pé, o côvado, que distribuíram com relação a um número perfeito, que os gregos dizem τέλεος (*téleos*). Os antigos instituíram esse número perfeito, que se diz dez³³.

Na importância concedida ao número dez, ecoaria a reverência que os pitagóricos devotavam ao número que consideravam perfeito, conforme se lê em Aristóteles: “como o número dez parece ser perfeito e parece compreender em si toda a realidade dos números, eles afirmavam que os corpos que se movem no céu também deviam ser dez”³⁴.

body coupled with another view that was held not only by Alcmaeon but also, in a variant form, by a distinguished Pythagorean contemporary and associate of Eurytus himself, namely Philolaus”.

³² Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 151: “there is a long passage from Vitruvius (3.1.2-7) the central theme of which is something so very like the Canon of Polyclitus that it pretty clear derives therefrom”.

³³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 5) p. 8: “Nec minus mensurarum rationes, quae in omnibus operibus uidentur necessariae esse, ex corporis membris collegerunt, uti digitum, palmum, pedem, cubitum, et eas distribuerunt in perfectum numerum, quem Graeci τέλεον dicunt. Perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur”.

³⁴ Aristóteles, “Metafísica”, Vol. II, (986a 8), p. 27. Em grego, a partir da edição de Ross de 1924: “ἐπειδὴ τέλειον ἡ δεκάς εἶναι δοκεῖ καὶ πᾶσαν περιειληφέναι τὴν τῶν ἀριθμῶν φύσιν, καὶ τὰ φερόμενα κατὰ τὸν οὐρανὸν δέκα μὲν εἶναί φασιν”.

À hipótese de vinculação do excerto de Vitrúvio à doutrina pitagórica, Raven apensa ainda um fragmento de Filolau³⁵, evidenciando não apenas a compartilhada remissão ao número dez, mas que a afirmação vitruviana da necessidade da presença desse número perfeito às obras (*quae in omnibus operibus uidentur necessariae esse*) guardaria grande afinidade com a sentença daquele pensador (ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι παντᾶ καὶ κατὰ τὰς δημιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας). Em Vitrúvio exclusivamente, a reverência ao número dez³⁶ só faria reforçar a sintonia ao pitagorismo: “ao contrário da outra doutrina de Galeno com a qual o Cânone está associado, a crença na natureza perfeita da *Decad* foi, ao menos por um longo período, peculiar aos pitagóricos”³⁷. Pollitt compartilha essa posição que propõe aproximar o registro de Vitrúvio (III, 1, 5) ao círculo pitagórico: “a última sentença nessa passagem [*perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur*] é claramente uma referência à *Decad* pitagórica”³⁸.

O que nos chegou das doutrinas ditas pitagóricas é bastante precário e fragmentado, em termos de documentos. Os escritos de Aristóteles constituem, pois, uma das principais fontes acerca do pitagorismo. No exame que empreende na Metafísica das doutrinas de predecessores lê-se que, para os chamados pitagóricos, os princípios matemáticos eram tomados como o princípio de todos os seres e os números estariam presentes em todas as coisas:

³⁵ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 151. Raven se refere ao excerto de Vitrúvio: “*quae in omnibus operibus uidentur necessariae esse*” (Vitr., III, 1, 5). E ao fragmento de Filolau: “ἴδοις δέκα οὐ μόνον ἐν τοῖς δαιμονίοις καὶ θείοις πράγμασι τὰν τῷ ἀριθμῷ φύσιν καὶ τὰν δύναμιν ἰσχύουσιν, ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι παντᾶ καὶ κατὰ τὰς δημιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας καὶ κατὰ τὰν μουσικάν” (Philolaus, fr. II, ap. Stob. Ecl. I. I. 3 apud Raven, “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 151).

³⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 5), p. 8: “*perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur*”.

³⁷ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 151: “unlike the other from Galen, the further doctrine with which the Canon is coupled, the belief in the perfect nature of the Decad, is one that was, for a long time at least, peculiar to the Pythagoreans”.

³⁸ Pollitt, “The ancient view of greek art”, p. 19: “the last sentence in this passage [*perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur*] is clearly a reference to the Pythagorean decad”.

eles [os pitagóricos] por primeiro se aplicaram às matemáticas, fazendo-as progredir e, nutridos por elas, acreditaram que os princípios delas eram os princípios de todos os seres. E dado que nas matemáticas os números são, por sua natureza, os primeiros princípios, e dado que justamente nos números, mais do que no fogo e na terra e na água, eles achavam que viam muitas semelhanças com as coisas que são e que se geram – por exemplo, consideravam que determinada propriedade dos números era a justiça, outra a alma e o intelecto, outra ainda o momento e o ponto oportuno, e, em poucas palavras, de modo semelhante para todas as outras coisas –; e além disso, por verem que as notas e os acordes musicais consistiam em números; e, finalmente, porque todas as outras coisas em toda a realidade lhes pareciam feitas à imagem dos números e porque os números tinham a primazia na totalidade da realidade, pensaram que os elementos dos números eram elementos de todas as coisas, e que a totalidade do céu era harmonia e número³⁹.

Vemos que até mesmo a justiça, a alma e o intelecto são tidas como propriedades dos números para os assim chamados pitagóricos. É significativa, ademais, a menção às notas e acordes musicais como ponto evidente de acesso às realidades numéricas, isto é, as proporções musicais tornam patentes simultaneamente a constituição numérica da música e do cosmos, pois se constata, afinal, uma semelhança entre a realidade de todas as coisas e os números. Ainda de acordo com Aristóteles, para os pitagóricos os números não eram entidades desvinculadas do sensível, o que reitera uma compreensão do mundo constituído efetivamente por uma ordem matemática:

os pitagóricos supuseram que os números fossem coisas sensíveis, pois constataram que muitas propriedades dos números estão presentes nos corpos sensíveis. Assim,

³⁹ Aristóteles, “Metafísica”, Vol. II, (985b 22 - 986a), p. 27. Em grego, a partir da edição de Ross de 1924: “ἐν δὲ τούτοις καὶ πρὸ τούτων οἱ καλούμενοι Πυθαγόρειοι τῶν μαθημάτων ἀψάμενοι πρῶτοι ταῦτά τε προήγαγον, καὶ [25] ἐντραφέντες ἐν αὐτοῖς τὰς τούτων ἀρχὰς τῶν ὄντων ἀρχὰς φήθησαν εἶναι πάντων. ἐπεὶ δὲ τούτων οἱ ἀριθμοὶ φύσει πρῶτοι, ἐν δὲ τούτοις ἐδόκουν θεωρεῖν ὁμοιώματα πολλὰ τοῖς οὖσι καὶ γιγνομένοις, μᾶλλον ἢ ἐν πυρὶ καὶ γῇ καὶ ὕδατι, ὅτι τὸ μὲν τοιονδὶ τῶν ἀριθμῶν πάθος δικαιοσύνη [30] τὸ δὲ τοιονδὶ ψυχὴ τε καὶ νοῦς ἕτερον δὲ καιρὸς καὶ τῶν ἄλλων ὡς εἰπεῖν ἕκαστον ὁμοίως, ἔτι δὲ τῶν ἀρμονιῶν ἐν ἀριθμοῖς ὀρῶντες τὰ πάθη καὶ τοὺς λόγους, ἐπεὶ δὴ τὰ μὲν ἄλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνοντο τὴν φύσιν ἀφωμοιωθῆαι πᾶσαν, οἱ δ’ ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἀρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν”.

supuseram os números não como separados, mas como constitutivos imanentes das coisas sensíveis. E por quê? Porque as propriedades dos números estão presentes na harmonia, no céu e em muitas outras coisas⁴⁰.

Os pitagóricos teriam, portanto, alargado a perquirição numérica para os corpos sensíveis e até mesmo para os corpos celestes. Segundo a leitura que Pollitt empreende da *Metafísica* de Aristóteles, a constituição numérica dos corpos sensíveis adviria do fato de que os pitagóricos não fariam uma distinção rigorosa entre a unidade matemática e a unidade geométrica⁴¹. Em Aristóteles, lê-se mesmo o caráter imanente do número ao sensível:

também para os pitagóricos só existe o número matemático: mas eles sustentam que este não é separado, e que, antes, é constitutivo imanente das substâncias sensíveis. Eles constituem todo o universo com os números: e estes não são puras unidades, mas unidades dotadas de grandeza⁴².

Uma passagem da *Metafísica* de Aristóteles envolvendo Eurito, discípulo de Filolau, orienta Pollitt⁴³, e é também mencionada por Raven⁴⁴, o qual apresenta ainda outros dois registros de Teofrasto e Alexandre de Afrodísia, descrevendo o procedimento do mesmo Eurito, que consistia em estabelecer o número de cada coisa: “determinado número para o homem, outro para o cavalo, reproduzindo com pedrinhas a forma dos viventes, de modo semelhante aos que remetem os números às

⁴⁰ Aristóteles, “*Metafísica*”, (1090a 21), p. 675. Em grego, a partir da edição de Ross de 1924: “οἱ δὲ Πυθαγόρειοι διὰ τὸ ὅρᾱν πολλὰ τῶν ἀριθμῶν πάθη ὑπάρχοντα τοῖς αἰσθητοῖς σώμασιν, εἶναι μὲν ἀριθμοὺς ἐποίησαν τὰ ὄντα, οὐ χωριστοὺς δέ, ἀλλ’ ἐξ ἀριθμῶν τὰ ὄντα: διὰ τί δέ; ὅτι τὰ πάθη τὰ τῶν ἀριθμῶν ἐν ἀρμονίᾳ ὑπάρχει καὶ ἐν [25] τῷ οὐρανῷ καὶ ἐν πολλοῖς ἄλλοις”.

⁴¹ Pollitt, J. J., “The ancient view of greek art”, p. 17-18: “the conception of sensible bodies as being made up of ‘numbers’ seems to have stemmed from the fact that the Pythagoreans did not draw a strict distinction between mathematical units and geometric units (*Metaphysics* 1080b16)”.

⁴² Aristóteles, “*Metafísica*”, (1080b 14), p. 617. Em grego, a partir da edição de Ross de 1924: “οἱ δὲ τὸν μαθηματικὸν [15] μόνον ἀριθμὸν εἶναι, τὸν πρῶτον τῶν ὄντων, κεχωρισμένον τῶν αἰσθητῶν. καὶ οἱ Πυθαγόρειοι δ’ ἓνα, τὸν μαθηματικόν, πλὴν οὐ κεχωρισμένον ἀλλ’ ἐκ τούτου τὰς αἰσθητὰς οὐσίας συνεστάναι φασίν: τὸν γὰρ ὅλον οὐρανὸν κατασκευάζουσιν ἐξ ἀριθμῶν, πλὴν οὐ μοναδικῶν, ἀλλὰ τὰς μονάδας [20] ὑπολαμβάνουσιν ἔχειν μέγεθος”.

⁴³ Pollitt, J. J., “The ancient view of greek art”, p. 18.

⁴⁴ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 147, 148.

figuras do triângulo e do quadrado”⁴⁵. Eurito produzia diagramas das coisas com pedrinhas, de modo que “o número de pedrinhas necessário ao diagrama constituía o ‘número’ do homem e assim por diante”⁴⁶. Esse modo aparentemente grosseiro de equiparar coisas concretas a números, da parte de um autor como Eurito, foi assinalado por Raven⁴⁷. E sua proposta de interpretação do procedimento passa pela assunção da hipótese de que o Cânone de Policlete transmitido por Galeno e por Vitruvius ateste uma possível fonte pitagórica comum a ambos. Essa fonte comum diria respeito à obra atribuída a Filolau ou a algum autor vinculado à essa doutrina⁴⁸. Mas o próprio Raven reconhece os limites de sua hipótese, dado o caráter espúrio da suposta obra de Filolau⁴⁹. Não obstante o teor conjectural da proposição, para Raven, o procedimento de Eurito em definir as coisas por meio de diagramas de pedrinhas não consistiria apenas na descrição de um simplório procedimento de obtenção de contornos de corpos, mas retrataria uma doutrina que, possivelmente advinda de Policlete, seria elucidada pela afirmação vitruviana de que “assim a natureza compôs o corpo do homem, de modo que as proporções dos membros correspondessem à figura total [...]”⁵⁰.

O estudo de Raven abre caminho a um viés interpretativo das passagens do *De Architectura* marcadas pelos números, sugerindo a possibilidade consistente – embora não comprovável em definitivo –, de algum modo de vinculação às doutrinas associadas ao pitagorismo. Raven mostrou a afinidade entre as passagens vitruvianas

⁴⁵ Aristóteles, “Metafísica”, (1092b 11) p. 689. Em grego, a partir da edição de Ross de 1924: “καὶ ὡς Εὐρυτος ἔταττε τίς ἀριθμὸς τίνος, οἷον ὁδὶ μὲν ἀνθρώπου ὁδὶ δὲ ἵππου, ὥσπερ οἱ τοὺς ἀριθμοὺς ἄγοντες εἰς τὰ σχήματα τρίγωνον καὶ τετράγωνον”.

⁴⁶ Pollitt, J. J., “The ancient view of greek art”, p. 18.

⁴⁷ Raven, J. E., “Polyclitus and pythagoreanism”, p. 148: Can any philosopher of so relatively advanced a date, and of such considerable eminence as Eurytus apparently achieved, have really adopted so singularly crude a method of equating concrete things with numbers?

⁴⁸ A conexão entre Galeno e os pitagóricos dar-se-ia pela proximidade da afirmação de que “a saúde reside nas proporções das partes do corpo” aos escritos médicos de Alcmeon e Filolau que remetem à noção de ἰσονομία.

⁴⁹ Raven, J. E., op. cit., p. 152.

⁵⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 7: “ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant [...]”.

que elencam as proporções das partes do corpo e a que remete ao número dez, tido como perfeito, com escritos associados ao pitagorismo, e ainda que no Livro Terceiro não haja menção direta à Pitágoras, em outras partes dos Dez Volumes a evocação é explícita, como no Livro V em que se fala desse pensador e seus sectários (*Pythagorae quique eius haeresim fuerunt secuti*)⁵¹. Ali, Vitrúvio fala de um sistema cúbico de escrita empreendido por Pitágoras e seus sectários. Não obstante as dificuldades de interpretação acerca do modo pelo qual tais razões cúbicas (*cybicus rationibus*) operariam, relacionando-se ao número 250, indicado ao número de versos (*CC et L uersus*), fica claro que o que se pretende nesse ponto é apresentar critérios para a ordenação da obra escrita, isto é, Vitrúvio tem em vista a própria composição do *De Architectura*.

Na medida em que nenhuma das outras alusões a Pitágoras faz referência às proporções das partes do corpo, ou à perfeição do número dez, e Vitrúvio atribui a Pitágoras as regras para a realização do esquadro no Livro IX, evocando seu nome repetidamente, resta que os preceitos numéricos sem autoria explicitada nas passagens contidas no Livro do Templos poderiam mesmo ter chegado a Vitrúvio a partir de autores vinculados de algum modo ao pitagorismo, conforme a hipótese de Raven.

No Livro III, recorre-se ainda à autoridade de Platão, para o qual o número dez é perfeito, diz Vitrúvio, “porque se obtém a dezena a partir das coisas singulares que entre os gregos se dizem *monades*”⁵². Mas o autor latino, sem apresentar nomes, refere-

⁵¹ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (V, pref., 3), p. 240: “Pitágoras e aqueles que seguiram a sua escola resolveram escrever os seus preceitos em volumes, segundo um sistema cúbico”. Em latim: “*etiamque Pythagorae quique eius haeresim fuerunt secuti placuit cybicus rationibus praecepta in uoluminibus scribere*” (Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre V, p. 2). Cf. comentário de Saliou, in: *ibid.*, n. 3, p. 91-92. O nome de Pitágoras é mencionado ainda em (II, 2, 1 - *pythagoreorum disciplina*), (VIII, pref., 1), (IX, pref., 2), (IX, pref., 6), (IX, pref., 7), (IX, 6, 3), (X, 6, 4).

⁵² Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (III, 1, 5), p. 170. Em latim: “*etiam Platoni placuit esse eum numerum ea re perfectum, quod ex singularibus rebus, quae μονάδες apud Graecos dicuntur, perficitur decusis*” (Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre III, p. 8). Tradução da passagem toda: “também Platão pensou ser esse número perfeito, porque se obtém a dezena a partir dos números singulares que entre os gregos se dizem *monades*”. Maciel esclarece com brevidade que as *monades* (μονάδες), mônadas ou unidades são “os quatro primeiros números, cuja soma é igual a dez: 1+2+3+4=10” (Maciel, M. J., in: Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, n. 14, p. 170).

se ainda aos *mathematici* que, por oposição, diziam ser perfeito o número seis⁵³. As posições demarcadas entre os *antiqui* de um lado e os *mathematici* de outro fica patente no texto. Para Pierre Gros, os *antiqui* são aqueles associados ao pitagorismo, ao passo que *mathematici* muito possivelmente designariam os representantes da matemática euclidiana, e, ainda que no Livro Primeiro Filolau e Arquitas apareçam entre os *mathematici*, o comentador francês expõe que o número seis não era negligenciado pelos pitagóricos, sendo mesmo “definido como princípio vital, de acordo com Filolau”⁵⁴. Vitrúvio justifica a perfeição do número seis pela conveniência de suas repartições: “assim, um sexto é um; um terço é dois; metade, três; dois terços, a que chamam *dimoeros*, quatro; cinco sextos, que dizem *pentemoeros*, cinco; e o número perfeito, seis”⁵⁵. Tais partições (*partitiones*) permitem não apenas vincular o número seis ao pé humano, de modo que possua a sexta parte da altura do homem, ou, inversamente, multiplicado por seis produza a altura do homem, mas a outras partes do corpo, pois, segundo Vitrúvio, o côvado consta de seis palmos, ou ainda vinte e quatro dedos (seis vezes quatro). O número seis, além de permitir o estabelecimento de unidades de medida, pode também servir de referência a unidades monetárias: “parece que foi também por isso que as cidades dos gregos, como o côvado mede seis palmos, cunharam, com equivalência à dracma, que é o dinheiro que usam, moedas

⁵³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 6), p. 8: *Mathematici uero contra disputantes ea re perfectum dixerunt esse numerum qui sex dicitur*. Tradução: “Quanto aos matemáticos, em oposição, disseram ser perfeito o número seis”.

⁵⁴ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 73. A passagem do Livro Primeiro referida é aquela que sucede o elenco das variadas disciplinas que devem ser medianamente conhecidas (*mediocriter habet notas* – Vit. I, 1, 16) pelo arquiteto. Aqueles, pois, que receberam da natureza solércia, agudeza e memória puderam nelas aprofundar-se (*penitus habere notas* – Vit. I, 1, 17), e ultrapassaram o ofício de arquiteto, tornando-se *mathematici*.

⁵⁵ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (III, 1, 6), p. 171. Em latim, a passagem completa: “*Mathematici uero contra disputantes ea re perfectum dixerunt esse numerum qui sex dicitur, quod is numerus habet partitiones eorum rationibus sex numero conuenientes: sic sextantem unum, trientem duo, semissem tria, bessem quem δίμοιρον dicunt quattuor, quintarium quem πεντέμοιρον dicunt quinque, perfectum sex*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 8-9). Tradução da passagem completa: “Quanto aos matemáticos, em oposição, disseram ser perfeito o número seis, porque, segundo seus cálculos, tem partições convenientes: assim, um sexto é um; um terço é dois; metade, três; dois terços, a que chamam *dimoeros*, quatro; cinco sextos, que dizem *pentemoeros*, cinco; e o número perfeito, seis”.

de bronze como asses e também em número de seis a que chamam óbolos”⁵⁶. A seus ancestrais latinos (*nostri*), Vitrúvio atribui a escolha do antigo número perfeito, dez, a partir do que se constituiu o denário⁵⁷, afirma.

Enfim, da coexistência em Vitrúvio de ambos os números perfeitos⁵⁸, dez e seis, é difícil identificar a prevalência de algum. Se o número seis possui um forte lastro na proporção do pé relativamente à altura do homem, o número dez é do mesmo modo associado ao corpo: “os antigos instituíram esse número perfeito, que se diz dez; pois foi encontrado a partir do número de dedos das mãos”⁵⁹. A natureza é produtora da perfeição do número dez, patente nas articulações de ambas as palmas das mãos, enquanto Platão – o único nome suscitado nessas passagens do *De Architectura* em que os números perfeitos são reportados – considerava o número dez perfeito porque resultante da soma das mônadas⁶⁰, segundo Vitrúvio.

⁵⁶ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (III, 1, 7), p. 171. Em latim: “*Ex eo etiam uidentur ciuitates Graecorum fecisse, quemadmodum cubitus est sex palmorum, in drachma, qua nummo uterentur, aereos signatos uti asses ex aequo sex, quos obolos appellant*” (Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre III, p. 10).

⁵⁷ “Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 8), p. 10: “*nostri autem primo fecerunt <perfectum> antiquum numerum et in denario denos aeris constituerunt, et ea re compositio nominis ad hodiernum diem denarium retinet*”. Tradução: “os nossos, porém, primeiramente consideraram perfeito o antigo número e constituíram no denário dez moedas de bronze, e por isso a composição do nome mantém até hoje o significado de dez” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 172).

⁵⁸ Vitrúvio chega a afirmar que os seus ancestrais latinos reuniram os números perfeitos dez e seis em um número perfeitíssimo, o dezesesseis: “*postea autem quam animaduerterunt utrosque numeros esse perfectos et sex et decem, utrosque in unum coiecerunt e fecerunt perfectissimum decusis sexis*” (Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre III - III, 1, 8 - p. 10). Tradução: “mas depois, ao darem conta de que tanto era perfeito o número seis como o dez, juntaram-nos num só e estabeleceram como perfeitíssimo o número dezesesseis” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 172). Essas especulações são concluídas firmando-se simultaneamente uma unidade de medida referenciada no corpo e uma unidade monetária: “*ita efficitur uti habeat pes sedecim digitos et totidem asses aeracius denarius*” (Vitrúvio, “De L’Architecture”, Livre III - III, 1, 8 - p. 11). Tradução: “desse modo se conclui que o pé tem dezesesseis dedos, e o denário de bronze, outros tantos asses” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 172).

⁵⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 5), p. 8: “*perfectum autem antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur; namque ex manibus digitorum numero [ab palmo pes] est inuentus*”.

⁶⁰ Ibid., (III, 1, 5), p. 8: “*si autem in utrisque palmis ex articulis ab natura decem sunt perfecti, etiam Platoni placuit esse eum numerum ea re perfectum, quod ex singularibus rebus, quae μονάδες apud Graecos dicuntur, perficitur decusis*”. Tradução: “mas se nas articulações de ambas as palmas das mãos o número dez foi feito pela natureza, também Platão pensou ser esse número perfeito, porque se obtém a dezena a partir dos números singulares que entre os gregos se dizem *monades*”.

Essa incursão pelos números procura apresentar algum desenvolvimento aos sistemas de medidas (*mensurarum rationes*) necessários a todas as obras edificadas, e extraídos dos membros do corpo⁶¹. Vale lembrar que tanto o número dez quanto o seis vinculam-se ao corpo, seja pela quantidade de dedos das mãos, exibindo o número dez, seja pela relação proporcional em que o pé possui a sexta parte da altura do corpo, ou ainda o côvado que contém seis palmos⁶².

Vitrúvio afirmara que à semelhança das exatas razões existentes entre os membros de um homem bem configurado deve se dar a composição do templo, regulada por *symmetria* e proporção⁶³. E, se elencara no escrito certas proporções existentes entre os membros do homem bem configurado pela natureza⁶⁴, não tinha em vista expor um modelo pronto ao decalque: “de maneira semelhante (*similiter*), os membros dos templos sagrados devem possuir adequadíssima correspondência na comensuração de cada uma de suas partes com a soma global da magnitude do todo”⁶⁵.

O corpo do homem bem configurado é instado a evidenciar as propriedades geométricas de que dispõe, pois se lê que o umbigo foi constituído pela natureza como seu centro (*corporis centrum medium naturaliter est umbilicus*) – do que se estabelece ainda sua inserção no círculo e no quadrado:

do mesmo modo, o umbigo é naturalmente o centro do corpo; com efeito, se um homem for colocado deitado de costas com as mãos e os pés estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, os dedos de ambas as

⁶¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 5), p. 8: “[...] ex corporis membris collegerunt [...]”. Cf. n. 33 supra.

⁶² Ibid., (III, 1, 7), p. 9-10: “non minus etiam quod pes hominis altitudinis sextam habet partem, ita etiam ex eo quod perficitur pedum numero, sexies, corporis altitudinis terminatio, eum perfectum constituerunt, cubitumque animaduerterunt ex sex palmis constare digitisque XXIII”. Tradução: “e também porque o pé do homem tem a sexta parte da altura, ou seja, porque esse número do pé multiplicado por seis determina a altura do corpo, constituiram-no como perfeito, e observaram que o côvado constava de seis palmos, ou 24 dígitos”.

⁶³ Cf. n. 3 supra.

⁶⁴ Cf. n. 4 e 5 supra.

⁶⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 3), p. 7: “similiter uero sacrarum aedium membra ad uniuersam totius magnitudinis summam ex partibus singulis conuenientissimum debent habere commensus responsum”.

mãos e pés serão tocados pela linha. Igualmente, do mesmo modo como o esquema da circunferência se executa no corpo, nele se encontra a designação do quadrado [*quadrata designatio*]; de fato, se medirmos da base dos pés ao alto da cabeça e transferirmos essa medida para a dos braços abertos, será encontrada uma largura igual à altura, como nas áreas ortogonais, obtidas pelo esquadro⁶⁶.

A conformação do corpo, consonante às figuras geométricas do círculo e do quadrado nas quais se inscreve ajustadamente, entre outros indícios textuais, levaram Pierre Gros a identificar fortes ressonâncias da filosofia de Platão em torno da descrição do *homo bene figuratus*⁶⁷, que serve de referência à arquitetura pela concordância proporcional de suas partes. A noção de *symmetria* assume uma posição central nessa interpretação, tão logo é tomada como instância reguladora de todos os agenciamentos que produzem as medidas da construção, relacionadas pelos “múltiplos e sub-múltiplos de um módulo de base”⁶⁸, orquestrando o conjunto: “a *symmetria* é, portanto, a chave da unidade orgânica da arte do construtor: transformando a *aedificatio* em um sistema racional, ela permite um salto qualitativo decisivo, ao menos em teoria”⁶⁹.

⁶⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 3), p. 7: “*item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus; namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo inuenietur; nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, inuenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae*”.

⁶⁷ Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (De Architectura, III, 1, 2-3)”. Segundo leitura que faz do Timeu, Gros afirma que para Platão o Demiurgo uniria os elementos que compõem o universo à maneira de um artesão, e tais elementos seriam simbolizados por poliedros regulares. Assim, tetraedro, octaedro, icosaedro e cubo estariam associados aos quatro elementos e o dodecaedro ao Todo do universo. Mas Gros identifica ainda uma transferência dessa simbologia, ligada aos poliedros, para os polígonos, no comentário que Proclo faz aos Elementos de Euclides, de modo que “cada uma das figuras planas que formam cada um dos lados dos poliedros regulares pode ser posta em relação com uma das partes do universo. Assim, o quadrado é assimilado à terra e o círculo ao céu, segundo uma tradição que o mesmo exegeta tardio faz remontar ao pitagorismo recente, e mais precisamente a Filolau” (ibid., p. 20). Embora o texto vitruviano seja pouco afeito às especulações cosmológicas, como nota o próprio Gros (ibid., p. 22), essa perspicaz interpretação não é desprovida de interesse, na medida em que nos põe a par de doutrinas não incompatíveis com os ensinamentos preceituados pelo autor do *De Architectura*, mesmo que uma demonstração definitiva de seu caráter operante no interior do escrito seja dificilmente alcançável.

⁶⁸ Ibid., p. 16.

⁶⁹ Ibid., p. 16.

A ausência de preocupações anatômicas efetivas, torna o *homo bene figuratus* um constructo prioritariamente matemático, no sentido em que se traduz por relações proporcionais. A dimensão excessiva do pé – a sexta parte da altura –, bem como a cabeça diminuta – a oitava parte da altura –, denunciam um interesse pelas razões numéricas que diverge da compleição dos corpos humanos existentes em carne e osso. A descrição métrica do *homo bene figuratus* de III, 1, 2, parte de uma relação que envolve o número perfeito dez (*os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis*)⁷⁰, mas não deixa de acomodar o número perfeito seis, associado à relação do pé com a altura do corpo (*pes uero altitudinis corporis sextae*)⁷¹ – em elaboração retomada e explicitada em III, 1, 6 e III, 1, 7⁷². Assim, dois sistemas métricos estariam presentes e operariam no cânone vitruviano⁷³.

Gros observa que as proporções das partes do corpo, enunciadas em III, 1, 2, relacionadas entre si produzem números epímeros, que compõem os intervalos musicais: “o corpo humano se constrói segundo uma escansão musical, no sentido pitagórico do termo”⁷⁴. Números epímeros, ou *superparticularis*, são caracterizados pela relação $(n+1/n)$. Relacionando a razão da cabeça ao corpo ($1/8$) com a razão do rosto ao corpo ($1/10$), obtém-se a razão que caracteriza o intervalo da grande terça ($5/4$). Da parte superior do peito até a raiz dos cabelos, comparada ao corpo, tem-se ($1/6$), que por sua vez em relação à razão da cabeça ao corpo ($1/8$) proporciona o intervalo de quarta ($4/3$). Do peito à raiz dos cabelos ($1/6$), em relação à razão obtida do meio do peito à extremidade da cabeça ($1/4$), obtém-se o intervalo de quinta ($3/2$). Vitruvius não explicita tais relações derivadas das proporções expostas do *homo bene figuratus*, portanto, não é possível sustentar a intenção de transmiti-las. Ademais, para obtê-las,

⁷⁰ Cf. n. 5, n. 57, n. 59 e n. 60 supra.

⁷¹ Cf. n. 5 supra.

⁷² Cf. n. 55, n. 56 e n. 62 supra.

⁷³ Cf. n. 58 supra. Gros relata ainda as dificuldades acarretadas pela coexistência de dois sistemas métricos ao estabelecimento de um cânone numérico em *De Architectura* III, 1, 2, cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 61-63.

⁷⁴ Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3), p. 18.

na sequência sugerida por Gros, e exposta acima, é preciso alterar a ordem em que aparecem no texto⁷⁵.

Em III, 1, 7, Vitrúvio afirma que a perfeição do número seis advém igualmente das partições convenientes (*partitiones conuenientes*)⁷⁶ que possui, apresentadas por nomes gregos e que seriam também, segundo Gros, termos empregados por pitagóricos para designar relações numéricas que caracterizam os acordes da cítara⁷⁷. Do mesmo modo aqui, Vitrúvio não faz qualquer menção explícita a uma ordenação musical, contudo, o Livro Primeiro estabelecia a música como uma das nove disciplinas⁷⁸ que o arquiteto deveria conhecer: “convém que saiba música, de modo que esteja habituado à regulação canônica e matemática”⁷⁹.

Pierre Gros não deixa ainda de aproximar o excerto vitruviano de III, 1, 2-3 à matemática platônica: “à maneira do demiurgo do Timeu de Platão, o arquiteto tece, portanto, suas construções entrelaçando o par e o ímpar”⁸⁰. Se o arquiteto “não deve ser músico como Aristóxeno, mas conhecer algo de música”⁸¹, não é impossível que as proporções transmitidas por Vitrúvio ecoem ensinamentos de leis harmônicas, as quais se supunha reger a um só tempo os movimentos dos astros e as combinações sonoras, ambos identificados por relações numéricas: “de modo semelhante, astrólogos e músicos têm em comum a discussão acerca da harmonia das estrelas e dos

⁷⁵ Em Vitrúvio III, 1, 2, a sequência das razões é i-(1/10), ii-(1/8), iii-(1/6), iiiv-(1/4). Para que se obtenha os intervalos musicais é preciso relacionar ii com i (5/4); iii com ii (4/3) e, finalmente iii e iiiv (3/2). É preciso operar uma inversão na ordem (na comparação entre iii e iiiv o número menor - 1/6 - vem antes do segundo membro da comparação - 1/4 -, ao contrário das outras relações em que o número menor vem depois), isto é, requer-se um procedimento de quebra da sequência apresentada no trecho do *De Architectura*. Será possível, então, “descriptografar” as razões vitruvianas em intervalos musicais? Talvez nos falem elementos da matemática pitagórica. Talvez o quadro tenha chegado parcial a Vitrúvio.

⁷⁶ Cf. n. 55 supra.

⁷⁷ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 5, p. 74-75.

⁷⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 3), p. 5. São elas: letras, desenho, geometria, história, filosofia, música, medicina, direito e astronomia.

⁷⁹ Ibid., (I, 1, 8), p. 8: “*musicen autem sciat oportet uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat*”.

⁸⁰ Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3), p. 18.

⁸¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 13), p. 11: “*nec musicus ut Aristoxenus, sed non amusus*”.

acordes musicais, em quadrados e em triângulos, em quartas e em quintas”⁸². Assim, cumpre ressaltar que a visada nas passagens vitruvianas do Livro III se direciona sobretudo aos acordos que podem ser estabelecidos entre as partes da obra e seu conjunto, menos que a preceitos numéricos, afinal o arquiteto não se confunde com os raros *mathematici*⁸³. As *mensurarum rationes* são necessárias a todas as obras, por isso é preciso deter-se aos sistemas numéricos. Mas não se pode perder de vista que, de acordo com Vitruvius, esses princípios métricos foram coligidos do corpo do homem e servem para compor os corpos dos edifícios.

2.2 Μίμησις, *Imitatio*, *Similitudo*

No volume que trata da estatúaria, Plínio, o Velho, escreve que Lisipo fez sua ousada resposta do pintor Eupompo sobre a indagação acerca dos antecessores a que pudesse seguir: “a própria natureza deve ser imitada, não um artífice”⁸⁴. A descrição mostra na sequência a oposição das estátuas de Lisipo face às *signa quadrata* dos antigos, mais precisamente de Policlete⁸⁵:

não há um nome latino para *symmetria*, a qual ele [Lisipo] observou com extrema diligência, substituindo os portes quadrados dos antigos por um sistema de proporções novo e ainda não empreendido; e [Lisipo] dizia costumeiramente (*uulgoque*) que aqueles

⁸² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 16), p. 12: “*similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de symphatia stellarum et symphoniarum, in quadratis et trigonis, diatessaron et diapente*”.

⁸³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 17), p. 13.

⁸⁴ Pline, L’Ancien, “Histoire Naturelle”, Livre XXXIV, (34, 61), p. 129 : “*eum enim interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse, monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem*”. Tradução: tendo sido interrogado sobre qual predecessor seguia, disse, mostrando a multidão de homens, que a própria natureza deve ser imitada, não um artífice”.

⁸⁵ Ibid., (34, 56), p. 127: “*quadrata tamen esse ea [sc. signa] ait Varro et paene ad unum exemplum*”. Tradução: “Varrão afirma serem quadradas [as estátuas] e quase todas de um mesmo modelo (*exemplum*)”. Sobre as dificuldades na interpretação do termo *quadratus*, cf. apêndice B: “O Cânone de Policlete e a hipótese de Tobin”.

[os antigos]⁸⁶ faziam os homens como eram, ao passo que ele os fazia tal como eram vistos⁸⁷.

De acordo com o registro da *Naturalis Historia*, a imitação da natureza empreendida por Lisipo levava em conta o modo pelo qual os homens eram vistos: “ele contribuiu muito à arte estatutária, produzindo o detalhe do cabelo, fazendo cabeças menores que os antigos, corpos mais esbeltos e secos, para que, por meio do adelgaçamento, as estátuas parecessem maiores”⁸⁸. As estátuas dos artífices divergiam, desse modo, quanto às relações proporcionais do corpo do homem, porque partiam de certos pressupostos distintos: as *signa quadrata* de Policeto tomavam-nos como eram (*quales essent*), ao passo que a visão que se tinha deles (*quales uiderentur*) importava a Lisipo, a ponto de orientar as relações métricas empregadas. Isso não quer dizer que Lisipo não cuidasse minuciosamente da *symmetria*, pelo contrário: “*non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit*”⁸⁹. Importa aqui novamente apontar a proximidade de termos e noções, entre o excerto de Plínio, o Velho, e o início do Livro III do *De Architectura*: “*aedium compositio constat ex symmetria cuius rationem diligentissime architecti tenere debent*”⁹⁰. A diligência superlativa dedicada à *symmetria* está presente em ambos os escritos, e o *De Architectura* preceitua uma relação métrica da cabeça ao corpo que mais se aproxima das “cabeças menores” atribuídas a Lisipo⁹¹. Mas será

⁸⁶ Os antigos, entenda-se, ao modo de Policeto.

⁸⁷ Pline, L’Ancien, “Histoire Naturelle”, vol. XXXIV, (34, 65), p. 130: “*non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit, noua intactaque ratione quadratas ueterum staturas permutando, uulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales uiderentur esse*”.

⁸⁸ Ibid., (34, 65), p. 130: “*statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior uideretur*”.

⁸⁹ Ibid., (34, 65), p. 130, cf. n. 87 supra.

⁹⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 1), p. 5-6. Tradução: “a composição dos templos assenta na *symmetria*, cuja regulação os arquitetos deverão observar com extrema diligência”. Cf. n. 1, n. 18 supra.

⁹¹ Cf. apêndice B: “O Cânone de Policeto e a hipótese de Tobin”; cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 62. As preocupações visuais permeiam o *De Architectura* e a descrição da Basílica de Fano no Livro V, é um exemplo de como são empreendidas alterações na *symmetria* (pela supressão das duas colunas medianas no lado maior da nave central) para garantir a vista entre o Templo de Augusto e o Foro, cf. capítulo 3, “Preceitos para o encanto”, especialmente as seções: “Obra isolada e conjunto edificado” e “*Acumen, Eurythmia, Symmetria*”.

possível inferir que o cânone vitruviano compartilha o intento de imitação da natureza atribuída ao estatuário de Sicião?

Surpreende que no *De Architectura*, dentre os sete primeiros volumes, voltados à *aedificatio*, apenas no primeiro e no terceiro não seja possível encontrar qualquer ocorrência de *imito*, *imitatio* ou derivações da raiz *imit-*⁹². A ausência do grupo terminológico no Livro I, até poderia ser explicada pelo seu caráter amplo, apresentando as diretrizes para a arquitetura, as instruções necessárias ao arquiteto e certos parâmetros de ocupação dos recintos urbanos, eximindo-o do uso dos termos pelo viés da abordagem. O Livro III, no entanto, expõe um cânone com estreitos pontos de contato àqueles dos estatuários, produzindo a expectativa da presença de vocábulos remetendo à imitação. Entre a notícia que Plínio oferece de Lisipo e o início do Livro Terceiro do *De Architectura* constata-se mesmo uma coincidência terminológica quanto às noções centrais de *symmetria*, *diligentia* e *natura*. Mas nesse *uolumen*, Vitruvius não faz qualquer menção explícita à família de *imitatio*, ao contrário do que se observa na parelha passagem de Plínio (*naturam ipsam imitandam esse, non artificem*)⁹³.

No Livro V, a formulação vitruviana traz à tona o liame entre arquitetura e imitação ao preceituar as disposições do foro:

as colunas superiores devem ser constituídas a quarta parte menores que as inferiores, isso porque, suportando o peso, as inferiores devem ser mais firmes do que as superiores. Do mesmo modo convém imitar a natureza das plantas, conforme as árvores de tronco roliço, como o abeto, o cipreste e o pinheiro, nas quais nada é mais espesso do que as bases que, crescendo, avançam em altura por meio de uma equilibrada contratura natural, desenvolvendo-se em direção ao cume. Portanto, se a

⁹² Não é possível identificar nos Livros I, III, VIII e IX qualquer termo derivado de *imit-*, raiz de termos como *imitor*, *imitare*, *imitatio*. Dentre os sete primeiros volumes, que correspondem à *aedificatio*, apenas em I e III o grupo terminológico é ausente. Os livros VIII e IX tratam respectivamente das águas e da gnomônica, o X versa sobre as máquinas. Os termos podem ser encontrados em: (II, 1, 2); (II, 1, 3); (IV, 1, 8); (IV, 2, 2); (IV, 2, 3) - duas ocorrências; (IV, 2, 5); (V, 1, 3); (V, 6, 9); (VI, 7, 4); (VII, 5, 1); (VII, 5, 2); (VII, 10, 4); (VII, 14, 1); (VII, 14, 2); (X, 1, 4); (X, 6, 2).

⁹³ Cf. n. 84 supra.

natureza das plantas assim postula, corretamente se estabelece que as alturas e as espessuras superiores tornam-se mais contraídas relativamente às inferiores⁹⁴.

A passagem mostra claramente que as árvores constituem o referencial de estabilidade, para a disposição das colunas que se sobrepõem nos pórticos do foro. Vitruvius é direto ao afirmar que é preciso imitar a natureza (*oportet imitari naturam*). No campo da *firmitas*, a natureza baliza os elementos da edificação, de modo que o estreitamento do tronco de árvores como o abeto, o cipreste e o pinheiro devem ser imitados na contratura das colunas, mas também servem como princípio ordenador do conjunto da obra, determinando que em um pórtico de dois pavimentos a coluna superior deve ser menor que a inferior, já que esta sustenta aquela.

A notícia em torno do *homo bene figuratus* atribuía à natureza o rigor da configuração estabelecida: “*ita natura composuit corpus hominis [...]*”⁹⁵. Fica evidente: a natureza compôs o corpo do homem. Ao mesmo tempo, Vitruvius afirma que pintores e escultores devem fazer uso desse estabelecimento no intuito de obter a mais elevada estima⁹⁶. A sentença transmitida por Plínio de que “a própria natureza deve ser imitada, não um artífice”⁹⁷ quase caberia nesse ponto do escrito vitruviano, que remete aos pintores e escultores, não tivesse o autor-arquiteto rememorado ao leitor que se trata aqui de uma preceptiva edificatória, direcionada nesse *uolumen* à composição dos templos: “de maneira semelhante (*similiter*), os membros dos templos sagrados devem possuir adequadíssima correspondência na comensuração de cada uma de suas partes

⁹⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 3), p. 4: “*columnae superiores quarta parte minores quam inferiores sunt constituendae, propterea quod, oneri ferendo, quae sunt inferiora firmiora debent esse quam superiora. Non minus quod etiam nascentium oportet imitari naturam, ut in arboribus teretibus, abiete, cupresso, pinu, e quibus nulla non crassior est ab radicibus, deinde crescendo progreditur in altitudinem naturali contractura peraequata nascens ad cacumen. Ergo si natura nascentium ita postulat, recte est constitutum et altitudinibus et crassitudinibus superiora inferiorum fieri contractioniora*”.

⁹⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 7. Tradução: “assim, a natureza compôs o corpo do homem [...]”.

⁹⁶ Cf. n. 6 supra.

⁹⁷ Cf. n. 84 supra.

com a soma global da magnitude do todo”⁹⁸. Diferente do contraponto entre natureza e artífices presente na sentença que se lê em Plínio, no *De Architectura*, às lições da natureza somam-se os ensinamentos dos antigos que, aliás, encarregaram-se de transferi-las para as obras:

logo, se a natureza assim compôs o corpo do homem, de modo que seus membros possuíssem correspondência pelas proporções ao conjunto da figura, vê-se que com razão os antigos estabeleceram que ainda a perfeição de cada membro da obra tivesse comensuração exata para com o aspecto da configuração do conjunto. Então, como transmitissem as ordenações para todos os gêneros de obras, era sobretudo aos templos dos deuses, em que os méritos e as faltas costumam perdurar eternamente⁹⁹.

Vale insistir sobre a relação que se propõe entre o corpo do homem e a arquitetura: *similiter*. De modo semelhante à constituição concedida pela natureza ao corpo do homem bem configurado deve ser estabelecido o acordo de comensurabilidades entre as partes e o todo dos edifícios sagrados. Todavia, não cabe ao arquiteto imitar a configuração do homem do mesmo modo que fazem o pintor e o estatuário: o arquiteto não pinta ou plasma homens, mas edifica. Os territórios das diferentes artes se afiguram bem delimitados. “Convém ao arquiteto imitar a natureza” (*oportet imitari naturam*)¹⁰⁰, dizia Vitrúvio, mas, na medida em que faz a coluna tal como os troncos roliços que diminuem sua espessura à medida que ficam mais altos. É algo semelhante à contratura natural das árvores que se deve fazer nas colunas e nos pórticos de dois pavimentos: nesse sentido diz-se que a arquitetura imita a natureza. O estreitamento do fuste figura algo da *imago* do tronco da árvore, ao mesmo tempo, recolhe da natureza um arranjo que serve à estabilidade da construção.

⁹⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 3), p. 7: “*similiter uero sacrarum aedium membra ad uniuersam totius magnitudinis summam ex partibus singulis conuenientissimum debent habere commensus responsum*”.

⁹⁹ Ibid., (III, 1, 4), p. 7-8: “*ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant, cum causa constituisse uidentur antiqui ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad uniuersam figurae speciem habeant commensus exactionem. Igitur, cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum <quod eorum> operum et laudes et culpae aeternae solent permanere*”.

¹⁰⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 3), p. 4. Cf. n. 94 supra.

No livro IV, expõe-se como a construção dos ornamentos do templo dórico consiste na imitação em pedra de elementos originariamente produzidos em madeira:

assim, cada coisa tem a ver com o lugar, gênero e ordem próprios. Disto, e a partir dos trabalhos em madeira do carpinteiro, os artífices imitaram as disposições dos templos sagrados nos entalhes em pedra e mármore das construções, e julgaram que essas invenções deviam ser seguidas¹⁰¹.

Vitrúvio explica em seguida como os antigos carpinteiros (*antiqui fabri*) deixavam as vigas proeminentes (*tigna prominentia habuissent conlocata*) na direção do exterior das paredes do templo. Os espaços entre essas vigas (*intertignia*) precisavam ser preenchidos e acima deles vinham as cornijas (*coronas*) e os frontões (*fastigia*), como ornamento, tornando o aspecto mais venusto (*uenustiore specie*)¹⁰². As vigas salientes eram então cortadas no alinhamento das paredes, mas como produziam uma visão desagradável (*quae species cum inuenusta eis uisa esset*)¹⁰³, eram revestidas com tabelas (*tabellae*)¹⁰⁴, produzidas “como são feitos os tríglifos de agora” (*uti nunc fiunt triglyphi*)¹⁰⁵, escreve o arquiteto. Uma pintura em encáustica azul (*cera caerulea*) cobria as fendas entre as vigas (que anteriormente se projetavam), evitando que ofendessem a visão: “*et eas cera caerulea depinxerunt ut praecisiones tignorum tectae non offenderent uisum*”¹⁰⁶. Os intervalos entre essas vigas agrupadas produziram as métopas, escreve.

¹⁰¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 2, 2), p. 10: “*ita unaquaeque res et locum et genus et ordinem proprium tuetur. E quibus rebus et a materiatura fabrilis in lapideis et marmoreis aedium sacrarum aedificationibus artifices dispositiones eorum sculpturis sunt imitati et eas inuentiones persequendas putauerunt*”.

¹⁰² Ibid., (IV, 2, 2), p. 10-11: “*ideo, quod antiqui fabri quodam in loco aedificantes, cum ita ab interioribus parietibus ad extremas partes tigna prominentia habuissent conlocata, intertignia struxerunt supraque coronas et fastigia uenustiore specie fabrilibus operibus ornauerunt [...]*”. Tradução: assim, os antigos carpinteiros construindo em um certo local, como haviam disposto as vigas proeminentes na direção das partes externas, vindas do interior das paredes, preencheram os vãos entre as vigas, sobre as quais ornaram cornijas e frontões com elementos trabalhados em madeira, para uma vista mais venusta”.

¹⁰³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 2, 2), p. 11.

¹⁰⁴ Segundo Maciel, *tabellae* eram “tabelas de madeira, tábuas esquadriadas, tabuinhas, que foram sendo substituídas por placas de terracota e de pedra. Singular: *tabella*” (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, n. 38, p. 209).

¹⁰⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 2, 2), p. 11.

¹⁰⁶ Ibid., (IV, 2, 2), p. 11. Tradução: “e pintaram-nas com cera azul-cerúleo, de modo que as fendas entre as vigas da cobertura não ofendessem a visão”. Maciel explica que *cera* faz “referência à técnica da encáustica, que consistia em pintar diluindo os pigmentos em cera líquida” (Maciel, M. J., in: “Tratado

O texto do Livro IV prossegue mostrando que posteriormente as extremidades das traves inclinadas (*cantherii*) foram postas a prumo em relação aos tríglifos, tendo as projeturas aplanadas¹⁰⁷. Mas depois passaram a ser produzidos mútulos em pedra, procurando imitar aquela inclinação das traves de madeira, assim como os tríglifos faziam com as vigas:

por isso, do mesmo modo como os tríglifos surgiram das disposições das vigas, assim os princípios dos mútulos foram inventados a partir das projeções das traves inclinadas (*cantheriorum*) sob as cornijas. Desse modo, normalmente os mútulos são esculpidos inclinados nas obras de pedra e de mármore, porque há imitação das traves inclinadas (*cantheriorum*); efetivamente é necessário que elas sejam colocadas com inclinação por causa do escoamento das águas pluviais. Portanto, tanto as regras dos tríglifos, quanto dos mútulos, foram inventadas nas obras dóricas a partir dessa imitação¹⁰⁸.

Lê-se, pois, que a inclinação dos mútulos advém da imitação (*imitatio*), tal como os tríglifos¹⁰⁹ em sua origem: ambos os elementos dos templos dóricos resultam da transposição de peças de madeira para a pedra. Mesmo que os elementos pétreos não

de Arquitetura”, n. 40, p. 209). “*Caerulea*” designaria a cor: o azul-cerúleo ou azul-egípcio, mencionado também em VII, 11, 1 (ibid., n. 39, p. 209).

¹⁰⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 2, 3), p. 11: “*postea alii in aliis operibus ad perpendicularum triglyphorum cantherios prominentes proiecerunt eorumque proiecturas simauerunt*”. Tradução: “posteriormente, outros em outras obras colocaram as extremidades das traves inclinadas a prumo com relação aos tríglifos, aplanando as projeturas delas”.

¹⁰⁸ Ibid., (IV, 2, 3), p. 11: “*ex eo, uti <e> tignorum dispositionibus triglyphi, ita e cantheriorum proiecturis mutulorum sub coronis ratio est inuenta. Ita fere in operibus lapideis et marmoreis mutuli inclinatis sculpturis deformantur, quod imitatio est cantheriorum; etenim necessario propter stillicidia proclinati conlocantur. Ergo et triglyphorum et mutulorum in doricis operibus ratio ex ea imitatione inuenta est*”.

¹⁰⁹ Os comentários de Silvio Ferri (Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 2, p. 232-233) esclarecem construtiva e etimologicamente acerca do tríglifo. O “glifo” diria respeito à fissura ou à fenda vertical que resulta da união de traves (*trabs*) de madeira que justapostas compõem uma peça estrutural. Assim, o “tri” indica as três fendas verticais na ponta da peça formada pela junção de quatro vigas. Seria um “*diglyphon*” se contasse com três traves, produzindo duas fendas. Segundo Ferri, há registros de obras apresentando monoglifos, díglifos, tríglifos e tetraglifos, sendo que a cera aplicada sobre esses elementos teria a finalidade de alisar, proteger as quinas contra rupturas em lascas, e impermeabilizar, impedindo a infiltração de água pelos canalículos verticais da extremidade (Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 2, p. 232-233). Ferri se vale das passagens de V, 1, 8 e V, 1, 9 à interpretação desses trechos do Livro IV. O Livro V é importante fonte sobre a carpintaria no período de escrita do *De Architectura*, conforme observa Catherine Saliou (Saliou, C., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, n. 3, p. 154).

desempenhem mais a função exercida pelas originárias peças lígneas, obtiveram lugar nas convenções construtivas, enquanto ornamento resultante da imitação.

Antes, porém, no mesmo Livro IV, Vitrúvio propunha transferir as proporções do homem para o gênero dórico. Segundo a explicação apresentada, os atenienses fundaram treze colônias na Ásia que, em homenagem ao líder Íon, chamaram de Jônia (*Ionía*), onde passaram a erigir edificações sagradas. Estabeleceram primeiro um templo a Apolo Paniônio, “tal como tinham visto em Acaia” (*uti uiderant in Achaia*)¹¹⁰, escreve o autor, chamando-o de “dórico, porque viram primeiramente um templo desse gênero nas cidades de Dóride”¹¹¹. As palavras que se seguem mostram bem a busca das relações métricas nas proporções do corpo do homem para dar forma à coluna dórica:

Como quisessem dispor as colunas nesse templo, não possuindo suas comensurabilidades (*symmetrias*), e, procurando que a partir dessas regulações pudessem fazer com que, tanto fossem aptas a suportar os pesos, como possuíssem venustidade assegurada ao aspecto, mediram a impressão (*uestigium*) do pé viril e a relacionaram com a altura. Como haviam descoberto que o pé tinha a sexta parte da altura do homem, assim transferiram para a coluna, cuja espessura fizeram de base ao fuste e a elevaram seis vezes em altura, incluso o capitel. Desse modo, começou-se a distinguir na coluna dórica a proporção do corpo viril, bem como a firmeza e a venustidade nos edifícios¹¹².

¹¹⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 1, 5), p. 5.

¹¹¹ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (IV, 1, 5), p. 202. Em latim : “*et primum Apollini Panionio aedem, uti uiderant in Achaia, constituerunt et eam doricam appelaueunt quod in Dorieon ciuitatibus primum factam eo genere uiderunt*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, p. 5).

¹¹² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 1, 6), p. 5-6: “*in ea aede cum uoluissent columnas conlocare, non habentes symmetrias earum et quaerentes quibus rationibus efficere possent uti et ad onus ferendum essent idoneae et in aspectu probatam haberent uenustatem, dimensi sunt uirilis pedis uestigium et id retulerunt in altitudinem. Cum inuenissent pedem sextam partem esse altitudinis in homine, item in columnam transtulerunt et, qua crassitudine fecerunt basim scapi, tantas sex cum capitulo in altitudinem extulerunt. Ita dorica columna uirilis corporis proportionem et firmitatem et uenustatem in aedificiis praestare coepit*”.

A transferência¹¹³ de relações proporcionais, explicitada por Vitrúvio ao gênero dórico, marca igualmente as prescrições ao jônico. Neste, entretanto, a correspondência métrica é estabelecida a partir do corpo da mulher:

do mesmo modo construíram posteriormente um templo a Diana, procurando o aspecto de um gênero novo, pela mesma impressão [do pé], transferiram para a coluna a delicadeza (*gracilitatem*) da mulher e fizeram inicialmente a espessura da coluna com a oitava parte da altura para que tivesse um aspecto mais elevado¹¹⁴.

Ao Jônico prevê-se ainda: uma espira de base fazendo as vezes de um calçado (*basi spiram supposuerunt pro calceo*)¹¹⁵; a disposição de volutas pendentes à esquerda e à direita do capitel como cachos enrolados do cabelo; cimácios e festões¹¹⁶ ornando a frente da coluna, “dispostos como madeixas”¹¹⁷; além das caneluras ou estrias nos fustes das colunas ao modo das dobras das vestes matronais.

Portanto, dos dois gêneros de colunas prescritos, o primeiro apresenta o caráter viril e despojado de ornamentos, enquanto o segundo exhibe a fineza, o ornato e a *symmetria* da mulher. Mas Vitrúvio fala ainda de um terceiro gênero, o coríntio, que imita a delicadeza virginal, pois “as virgens, por causa da brandura da idade, figurada por membros mais delicados, revestem-se dos efeitos mais venustos ao ornato”¹¹⁸.

Se o termo *imitatio* ocorre apenas na apresentação do gênero coríntio, não parece demasiado afirmar que no jônico as associações – entre a espira e o calçado (*calceo*),

¹¹³ O termo empregado é “*transtulerunt*”, a terceira pessoa do plural do perfeito de *transfero* (*transfero, transtuli, translatus*), vertido aqui ao moderno “transferir”. Da combinação do prefixo “*trans*” ao verbo “*fero*”, pode ser entendido, segundo Torrinha: “levar para além; transportar; levar de um lugar para outro... || *transferre castra: transferir o acampamento*” (Torrinha, “Dicionário latino-português”, p. 884).

¹¹⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 1, 7), p. 6: “*item postea Dianae constituere aedem. Quaerentes noui generis speciem isdem uestigiis ad <columnam> muliebrem transtulerunt gracilitatem et fecerunt primum columnae crassitudinem altitudinis octaua parte, ut haberet speciem excelsiorem*”.

¹¹⁵ Ibid., (IV, 1, 7), p. 6.

¹¹⁶ Segundo Maciel, as “*encarpa*” designam festões ou grinaldas: “do grego [*encarpos*], hápax vitruviano” (Maciel, M. J., in: “Tratado de Arquitetura”, n. 5, p. 203).

¹¹⁷ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (IV, 1, 7), p. 203.

¹¹⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 1, 8), p. 7: “*tertium uero, quod corinthium dicitur, uirginalis habet gracilitatis imitationem, quod uirgines propter aetatis teneritatem gracilioribus membris figuratae effectus recipiunt in ornatu uenustiores*”.

bem como das volutas nas laterais da coluna aos cachos de cabelo, dos cimácios e festões às mechas frontais, das caneluras às dobras das vestes –, constituiriam também imitações, tal como se diz que os tríglifos e os mútulos imitam. Mas se esses dois elementos das obras dóricas imitam o aspecto de antigas peças de madeira, os ornamentos da coluna jônica procuram transpor ornamentos humanos (calçado, cacho de cabelo, dobras das vestes) à coluna. Além disso, os três gêneros consistem em imitações de caracteres: a coluna dórica imitaria o caráter viril, a jônica o feminino e a coríntia o virginal. É possível observar que nessas ocorrências a imitação envolve elementos naturais que se vinculam a partes do edifício: o corpo do homem, da mulher e da virgem à coluna; a madeira das antigas vigas, cujo aspecto frontal é reproduzido pelo tríglifo pétreo; a árvore figurada no esquema vertical de cada coluna e da montagem de colunas nos pórticos e nas basílicas. É de se notar que em todos esses usos de *imitatio*, Vitruvius tem em vista apenas elementos construtivos ou partes da edificação: a coluna ou partes dela (como as espiras e as volutas), o tríglifo, o mútulo. Mesmo quando se propunha a imitação das plantas e do princípio natural presente nas árvores, cujo tronco se contrai verticalmente garantindo a estabilidade, voltava-se apenas a um segmento da obra.

No Livro II, por outro lado, Vitruvius provê um registro de imitação integral da construção, inserido em uma digressão histórica¹¹⁹ que trata de um momento anterior ao estabelecimento da arquitetura elevada pelo pensamento¹²⁰ e pelas artes, capaz de

¹¹⁹ No primeiro capítulo do Livro II, Vitruvius elabora os traços de uma “grande história da civilização”, segundo Elisa Romano, e, mais que o interesse pelas *inventiones*, tratar-se-ia de um “quadro historiográfico amplo e complexo” voltado aos *initia humanitatis* (Romano, E., “Vitruvius fra storia e antiquaria”, §12).

¹²⁰ Vitruvius, “De L’Architecture”, Livre II, (II, 1, 6), p. 8: “*et natura non solum sensibus ornauisset gentes quemadmodum reliqua animalia, sed etiam cogitationibus et consiliis armauisset mentes*”. Tradução: “e a natureza não apenas tinha guarnecido as gentes com os sentidos, como os restantes animais, mas ainda tinha armado as mentes com pensamentos e planos”.

ornar a vida com elegância¹²¹ e engenho solerte¹²²: “alguns, imitando os ninhos das andorinhas e o seu modo de construir, [começaram] a fazer habitações de lama e gravetos, onde pudessem se abrigar”¹²³.

O relato das construções humanas que imitam ninhos de andorinhas parece aproximar-se menos de uma preceituação de caráter exemplar, do que da narração dos passos primordiais da arte edificatória, no interior da apresentação de um quadro geral da origem da civilização. A imitação nesse passo do *De Architectura*, portanto, estaria muito mais apta a desempenhar uma função etiológica do que paradigmática¹²⁴. Embora essa descrição cumpra seu papel na elucidação das causas dos processos primitivos de construção, deixa entrever a conexão primordial com a natureza, que é fonte de ensinamentos a serem imitados¹²⁵, ademais, afirma o autor que os homens possuem uma disposição natural para imitar e aprender¹²⁶. Assim, certos elementos da natureza devem ser imitados, os primitivos refúgios humanos não. A imitação dos ninhos das andorinhas apenas ilustra os primeiros passos na arte de construir, deixando entrever, contudo, o imitar como parte da atividade humana, exprimindo-se nos mais rudimentares gestos construtivos. De acordo com Vitrúvio, a imitação da natureza é intrínseca à construção dos abrigos humanos, presente antes mesmo da

¹²¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, 1, 7), p. 8: “*posteaquam animaduerterunt profusos esse partus naturae ad materiam et abundantem copiam ad aedificationes ab ea comparatam, tractando nutrierunt et auctam per artes ornauerunt uoluptatibus elegantiam uitae*”. Tradução: “quando perceberam a profusão de produtos da natureza que serviam de material e a abundância por ela fornecida para as edificações, valeram-se deles, manejando-os, e por meio das artes ornaram de prazeres a elegância da vida que se elevava”.

¹²² Ibid., (II, 1, 6), p. 7: “*cum autem cotidie faciendo tritiores manus ad aedificandum perfecissent et sollertia ingenia exercendo perconsuetudinem ad artes peruenissent*”. Tradução: “como, entretanto, aperfeiçoassem cotidianamente o treino das mãos em realizar, e exercitando a solécia do engenho, com o costume alcançaram as artes”.

¹²³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, 1, 2), p. 5: “*nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et uirgulis facere loca quae subirent*”.

¹²⁴ Sobre o papel desempenhado pela etiologia no relato histórico vitruviano, cf. Romano, E., “Vitruvio fra storia e antiquaria”.

¹²⁵ Em especial: (III, 1, 3); (III, 1, 4); (V, 1, 3).

¹²⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, 1, 3), p. 5: “*cum essent autem homines imitabili docilique natura*”. Tradução: “como fossem os homens propensos por natureza à imitação e à aprendizagem”.

condição de dignidade e autoridade oferecida pelo acúmulo de convenções arquitetônicas¹²⁷.

Em campo alheio à arte edificatória, mas não sem notáveis pontos de contato com a tessitura do escrito vitruviano¹²⁸, a Retórica a Herênio fala da imitação como um dos meios pelos quais as tarefas do orador podem ser desempenhadas:

o orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia. [...] Tudo isso poderemos alcançar por três meios: arte, imitação e exercício. Arte é o preceito que dá um caminho certo e regras ao discurso. Imitação é aquilo a partir do que somos impelidos com diligência, para que possamos ser semelhantes a outros no dizer. Exercício é o uso assíduo e o costume do dizer¹²⁹.

O orador deve se valer de arte, imitação e exercício para bem desempenhar as tarefas próprias a seu ofício. Sendo a arte entendida como o conjunto de preceitos convencionados¹³⁰, e o exercício a frequência contínua da atividade, resta à imitação indicar que se busque na semelhança de outrem o impulso. Não surpreende que o orador deva imitar outro orador, considerando-se a fala e o pensar como traços distintivos do homem e as bases para a elaboração do discurso que aspira ao

¹²⁷ Distante da descrição dos primórdios da arte edificatória, a exortação ao *Imperator* em gênero alto no prefácio ao Livro I deixa ver, ao contrário, o papel elevado que se reivindica à arquitetura: “*Cum uero adtenderem te non solum de uita communi omnium curam publicaeque rei constitutione habere, sed etiam de opportunitate publicorum aedificiorum ut ciuitas per te non solum prouinciis esset aucta, uerum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificiorum egregias haberet auctoritates*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, - I, pref., 2 -, p. 3). Tradução: “como notei tua preocupação não só com a vida comum a todos e a organização da República, mas ainda com as vantagens advindas das construções públicas, de modo que Roma não fosse por ti ampliada apenas com províncias, e sim para que a majestade do poder recebesse a autoridade das egrégias edificações públicas”. Ainda no primeiro prefácio, Vitruvius afirma ter escrito *praescriptiones terminatas*, tornando patentes todos os meandros da disciplina com os Dez Volumes compostos (*namque his uoluminibus aperui omnes disciplinae rationes*).

¹²⁸ Cf. capítulo 1: “De Architectura e Retórica”, n. 43.

¹²⁹ [Cícero], Retórica a Herênio, (1, 3), p. 54: “*oportet igitur esse in oratore inuentionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem. [...] Haec omnia tribus rebus adsequi poterimus: arte, imitatione, exercitatione. Ars est praeceptio, quae dat certam uiam rationemque dicendi. Imitatio est, qua inpellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo ualeamus esse. Exercitatio est adsiduus usus consuetudoque dicendi*”.

¹³⁰ Em *Ad Herennium* (I, 3), arte é preceito (*ars est praeceptio*), e no Prefácio ao Livro I (I, pref., 3), em formulação símile, Vitruvius promete prescrições bem acabadas (*conscripsi praescriptiones terminatas*).

assentimento do auditório¹³¹. No *De Architectura*, entretanto, nenhuma das ocorrências de *imitatio* aqui listadas se refere a qualquer pessoa, mas a elementos da natureza (o homem, as árvores, os ninhos das andorinhas), ou do artifício humano (o calçado, as dobras do vestido, as peças de madeira – imitadas pelo tríglifo e pelo mútulo).

O termo *imitatio* e seus derivados encontram-se em Plínio, o Velho, e na anônima Retórica à Herênio, conforme apontado, mas também em outros autores da língua latina como Cícero, Quintiliano, Horácio e Virgílio¹³². Traduz-se costumeiramente *imitatio* por “imitação” ou “imitation” nas línguas modernas, português e francês, respectivamente¹³³. Chantraine propõe igualmente “imitation” como tradução aos termos gregos μῖμος e μίμησις, derivado este do primeiro, da mesma maneira que o verbo μιμέομαι: “μῖμος é atestado desde Ésquilo e μιμέομαι é o verbo denominativo correspondente”¹³⁴. Sendo *imitatio* e μίμησις traduzidos frequentemente por imitação, Chantraine expõe ainda que o latim tomou μῖμος de empréstimo a *mimus*¹³⁵, mas nada diz acerca de *imitatio*. Gaffiot e Torrinha remetem *imitor* a *imago*¹³⁶. Do mesmo modo, Ernout e Meillet em seu “Dictionnaire étymologique de la langue latine”, vinculam esses termos pelo radical:

¹³¹ [Cícero], Retórica a Herênio, (1, 2), p. 54: “*oratoris officium est de iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus et legibus consitutae sunt, cum ad sensione auditorum, quoad eius fieri poterit*”. Tradução: “o ofício do orador é poder discorrer sobre as coisas que o costume e as leis instituíram para o uso civil, mantendo o assentimento dos ouvintes até onde for possível” (ibid., p. 55).

¹³² Palavras desse campo semântico são abundantes em Cícero e nas Instituições Oratórias de Quintiliano, mas para ficar em ocorrências do termo *imitatio*: Cícero, Filípicas (14, 17), *De Officiis* (3, 1); Quintiliano, *Inst. Or.* (1, 3, 1). Menos frequentes: Virgílio, Eneida (6, 585: *dum flammis Iovis et sonitus imitatur Olympi*), Geórgicas (livro 4: *et uox auditor fractos sonitus imitata tubarum*); Horácio, *Epistulae*, (1, 15: *decipit exemplar uitae imitabile [...]* o imitatores, seruom pecus ut mihi saepe).

¹³³ Cf. Torrinha, “Dicionário latino-português”, p. 396; Gaffiot, “Dictionnaire Latin Français”, p. 774.

¹³⁴ Chantraine, P., “Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots”, p. 703-704.

¹³⁵ Gaffiot reporta que *mimus*, relacionado ao grego μῖμος, diz respeito à mímica, à pantomima, ao ator de baixo nível, à farsa teatral (Gaffiot, “Dictionnaire Latin Français”, p. 977). Torrinha, aproxima-se dessas definições, definindo *mimus* como “pantomimo; comediante; farsante” ou ainda como “mimo; farsa (teatral)” (Torrinha, “Dicionário latino-português”, p. 520). Vemos que nenhum dos autores aponta qualquer traço de vinculação entre *mimus* e *imitatio*.

¹³⁶ Gaffiot, “Dictionnaire Latin Français”, p. 775 e p. 773. Torrinha, “Dicionário latino-português”, p. 396 e p. 395.

imāgō supõe talvez um verbo de radical **im-*, de que ele seria derivado, como *uorāgō* é derivado *uorō*, sem dúvida pelo intermediário *uorāx*. Desse verbo existe o frequentativo: *imitor*, -*āris* (e *imitō* entre os arcaicos): procurar reproduzir a imagem, imitar. *Imitor* tem numerosos derivados: *imitātor*, -*trīx*, -*tiō*, *tābilis*, (e *inimitābilis* Quint. = ἀμίμετος), -*tāmen* (termo de Ovídio), -*tāmentum* (época imper.), -*tātius*, -*tātorius* (ambos tardios)¹³⁷.

Embora Ernout e Meillet façam uma brevíssima menção ao grupo de correlatos de μίμησις, pela remissão de *inimitābilis* à ἀμίμετος, o grupo de *imago* é associado com ênfase a outras palavras gregas: “[*imago*] corresponde ao gr. εἰκών, e a φάντασμα, como *imitor*, *imāginor* à εἰκάζω e à φαντάζω (todavia o latim emprega também *figūra*)”¹³⁸. Ora, o que se depreende dessas considerações é que as diferenças semânticas denunciariam distâncias, ou ao menos uma não equivalência completa entre as noções de μίμησις e *imitatio*. A presença e a importância de μίμησις em diversas obras gregas, da tragédia à filosofia, suscitou muitos estudos, ao passo que pouco se falou da *imitatio*, tomada, aliás, frequentemente como mera transposição da noção grega. Muito provavelmente o conceito latino de *imitatio* é tributário de algum modo da μίμησις dos gregos. Vale notar, contudo, que *imitor* – associado ao grego φάντασμα –, e derivado de *imago* – que, por sua vez, remete a εἰκών –, parece se distanciar ainda mais da noção de μίμησις, talvez pela assimilação de outros sentidos¹³⁹.

Do mesmo modo, pouco se fala sobre o conceito de imitação em Vitrúvio. No estudo dedicado aos parágrafos iniciais do Livro III, Pierre Gros sustenta que a arquitetura é uma arte mimética, como a pintura, pela relação estabelecida com a natureza¹⁴⁰. Em seu comentário ao Livro Terceiro, o estudioso afirma acerca de III, 1, 3

¹³⁷ Ernout, A. & Meillet, A. “Dictionnaire étymologique de la langue latine - histoire des mots”, p. 552.

¹³⁸ Ibid., p. 552.

¹³⁹ Em Vitrúvio (III, 1, 1) a tradução de ἀναλογία por *proportio* mostra como a tradução de palavras, aqui do termo grego para o latino, pode acarretar enormes variações conceituais, cf. Gros P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 3, p. 58-59.

¹⁴⁰ Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”, p. 17: “arte mimética, no sentido platônico do termo, a arquitetura deve, como a pintura, reproduzir em seu domínio o que é dado pela natureza”.

que o estabelecimento do cânone em Vitrúvio legitima o princípio de *commensus* pela relação com a natureza, e “em nome da ‘mimésis’ [...] toda percepção do processo evolutivo no domínio artístico é resolutamente encoberta”¹⁴¹. Vale salientar que, que nesse parágrafo (III, 1, 3), a relação estabelecida por Vitrúvio se dá exclusivamente entre a natureza e as proporções conferidas ao homem (*item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus*), que serve de referência à arquitetura. Como nota o próprio Gros, é no parágrafo seguinte que Vitrúvio apresenta a figura dos *antiqui* como intermediários entre a natureza e os artífices, mas sem uma cronologia definida, dado seu pertencimento a um sistema etiológico de justificação¹⁴². Para Silvio Ferri, a passagem de III, 1, 4 que começa com “*ergo si ita natura...*”¹⁴³ trata ao mesmo tempo das convenções humanas e das leis naturais:

é repetido [...] o princípio clássico da imutabilidade normativa das leis que governam tanto os gêneros literários como aqueles arquitetônicos; estas leis foram elaboradas pelos ‘*antiqui*’ e a elas os pósteros devem se adaptar. Além do mais, acena-se à atividade mimética do homem e da natureza – que orientou a preparação e a justificação dessas leis¹⁴⁴.

Tanto Gros quanto Ferri sinalizam para *mímesis* em relação à natureza, nos parágrafos iniciais do Livro III, Ferri aponta ainda para a “*attività mimetica dall’uomo*”, e observar essas leis normatizadas pelos *antiqui*, tal como propõe Vitrúvio, não seria mesmo empreender uma sorte de *imitatio* tal como aquela descrita na Retórica a Herênio? O fato é que Vitrúvio não emprega essa terminologia no Livro dos Templos, seja ao homem, seja à natureza – não há qualquer ocorrência do grupo de *imitatio*, ao contrário do que faz na maior parte dos sete primeiros livros dedicados à *aedificatio*¹⁴⁵. Na tentativa de identificar a possível presença do conceito de μίμησις a operar no

¹⁴¹ Gros P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 2, p. 70: “au nom de la ‘mimésis’, qui seule peut justifier l’activité créatrice de l’homme, toute perception des processus évolutifs dans le domaine artistique est résolument estompée”.

¹⁴² Ibid., n. 2, p. 70. Cf. ainda Romano, E., “Vitruvio fra storia e antiquaria”.

¹⁴³ Vitrúvio, (III, 1, 4). Cf. n. 99 supra.

¹⁴⁴ Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 4, p. 168.

¹⁴⁵ Cf. n. 92 supra.

início do Livro III, ainda que não nomeadamente, valeria apontar alguns aspectos dessa noção complexa presente em diversos escritos antigos.

Estudando a família de μιμέομαι no quinto século a.C., Veloso procura retratar empregos do verbo μιμεῖσθαι, derivado de μῖμος, e acaba concluindo pela dificuldade intransponível ao esforço de acompanhar o desenvolvimento desse grupo de termos¹⁴⁶. De todo modo, o seu estudo permite algumas elucidações acerca de primitivos usos da noção¹⁴⁷, mas principalmente mostra seu alcance mais amplo¹⁴⁸. Segundo Veloso,

[...] por volta do tempo de Aristóteles o verbo μιμέομαι significa ‘fazer a mesma coisa que’. [...] Todavia, existem, por assim dizer, três modos de fazer a mesma coisa: ‘parecer fazer o mesmo’, ‘tentar fazer o mesmo’ e ‘fazer (efetivamente) o mesmo’. Simulação, emulação e identidade definem o campo semântico da família de μιμέομαι¹⁴⁹.

O estudioso reconhece, entretanto, a presença simultânea desses aspectos na imitação:

de todo modo, muitas vezes não é fácil estabelecer em qual acepção a família de μιμέομαι está empregada por Aristóteles ou por qualquer outro autor dos séculos V e IV a. C. Talvez os três sentidos estejam todos, de algum modo sempre presentes. Não

¹⁴⁶ Veloso, C. W., Apêndice in: “Aristóteles mimético”, p. 733-823.

¹⁴⁷ Ibid., p. 822-823: “se o verbo μιμέομαι significa ‘comportar-se como – ou imitar – um ator de mimos’, ele é de per si ambivalente. Se a atividade dos mimos é imitação, quem imita tal atividade imitará segundo o mesmo sentido em que se diz que os mimos imitam? Não creio: imitar os mimos é, antes, fazer ou buscar fazer o mesmo que os mimos fazem, enquanto os mimos propriamente simulam. Se eu dissesse que alguém que imita as ações de outrem macaqueia, isto é, imita o macaco, eu poderia entender ‘imitar’ segundo acepções diferentes: quem macaqueia imita o macaqueado no sentido de ‘emular’, enquanto subentendo que imita os macacos no sentido de ‘simular’. Assim, buscar-se-ia simular no sentido em que se busca fazer o mesmo que os macacos fazem – de fato, fazemos o mesmo que eles ou os emulamos em sua simulação. Isso poderia explicar de algum modo, a duplicidade de sentido que a família de μιμέομαι apresenta desde a primeira metade do V século”.

¹⁴⁸ Veloso, C. W., “Aristóteles mimético”, p. 66: “a imitação, com efeito, não é nem produção nem ação, mas algo de necessário para a atividade intelectual, pelo menos para a humana, e eventualmente para algum análogo em outros animais”.

¹⁴⁹ Ibid., p. 173-174. E completa, afirmando que a identidade: “é um caso-limite, na medida em que quem faz a mesma coisa que outrem viria a ser idêntico a esse outrem, e outrem não seria, pelo menos nisso” (ibid., p. 174). A não coincidência entre imitante e imitado seria condição da imitação, não obstante a tentativa de “fazer o mesmo que” (ibid., p. 174).

se trata de três acepções avulsas. Simulação, emulação e identidade são, antes, os elementos constitutivos de toda imitação¹⁵⁰.

Lê-se na Poética de Aristóteles que “o imitar é congênito no homem”¹⁵¹, este, o mais imitador dentre os viventes, que aprende as primeiras noções por imitação, e se compraz no imitado¹⁵². Para o estagirita, aprender não apraz apenas aos filósofos, mas a todos os homens, ainda que a maioria participe menos dele¹⁵³. E é por isso que as imagens deleitam, e se contempla com prazer as imagens daquilo que por si mesmo causa repugnância, como os animais ferozes e os cadáveres. A imitação na Poética diz respeito não apenas à poesia, mas à epopéia, à tragédia, à poesia ditirâmbica, e à “maior parte da aulética e da citarística”¹⁵⁴, além de referir aos que se exprimem com cores e figuras. Assim, as artes elencadas por Aristóteles:

imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Veloso, C. W., “Aristóteles mimético”, p. 188.

¹⁵¹ Aristóteles, “Poética”, (1448b 4), p. 445.

¹⁵² Aristotle, “Aristotle's Ars Poetica”, ed. R. Kassel, (1448b). Oxford: Clarendon Press, 1966. Em grego: “ἐοίκασι δὲ γεννησθαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία [5] δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας”.

¹⁵³ Aristóteles, “Poética”, (1448b 9), p. 445. A abertura da Metafísica já explicitava que “todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer”. Em grego: “πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει” (Aristotle, “Aristotle's Metaphysics”. Ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924).

¹⁵⁴ Ibid., (1447a 13), p. 443.

¹⁵⁵ Ibid., (1447a 17), p. 443. Em grego: “μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις: οἷον ἀρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικὴ καὶ ἢ κιθαριστικὴ καὶ εἴ τινες [25] ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)” (Aristotle, “Aristotle's Ars Poetica”).

Vemos que, segundo a Poética, “os imitadores imitam homens que praticam alguma ação”¹⁵⁶, por conseguinte, é de acordo com a variedade dos caracteres que os pintores retratam (εἰκαζεν): homens superiores, como fazia Polignoto; homens inferiores, como fazia Pauson; homens semelhantes a nós, como fazia Dionísio¹⁵⁷. Segundo Aristóteles, as demais artes mencionadas, dança, aulética e citarística, podem conter essas diferenças, assim como os discursos e os versos: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso e Nicócares, inferiores¹⁵⁸. Enfim, a imitação na Poética se refere a diferentes artes, e deve estar de acordo com o que pode exprimir: “o poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser”¹⁵⁹.

No Livro VII, Vitruvius fala em *certae rationes picturarum*, ou normas certas de pintura, constituídas pelos antigos (*antiqui*) para os aposentos de primavera, outono, verão, ou ainda átrios e peristilos:

pois, a imagem pictórica (*pictura imago*) se faz daquilo que é ou que pode ser, de modo que homens, edifícios, naus, e as restantes coisas estabeleçam exemplos de similitude figurada (*figurata similitudo*), pelos corpos definidos e certos. A partir daí, os antigos, que instituíram os princípios dos acabamentos, imitaram primeiro as variedades e disposições dos mármore de revestimento, então, as várias distribuições das cornijas, das molduras e das bandas separadoras (*cuneorum*) entre si¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Aristóteles, “Poética”, (1448a 7), p. 444. Em grego: “ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

¹⁵⁷ Aristóteles, “Poética”, (1448a 7), p. 444. Em grego: “ἤτοι βελτίονας ἢ καθ’ ἡμᾶς ἢ χείρονας [5] ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς: Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκαζεν” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

¹⁵⁸ Aristóteles, “Poética”, (1448a 9), p. 444. Em grego: “Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

¹⁵⁹ Aristóteles, “Poética”, (1460b 8), p. 468. Em grego: “ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὥσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν [10] ἀριθμὸν ἓν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

¹⁶⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, 5, 1), p. 22-23: “namque pictura imago fit eius quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naues, reliquarumque rerum e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. Ex eo antiqui qui initia expolitionibus insituerunt imitati sunt primum

Essa breve passagem reúne uma série de noções caras ao *De Architectura*, e auxilia a elucidar seus empregos na concatenação do escrito. Novamente nos deparamos com a evocação dos *antiqui*, dessa feita como garantes das normas de pintura a serem instaladas nos aposentos da edificação. Não são quaisquer normas, mas um conjunto de regras precisas, que se propõem a apresentar as coisas definidas e certas como são (*quibus finitis certisque*). A imagem pictórica (*pictura imago*) se vale dos exemplos (*exempla*) das coisas existentes e procura na semelhança (*similitudine*) dos corpos os critérios para a figuração. Os antigos primeiramente imitaram (*imitati sunt*), diz Vitrúvio, as variedades e disposições dos revestimentos marmóreos. Posteriormente, “passaram a imitar as figuras dos edifícios, as saliências proeminentes das colunas e dos frontões”¹⁶¹. Foram pintados “portos, promontórios, litorais, rios, fontes, canais, santuários, bosques, montes, rebanhos, pastores”¹⁶², e também simulacros dos deuses em grandes dimensões, as guerras Troianas, as errâncias de Ulisses por paisagens, além de “outras coisas que, de modo semelhante a essas, são produzidas pela natureza das coisas”¹⁶³. Interessa aqui sobretudo sublinhar a sentença final que direciona todos os temas pictóricos à semelhança da natureza (*ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata*).

crustarum marmorearum uarietates et collocationes, deinde coronarum, siliculorum, cuneorum inter se uarias distributiones”. Tomamos de empréstimo da tradução de Maciel a solução “bandas separadoras” para verter “*cuneorum*”, genitivo plural de *cuneus*. Vale ainda apontar a concordância dessa passagem de Vitrúvio com as recomendações que Aristóteles faz na Poética acerca do verossímil: cf. Aristóteles, “Poética”, 1454a 28, p. 456.

¹⁶¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, 5, 2), p. 23: “*postea ingressi sunt ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur*”. Sobre as questões pictóricas envolvidas nessas passagens, cf. Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 1-2, p. 378-383.

¹⁶² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, 5, 2), p. 23.

¹⁶³ O trecho todo em latim: “*pinguntur enim portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores, nonnullis locis item signorum megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Vlixis errationes per topia ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII - VII, 5, 2 - p. 23). Tradução: “pintaram, pois, portos, promontórios, litorais, rios, fontes, canais, santuários, bosques, montes, rebanhos, pastores, também em alguns locais estátuas em grandes dimensões, expondo simulacros dos deuses ou de mitos, igualmente as guerras Troianas, as errâncias de Ulisses por lugares, além de outras coisas que, de modo semelhante a essas, são produzidas pela natureza das coisas”.

Esses trechos alinham imitação à similitude da natureza, na produção das imagens pictóricas (*pictura imago*). As coisas existentes e as possíveis (*quod est seu potest esse*) constituem os exemplos a serem imitados nas figuras que serão produzidas. A partir de estudo sobre o Livro VII, Marie-Thérèse Cam afirma que “a regra em torno da qual ele [Vitruvius] insiste em 5,1, sem a nomear, é aquela da *mimesis*”¹⁶⁴, e retoma a questão, ampliando-a no comentário ao trecho:

o princípio em nome do qual se opera a distinção entre boa e má pintura aos olhos de Vitruvius é aquele da μίμησις; numerosos termos lembram-no em todo o capítulo: *imago* e *imitari*, *similis* e *similitudo*, *exemplum* (equivalente do grego ὁμοίωμα, J. J. Pollitt, 1974, p.366-367)¹⁶⁵.

Cotejados aos parágrafos iniciais do Livro III, em torno da descrição do *homo bene figuratus*, essas passagens do Livro VII fazem saltar à vista pontos de contato e distanciamento entre as partes do *De Architectura*. Os comentários sobre ambos os volumes, III e VII, indicam a presença do princípio da μίμησις. No Sétimo Volume, Vitruvius explicita que os antigos primeiro “imitaram” (*imitati sunt*) os mármore, posteriormente “imitaram” (*imitarentur*) as figuras de edificações, bem como as saliências proeminentes das colunas e dos frontões. Se nesses dois casos há μίμησις, porque Vitruvius não teria evidenciado esse princípio naquele que constitui um dos momentos mais centrais dentre os volumes dedicados à *aedificatio*, qual seja, o Livro III? De fato, Vitruvius emprega um termo correlato: *similiter*. Entre as proporções do corpo do homem e as razões métricas buscadas ao edifício sagrado há uma relação de semelhança, indicada pelo advérbio *similiter*, mas também pela partícula “*uti*” e a expressão “*cum causa*” conectando *natura* e *antiqui*¹⁶⁶. Se em ambos, Livros III e VII, tem-se em vista a figura a ser produzida, “*universam figurae speciem*” (em III, 1, 4) e “*figurata similitudine*” (em VII, 5, 1), respectivamente, resta uma diferença fundamental entre os enunciados: o Sétimo Volume trata de *pictura imago*. E da imagem pintada,

¹⁶⁴ Cam, M.-T., “Introduction”, in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, p. XXXV.

¹⁶⁵ Cam, M.-T., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, n. 3, p. 127.

¹⁶⁶ Cf. n. 98 e n. 99 supra.

que imita (*antiqui imitati sunt / imitarentur*) as coisas existentes, para o homem bem configurado que serve de modelo proporcional à toda a arte edificatória há uma distância considerável. O homem bem configurado não pode ser imitado sem mais pelo arquiteto, do mesmo modo que as obras de Lisipo teriam imitado a natureza, pois apenas o estatuário intenta plasmar homens em bronze, como os que são vistos.

Em determinado momento do *De Oratore* de Cícero, Cévola sugere: “porque não imitamos, Crasso, o Sócrates que está no Fedro de Platão?”¹⁶⁷. Crasso responde: “sim, mas façamos com mais comodidade ainda; que pedira almofadas e que todos acomodaram-se sobre os assentos que estavam sob o plátano”¹⁶⁸. A imitação de um gesto retratada pelo arpinate – o de se sentar sob o Plátano – comporta um acréscimo – o uso de almofadas –, sem que se cancele a imitação. Imitar um gesto, nesse caso, não implica necessariamente que haja uma relação estreitamente fidedigna¹⁶⁹. Sem querer adentrar nas implicações dessa imagem, quíça alegórica, do grupo que se assenta sob o plátano, à construção do diálogo, vale notar por mais esse emprego do verbo *imitor* que uma das dificuldades impostas pelo conceito de imitação é a sobreposição de sentidos que frequentemente o acompanham: ora exprimindo uma simples mímica, ora significando a imitação de caracteres, ou ainda como a replicação própria às artes que forjam imagens¹⁷⁰. No excerto ciceroniano é possível identificar tanto a mímica do gesto de se sentar sob o plátano, quanto a imitação do exemplo de uma escola filosófica.

De volta ao *De Architectura*, a semelhança entre as proporções do corpo do homem e as comensurabilidades do edifício sagrado se aproximam do princípio de

¹⁶⁷ Scatolin, A. “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, (I, 28), p. 152. Em latim: “*cur non imitamur, Crasse, Socratem illum, qui est in Phaedro Platonis?*” (Cícero, “*De Oratore*”, p. 20).

¹⁶⁸ Scatolin, A. “A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23”, (I, 29), p. 152. Em latim: “*immo uero commodius etiam; puluinosque poposcisse et omnes in eis sedibus, quae erant sub platano, consedisce dicebat*” (Cícero, “*De Oratore*”, p. 22).

¹⁶⁹ Cf. De Angeli, “*Mimesis e Techne*”, p. 30.

¹⁷⁰ Cf. Pollitt, J. J. “The ancient view of greek art”, p. 39, 40.

imitação (μίμησις). Todavia, o termo *imitatio* no escrito vitruviano parece empregado em situações bastante específicas, com frequência vinculadas mais diretamente à produção que resulta de algum modo em *imago*, como atesta, aliás, a etimologia da família de *imitor*, além da descrição da pintura no Livro VII. *Imitatio*, nos Dez Volumes, diz respeito recorrentemente a partes ou elementos da construção. Emular os *antiqui* não coincide exatamente com a imitação que produz algo (uma pintura, um triglifo), tampouco o *homo bene figuratus* é imitado no sentido em que um estatuário imita o homem, ou que o pintor imita as coisas que são ou que podem ser. Sua inserção no círculo e no quadrado expõe o interesse pelas qualidades abstratas de um modelo geral, por conseguinte, desprovido de espessura e de conformidade à anatomia dos homens de carne e osso.

Ainda que a transferência das proporções do corpo viril à coluna dórica tenha lhe assegurado firmeza e venustidade, a transferência da delicadeza da mulher à coluna jônica tenha conferido a ela um aspecto elevado, e a imitação da delicadeza virginal tenha revestido a coluna corintia dos ornatos mais venustos¹⁷¹, vê-se que é de outra ordem a mensagem transmitida com o homem vitruviano. A imitação dos homens como são vistos, no sentido de suas determinações acidentais – como as características anatômicas que diferenciam cada indivíduo –, ou ornamentais – calçados, cachos de cabelo, dobras das vestes – não têm lugar na notícia do homem bem configurado pela natureza. Pois, ali importa a inteligibilidade de suas razões métricas, como garantia do aspecto da construção. A semelhança¹⁷² entre o corpo do homem e a arquitetura é como a semelhança que concatena *astrologis* e *musicis* naqueles debates compartilhados (*similiter cum astrologis et musicis est disputatio comuni*) acerca

¹⁷¹ Relativamente aos caracteres, Aristóteles escreve na Poética que a “segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível” (Aristóteles, “Poética”, 1454a 21, p. 456). Em grego: “δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα: ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ’ οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

¹⁷² Vitruvius relacionava a descrição das proporções do corpo do homem bem configurado aos edifícios sagrados pelo advérbio *similiter*. O terceiro ponto a ser observado relativamente aos caracteres, segundo a Poética, é a semelhança (ὅμοιον), cf. Aristóteles, “Poética”, 1454a 23, p. 456. Em grego: “τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον” (Aristotle, “Aristotle’s Ars Poetica”).

da harmonia das estrelas e dos acordes musicais (*sympathia stellarum et symphoniarum*)¹⁷³. À semelhança do corpo do homem, podem ser constituídas e justificadas as comensurabilidades entre cada membro e a configuração da totalidade da obra.

¹⁷³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 16), p. 12: “*similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de sympathia stellarum et symphoniarum, in quadratis et trigonis, diatessaron et diapente*”. Tradução: “de modo semelhante, astrólogos e músicos têm em comum a discussão acerca da harmonia das estrelas e dos acordes musicais, em quadrados e em triângulos, em quartas e em quintas”.

Figura 2: *homo bene figuratus* inserido no círculo e no quadrado, segundo interpretação de Cesare Cesariano, em edição do *De Architectura* de 1521.

Fonte: Wittkower, R., "Architectural Principles in the age of Humanism", p. 24.

Capítulo 3:

PRECEITOS PARA O ENCANTO

3. PRECEITOS PARA O ENCANTO

Os princípios (*principia*) definidores dos templos, tal como exposto no Livro Terceiro, baseiam-se no aspecto de sua configuração (*figurarum aspectus*)¹. Assim, os edifícios sagrados se distinguem, segundo o *De Architectura*, por possuírem: pilastras que prolongam as paredes laterais (*in antis*); colunata na parte frontal (*prostylos*); colunata na parte frontal e na anterior simultaneamente (*amphiprostylos*); colunata ao redor de todos os lados (*peripteros*); dupla colunata ao redor de todos os lados (*dipteros*); espaçamento de dupla colunata, subtraídas as colunas internas (*pseudodipteros*); abertura central sem telhado (*hypaethros*). Mas além das conformações (*formationes*) que determinam os diversos templos, estes ainda se dividem pelos intervalos existentes entre suas colunas em cinco espécies: picnostilo, sistilo, diastilo, areostilo, eustilo. Vemos que os critérios de diferenciação, em ambos os modos empregados para categorizar os templos, sustentam-se sobre a apreensão de seu aspecto exterior². Essas designações articulam desde o início efeitos sensoriais a esquemas proporcionais, de

¹ Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, (III, 2, 1), p. 11: "*aedium autem principia sunt, e quibus constat figurarum aspectus, ea: primum in antis, quod graece ναὸς ἐν παραστάσιν dicitur, deinde prostylos, amphiprostylos, peripteros, pseudodipteros, <dipteros>, hypaethros. Horum exprimuntur formationes his rationibus*". Tradução: "os princípios dos templos, a partir dos quais se estabelece o aspecto de sua configuração, são estes: primeiro *in antis*, a que os gregos dizem *naós en parastásin*, então, prostilo, anfiprostilo, períptero, pseudodíptero, <díptero>, hipetro. As conformações deles são expressas por essas regulações".

² Para Pierre Gros, o aspecto exterior dos templos, "é tributário quase unicamente da *peristasis*, sobretudo a colunata da fachada" (Gros, P., "Aurea Templá", p. 102).

modo que no *pyncostylos* do texto vitruviano é possível entrever o grego πυκνός³, indicando a densidade das colunas, mais próximas entre si, num conjunto cerrado (*crebris columnis*)⁴. O *systylos* indica um grupo de colunas menos contraído (*paulo remissioribus*)⁵. O *diastylos* é ainda mais aberto (*amplius patentibus*) e o *araeostylos* tem colunas mais separadas do que convém (*rare quam oportet inter se diductis*)⁶. Finalmente o *eustylos* se define por uma justa distribuição dos intervalos (*interuallorum iusta distributione*)⁷.

O sentido classificatório vinculado inicialmente às espécies (*species*)⁸ de templos, sucedendo a catalogação dos princípios dados pelas suas configurações, acaba cedendo lugar a uma acepção propriamente visual do termo *species*, que ocupa a maior parte das ocorrências nos Dez Volumes. Por isso, dentre as desvantagens associadas ao modo areostilo, está o fato de apresentar, segundo Vitrúvio, uma vista (*species*) escancarada, aplanada, baixa, larga⁹. Por oposição, o ritmo eustilo é o mais aprovado

³ Cf. Bailly, A., “Abregé du Dictionnaire Grec-Français”, p. 768. Cf. Ainda Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 2, p. 99.

⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 1), p. 14.

⁵ Ibid., (III, 3, 1), p. 14. Segundo Gros, o termo em questão se constitui pelo prefixo σύν mais στῦλος, não apresentando conexão com o termo grego συστολή (que designa contração), embora também indique colunas cerradas, mas segundo a progressão que se estabelece aos intercolúnios das ritmações apresentadas (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 3, p. 99).

⁶ Ibid., (III, 3, 1), p. 14.

⁷ Ibid., (III, 3, 1), p. 14.

⁸ Pierre Gros entende o termo *species* de III, 1, 1 como subordinado ao gênero: “*species* é aqui o equivalente do εἶδος platônico ou aristotélico; designa as espécies no interior de um gênero” (Gros, P. in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 98). Haveria ainda uma correspondência entre *principia* e *genera*: “isso significa que no interior de cada *principium* ou *genus* pode-se, em princípio encontrar as cinco *species* definidas nesse capítulo” (ibid., n. 1, p. 98).

⁹ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”. Tradução do latim, introdução e notas: M. Justino Maciel. São Paulo, Martins Fontes, 2007, (III, 3, 5), p. 179. Em latim: “*et ipsarum aedium species sunt uaricae, barycephalae, humiles, latae*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 16). É de se notar ainda um antropomorfismo nos dois primeiros adjetivos: *uaricae* podendo designar as pernas afastadas; o grego βαρύς (*barys*), segundo Chantraine, quer dizer “pesado” e também “penoso, difícil de suportar” (Chantraine, P., “Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots”, p. 165), a partir do que *barycephalae* suscita a imagem de uma cabeça pesada, κεφαλή (*kephalē*) remetendo à cabeça ou extremidade (ibid., p. 522).

quanto à vista (*ad speciem*) propiciada, mas entre as qualidades superiores somam-se ainda aquelas relativas ao uso (*ad usum*) e à firmeza (*ad firmitatem*)¹⁰.

Figura 1: *Principia* dos templos: 1- templo *in antis*; 2- templo prostilo; 3- templo anfiprostilo.

Fonte: Gros, P., in: Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, p. 79.

¹⁰ Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, (III, 3, 6), p. 16: “*reddenda nunc est eustyli ratio, quae maxime probabilis et ad usum et ad speciem et ad firmitatem rationes habet explicatas*”. Tradução: “deve ser reportado agora o modo eustilo, que possui regulações desenvolvidas, sendo maximamente aprovado quanto ao uso, ao aspecto e à firmeza”.

4

5

6

7

Figura 2: *Principia* dos templos: 4- templo períptero; 5- templo períptero sem *posticum*; 6 - templo pseudodíptero; 7- templo díptero.
 Fonte: Gros, P., in: Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, p. 80.

Figura 3: *Species de templos*: A- ritmo picnostilo; B- ritmo sistilo; C- ritmo diastilo.

Fonte: Gros, P., in: Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, p. 100.

Figura 4: *Species de templos*: D- ritmo areostilo; E- ritmo eustilo.

Fonte: Gros, P., in: Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, p. 101.

O espaçamento preceituado para o intervalo entre as colunas determina a ritmação modular das cinco espécies de templos, mas só posteriormente são apresentadas as proporções das espessuras das colunas em relação a suas alturas. Desse modo, lê-se que o picnostilo deve ter um intercolúnio de uma vez e meia¹¹ a espessura da coluna; o sistilo deve possuir intercolúnio de duas vezes¹² a espessura da coluna; o diastilo deve ter intercolúnio de três vezes¹³ a espessura da coluna; o eustilo, ritmo mais excelente, deve ter intercolúnio de duas vezes e um quarto¹⁴ a espessura da coluna; quanto ao areostilo, Vitruvius não apresenta prescrição ao intercolúnio¹⁵. Essa primeira exposição leva a supor a espessura da coluna como módulo que serve de referência tanto aos intercolúnios definidores das cinco espécies de ritmações, quanto às respectivas alturas recomendadas¹⁶. Em III, 3, 10 são apresentadas as relações entre espessuras e alturas das colunas:

nos templos areostilos as colunas devem ser feitas, de modo que suas espessuras tenham a oitava parte da altura. No diastilo, a altura da coluna deve ser medida em oito partes e meia e uma dessas partes deve ser posta como espessura da coluna. No sistilo, a altura deve ser dividida em nove partes e meia, das quais uma deve ser dada à espessura da coluna. No picnostilo a altura deve ser dividida em dez, e, delas, uma parte fará a espessura da coluna. Já a altura das colunas do templo eustilo, como do sistilo, devem ser divididas em nove partes e meia e delas uma parte será tomada como a espessura do imoscapo¹⁷.

¹¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 2), p. 14.

¹² Ibid., (III, 3, 2), p. 14.

¹³ Ibid., (III, 3, 4), p. 15.

¹⁴ Ibid., (III, 3, 6), p. 16.

¹⁵ Devido ao espaçamento mais pronunciado, Vitruvius assinala a impossibilidade de se construir arquitrave de pedra ou mármore nessa ritmação, cf. *ibid.* (III, 3, 5), p. 15-16. Isso levaria a inferir para o areostilo um intercolúnio com espaçamento superior a três vezes a espessura da coluna, que é o maior espaçamento proposto anteriormente, cf. Gros, P. in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 117.

¹⁶ Em III, 3, 7 Vitruvius explicita a correspondência entre espessura da coluna e módulo: “*cuius moduli unius erit crassitudinis columnarum*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 17). Tradução: “cada módulo será constituído pela espessura da coluna”.

¹⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 10), p. 18-19: “*aedibus araeostylos columnae sic sunt faciendae, uti crassitudines earum sint partis octavae ad altitudines. Item in diastylo dimetienda est altitudo columnae in partes octo et dimidium, et unius partis columnae crassitudo conlocetur. In systylo altitudo diuidatur in nouem et dimidiam partem, et ex eis una ad crassitudinem columnae detur. Item in pycnostylo diuidenda est altitudo in decem, et eius una pars facienda est columnae crassitudo. Eustyli autem aedis columnae, ut systyli, in nouem partes altitudo diuidatur et dimidiam partem, et eius una pars constituatur in crassitudine imi scapi*”.

	Altura da coluna da coluna (em relação à espessura)	Intercolúnio
AREOSTILO	8	-
DIASTILO	8½	3
SISTILO	9½	2
PICNOSTILO	10	1½
EUSTILO	9½	2¼

Tabela 1: Comparação entre a série que relaciona as alturas das colunas às espessuras (III, 3, 10), e as prescrições de intercolúnios, segundo as ritmações dos templos (III, 3, 2 - III, 3, 6).

O que se depreende, porém, nessa prescrição (III, 3, 10) é que a espessura deve se adaptar à altura da coluna, invertendo o modo de exposição da série anterior que fazia justamente da espessura da coluna o módulo, a partir do qual os espaçamentos dos intercolúnios eram obtidos¹⁸. Aqui, parece admitir-se implicitamente como constante a altura da coluna, o que implicaria na alteração de sua espessura para manter a relação proporcional. Vitruvius conclui a passagem afirmando: “*ita habebitur pro rata parte intercolumniorum ratio*”¹⁹. De difícil interpretação, conforme observado por Gros²⁰, essa frase procura vincular o modo de estabelecimento dos intercolúnios (*intercolumniorum ratio*) a uma constante (*rata parte*), ao passo que o excerto todo (III, 3, 10) fixava a altura da coluna para que se encontrasse seu diâmetro (a cada espécie de ritmação de templo obtinha-se a espessura da coluna a partir de uma parte tomada à sua altura). Daí emerge a sugestão de que se interprete a sentença “*ita habebitur pro rata parte intercolumniorum ratio*” como a indicação da possibilidade de se mudar de variante: “que se parta de um diâmetro constante, ou de uma altura constante, o resultado é o mesmo, desde que se conheça a *ratio*, isto é, a relação que liga o valor do

¹⁸ Cf. Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 2 - III, 3, 6), p. 14-16.

¹⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III - III, 3, 10 - p. 19. Tradução: “assim, a regulação dos intercolúnios será estabelecida por uma parte determinada (*rata parte*)”.

²⁰ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 6, p. 118.

intercolúnio, o diâmetro da coluna e sua altura”²¹. A frase seguinte no texto de Vitruvius (em III, 3, 11) não contraria essa leitura, invertendo mais uma vez a perspectiva em torno do elemento construtivo a ser ajustado – mas dentro do mesmo sistema relacional –, ao propor alterações na espessura da coluna, caso o intercolúnio seja ampliado: “com efeito, na mesma medida em que aumentam os espaços entre as colunas, devem ser acrescentadas em proporção as espessuras dos fustes”²².

Pierre Gros chama atenção ainda para essa ruptura entre III, 3, 10 e III, 3, 11, que entende, na esteira de Silvio Ferri, como uma marca da mudança da fonte a que Vitruvius recorreria²³. Se, em ambos os casos, a resultante é equivalente, do ponto de vista aritmético²⁴, o segundo enunciado apontaria, no entanto, para questões da ordem das correções óticas, segundo Gros²⁵. De fato, o vocabulário da segunda exposição evidencia preocupações visuais e inicia uma série de prescrições de ajustes óticos²⁶ que vão pontuar todo o desenvolvimento do Livro Terceiro. A atenção recai, portanto, ao modo como as espécies de templo aparecem (*appareo*) aos olhos, de maneira que um acréscimo no intercolúnio requer o aumento proporcional da espessura das colunas²⁷. Vitruvius propusera ao areostilo uma espessura de coluna possuindo a oitava parte da altura²⁸. Instrui em seguida que se o mesmo areostilo tiver espessura de coluna com a

²¹ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 6, p. 118.

²² Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, (III, 3, 11), p. 182. Em latim: “*quemadmodum enim crescunt spatia inter columnas, proportionibus adaugendae sunt crassitudines scaporum*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 19).

²³ Gros, P., “Aurea Templa”, p. 103.

²⁴ É possível obter uma ritmação equivalente do ponto de vista das relações numéricas, seja mantendo a espessura da coluna constante, com alteração do intercolúnio e da altura da coluna, seja conservando sua altura constante e alterando as outras variáveis, quais sejam, intercolúnio e espessura.

²⁵ Gros, P., “Aurea Templa”, p. 103: “se aritmeticamente as duas formulações são equivalentes, a segunda se baseia, na realidade, em um sistema de correções óticas, extraído certamente de uma fonte diferente”.

²⁶ Segundo Ferri: “portanto, de uma outra fonte, certamente também essa helenística, a qual trata as correções óticas a serem aplicadas aos valores geométricos do edifício para que assumam ao aspecto a sua justa ‘auctoritas’, Vitruvius produz toda uma série de ulteriores adaptações e acomodações que, ao menos potencialmente, tenderiam a esvaziar e a anular a natureza do intercolúnio mais ou menos longo” (Ferri, S. in: Vitruvius, “Architettura – dai libri I-VII”, n. 11, p. 186).

²⁷ Cf. n. 22 supra.

²⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 10), p. 18.

nona ou décima parte de sua altura parecerá tênue e delgado, pois, devido ao espaçamento largo dessa modalidade de edifício, o ar corrói, por assim dizer, e diminui a espessura da coluna, alterando negativamente seu aspecto (*aspectus*)²⁹. Vitrúvio exemplifica ainda com o picnostilo, afirmando que se esse modo possuir espessura de oitava parte da altura, devido ao estreitamento dos intercolúnios, produzirá uma vista (*species*) entumecida e sem encanto (*inuenustam*). Em outras palavras, alterar a relação proporcional de uma espécie de templo, significa descaracterizá-lo, desprovê-lo daquilo que o compõe – seu *aspectus*, sua *species* –, em função do que lhes foram atribuídos os nomes: “assim, convém perseguir as comensurabilidades (*symmetrias*) dos gêneros de obras”³⁰. Embora os ritmos de intercolúnios tivessem sido tratados inicialmente por *species*³¹, Vitrúvio bascula a terminologia, e os agrupa como *genera*, referenciais às comensurabilidades a serem buscadas (*itaque generis operis oportet persequi symmetrias*).

O próximo passo propõe a primeira *adiectio* no livro dos templos, de acordo com a qual “as colunas angulares devem ser feitas mais espessas a quinquagésima parte de seu diâmetro”³². Esse ajuste é explicado por Vitrúvio como a intenção de tornar tais partes mais agradáveis à vista do espectador, revertendo o efeito causado pelo ar que parece cortá-las ao seu redor. Vitrúvio conclui a proposição exortando o emprego do

²⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 11), p. 19: “Namque si in araeostylo nona aut decima pars crassitudini fuerit, tenuis et exilis apparebit, ideo quod per latitudinem intercolumniorum aer consumit et inminuit aspectu scaporum crassitudinem”. Tradução: “pois, se no areostilo a espessura for da nona ou da décima parte aparecerá tênue e atrofiado, porque, devido à largura dos intercolúnios, o ar consome e diminui o aspecto da espessura dos fustes”.

³⁰ Ibid., (III, 3, 11), p. 19 “itaque generis operis oportet persequi symmetrias”.

³¹ Não apenas no sentido visual evocado pelo vocábulo, mas possivelmente no sentido classificatório de emprego do termo, cf. n. 2 supra.

³² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 11), p. 19: “etiamque angulares columnae crassiores facienda sunt ex suo diametro quinquagesima parte, quod eae ab aere circumciduntur et graciliores uidentur esse aspicientibus”. Tradução: “as colunas angulares devem ser feitas mais espessas a quinquagésima parte de seu diâmetro, pois elas são cortadas ao redor pelo ar, e parecerão mais delgadas aos espectadores”.

raciocínio, para equilibrar as distorções produzidas pelo olho: “*ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum*”³³.

3.1 Contratura e Êntase

Após prescrever o aumento das colunas angulares, Vitruvius trata das contraturas das colunas. De acordo com Pierre Gros, a contratura, ou diminuição do diâmetro da parte alta da coluna em relação ao diâmetro da base, não constitui uma correção ótica, mas apenas um procedimento usual de sua fabricação³⁴. Todavia, o arquiteto romano enumera uma série de indicações proporcionais que relacionam a diminuição do diâmetro de sua base (imoscapo) até a parte alta (sumoscapo) com a altura total da coluna:

quanto às contraturas nos cimos dos hipotraqúlios³⁵ das colunas, entende-se que devem ser feitas de modo que se a coluna tiver de um mínimo até quinze pés, a espessura³⁶ inferior deve ser dividida em seis partes, e cinco delas devem constituir a

³³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 11), p. 19. Tradução: “portanto, o raciocínio deve equilibrar o que engana o olho”.

³⁴ Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 2, p. 121-122. No Livro V, Vitruvius irá propor uma analogia entre o estreitamento do tronco da árvore, à medida em que fica mais alta, e a arquitetura que a imita, cf. capítulo 2, “Razões do Corpo”, em especial a seção “Μίμησις, *Imitatio, Similitudo*”.

³⁵ Segundo Maciel, os hipotraqúlios dizem respeito à “parte superior dos fustes, por vezes decorada com linhas circulares paralelas, filetes ou anéis vestigiais na pedra das marcas de corte de serra, no protótipo de madeira. É consituente ainda do fuste, como aqui afirma o texto vitruviano. O hipotraqúlio termina com um ressalto ou uma moldura saliente, a apófige” (Maciel, M. J., in: Vitruvius, n. 67, p. 182).

³⁶ O termo empregado por Vitruvius é “*crassitudo*”, a que todas as traduções consultadas vertem por “diâmetro” (Maciel: “diâmetro”; Gros: “diamètre”; Ferri: “diametro”; Granger: “diameter”). Embora saibamos pelo Livro I que a geometria é uma disciplina que deve estar presente na formação do arquiteto, não parece ser o caso aqui de recorrer a um expediente de estabelecimento de medida da coluna a partir de sua descrição geométrica. A consideração da *crassitudo* nesse trecho não implica necessariamente a preponderância de suas propriedades matemáticas, mas da massa corpórea, a espessura, que a constitui e que sofre um afilamento à medida que se eleva verticalmente (*contractura*). Ao que parece, a coluna aqui não é tomada como ente abstrato, mas como corpo denso, muito embora, em III, 3, 11 Vitruvius prescreva o espessamento das colunas de ângulo pela quinquagésima parte de seu “*diametro*”. Nesse passo, talvez Vitruvius queira dizer que em qualquer ponto da coluna de ângulo em que se fizesse uma seção horizontal, esta deveria se mostrar aumentada da sua quinquagésima parte.

espessura do cume. Igualmente, a coluna que tiver de quinze a vinte pés deve ter o imoscapo dividido em seis partes e meia, das quais cinco e meia farão a espessura superior da coluna. Do mesmo modo as que tiverem de vinte a trinta pés devem ter o imoscapo dividido em sete partes, e delas, seis perferão a contratura elevada. Quanto à coluna de trinta a quarenta pés de altura, a extremidade inferior deve ser dividida em sete partes e meia, das quais seis e meia terão como razão de contratura no topo. As colunas que tiverem de quarenta a cinquenta pés, do mesmo modo devem ser divididas em oito partes que devem ser contraídas a sete no sumoscapo, sob o capitel. Também, se as colunas forem mais altas, devem ser constituídas a partir do mesmo modo na determinação das contraturas³⁷.

Altura da coluna (em pés)	Diâmetro inferior em relação ao diâmetro superior
até 15	6/5
15-20	6,5/5,5
20-30	7/6
30-40	7,5/6,5
40-50	8/7

Tabela 2: Contraturas prescritas às diferentes alturas de colunas.

³⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 12), p. 20: “contracturae autem in summis columnarum hypotracheliis ita faciendae uidentur, uti si columna sit ab minimo ad pedes quinos denos, ima crassitudo diuidatur in partes sex et earum partium quinque summa constituitur. Item quae erit ab quindecim pedibus ad pedes uiginti, scapus imus in partes [septem superior crassitudo columnae] sex et semissem diuidatur, earumque partium quinque et semisse superior crassitudo columnae fiat. Item quae erunt a pedibus uiginti ad pedes triginta, scapus imus diuidatur in partes septem, earumque sex summa contractura perficiatur. Quae autem ab triginta pedibus ad quadraginta alta erit, ima diuidatur in partes septem et dimidiam; ex his sex et dimidiam in summo habeat contracturae ratione. Quae erunt ab quadraginta pedibus ad quinquaginta, item diuidendae sunt in octo partes, et earum septem in summo scapo sub capitulo contrahantur. Item si quae altiores erunt, eadem ratione pro rata constituentur contracturae”.

Se a contratura, ela mesma, não constitui um ajuste da ordem das *adiectio* e *retractio*, a prescrição do montante de variação da espessura parece sim constituir um ajuste desse tipo. O que é indicado na continuidade do texto pelo uso do termo *adiciuntur*: “esses ajustes (*temperaturae*) são adicionados (*adiciuntur*) às espessuras [...]”³⁸. Vitrúvio propõe uma série em que a espessura da coluna se reduz menos, à medida em que sua altura aumenta. Por exemplo, uma coluna de até 15 pés possui uma relação de 6/5 entre o imoscapo e o sumoscapo, enquanto que uma coluna de 40 a 50 pés possui a relação de 8/7 entre suas espessuras. A relação 8/7 é menor que 6/5, logo há uma redução menor da espessura em uma coluna maior. Como é possível chamar uma redução progressiva³⁹ de adição (*adiectio*)? Justamente por ser progressiva e variar acrescentando espessura às colunas maiores (que sofrem menor redução), além do que, ela se aparta do procedimento trivial da contratura, constituindo-se expediente especial que altera as relações de medidas. Comparando os ajustes prescritos às respectivas alturas, observamos uma diminuição proporcional da contratura à medida que a coluna fica mais alta. Logo, esse acréscimo relativo do ajuste proporcional do fuste pode ser entendido como *adiectio*⁴⁰.

Daí também o texto vitruviano sustentar que os ajustes proporcionais se adicionam às espessuras, “por causa da distância que se eleva em altura dos raios visuais⁴¹ ao olho (*oculi species*)”⁴². Pois, o aspecto visual é o que determina a proporção obtida pela redução do diâmetro da coluna, em função de sua altura, afinal, como sustenta Vitrúvio, “a visão persegue as venustidades”⁴³. E “se não somos acariciados

³⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 20-21: “*haec autem [...] adiciuntur crassitudinibus temperaturae*”.

³⁹ As prescrições de contratura variam segundo a série: $6/5 = 1,20 > 6,5/5,5 = 1,18 > 7/6 = 1,16 > 7,5/6,5 = 1,15 > 8/7 = 1,14$.

⁴⁰ Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 122. Cf. ainda n. 33 supra.

⁴¹ Segundo Bluteau, “em phrase Optica, *Especies* se chamaó os rayos da luz, diversamente reflexos, pella desigualdade da superficie dos corpos, & que na Tunica do olho, chamada *Retinea*, fazem humas impressoens que saó causas da visáo” (Bluteau, R., “Vocabulario Portuguez e Latino”, vol. III, p. 262).

⁴² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 20: “*propter altitudinis interuallum scandentis oculi species*”. Cf. ainda Gros, P., in: Vitruve, op. cit., n. 2, p. 123, acerca de *species*, interpretado como genitivo.

⁴³ Ibid., (III, 3, 13), p. 21: “*uenustates enim persequitur uisus*”.

pelo prazer advindo da proporção e das adições modulares, de modo que o que falta seja aumentado por meio de ajustes, um aspecto devastado e sem graça será remetido aos observadores”⁴⁴, completa Vitrúvio. Vale notar primeiramente, tal como aponta Pierre Gros, a consonância da frase “*uenustates enim persequitur uisus*” com a própria definição de *eurhythmia* de I, 2, 3, “*eurhythmia est uenusta species*”, sendo o termo *species* entendido nesses contextos como as impressões daquilo que se persegue com a visão (*uisus*)⁴⁵. O trecho que segue – “*cuius si non blandimur uoluptati proportionem et modulorum adiectionibus*” – alinha termos vinculados ao campo da venustidade, remetendo conseqüentemente ao conceito de *eurhythmia*, e ao mesmo tempo a termos do âmbito da noção de *symmetria*⁴⁶: *blandior* e *uoluptas* – par que se vincula semanticamente aos domínios do encanto, ligado à *uenustas*; *proportio* e *modulus* – par associado à matemática modular da *symmetria*, a qual se supõe embasar toda a *aedificatio*⁴⁷. Temos assim, *eurhythmia* e *symmetria* vinculados pelo expediente da *adiectio*, um dispositivo de ajuste métrico da obra arquitetônica, que ocorre no aumento proporcional do fator que regula a contratura, e mais nitidamente na êntase⁴⁸ – o acréscimo da espessura no meio

⁴⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 21: “*Venustates enim persequitur uisus, cuius si non blandimur uoluptati proportionem et modulorum adiectionibus, uti quod fallitur temperatione adaugeatur, uastus et inuestus conspicientibus remittetur aspectus*”.

⁴⁵ Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 3, p. 123-124.

⁴⁶ Segundo Gros (ibid., n. 3, p. 123-124), a dupla exigência de *symmetria* e *uenustas* está expressa na descrição da *ratio uenustatis* de I, 3, 2: “[*ratio*] *uenustatis uero [erit habita], cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, p. 20). Tradução: “os princípios relativos à venustidade serão obtidos quando houver uma vista agradável e elegante da obra e a comensuração de seus membros tiver justos raciocínios de comensurabilidades (*symmetriarum*)”.

⁴⁷ A composição dos templos assenta na *symmetria* (*aedium compositio constat ex symmetria*), afirma Vitrúvio em III, 1, 1. Como essa ordem de construções é exemplar à toda sorte de edificação (*cum in omnibus operibus ordines traderent, maxime in aedibus deorum* - Vitruv., III, 1, 4), conclui-se que a *symmetria* tem papel fundamental à toda *aedificatio*.

⁴⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 21: “*de adiectione quae adicitur in mediis columnis, quae apud Graecos ἑντασις appellatur, in extremo libro erit forma <et> ratio eius, quemadmodum mollis et conueniens efficiatur, subscripta*”. Tradução: “da *adiectio*, que promove acréscimos na parte média da coluna, chamada *éntasis* entre os gregos, haverá desenho e regra ao fim do livro, indicando de que modo é feita com suavidade e concordância”. A edição francesa do *De Architectura* estabelecida por Pierre Gros, bem como a italiana de Silvio Ferri trazem mesmo o vocábulo em grego: ἑντασις. Para Ferri, haveria aí um erro ortográfico: “de fato ‘adiectio’ não significa ἑντασις, mas προσθήκη, πρόσθεσις, ἑνθεσις, ἐπιβολή ou símiles; nem ἑντασις pode ser traduzido por ‘adiectio’, mas por ‘intentio’, ‘contentio’ e similares” (Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 13, p. 193). Embora de todo consolidado,

da coluna – cujo esquema Vitrúvio promete expor ao fim do livro. Tais *formae*, contudo, não nos chegaram.

Acerca ainda da êntase, Gros se vale de uma passagem de Geminus ou Heron⁴⁹, tomada como referência à interpretação proposta, ao tratar da necessidade dessa *adiectio*, afirmando que “o arquiteto deve realizar uma obra harmoniosa à visão”⁵⁰. A questão dos descaminhos desse fragmento, a que se recorre frequentemente na interpretação de passagens do *De Architectura*, será tratada à frente. Mas vale por hora antecipar que os termos empregados para designar essa obra “harmoniosa à visão” são *eurythmon* e *phantasian*⁵¹. Segundo Ferri, a passagem de Geminus-Damianos forneceria uma explicação para o ajuste: “o corpo cilíndrico da coluna, engastado entre estilóbata e arquitrave, apareceria como estreitando-se (στενούμενον) ao centro; por isso, se deve recorrer a um remédio e fazer o centro ligeiramente mais grosso (εὐρύτερον)”⁵².

3.2 Estilóbata

Com relação às bases dos templos, o *De Architectura* prevê também uma *adiectio* aos estilóbatas, “superfícies ou pavimentos dos templos onde assentam as colunas”⁵³, segundo Maciel. Vitrúvio escreve que “convém assim equilibrar o estilóbata, de modo

o termo êntase provém, para Ferri, de um possível erro de transcrição, subvertendo a vogal “e” por “a”, e transformado “enthesis” em “enthasis”. O códice S (*Selestadiensis*, 1153 bis) traria “enthasis”, em vez de “entasis” como se lê no H, atestando a corrupção do termo (ibid., p. 193). Para Gros, a ideia de tensão contida no termo ἔντασις justificaria seu emprego em Vitrúvio (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 5, p. 124).

⁴⁹ Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 122-123 ; cf. infra n. 96.

⁵⁰ Ibid., n. 5, p. 124-125.

⁵¹ “Πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον” apud Gros, op. cit., n. 5, p. 125.

⁵² Ferri, S. in: Vitruvio, “Architettura”, n. 13, p. 192. Essa justificação ótico-euritmica, no entanto, de acordo com Ferri, valeria apenas para os templos da metade do século V em diante, não explicando o emprego desse expediente em obras do século VI, como a “Basílica” de Paestum e a “Tavole Paladine” de Metaponto (ibid., n. 13, p. 192).

⁵³ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, n. 74, p. 185.

que tenha no meio uma *adiectio* obtida com os niveladores de altura desigual⁵⁴ [*scamillos inpaes*]; pois, se for alinhado em nível, parecerá côncavo ao olho”⁵⁵. Constata-se no excerto em questão, novamente, um procedimento que intervém no edifício e tem por fim, ou, ao menos reivindica como meta, a visão da obra, na medida em que procura evitar a impressão de concavidade (*alveolatum oculo uidebitur*) que o estilóbata nivelado produziria. A orientação de Vitrúvio é de que a base do templo, onde se assentam as colunas, deve ser realizada de modo a possuir uma *adiectio* no meio, compondo uma curvatura no conjunto. Segundo o texto, esta convexidade construída anularia a percepção de concavidade a que tende a visão relativamente a uma superfície plana.

A expressão *scamilli inpaes* suscitou muita controvérsia, pois tal como no caso da êntase, Vitrúvio promete um desenho ao fim do livro explicando o processo de obtenção dessa *adiectio*⁵⁶, mas o esquema não chegou até nós e dezenas de hipóteses foram elaboradas desde o século XVI, a ponto da expressão ser considerada por Claude Perrault “umas das coisas mais difíceis e obscuras em Vitrúvio”⁵⁷. A hipótese de Burnouf, retomada por Goodyear, de que os *scamilli inpaes* seriam instrumentos desiguais, como que marcos ou balizas, permitindo a obtenção de uma curva a partir da horizontal, lançou luz ao problema, eliminando a possibilidade de que os *scamilli* fossem tomados por componentes da própria obra. A preposição “*per*” que antecede a expressão indicaria tratar-se de um instrumento, além do valor semântico do termo *scamnum* (origem do diminutivo *scamillus*), por vezes designando objetos como banquetas, assentos ou escadinhas, conforme observa Pierre Gros⁵⁸. O estudioso

⁵⁴ Trata-se de uma solução encontrada por Maciel (Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, p. 186) para verter ao português a controversa expressão *scamillos inpaes*.

⁵⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 4, 5), p. 23-24: “*stylobatam ita oportet exaequari, uti habeat per medium adiectionem per scamillos inpaes; si enim ad libellam dirigetur alveolatum oculo uidebitur*”.

⁵⁶ Ibid., (III, 4, 5), p. 24: “*hoc autem, ut scamilli ad id conuenientes fiant, item in extremo libro forma et demonstratio erit descripta*”. Tradução: “sobre isso, a que os niveladores de altura (*scamilli*) tornam concordantes, igualmente haverá ao fim do livro desenho e demonstração descrita”.

⁵⁷ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 5, p. 140.

⁵⁸ Ibid., n. 5, p. 139-145.

notícia ainda as descobertas de vestígios arqueológicos por D. Mertens apontando para um procedimento um tanto diferente daquele proposto por Burnouf, mas não incompatível com a sua orientação geral⁵⁹. A questão não está em definitivo encerrada, embora essas interpretações pareçam oferecer algum alento face a obscuridade que envolvia a expressão.

Os *scamilli* tornam a curvatura do estilóbata concordante (*hoc autem, ut scamilli ad id conuenientes fiant*)⁶⁰, e, por consequência, agradável à visão voltada ao pódio. Do mesmo modo, as partes que o compõem – plinto, espira, ortostatos, cornijas e emolduramento – devem harmonizar-se ao estilóbata, sob a base das colunas⁶¹. Feito isso, escreve Vitruvius, deve-se dispor as bases das colunas em seus lugares segundo as *symmetriae* que prescreve às bases (*spirae*) ática e jônica. Em seguida, recomenda que as colunas medianas do pronau e da parte posterior do templo sejam dispostas à prumo quanto a seu eixo central (*ad perpendicularum medii centri conlocandae*). As colunas angulares e as que seguem seu alinhamento nos lados maiores devem estar, no entanto, à prumo na “face” voltada à cela (*uti partes interiores quae ad parietes cellae spectant ad perpendicularum latus habeant conlocatum*) e devem seguir as recomendações anteriores de contratura (segundo III, 3, 12) em sua “face” exterior (*exteriores autem partes uti dictum <ante> de earum contractura*)⁶². É possível entrever que a sutileza destas

⁵⁹ Segundo Gros, Mertens teria descoberto, na base do templo de Segesta, incisões em cruz, cujas hastes horizontais estariam em nível. Elas serviriam de referência a pranchas fixadas com pregos no eixo, determinando a “flecha” da curvatura, cujos pontos seriam marcados por uma corda ou corrente. Como exatamente ocorreriam as transferências das medidas da base nivelada aos pontos da curva fica sem resposta. Se a hipótese de Mertens tem o mérito de se basear em vestígios arqueológicos de um método aparentemente simples, deixa contudo sem explicação a significação “concreta” do termo *scamillo* (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 5, p. 142-144).

⁶⁰ Cf. n. 56 supra; cf. n. 48 supra.

⁶¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 4, 5), p. 23: “*sin autem circa aedem, ex tribus lateribus, podium faciendum erit, ad id constituatur uti quadrae, spirae, trunci, coronae, lysis ad ipsum stylobatam qui erit sub columnarum spiris conueniant*”. Tradução: “mas se, em três lados ao redor do templo fizer-se pódio, ele deve ser constituído de maneira que os plintos, as espiras [molduras de base], os blocos de cantaria, as cornijas e o emolduramento concordem com o próprio estilóbata, que estará sob as bases (*spiris*) das colunas”.

⁶² Ibid., (III, 5, 4), p. 25: “*spiris perfectis et conlocatis, columnae sunt medianae in prona et postico ad perpendicularum medii centri conlocandae; angulares autem, quaeque e regione earum futurae sunt in lateribus aedis dextra ac sinistra, uti partes interiores quae ad parietes cellae spectant ad perpendicularum latus habeant*”.

prescrições requerem à obra uma complexa elaboração. A curvatura do estilóbata, por si só, já impunha dificuldades técnicas nem um pouco negligenciáveis à construção de todas as partes superiores do templo. A implantação das colunas, de sua parte, variando conforme a posição, acrescenta ainda mais desafios à arte de construir com primor.

3.3 Arquitrave

Vitrúvio detém-se às prescrições para as arquitraves, a que chama no Livro Terceiro *epistylia*⁶³. Em outras partes do *De Architectura* o termo latino designa a noção geral que abarca ainda o entablamento, aproximando-se do valor etimológico do vocábulo, que remete a tudo o que está sobre a coluna, conforme aponta Pierre Gros⁶⁴.

A passagem do texto que apresenta as prescrições para as arquitraves (III, 5, 8) conta com acréscimos e supressões de termos, em seu estabelecimento pelos editores, de modo que as versões de Silvio Ferri⁶⁵ e Pierre Gros⁶⁶, sempre indicando as alterações propostas, acrescentam ambas “*in scapis*” e suprimem “*symmetria epistyliorum*”. A edição de Antonio Corso e Elisa Romano, por sua vez, não opera qualquer das duas

conlocatum, exteriores autem partes, uti dictum <ante> de earum contractura”. Tradução: “tendo sido concluídas e dispostas suas bases (*spirae*), as colunas medianas do pronau e da face posterior devem ser dispostas a prumo quanto ao seu eixo central; porém, as angulares e aquelas que ficarão em sua mesma direção nas laterais direita e esquerda do templo deverão ser dispostas de modo que as partes interiores voltadas para as paredes da cela tenham essa ‘face’ a prumo, enquanto as partes exteriores deverão apresentar contratura, tal como foi exposto anteriormente”. Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1 e 2, p. 154-155.

⁶³ Cf. Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 8), p. 28.

⁶⁴ Cf. Gros, P., in : Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 2, p. 176.

⁶⁵ Vitruvio, “Architettura”. Dai libri I-VII. Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri, Milano, BUR, 2002, p. 204.

⁶⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 8), p. 28: “*capitulis perfectis, deinde <in scapis> columnarum non ad libellam sed ad aequalem modulum conlocatis, ut quae adiectio in stylobatis facta fuerit, in superioribus membris respondeat [symmetria epistyliorum], epistyliorum ratio sic est habenda uti [...]*”. Tradução: “completos os caipitéis, depois dispostos nas colunas não em nível, mas em modulação equilibrada, de modo que esta *adiectio*, que tinha sido feita no estilóbata, tenha correspondência nos membros superiores, a regulação das arquitraves deve ser feita assim [...]”.

modificações ao texto vitruviano⁶⁷, enquanto a edição inglesa de Granger suprime “*in scapis*” e mantém “*symmetria epistyliorum*”⁶⁸. De todo modo, é possível depreender em todas elas a ideia de transferência da curvatura do estilóbata para a arquitrave (*quae adiectio in stylobatis facta fuerit, in superioribus membris respondeat*). A *adiectio* aplicada à base deve, portanto, concordar com uma *adiectio* proposta aos elementos horizontais que se apoiam sobre os capitéis das colunas. Para Pierre Gros, a expressão *symmetria epistyliorum* deve ser suprimida, uma vez que, além de não se ajustar bem à sintaxe do trecho, produziria ambiguidade⁶⁹. Por sua vez, a expressão “*ad aequalem modulum conlocatis*” de III, 5, 8 reivindicaria medida e módulo a uma operação exclusivamente manual de obtenção da curvatura superior com referência na de base, efetuada por meio dos *scamilli in pares*⁷⁰. Desperta inquietação nos comentadores⁷¹, essa suposta promiscuidade entre a noção de *modulus* e uma tarefa manual de transferência de medidas da *adiectio* do estilóbata para a arquitrave. Ademais, segundo essa

⁶⁷ Vitruvio. “*De Architectura*”. Volume Primo. Traduzione e commento de Antonio Corso e Elisa Romano. Torino, Giulio Einaudi editore, p. 258. Além da edição de Corso e Romano, apenas a de Fensterbuch recusa a supressão de *symmetria epistyliorum*, ao contrário ainda das de Rose, Choisy e Krohn, de acordo com Gros (Gros, P., In : Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, n. 3, p. 176).

⁶⁸ Vitruvius, “*On Architecture*”, Vol. I, p. 190.

⁶⁹ Segundo Gros, “cette locution introduit une ambiguïté ruineuse, puisqu’elle établit une confusion entre deux types de procédures et deux genres de corrections optiques, qu’il est difficile d’imputer à Vitruve” (Gros, P. In: Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, n. 3, p. 176). Tradução: “essa expressão introduz uma ambiguidade ruínosa, pois estabelece uma confusão entre dois tipos de procedimentos e dois gêneros de correções óticas, o que é difícil de imputar a Vitruvius”. No entanto, não fica claro nesse comentário quais seriam os dois gêneros de correções óticas mencionados. Será possível supor que um diria respeito à *adiectio* (como aquela obtida no estilóbata, pelos *scamilli in pares*) e o outro a alguma alteração de *symmetria*, como aquela proposta ao intercolúnio central do templo eútilo, que deve ter 3 vezes a espessura da coluna, em vez de 2¼, conforme é prescrito aos espaçamentos dessa ritmação em III, 3, 6?

⁷⁰ Cf. n. 55 e 56 supra.

⁷¹ Gros, P., in: Vitruve, “*De L’Architecture*”, Livre III, n. 3, p. 176: “on peut certes discuter de la légitimité du terme *modulum*, comme le fait justement Fensterbusch, p. 546, n. 196, car il ne s’agit ni de mesure, ni de modules, mais d’une courbure obtenue par des moyens empiriques”. Tradução: “pode-se certamente discutir a legitimidade do termo *modulum*, como faz justamente Fensterbusch, p. 546, n. 196, pois não se trata nem de medida, nem de módulos mas de uma curvatura obtida por meios empíricos”.

interpretação, a *adiectio* consistiria apenas em uma correção ou ajuste nas relações e comesurabilidades (*symmetriae*) já estabelecidas previamente⁷².

No Livro Primeiro (I, 2, 2), lê-se que a *ordinatio* “é o acordo das medidas dos membros da obra tomados separadamente e a comparação das proporções no conjunto global para se obter *symmetria*”⁷³. A ordenação diz respeito à quantidade, dita em grego ποσότης, a qual “consiste em tomar módulos de membros da própria obra, bem como na efetuação conveniente da totalidade da obra a partir de cada uma das partes dos seus membros”⁷⁴, segundo I, 2, 2. Ora, as palavras “*ad aequalem modulum*” de III, 5, 8 remetem a noções presentes na definição de *ordinatio*, que assume o módulo no que concerne às quantidades que compõem a obra em suas relações de *symmetria*. De fato, não se vê em III, 5, 8 uma exposição mais pormenorizada das quantidades, como em III, 3, 7, que atualiza a definição de *ordinatio* de I, 2, 2, descrevendo os desenvolvimentos do templo eústilo, em que o módulo é assimilado à espessura da coluna⁷⁵. Mas isso seria o bastante para identificar uma incoerência nos usos dos termos *modulus* e *conlocatio* na prescrição da *adiectio* da arquitrave? Em III, 5, 8, o termo “*conlocatis*” remete à terminologia usada na definição de *dispositio*, exposta também em I, 2, 2 como a “colocação adequada dos elementos e a execução elegante da composição da obra, relativamente à qualidade”⁷⁶.

A passagem de III, 5, 8 não poderia referir-se a um procedimento – algo distinto da prescrição de uma *adiectio* – que visa a tomar módulos de porções da própria obra,

⁷² O processo de construção da curvatura do estilóbata serve de referência às arquitraves que não são niveladas no plano horizontal (*non ad libellam*). O termo *libella* havia sido empregado em III, 4, 5 (*si enim libellam dirigitur*), em torno da proposta de correção visual por meio dos *scamilli in pares*. Cf. n. 55 supra.

⁷³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 2), p. 14: “*ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim uniuerseque proportionibus ad symmetriam comparatio*”.

⁷⁴ Ibid., (I, 2, 2), p. 15: “*Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis <membris> sumptio e singulisque membrorum partibus uniuerse operis conueniens effectus*”.

⁷⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 7), p. 17: “*item ex his partibus, siue tetrastyli, siue hexastyli, siue octastyli, una pars sumatur eaque erit modulus. Cuius moduli unius erit crassitudinis columnarum*”. Tradução: “igualmente destas partes tomamos uma, e ela será o módulo, seja do tetrastilo, do hexastilo, ou do octastilo. Cada módulo desses será equivalente à espessura das colunas”.

⁷⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 2), p. 15: “*dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”.

estabelecendo uma concordância com outras porções dessa mesma obra? Isto é, tomaria módulos do estilóbata (cuja *adiectio* teria sido explicada por esquemas ao fim do livro) como referência a outras partes da obra, tendo em vista a comensurabilidade do todo. Esta leitura implicaria, ao menos para essa passagem, uma compreensão mais ampla do termo *modulus*, que não estaria vinculado estritamente a partes definidas da obra, como, por exemplo, a base da coluna. Mas talvez a principal questão a ser feita aqui é se *modulus* e *adiectio* são mesmo noções antagônicas, isto é, se as quantidades determinadas de módulos que servem à *ordinatio* da obra constituem um expediente incompatível com as quantidades acrescentadas pelos ajustes das *adiectiones*. Em outras palavras, o estilóbata contendo ajustes não poderia servir de módulo à arquitrave? Afinal, Vitrúvio não diz na definição de *symmetria* que o acordo conveniente entre as partes e o todo da obra e de suas partes entre si exclui os ajustes eurrítmicos⁷⁷. Assim, a palavra “*modulum*” de III, 5, 8 parece retomar os termos da definição de *ordinatio*, prevendo a preparação das medidas, e “*conlocatis*” parece remeter à definição de *dispositio*, descrevendo as tarefas elementares do arquiteto, pois, tendo sido determinadas as quantidades, é preciso em seguida estabelecer uma configuração à obra que observe as qualidades de suas partes.

No *De Architectura* se apresenta em seguida as *epistylorum ratio*, ou seja, um conjunto de prescrições voltadas a regradar, agora sim claramente, as medidas das arquitraves:

a regulação das arquitraves deve ser feita assim: se as colunas tiverem um mínimo de 12 até quinze pés, que a altura da arquitrave seja a metade da espessura da base da coluna; se as colunas tiverem de 15 a 20 pés, que se divida a altura da coluna em treze partes e de uma se faça a altura da arquitrave; de 20 a 25 pés, que se divida a altura da

⁷⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 4), p. 16: “Item *symmetria* est ex ipsius operis membris conueniens consensus ex partibusque separatis ad uniuersae figurae speciem ratae partis responsus. Vti in hominis corpore e cubito, pede, palmo, digito ceterisque particulis *symmetros* est *eurythmiae* qualitas, sic est in operum perfectionibus”. Tradução: “por sua vez, *symmetria* é o acordo conveniente dos membros da própria obra entre si e a correlação de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a vista do conjunto da figura. Do mesmo modo que no corpo do homem, desde o côvado, o pé, o palmo, o dígito e outras partes, a comensurabilidade é uma qualidade eurrítmica, assim ocorre na realização das obras.

coluna em 12 partes e meia e com uma delas se faça a altura da arquitrave; de 25 a 30 pés, que se divida a altura da coluna em 12 partes e com uma delas se faça a altura da arquitrave⁷⁸.

Vale notar nessas prescrições a coexistência de dois sistemas, um para as colunas de quinze a vinte pés, outro para as demais. O primeiro relaciona a altura da arquitrave ao diâmetro de base da coluna, ao passo que o outro propõe uma progressão crescente da arquitrave em função da progressão crescente da altura das colunas. Em outras palavras, nesse segundo sistema, quanto maior a coluna, maior a arquitrave.

Altura das colunas (em pés)	Altura da arquitrave	
	Com relação à altura das colunas	Com relação ao diâmetro inferior
12-15		1/2
15-20	1/13	
20-25	1/12,5	
25-30	1/12	

Tabela 3: Os dois sistemas para obtenção das alturas das arquitraves.

Fonte: Gros, P. In: Vitruve, *De L'Architecture*, Livre III, n. 4, p. 177.

Gros propõe estabelecer uma série a partir do primeiro sistema (dado apenas para um grupo de colunas, o de 15 a 20 pés), associado ao diâmetro inferior, aplicando-o (altura da arquitrave igual à metade do diâmetro inferior da coluna) às

⁷⁸ Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, (III, 5, 8), p. 28- 29: "*epistylorum ratio sic est habenda uti si columnae fuerint a minima, XII pedum, ad quindecim pedes, epistylum sit altitudo dimidia crassitudinis imae columnae; item ab XV pedibus ad XX, columnae altitudo dimetiatur in partes tredecim, et unius partis altitudo epistylum fiat; item si a XX ad XXV pedes, diuidatur altitudo in partes XII et semissem, et eius una pars epistylum in altitudine fiat; item si ab XXV pedibus ad XXX, diuidatur in partes XII, et eius una pars altitudo fiat*".

recomendações anteriores (expostas em III, 3, 10) de relações entre espessura da coluna e altura para as espécies de templos prescritas previamente (areostilo, diástilo, sistilo, eústilo e picnóstilo), a fim de que se pudesse visualizar o comportamento desse primeiro sistema em diferentes alturas de colunas, uma vez que foi dado apenas para um grupo (de 12-15 pés). Constatamos, então, que à medida que a altura da coluna aumenta, a altura da arquitrave diminui. Isso contraria o sentido da progressão do segundo sistema de III, 5, 8, em que se obtém uma arquitrave de altura maior para uma coluna de altura maior.

Ritmo da colunata	Altura da arquitrave (1/2 da espessura da coluna) da categoria menor (12-15 pés), obtida da relação entre espessura e altura das colunas (segundo III, 3, 10)
Areostilo	1/16 ($E = 1/8$ de H)
Diástilo	1/17 ($E = 1/8,5$ de H)
Sistilo	1/19 ($E = 1/9,5$ de H)
Eústilo	
Picnóstilo	1/20 ($E = 1/10$ de H)

Tabela 4: Aplicação do primeiro sistema de obtenção de alturas de arquitraves às prescrições de III, 3, 10.

Fonte: Gros, P. In: Vitruve,, *De L'Architecture*, Livre III, n. 4, p. 178.

Ora, isso leva Gros a concluir que se trata de dois sistemas de regulação distintos, justapostos e inconciliáveis. O primeiro privilegiaria a relação tectônica que se estabelece entre o peso da arquitrave e seu suporte, daí o aumento da altura das arquitraves com o aumento da espessura das colunas e vice-versa. Já o segundo exibiria preocupações relacionadas ao efeito visual produzido pelas dimensões das

peças, de modo que a uma coluna maior – que torna os elementos do alto mais distantes –, cabe um aumento na arquitrave para corrigir a alteração que a ampliação da distância produz à visão⁷⁹. Mesmo sendo dois sistemas estrangeiros entre si, a coerência na continuidade da exposição de Vitrúvio, cuja sequência é enumerada pela repetição da partícula “*item*”, deixa inequívoco o caráter unitário do texto⁸⁰, além da ausência de eventuais corrupções ou acréscimos posteriores à passagem. E o trecho dedicado às arquitraves se encerra com uma espécie de generalização do segundo modo de obtenção das alturas dessas peças: “igualmente, as alturas das arquitraves devem ser estabelecidas a partir de uma parte determinada segundo a mesma regra com relação às alturas das colunas”⁸¹.

O que se segue no texto explicita as preocupações visuais como escopo. Pois, uma vez que a arquitrave se localiza nas porções mais altas do templo, a atenção se volta para as distorções ocasionadas pela distância do olho aos elementos arquitetônicos:

com efeito, quanto mais alto estiver o raio visual em relação ao olho, menos facilmente atravessa a densidade do ar: assim, dissipado pela distância da altura e exaurido de suas forças, devolve aos sentidos uma quantidade incerta de módulos. Por esse motivo, sempre é preciso que se adicione um suplemento para a regulação dos membros envolvidos nas relações de *symmetria*, de modo que possuam uma relação adequada entre as grandezas, sejam elas obras em lugares muito altos, sejam elas próprias obras colossais⁸².

Em conformidade a esse procedimento recomendado que procura corrigir a distorção devida à distância, só cabe o segundo tipo de prescrição, o do aumento da

⁷⁹ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 4, p. 177-179.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, n. 4, p. 177-179. Gros se baseia também nos estudos de B. Wesenberg a essa questão.

⁸¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 8), p. 29: “*item rata parte ad eundem modum ex altitudine columnarum expediendae sunt altitudines epistyliorum*”.

⁸² *Ibid.*, (III, 5, 9), p. 29: “*quo altius enim scandit oculi species, non facile persequat aeris crebritatem: dilapsa itaque altitudinis spatio et uiribus exuta, incertam modulorum renuntiat sensibus quantitatem. Quare semper adiciendum est rationi supplementum in symmetriarum membris, <ut>, cum fuerit [ut] aut altioribus locis opera, aut etiam ipsa colossicoter, habeant magnitudinum rationem*”.

altura da arquitrave atrelado ao aumento da altura da coluna: a visão que tanto mais se eleva, promove uma impressão de deformação do que se contempla. Se a dificuldade visual se amplia com o aumento da distância, não faz sentido que o primeiro modo de estabelecimento da altura da arquitrave – que diminui com o aumento da distância ou da altura da coluna – tenha como horizonte um ajuste visual. E o trecho subsequente deixa claro que a *adiectio* é necessária (*adiciendum est*) aos pontos mais altos da obra, bem como às obras colossais.

Pierre Gros propõe que nessa passagem Vitrúvio esteja seguindo um texto grego de *skenographía* helenística do qual se tem notícia a partir das *Definitiones* de Heron de Alexandria⁸³. Ao mesmo tempo, a expressão *oculi species* estabelece um ponto de contato com as prescrições anteriores de *adiectio*, sobretudo de III, 3, 13 (que falava da variação nas contraturas e na êntase), ao reclamar dispositivos destinados a corrigir as distorções na visão da obra. A *adiectio* proposta à arquitrave consiste na previsão da regulação proporcional de grandezas (*magnitudinum rationem*), e é pautada pelo conjunto de relações de *symmetria* que perpassa cada parte da obra, sem perder de vista o conjunto.

Vitrúvio conclui esse assunto afirmando que a arquitrave é mais larga em sua parte alta – cuja largura deve ser igual à espessura da base da coluna –, do que em sua base, que, ao repousar sobre o capitel, deve ter em sua largura a dimensão do diâmetro do topo da coluna⁸⁴.

⁸³ Gros reporta que, segundo se lê nas *Definitiones* de Heron de Alexandria, “a finalidade do arquiteto é tornar a obra harmoniosa em sua aparência” (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 179). Abordaremos à frente certas questões relativas a esse escrito, e sua controversa autoria.

⁸⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 9), p. 29: “*epystilii latitudo in imo, quod supra capitulum erit, quanta crassitudo summae columnae sub capitulo erit, tanta fiat; summum quantum imus scapus*”. Tradução: “a largura da base da arquitrave, que estará sobre o capitel, deve ter a espessura do sumoscapo, abaixo do capitel; a largura do topo da arquitrave deve ter a espessura da imoscapo”. Pierre Gros nos lembra ainda que é possível identificar, a partir de templos construídos em Roma, que a largura da base da arquitrave foi durante um longo período maior que o diâmetro superior da coluna, inversamente ao que propõe a preceptiva. O exemplo fornecido é o do templo de Apolo *in Circo*, que contaria com uma arquitrave de largura inferior de 1,3m, apoiada sobre a parte superior da coluna com diâmetro de aproximadamente 1,2m (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 6, p. 181).

3.4 Entablamento

Às partes mais altas dos edifícios sagrados são prescritos ajustes, cuja finalidade atestada no escrito vitruviano circunscreve igualmente as precauções visuais⁸⁵ para com a obra. Fica prevista, assim, a inclinação do conjunto elevado: “todos os membros que estarão acima dos capitéis das colunas, isto é, arquitraves, frisos, cornijas, tímpanos, frontões e acrotérios, devem inclinar-se à frente em 1/12 de sua altura”⁸⁶.

O início de III, 5, 9 marcava a atenção às questões concernentes ao que os olhos captam (*quo altius enim scandit oculi species...*). A justificativa para a inclinação do entablamento (compreendendo o conjunto de elementos situados acima dos capitéis das colunas) em 1/12 de sua altura, exposta em III, 5, 13, reitera essa sorte de preocupação:

quando paramos diante do frontispício e prolongamos duas linhas a partir do olho, atingindo uma delas a parte inferior do templo e a outra o seu topo, a que tocar o ponto mais alto será a mais extensa. Assim, quanto mais longa é a linha de visão que avança para a parte superior, mais inclinada para trás nos surge no seu aspecto⁸⁷.

Desses apontamentos temos um vislumbre da distância que por vezes se encontra entre o escrito de Vitruvius e remanescentes de construções antigas.

⁸⁵ O que se atesta pelas expressões: “*ab oculo*”, “*uisus*”, “*eius speciem*”, “*in aspectu*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, - III, 5, 13 - p. 31-32).

⁸⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 13), p. 31: “*membra omnia, quae supra capitula columnarum sunt futura, id est epistylia, zophora, coronae, tympana, fastigia, acroteria, inclinanda sunt in fronte suae cuiusque altitudinis parte XII*”. Vale apontar que tanto a edição francesa editada por Pierre Gros (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, - III, 5, 13 - p. 31), quanto aquela em língua portuguesa traduzida por M. J. Maciel (Vitruvius, “Tratado de Arquitetura” - III, 5, 13 - p. 194-195) designam por entablamento (nos subtítulos às respectivas traduções à passagem) o conjunto de membros ou elementos arquitetônicos, situados acima do capitel da coluna, segundo descrito em III, 5, 13. No entanto, os esquemas gráficos realizados por Lawrence para o templo jônico preveem ao entablamento apenas arquitrave, friso e cornija, sem incluir os elementos superiores, tímpano, frontão e acrotério (Lawrence, A. W. “Arquitetura grega”, tradução: Maria Luiza Moreira de Alba. São Paulo, Cosac & Naify, 1998). W. Goodyear adota igualmente essa classificação que separa o entablamento (entablature), incluindo arquitrave, friso e cornija, do frontão (pediment), o qual engloba os elementos dispostos acima do entablamento (Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 29).

⁸⁷ Vitruvius, “Tratado de Arquitetura”, (III, 5, 13), p. 195. Em latim: “*ideo quod cum steterimus contra frontes, ab oculo lineae duae si extensae fuerint, et una tetigerit imam operis partem, altera summam, quae summam*

As prescrições de ajustes óticos concentram-se no do Livro III, voltado ao gênero jônico. E nessa passagem Vitrúvio expõe a intenção dos expedientes de correção, preceituando que se execute na obra o inverso da distorção produzida ao olho, neutralizando-a: “se, porém, como acima foi escrito, estiverem inclinados para a frente, então [os membros acima do capitel] parecerão diante dos olhos como dispostos a fio de prumo e esquadro”⁸⁸.

3.5 Skenographía

Um fragmento de autoria incerta, conhecido pelo título “O que é o cenográfico?” (Τί τὸ σκηνογραφικόν), atribui ao arquiteto a tarefa de velar pelo aspecto segundo o qual a obra se apresenta (φαίνεται), evitando as distorções impostas ao olho (πρὸς ὄψιν)⁸⁹. A eurritmia ocupa, segundo esse registro, posição fulcral nas

tetigerit longior fiet. Ita quo longior uisus linea in superiorem partem procedit, resupinatum facit eius speciem” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 31).

⁸⁸ Vitrúvio, “Tratado de Arquitetura”, (III, 5, 13), p. 195. Em latim: “*cum autem, uti supra scriptum est, in fronte inclinata fuerint, tunc in aspectu uidebuntur esse ad perpendiculum et normam*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. 31-32).

⁸⁹ Gemino, “Τί τὸ σκηνογραφικόν”, apud Acerbi, F., “Appendice G”, in: Euclide, “Tutte le opere”. Milano: Bompiani, 2007, p. 2612: τὸ σκηνογραφικόν τῆς ὀπτικῆς μέρος ζητεῖ πῶς προσήκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων. ἐπειδὴ γὰρ οὐχ οἷα [τε] ἔστι τὰ ὄντα, τοιαῦτα καὶ φαίνεται, σκοποῦσιν πῶς μὴ τοὺς ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ’ ὅποιοι φανήσονται ἐξεργάσσονται. τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ ὅποσον ἐγχωρεῖ πρὸς τὰς τῆς ὀψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν οὐ τῆς κατ’ ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς πρὸς ὄψιν στοχαζομένων. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κυλινδρικὸν κίονα ἐπεὶ κατεαγόντα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσον πρὸς ὄψιν στενούμενον, εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ καὶ τὸν μὲν κύκλον ἔστιν ὅτε οὐ κύκλον γράφει, ἀλλ’ ὀξυγωνίου κώνου τομῇν, τὸ δὲ τετράγωνον προμηκέστερον καὶ τοὺς πολλοὺς καὶ μεγέθει διαφέροντας κίονας ἐν ἄλλαις ἀναλογίαις κατὰ πλῆθος καὶ μέγεθος. τοιοῦτος δ’ ἔστι λόγος καὶ τῷ κολοσσοποιῷ διδούς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὐρυθμος εἴη, ἀλλὰ μὴ μάτην ἐργασθείη κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος. οὐ γὰρ οἷα ἔστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀναστήματι τιθέμενα. Tradução: A cenografia, enquanto parte da ótica, busca traçar com pertinência as figuras (τὰς εἰκόνας) dos edifícios. Pois, uma vez que as coisas não são tal como se mostram (φαίνεται), não se vê os ritmos próprios e intrínsecos, mas tal como exteriormente se afiguram ao desempenharem seu papel. A finalidade do arquiteto é fazer a obra mostrar-se (τὸ πρὸς φαντασίαν) eurrítmica e a sua tarefa permite, o quanto é possível, descobrir remédios para os enganos dos olhos, não com vistas às eurritmias correspondentes às verdadeiras, mas aos olhos. Assim, faz mais largas as colunas cilíndricas, porque pareceriam cortadas na região média, estreitando-se aos olhos. Vê-se que há um círculo, quando não se traçou um círculo, mas um tronco de cone elíptico, e se vê um quadrado quando se traçou um

atividades que desempenha o arquiteto⁹⁰, mas também ao artífice que realiza esculturas colossais (τῶι κολοσσοποιῶ). Por outro lado, vimos que Vitrúvio reserva lugar nítido a essas preocupações⁹¹, e chegava mesmo a prever *adiectioes* para os elementos da obra situados em locais muito altos (*altioribus locis opera*) e para as próprias obras colossais (*ipsa colossicotera*)⁹². Mas, será possível inferir a partir do *De Architectura* que a finalidade primeira dessa arte esteja vinculada à visão que se tem da obra?

Antes, cabe uma indagação a respeito desse fragmento que sustenta boa parte das interpretações das passagens do *De Architectura* relativas à depuração visual da *aedificatio*. Ademais, vale tentar recuperar as circunstâncias em que esse breve texto que supostamente evoca os fins da arquitetura nos foi transmitido e difundido no passado mais recente, procurando averiguar se ele permitiria discernir algo em torno de sua proveniência. Será mesmo possível afirmar que se trata de um escrito sobre arte edificatória, ou que apenas faz menção a essa disciplina?

Em seu comentário ao *De Architectura*, junto à tradução dos sete primeiros livros, Silvio Ferri fala de um fragmento atribuído a Damianus “quase idêntico” a um de Heron, afirmando tratar-se de um texto sobre *skenographía*, no qual se lê que “o escopo do arquiteto é tornar a obra eurrítmica à visão”⁹³. Ferri escreve que “como todos

paralelogramo, e colunas de diferentes grandezas em outras relações proporcionais, quanto ao número e magnitude. Tal é o princípio segundo o qual o escultor de colossos confere simetria aparente (τὴν φανησομένην συμμετρίαν) à compleição final [da obra] eurrítmica aos olhos, sem trabalhar em vão pela simetria essencial (κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος). Pois a obra não é assim, ao se mostrar (φαίνεται), disposta em grande altura.

⁹⁰ Geminus, in: Euclide, “Tutte le opere”, Appendice G, p. 2612: “Τέλος δὲ τῶι ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον”.

⁹¹ A sentença de III, 3, 13 resume essa orientação: “*uenustates enim persequitur uisus*” (cf. n. 44 supra). As referências à dimensão visual são frequentes no Livro III, proliferando-se variadamente por esse campo semântico através de termos como *species*, *aspectus*, *aspiciens*, *figura*, *uisus*, *oculus*, *imago*. Podem ainda ser encontradas referências diretas ao olho tomado como norteador de procedimentos de ajustes de medidas, tal como em III, 3, 11: “*ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum*” (cf. n. 33 supra). Ou ainda em III, 4, 5: “*si enim ad libellam dirigitur, alueolatam oculo uidebitur*” (cf. n. 55 supra).

⁹² Cf. Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 5, 9), p. 29. Cf n. 82 supra.

⁹³ Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”. Dai libri I-VII. Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri. Milão, BUR, 2002, n. 13, p. 191: “Scopo dell’architetto è di fare l’opera euritmica alla vista”.

veem, entre o texto de Damianus (discípulo de Posidônio, e, portanto, contemporâneo a Cícero) e o texto de Vitruvius, os pontos de contato são numerosos e evidentes, no particular e no geral”⁹⁴, sobretudo quanto à correlação entre κολοσσοποιός e *colossicoter*⁹⁵. Tais fragmentos norteiam igualmente os comentários de Pierre Gros⁹⁶ às passagens centrais do *De Architectura*, relativamente aos refinamentos⁹⁷ construtivos e ao papel da visão, de modo a explicitar uma possível assimilação de certos desdobramentos da empresa vitruviana ao fragmento grego “O que é o cenográfico?” (Τί τὸ σκηνογραφικόν), atribuído por esse estudioso a Heron de Alexandria⁹⁸. Restam, todavia, diferenças entre os dois comentadores quanto à interpretação do posicionamento da obra de Vitruvius face a esses propósitos⁹⁹.

⁹⁴ Ferri, S., in: Vitruvius, “Architettura”, n. 13, p. 191.

⁹⁵ Ibid., n. 13, p. 191.

⁹⁶ Cf. Gros, P. In: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n.1, p. 122-123; n. 2, p. 123; n. 5, p. 125; n. 1, p. 179; n. 5, p. 180. Apontou-se no presente trabalho dois momentos em que Gros recorre a esse fragmento no comentário ao *De Architectura*: um em que o comentador se reporta a “Géminos” (ou “Héron”) na interpretação da êntase, cf. n. 49 supra; outro pela remissão à Heron, relativamente às prescrições sobre a arquivada, cf. n. 83 supra.

⁹⁷ O termo “refinamento” é largamente empregado pelos estudiosos da arquitetura antiga grega e romana. W. H. Goodyear procurou ampliar a abrangência do termo na obra referencial “Greek refinements: studies in temperamental architecture” de 1912. O autor argumenta que na arquitetura antiga grega e romana (mas também naquelas de outros períodos) as variações nos elementos construtivos nem sempre visavam à correção ótica, daí a escolha de um termo que expressasse o caráter intencional de determinados procedimentos construtivos visando à *eurythmia*. Cf. apêndice A: “Ajustes métricos e variações na arquitetura antiga”, ao final deste trabalho.

⁹⁸ Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 179: “é provável que Vitruvius siga aqui um texto grego extraído de um tratado helenístico de *scaenographia*, cujos elementos podem ser encontrados em uma notícia de Heron de Alexandria ; sob a rubrica Τί τὸ σκηνογραφικόν; (*Definitions*, 135, 13; Heiberg, IV, p. 107), nós aprendemos que a finalidade do arquiteto é tornar a obra harmoniosa em sua aparência e, na medida do possível, descobrir os remédios contra os erros da visão (ἀλεξήματα ἀνευρίσειν), firmando-se em manter as relações harmônicas não em sua forma real (κατὰ ἀλήθειαν), mas naquelas que elas assumem aos olhos dos observadores”. Pierre Gros anunciara conhecer a controversa atribuição do mesmo fragmento a autores diferentes, seguindo as indicações de outros estudiosos franceses : “G. Aujac, *Géminos, Introduction aux phénomènes*, CUF, Paris, 1975, p. XIII, n. 2, lembra que o texto aprentado por Schöne como sendo de Géminos é atribuído por Hultsch aos Catóptricos de Heron ; P. Tannery, *Sur le classement des mathématiques*, em *La géométrie grecque*, Paris, 1887, p. 42 e ss., reconhece nesse texto os ensinamentos de Géminos” (Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 122-123).

⁹⁹ O comentário de Silvio Ferri aponta como inexatidão a assunção vitruviana de que “quando uma estrutura é ‘comensurada’, é também venusta” (Ferri, S. Vitruvius. “Architettura”, n. 3, p. 116), já que, de fato, a *eurythmia* historicamente diria respeito a um estágio superior, caracterizado pela correção da *symmetria* numérica (ibid., n. 3, p. 116). Em desacordo a essa posição de Ferri, e explicitando a

Pollitt, por seu turno, esclarece que a passagem *Τί τὸ σκηνογραφικόν* (*Tí tò skenographikón*), anexada aos manuscritos de Damianus no século XVI, “é às vezes atribuída a Heron de Alexandria, de época incerta, mas tratando-se provavelmente do final do período helenístico [...]; e às vezes é atribuída à Geminus, cuja data é também incerta mas parece ter sido contemporâneo de Posidônio (portanto, em torno de 70 a.C.)”¹⁰⁰. No entanto, esse estudioso não exclui uma datação mais tardia: “não é inconcebível que a passagem de fato pertença a Damianus, datado por Hultsch (e grafado “Damianos”) em torno do século quarto d. C.”¹⁰¹. Pollitt ainda afirma que a *skenographía* (σκηνογραφία) “tornou-se com o tempo uma das subdivisões formais da ciência ótica”¹⁰², fazendo parte da educação avançada que um grego recebia, a partir do que infere que “essa subdivisão da ótica deve ter sido particularmente importante para os arquitetos, que eram obrigados a preparar perspectivas dos edifícios projetados a seus clientes”¹⁰³. Apoiando-se em um fragmento de Diógenes Laércio, segundo o qual o filósofo Menedemus e seu pai arquiteto teriam praticado ambos a *skenographía* (σκενογραφία), Pollitt pretende sustentar a hipótese de que esse suposto setor da ótica fazia parte de um conhecimento de que os arquitetos se serviam.

Pierre-Maxime Schuhl também retransmite o *Τί τὸ σκηνογραφικόν* e fornece esclarecimentos sobre a controversa atribuição a Geminus, dado que o fragmento chega anonimamente anexado, ora a extratos atribuídos a Heron (publicado como apêndice na edição de 1864 de Hultsch¹⁰⁴), ora a um pequeno tratado de ótica de

discordância com F. W. Schlicker nesse ponto, para Pierre Gros, a *symmetria* não é sobrepujada pela *eurythmia*, na medida em que esta última procura tão somente restituir a *symmetria* aparente (*uerae symmetriae*), alterada pelas deformações visuais (Gros, P., in: Vitruve, Livre III, 1990, n. 139, p. LVII).

¹⁰⁰ Pollitt, J. J. “The ancient view of greek art”. New Haven and London, Yale University Press, 1974, n. 44, p. 96.

¹⁰¹ Ibid., n. 44, p. 96. Cf. os comentários sobre a hipótese de datação de Acerbi, n. 113 infra.

¹⁰² Ibid., p. 245.

¹⁰³ Ibid., p. 245-246. Cf. ibid., n. 2, p. 246; fr. 9, p. 238.

¹⁰⁴ Hultsch, F., “Heronis Alexandrini Geometricorum et Stereometricorum reliquiae”. *Accedunt... Anonymi uariae collectiones ex Herone Euclide Gemino Proclo Anatolio allisque*. Berlin, 1864, p. 252. Trazemos cópia do fragmento “*Τί τὸ σκηνογραφικόν*” editado por Hultsch ao final desse trabalho.

Damianus, reunido por um copista no século XVI, publicado em 1897 por Schöne¹⁰⁵ e atribuído então a Geminus¹⁰⁶. Compulsando ambas as edições do século XIX pôde-se confirmar as informações que Schuhl difunde, e mais, é possível entender que a confusão na atribuição da autoria do fragmento entre os estudiosos do século XX, varia conforme a fonte: aqueles que seguem a edição de Hultsch de 1864 costumam associar a autoria do fragmento a Heron; os que seguem a edição de Schöne de 1897, tendem a imputá-lo a Damianus ou Geminus. Hultsch apresenta o fragmento como remanescente provável dos Catóptricos de Heron (*fragmenta excerpta, ut uidetur, e Catoptricis Heronis*). Já Schöne insere o fragmento “*Tí tò skenographikón*” entre extratos de Geminus, na sequência do pequeno tratado de ótica de Damianus.

Essa atribuição a Geminus, segundo Schuhl, deve-se “a uma certa analogia que esse fragmento possui com os fragmentos de Geminus presentes em outros autores, notadamente em Proclo”¹⁰⁷. Observamos, enfim, que Schuhl¹⁰⁸ adota o excerto a partir da edição de Schöne de 1897, assim como Pollitt¹⁰⁹, Pierre Gros¹¹⁰ em seu comentário à edição de Vitrúvio, e mesmo Erwin Panofsky¹¹¹ em “A perspectiva como forma simbólica”. No propalado livro “Arquitetura grega”, Lawrence reporta um fragmento semelhante, preconizando a regularização aparente das medidas das partes da obra arquitetônica, e que atribui a mais um nome: Heliodoro de Larissa¹¹². Damianus teria sido discípulo de Heliodoro, segundo Fabio Acerbi e Philippe Fleury¹¹³. Sob essa

¹⁰⁵ Schöne, R., “Damianos Schrift über Optik mit Auszügen aus Geminus”. Griechisch und deutsch herausgegeben. Berlin, 1897, p. 28-30. Trazemos cópia do fragmento “*Tí tò skenographikón*” editado por Schöne, ao final deste trabalho.

¹⁰⁶ Schuhl, P.-M. “Platon et l’art de son temps” (arts plastiques). Paris, Presses Universitaires de France, 1952. Cf. p. 77-78.

¹⁰⁷ Ibid., “Platon et l’art de son temps”, p. 78.

¹⁰⁸ Ibid., n. 1, p. 78.

¹⁰⁹ Pollitt, J. J. “The ancient view of greek art”, p. 239.

¹¹⁰ Gros, P., in: Vitruve, Livre III, n. 1, p. 123. Cf. supra n. 96.

¹¹¹ Panofsky, E. “A perspectiva como forma simbólica”. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa, Edições 70, 1993, p. 87-88.

¹¹² Lawrence, A. W. “Greek Architecture”. London, Penguin Books, 1957, p. 172; edição brasileira: “Arquitetura grega”, tradução: Maria Luiza Moreira de Alba. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 127.

¹¹³ Vale notar ainda que a edição Schöne de 1897 faz menção a Heliodoro de Larissa no título do manuscrito do Vaticano, cf. Schöne, “Damianos Schrift über Optik mit Auszügen aus Geminus”, p. V. Fabio Acerbi em edição italiana das obras de Euclides, apresenta como anexo o fragmento *Tí tò*

mesma denominação (Heliodoro), Goodyear apresenta um fragmento similar e relata encontrá-lo igualmente em Penrose, Boutmy e Hauck¹¹⁴.

J. J. Coulton em seu “Greek architects at work”, inicia a seção em que trata dos refinamentos arquitetônicos dos templos gregos, apresentando um excerto que atribui a Fílon de Bizâncio, e que revela ao mesmo tempo uma proximidade estreita com aquele de Heron (que, como visto, é também atribuído a Damianus, Geminus e Heliodoro)¹¹⁵.

Mais que perscrutar os meandros atinentes aos pensamentos que produziram tais excertos vívidos, mas escassos em seus remanescentes e, portanto, imersos em incertezas, cumpre apontar a recorrente menção desses fragmentos quando se trata de

σχηνογραφίχόν, que atribui a Geminus, argumentando que uma passagem de Proclo atesta de maneira precisa essa associação pela coincidência temática (Acerbi, F., “Appendice G”, in: Euclide, “Tutte le opere”. Milano: Bompiani, 2007, p. 2596). Segundo Acerbi, o nome de Damianus, provavelmente ligado às escolas neo-platônicas entre o V e o VI século, esteve envolvido em uma compilação de extratos sobre ótica (ibid., p. 2589). Acerbi apresenta uma hipótese sobre a inclusão dos nomes de Damianus e Heliodoro no título dos extratos que traduz como “Capitoli delle Ipotesi Ottiche di Damiano di Eliodoro di Larissa”: “é mais plausível que Damiano tivesse tido acesso a uma compilação de ótica de algum Heliodoro, eventualmente como seu aluno, e dela tivesse preparado uma revisão posterior simplificada para uso escolar” (ibid., p. 2589). Então, Acerbi sugere que o Heliodoro do título do excerto pudesse ser o irmão do filósofo platônico Amônio, mas reconhece as dificuldades para explicar a referência à cidade de Larissa nesse mesmo título, já que o Heliodoro, irmão de Amônio, muito provavelmente teria nascido em Alexandria (ibid., p. 2589-2590). Cf. também Fleury, Ph., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, n. 16, p. 110.

¹¹⁴ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”. Yale: Yale University Press, 1912, p. 144; n. 5, p. 157.

¹¹⁵ Coulton, J. J. “Greek architects at work”. Problems of structure and design. London: Paul Elek, 1977. Cf. cap. 5, n. 1, p. 174, n. 28, p. 175. Sobre a expressão “refinamentos arquitetônicos” para designar ajustes métricos e certas variações de elementos das obras, cf. n. 97 supra; cf. ainda apêndice A: “Ajustes métricos e variações na arquitetura grega”. Coulton, não apresenta o texto grego do excerto que reporta: “some of the individual parts of a building, although they were in fact of equal thickness and straight, seemed to be neither of equal thickness nor straight, because our sight is misled in such matters by differences in distance. So by trial and error, by adding to and subtracting from the sizes, by taperings, and by all sorts of experiment, they made them (the parts) in accordance with vision and *apparently* well-shaped; for this was the goal in that art” (Philon, apud Coulton, “Greek architects at work”, p. 97). Tradução: “algumas das partes individuais de uma construção, embora fossem de fato de mesma espessura e alinhamento, pareciam não possuir nem mesma espessura, nem mesmo alinhamento, porque nossa visão é enganada nessas questões por diferenças de distância. Então, por tentativa e erro, adicionando e subtraindo dos tamanhos, por estreitamentos, e por toda sorte de experimento, eles as fazem [as partes] em concordância com a visão e bem modeladas em sua aparência; pois este é o objetivo naquela arte”.

interpretar o texto vitruviano e a arquitetura antiga, especialmente a grega. Coulton escreve, acerca da passagem que reporta, tratar-se do que mais próximo “nós temos da visão de um arquiteto grego em ação na história e das finalidades da arquitetura. Pois embora Fílon tenha escrito sobre mecânica, esta era [...] intimamente relacionada à arquitetura”¹¹⁶. E quanto ao Τί τὸ σκηνογραφικόν (*Tí tò skenographikón*), será capaz de transmitir em tão poucas palavras o propósito de uma arte tão complexa como a arquitetura? E estaríamos falando de qual modo de entender a arquitetura? Pois, não há segurança quanto à atribuição do lugar preciso de sua escrita ou à datação do fragmento. Por fim, estará ele se referindo à arquitetura propriamente dita ou a prescrições para a elaboração de um cenário que figure os elementos de uma edificação, cuja preparação é incumbência do arquiteto? A passagem revela com vivacidade a importância dada às preocupações óticas, mas deixa numerosas lacunas.

3.6 *Scaenographia*

O grego σκηνή, na origem de σκηνο-γραφία designara construção leve, feita de folhagens e galhos de árvores ou tecido, servindo para se abrigar, dormir ou celebrar uma festa – uma barraca ou tenda, em resumo, segundo Chantraine¹¹⁷. Por outro lado, e ainda segundo o estudioso, o termo σκηνή também se referia à construção no fundo do teatro, a partir do que a “cena” se associa à própria arte teatral, e com essa acepção passa ao latim, como *scaena*¹¹⁸.

Em Vitrúvio, *scaenographia*, na sequência de *ichnographia* e *orthographia*, é uma subdivisão da *dispositio*, exposta no Livro Primeiro. Diferentemente do fragmento de

¹¹⁶ Coulton, J. J. “Greek architects at work”, p. 97. Para Coulton, a orientação unicamente visual do fragmento que atribui a Fílon o afasta da proposta vitruviana em torno da tríade *firmitas, utilitas, uenustas*.

¹¹⁷ Chantraine, P., “Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots”, p. 1015-1016.

¹¹⁸ Cf. ainda Cam, M.-T., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, n. 3, p. 59.

autoria incerta, “*Tí tò skenographikón*”, a *scaenographia* não aparece diretamente associada aos ajustes eurrítmicos prescritos no Livro Terceiro. Ademais, *eurythmia* é a definição subsequente à *dispositio* na exposição vitruviana¹¹⁹. A *dispositio*, por sua vez, como mencionado, é a “colocação adequada dos elementos e a execução elegante da composição da obra, relativamente à qualidade”¹²⁰. Na realização de suas especificações, e na composição da obra, deve-se valer das três espécies de disposição (*dispositio*) – *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia* – ditas ἰδέαι entre os gregos¹²¹. A *ichnographia*, com auxílio de compasso e régua, relaciona-se ao traçado da planta (*in solis descriptiones*)¹²² da obra. Significando pegada, rastro, traço, e às vezes pé ou planta do pé¹²³, o termo ἵχνοϝς, presente no radical da palavra transliterada, permite entrever o sentido do desenho referido no escrito latino que remete ao solo (*in solis*) como a marca deixada pelos pés e que é vista de cima, em oposição à *orthographia* que designa de modo ainda mais patente a figura tomada frontalmente (*erecta frontis imago*)¹²⁴. À *scaenographia* Vitrúvio associa simultaneamente vista frontal e lateral (*frontis et laterum*), num sombreado (*adumbratio*) que se afasta (*abscedo*), isto é, encaminha-se convergindo ao centro (*abscedentium adumbratio ad circinique centrum responsus*)¹²⁵.

Para Pierre Gros, “*circini centrum*” não implica uma definição esférica do campo visual, uma vez que *circinus* deve ser lido como instrumento, o compasso, e não como

¹¹⁹ Segundo o Livro I, a arquitetura consta de: *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor* e *distributio* (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I - I, 2, 1 - p. 14).

¹²⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 2), p. 15: “*dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate*”. Cf. supra n. 76.

¹²¹ Ibid., (I, 2, 2), p. 15.

¹²² Ibid., (I, 2, 2), p. 15: “*ichnografia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones*”. Tradução: “a icnografia é o uso contínuo, metricamente regrado, de compasso e régua, a partir do que são obtidas as descrições das formas das áreas no solo”.

¹²³ Chantraine, P., “Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots”, p. 474.

¹²⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 2), p. 15: “*orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura*”. Tradução: “a ortografia, por sua vez, é o retrato do alçado frontal e a configuração futura da obra pintada, segundo regulações métricas”.

¹²⁵ Ibid., (I, 2, 2), p. 15: “*scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus*”. Tradução: “a cenografia é o sombreado da frente e da lateral que convergem para o centro, determinado por um compasso, e a correspondência de todas as linhas”.

a figura geométrica do círculo¹²⁶. Do mesmo modo, a definição precedente de *ichnographia* indicava mais nitidamente o emprego de *circinus* como instrumento (*ichnographia est circini regulaeque usus*), o que se atesta ainda pelo registro de *centrum* como o ponto fixo em torno do qual o braço do compasso se move¹²⁷ e ainda pelas práticas elementares de construção empregadas no período, em que uma simples corda girando em torno de um centro podia fazer as vezes de um compasso, possibilitando diversas operações no terreno¹²⁸.

Assim, a expressão *ad centrum* impõem uma direção ao sombreado, que se distancia (*abscendentium adumbratio*) – o que permite ainda inferir uma convergência de todas as linhas postas em relação (*omnium linearum responsus*)¹²⁹. É comum a aproximação entre esse trecho de I, 2, 2 a VII, pref., 11:

tendo sido um certo local constituído como centro, convém à apreensão dos olhos e à propagação dos raios visuais corresponder às linhas segundo um ordenamento natural, de modo que, de coisas incertas, imagens certas produzam a vista de

¹²⁶ Gros, P. “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, p. 252. Gros propõe ainda que se interprete com valor de instrumento a palavra *circinus* que aparece na exposição da geometria como matéria de base à disciplina do arquiteto em I, 1, 4: “*geometria autem plura praesidia praestat architecturae; et primum ex euthygrammis circini tradit usum*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, p. 5) Tradução: “a geometria, por sua vez, provê muito apoio à arquitetura; e em primeiro lugar, logo depois das linhas retas, ensina o uso do compasso”. Fleury parece aceder a essa compreensão pelo que traduz o mesmo trecho: “quant à la géométrie, elle apporte plusieurs secours à l’architecture; aussitôt après les lignes droites, elle enseigne en priorité l’usage du compas” (ibid., p. 5). A tradução de Silvio Ferri já trazia essa interpretação à I, 1, 4: “la geometria dà molti aiuti all’architettura, e per prima cosa insegna, oltre la retta, l’uso del compasso” (Vitruvio, Architettura, p. 91). É o que vê também na tradução de Ferri para I, 2, 2: “la scenografia è lo schizzo della facciata e dei lati in iscorcio, colla convergenza di tutte le linee al centro del compasso” (Vitruvio, Architettura, p. 115).

¹²⁷ Cf. Gaffiot, F., “Dictionnaire Latin Français”, p. 289.

¹²⁸ Gros, P. “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, p. 252.

¹²⁹ À *adumbratio* cenográfica é difícil não notar algum eco do grego *σκιαγραφία* (*skiagraphía*), designando a perspectiva, mas também o logro da pintura, cf. Chantraine, P., “Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots”, p. 1017. Para Gros, *adumbratio* consiste na transcrição latina do termo grego (Gros, P. “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, n. 30, p. 248).

edifícios nas pinturas das cenas, e figuradas frontalmente, em alinhamento planar, pareçam ora afastadas, ora proeminentes¹³⁰.

É preciso ter em mente que, embora as passagens guardem alguma proximidade, estão inseridas em situações diversas no *De Architectura*. A explicação de *scaenographia* do Livro I está presente na definição de *dispositio*, uma das partes da arquitetura. O excerto presente no Livro VII refere-se aos comentários tratando da execução da cena (*scaena*). Vitruvius escreve ali que Agatarco foi o primeiro a deixar um comentário sobre a cena que fez para uma tragédia de Ésquilo, a partir do que, Demócrito e Anaxágoras teriam escrito sobre o mesmo assunto – as pinturas das cenas¹³¹.

Em seu comentário Fleury adverte, baseado nos estudos de R. A. Tybout, que, embora haja alguma concordância terminológica entre as passagens, elas se baseiam em sistemas de perspectiva diferentes e de épocas distintas, de modo que apenas no Livro I haveria a convergência em um único ponto para todas as linhas que tomam parte no arranjo¹³². De fato, apenas na primeira temos algo como “*ad circinque centrum omnium linearum responsus*”, que, aliado a *abscedentium adumbratio* passa a ideia de convergência em um ponto. Por outro lado, o “*certo loco centro constituto*” da segunda não exclui a constituição de outros centros à mesma cena.

Ainda que a noção de *responsus*, na definição de *scaenographia* do Livro I, implique relação de medidas e talvez até proporção, marca uma mudança terminológica face às outras duas formas de disposição. Pois à *ichnographia* diz-se “*modice continens usus*” e à *orthographia* diz-se “*modiceque picta rationibus*”. A regulação

¹³⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, (VII, pref., 11), p. 5-6: “*oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse uideantur*”.

¹³¹ Segundo Marie-Thérèse Cam, ainda que Agatarco não tenha sido o primeiro a produzir uma *scaena* é preciso atentar para a afirmação vitruviana de que ele teria sido o primeiro a escrever sobre ela. Sobre essa questão e as menções de Demócrito e Anaxágoras, cf. Cam, M.-T., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VII, n. 1-5, p. 58-60.

¹³² Fleury, Ph., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, n. 16, p. 111.

métrica mais estrita (*modice*) parece dar lugar à correspondência expressa por *responsus*, em continuidade a uma gradação que vai de *forma* (na *ichnographia*), passa a *imago picta* e *operis futuri figura* (na *orthographia*) até *adumbratio* (na *scaenographia*).

Já é possível identificar a distância que se instaura entre a noção vitruviana de *scaenographia*, procedimento gráfico compreendido pela disposição (*dispositio*), tomando qualitativamente a elaboração da obra, e a σκηνογραφία (*skenographía*), que procura corrigir as deformações impostas ao olho – preocupação que não é alheia ao *De Architectura*, embora ali não receba esse nome, como se verifica nas prescrições das *adiectiones*. A *adumbratio* que caracteriza a *scaenographia* vitruviana revela já pelo vocabulário que a apresenta uma imprecisão maior que as outras duas espécies de disposição (*orthographia* e *ichnographia*). O sombreado da *scaenographia* destoa das *formae* que Vitrúvio promete ao fim do livro para as prescrições da êntase¹³³ da coluna e do estilóbata¹³⁴. Como vimos, no Livro III, as colunas angulares devem receber um acréscimo da quinquagésima parte de seu diâmetro para que não apresentem aos espectadores um aspecto mais esguio do que convém, já que o ar “as consome” ao redor¹³⁵. Do mesmo modo, a variação das contraturas das colunas são regradas numericamente em relação às alturas, conformando um ajuste ótico (*haec autem, propter altitudinis interuallum scandentis oculi species, adiciuntur crassitudinibus temperaturae*)¹³⁶. Tais procedimentos que modificam a composição da obra conforme a vista que se tem dela assemelham-se muito aos remédios para os enganos dos olhos (πρὸς ὄψιν) de que se falava no fragmento de autoria controversa: “*ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum*”¹³⁷. Entretanto, os ajustes métricos não se confundem com o sombreado ou com a *scaenographia* vitruviana, que se distinguem, portanto, do conjunto de

¹³³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 13), p. 21. Cf. n. 48 supra.

¹³⁴ Ibid., (III, 4, 5), p. 23-24. Cf. n. 56 supra.

¹³⁵ Ibid., (III, 3, 11), p. 19. Cf. n. 32.

¹³⁶ Ibid., (III, 3, 13), p. 20-21. Tradução: “por causa da distância dos raios visuais ao olho (*oculi species*) que se eleva em altura, esses ajustes (*temperaturae*) são adicionados (*adiciuntur*) às espessuras”.

¹³⁷ Cf. n. 33 supra.

intenções que, de acordo com o excerto grego, era dito perfazer “o cenográfico” (τὸ σκηνογραφικόν).

3.7 Obra isolada e conjunto edificado

As regras preconizadas no Livro Terceiro, procurando harmonizar as medidas do edifício à visão, dizem respeito à obra tomada como unidade, ao fazer concordar o ritmo produzido pelo aspecto dos membros. Com isso, à cada estrato do templo – base, colunas e epístilio – eram preceituados ajustes, levando em consideração a montagem junto aos elementos construtivos conexos, mas ao mesmo tempo, constituindo gradualmente o conjunto completo da composição considerada a partir do exterior, pela pressuposição reiterada de um espectador (*aspicientibus*)¹³⁸, tantas vezes apresentado metonimicamente pelos olhos que contemplam a obra¹³⁹.

As relações entre os edifícios não são abordadas no Livro dos Templos, enquanto o Primeiro Volume exhibe preocupações com a constituição dos recintos urbanos (*moenia*), primeiramente do ponto de vista dos princípios de salubridade, pela escolha do lugar e sua inserção geográfica, topográfica, suas implicações térmicas e de insolação. Observadas as questões sanitárias e garantidas as possibilidades de abastecimento pela produção de alimentos e comunicação por vias de acesso e rios, vêm as preocupações com a defesa, por meio da construção de torres e muralhas. Entre as muralhas, a orientação das ruas deve obedecer critérios quanto à propagação dos ventos. Só então são expostas as recomendações quanto à implantação de obras públicas: os edifícios sagrados, os foros e demais lugares comuns. Mas a eleição dos locais se indica *ad opportunitatem*, isto é, segundo vantagens práticas que possam

¹³⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 11), p. 19. Cf. n. 32 supra.

¹³⁹ Cf. *ibid.*, (III, 3, 13); (III, 4, 5); (III, 5, 9); (III, 5, 13).

oferecer¹⁴⁰. Assim, aos templos de Jove, Juno e Minerva devem ser reservados os lugares mais elevados para que possam ser avistados pela maior extensão possível da cidade, delimitada com as muralhas. O templo de Mercúrio deve situar-se junto ao foro, o de Ísis e Serápis junto ao empório. Os de Apolo e Líbero, devem ficar próximos do teatro e o de Hércules junto ao circo, quando não houver ginásio nem anfiteatro. O de Marte deve situar-se fora da cidade e o de Vênus junto ao porto. Vitrúvio remete ainda aos escritos dos arúspices etruscos, que teriam revelado as justificativas para que os templos de Vênus, Vulcano e Marte fossem implantados fora das muralhas¹⁴¹: o da deusa, para não acostumar os adolescentes e mães de família ao desejo amoroso (*ueneria libido*); o de Vulcano, estando afastado, livra do temor de que edifícios sejam incendiados com a evocação do poder do deus por meio de sacrifícios; fora dos muros, o templo de Marte evitará luta armada entre os cidadãos, defendendo a cidade dos perigos bélicos impostos pelos inimigos. E aí Vitrúvio encerra as recomendações ao estabelecimento da urbe no Livro I, sem pormenores quanto às relações dos edifícios entre si, em sua instalação.

Entretanto, os eixos visuais dos complexos arquitetônicos parecem ter sido uma preocupação dos arquitetos antigos. Fazendo um balanço dos estudos sobre as casas de Pompéia e Herculano, Pierre Gros afirma que “não seria possível compreender a ordenação dessas habitações sem restituir os circuitos sabiamente propostos ao olhar”¹⁴². Mas tal *prospectus*, ou visão que se dá através de uma abertura, seja do interior para o exterior, seja atravessando determinado elemento da construção (como um

¹⁴⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 7, 1), p. 41: “*diuisis angiportis et plateis constitutis, arearum electio ad opportunitatem et usum communem ciuitatis est explicanda aedibus sacris, foro reliquisque locis communibus*”. Tradução: “divididas as ruelas e constituídas as avenidas, a escolha das áreas às oportunidades e ao uso comum da cidade deve ser estendida em seus critérios para os templos sagrados, o foro e restantes lugares comuns”.

¹⁴¹ Ibid., (I, 7, 1), p. 41: “*id autem etiam Etruscis haruspibus disciplinarum scripturis ita est dedicatum, extra murum Veneris, Volcani, Martis fana*”. Tradução: quanto a isso ainda, os arúspices etruscos mostraram nos escritos de suas disciplinas que os santuários de Vênus, Vulcano e Marte devem se situar fora das muralhas”. Vale notar aqui como as declarações dos arúspices são tomadas por Vitrúvio a partir de um ponto de vista não religioso.

¹⁴² Gros, P., “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, p. 242.

intercolúnio)¹⁴³, também pode ser verificado em construções públicas: o foro flaviano de Bolsena, pelo corredor enviesado possibilitaria uma visão oblíqua do conjunto; a *Porticus Absidata* de Roma, pela planta trapezoidal, em vez de retangular, possibilitaria a sua visão desde a via Argileto; o foro severiano de *Lepcis Magna* guardaria “certas dissimetrias planimétricas” no intuito de agenciar linhas visuais¹⁴⁴.

Avaliar em que medida tais princípios, identificados nas disposições de edificações privadas, poderiam ter orientado o estabelecimento de conjuntos urbanos é o que propõe estudo de Lise Bek¹⁴⁵. A autora detecta nas plantas de casas e vilas romanas a ausência de uma ordem geométrica estrita como escopo. A casa de Menandro em Pompeia e a Vila de Adriano em Tívoli constituiriam exemplos desse procedimento¹⁴⁶. Quartos contíguos voltados ao jardim e ao peristilo diferem quanto às dimensões internas e das aberturas, do mesmo modo, a colunata que se lhes antepõe. Isso fica ainda mais evidente no plano das vilas que, pela área maior a ser ocupada, chegam a transmitir a impressão de uma ocupação aleatória, dadas as separações e agrupamentos dos cômodos¹⁴⁷, afirma Bek, procurando ainda confirmar sua interpretação com as descrições feitas por autores latinos dessas modalidades de edificações. De fato, a carta de Plínio, o Jovem, a Domício Apolinário retrata com grande vivacidade a vila de Toscana. Embora posterior e com finalidade díspar¹⁴⁸, a terminologia empregada por Plínio, o Jovem, chega a coincidir com aquela presente no *De Architectura*¹⁴⁹, relativamente às preocupações com o clima do sítio em que se

¹⁴³ Gros, P., “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, n. 5, p. 242.

¹⁴⁴ Ibid., p. 244.

¹⁴⁵ Bek, L. “‘*Venusta species*’. A Hellenistic Rhetorical Concept as the Aesthetic Principle in Roman Townscape”.

¹⁴⁶ Ibid., p. 140.

¹⁴⁷ Ibid., p. 140.

¹⁴⁸ Com a descrição, Plínio, o Jovem, pretende expor: “as condições do clima, a situação do lugar, as amenidades da vila, o que será para ti uma alegria ouvir e para mim relatar”. Em latim: “*temperiem caeli, regionis situm, uillae amoenitatem, quae et tibi auditu et mihi relatu iucunda erunt*” (Pline, Le Jeune, “Lettres”, V, 6, 1, p. 62).

¹⁴⁹ Plínio, o Jovem, escreve do clima da vila de Toscana: “*aestatis mira clementia. Semper aer spiritu aliquo mouetur, frequentius tamen auras quam uentos habet*” (Pline Le Jeune, “Lettres”, V, 6, 5, p. 63) – tradução: “o verão é de uma suavidade admirável. O ar sempre se move por algum sopro, mas as brisas são mais

deve inserir a área a ser edificada. Mas as congruências não se resumem aos cuidados na inserção geográfica, quanto à ventilação e à insolação, ou quanto às facilidades de acesso e abastecimento¹⁵⁰, alcançando ainda o propósito de deleitar o interlocutor com a descrição da vista: “terás o maior prazer, se avistares a situação desse lugar a partir do monte”¹⁵¹. Essa sentença de Plínio, o Jovem, reforça a conjectura de Rose, endossada e reinvidicada por Gros, para a lição de I, 2, 6 do *De Architectura*, segundo a qual se deve ler “*prospectus*” no lugar em que mesmo edições recentes deixam passar um “*perfectus*”¹⁵² que parece não se encaixar bem na sentença¹⁵³: “*si enim interiora prospectus habuerint elegantes*”¹⁵⁴. Ora, tendo sido o *decor* definido pouco antes como “o aspecto

frequentes que os ventos”; e ainda: “*ubi aquae plurimum, palus nulla*” (ibid., V, 6, 11, p. 64) – tradução: “lá, onde as águas são abundantes, e não há pântano”. Exatamente os mesmos termos *spiritus*, *aura* e *uentus* eram empregados por Vitrúvio no Livro I, ao advertir sobre os malefícios das regiões pantanosas: “*deinde si uitabitur palustris uicinitas. Cum enim aurae matutinae cum sole oriente ad oppidum peruenint et his ortae nebulae adiunguntur spiritusque bestiarum palustrium uenenatos cum nebula mixtos in habitatorum corpora flatu spargent, efficient locum pestilentem*” (Vitrúve, “De L’Architecture”, Livre I - I, 4, 1 - p. 21) – tradução: “então, a vizinhança de pântanos será evitada. Pois, quando as brisas matutinas chegarem ao ópido com o sol nascente, e se unirem a essas névoas ali originadas, tornarão o lugar pestilento, e os sopros envenenados das bestas palustres misturados à névoa aspergirão exalações aos corpos dos habitantes”; e ainda nas orientações subsequentes que levam em conta o verão (*aestas*): “*per aestatem caelum meridianum sole exoriente calescit*” (ibid., I, 4, 1, p. 21) – tradução: “durante o verão, o quadrante sul se aquece desde o nascer do sol”. Nesta aproximação terminológica não se deve perder de vista, todavia, que Vitrúvio apresenta as recomendações à instalação da urbe (*moenia*) e Plínio, o Jovem, descreve uma vila em especial. Ainda assim, a familiaridade dos critérios é surpreendente, sobretudo pelo o caráter ameno (*iucunditas*) da epístola em contraste ao caráter técnico e didático do escrito vitruviano, cf. Vitruve, (V, pref., 1).

¹⁵⁰ Plínio, o Jovem, aponta a proximidade ao rio que permite o abastecimento da vila no inverno: “*medios ille [Tiberis] agros secat, nauium patiens, omnisque fruges deuexit in urbem, hieme dumtaxat et uere*”. (Pline Le Jeune, “Lettres”, V, 6, 12, p. 64) – tradução: “ele [o rio Tibre] atravessa os campos e, passível de navegação, transporta toda sorte de frutos, ao menos no inverno e na primavera”. Preocupação essa registrada por Vitrúvio: “*cum [...] regionesque electae fuerint fructibus ad alendam ciuitatem copiosae et uiarum munitiones aut opportunitates fluminum [...]*” (Vitrúve, “De L’Architecture”, Livre I - I, 5, 1 - p. 28) – tradução: “[...] e [quando] as regiões escolhidas forem abundantes em frutos para alimentar a cidade e tiverem rotas viárias, ou bem, oportunidades de rios [...]”.

¹⁵¹ Pline, Le Jeune, “Lettres”, (V, 6, 13), p. 64: “*magnam capies uoluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris*”.

¹⁵² Proveniente do manuscrito H, Granger opta pela substituição de *perfectus* por *prospectus* na edição Loeb (Vitrúvius, Vol. I, p. 28). Ferri e Fleury mantêm *perfectus*.

¹⁵³ Gros, P., “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, n. 5, p. 242.

¹⁵⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 6), p. 17: “*si enim interiora perfectus habuerint elegantes*”. Segundo a proposição de Gros e Rose: “*si enim interiora prospectus habuerint elegantes*”. Tradução: “se os interiores produzirem uma perspectiva elegante”.

irrepreensível, tomado das partes aprovadas compostas com autoridade”¹⁵⁵, resta que *prospectus* parece alinhar-se plenamente ao sentido do trecho de Vitrúvio, ao mesmo tempo em que se elucida pela passagem de Plínio, quando expõe um modo de apreender a vila. A descrição do edifício da Toscana revela o agrado promovido pelos efeitos sensoriais produzidos. E Plínio, o Jovem, completa a cena em que propõe a Domício avistar do monte aquele sítio: “não verás terras, mas discernirás como que uma figura pintada de extraordinária beleza; com tal variedade, com tal conformação, que, onde quer que os olhos recaiam, revigorar-se-ão”¹⁵⁶. A vila é descrita, a seguir, na parte baixa do monte, mas permitindo uma visão como se estivesse no topo: “*uilla in colle imo sita prospicit quasi ex summo*”¹⁵⁷. A ascensão suave anestesia os sentidos no percurso, intensificando o efeito ao final, pois a vila “se eleva tão leve e imperceptivelmente, por uma inclinação falaz, que, sem que julgues subir, sentirás ter subido”¹⁵⁸.

A vila de Toscana tem uma vista como que do cume (*uilla prospicit quasi ex summo*). Vale depreender da narração o ponto de vista a partir do qual são reconhecidos os atributos da edificação, que não são predominantemente externos à obra, ou incluem a posição interior com importância na variedade do arranjo, relacionando-a ao lugar (*situs*). Há uma rara ocasião no *De Architectura* em que Vitrúvio prevê a disposição de um conjunto de edificações, tendo por finalidade a visão a ser proporcionada. Trata-se de passagem do Livro Quinto:

são quatro as colunas no lado menor, no sentido da largura da nave central, inclusas as de ângulo, à direita e à esquerda; no lado maior, no sentido do comprimento, que fica próximo ao foro, são oito, inclusas as mesmas colunas de ângulo; no lado oposto, com as angulares são seis, porque as duas do meio não são postas nessa parte, para não

¹⁵⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 2, 5), p. 16: “*decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate*”.

¹⁵⁶ Pline, Le Jeune, “Lettres”, (V, 6, 13), p. 64: “*neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uideberis cernere; ea uarietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur*”.

¹⁵⁷ Ibid., (V, 6, 14), p. 64. Tradução: “a vila situada no sopé da colina tem uma vista como que do topo”.

¹⁵⁸ Ibid., (V, 6, 14), p. 64-65: “*ita leuiter et sensim cliuo fallente consurgit ut, cum ascendere te non putes, sentias ascendisse*”.

impedir a visão (*aspectus*) do pronau do templo de Augusto, disposto no ponto médio da face da parede (*in medio latere*) da basílica, visando o centro do foro (*spectans medium forum*) e o templo de Júpiter¹⁵⁹.

O que se tem na passagem é a descrição do expediente que constitui a basílica de Fano pela supressão de duas colunas no lado maior da planta retangular, levando em conta a relação a ser estabelecida entre o templo de Augusto (abside contígua à basílica, que a intercepta perpendicularmente no lado maior)¹⁶⁰ e o templo de Júpiter. Com o espaço livre do foro interpondo-se aos dois edifícios, resta que as instruções fornecidas no *De Architectura* preveem uma conexão às obras. Vitrúvio estabelece, portanto, um liame visual entre o templo de Augusto, inserido no lado maior da basílica, e o templo de Júpiter. O primeiro mira (*spectans*) o segundo por um campo visual que atravessa o foro. Uma das duas linhas de colunas do pórtico interno da basílica, perpendiculares ao templo de Augusto, e situadas no lado maior da planta retangular, sofre redução do par de colunas centrais, para não impedir a visão (*aspectus*) do anexo edificado. A relação proporcionada entre os templos é menos a que se caracteriza pelo estabelecimento de um eixo visual único do que a de um campo de visão que vincula os dois templos, comportando múltiplos eixos dentro de um determinado espectro. Pressupor um eixo visual único tornaria, pois, desnecessária a exclusão das duas colunas, já que este poderia se dar pelo intercolúnio central.

O texto vitruviano não poderia ser mais claro quanto às motivações que governam o edifício a comportar simultaneamente basílica e templo. Sua organização formal é tributária de um intento de dar aos olhos uma composição que não trata apenas de excluir as duas colunas centrais, mas também de realizar uma distribuição especial das vigas, desviadas para acompanhar o templo de Augusto, que se insere

¹⁵⁹ Vitruve, "De L'Architecture", Livre V, (V, 1, 7), p. 6: "*columnae sunt in latitudine testudinis cum angularibus, dextra ac sinistra, quaternae, in longitudine, quae est foro proxima, cum isdem angularibus octo, ex altera parte cum angularibus VI, ideo quod mediae duae in ea parte non sunt positae, ne impediunt aspectus pronai aedis Augusti, quae est in medio latere parietis basilicae collocata, spectans medium forum et aedem Iouis*".

¹⁶⁰ Cf. Saliou, C., in: Vitruve, "De L'Architecture", Livre V, n. 2, p. 148.

como prolongamento no lado maior da planta retangular da basílica¹⁶¹. Mas se no Livro III os ajustes visuais de todas as partes do templo eram prescritos no detalhe das proporções, no Livro V as alterações propostas com vistas ao *aspectus* não recebem a mesma pormenorização. Coincidência ou não, trata-se de um momento singular do *De Architectura*, em que são consideradas as posições relativas das edificações de um conjunto arquitetônico. Por outro lado, os elementos constitutivos da basílica propriamente dita, englobando o templo de Augusto – que se confunde com o tribunal¹⁶² –, são descritos em suas metragens detalhadas: nave central, pórticos, abside, colunas, pilastras, vigas, etc. Para Pierre Gros, se Vitrúvio não apresenta qualquer especificação numérica a essa abertura advinda da exclusão das duas colunas, ao contrário do que faz com todas as outras partes da basílica, isso significa que essas dimensões são deduzidas durante a construção e não previamente determinadas¹⁶³. É preciso ter em mente que a basílica de Fano é apresentada como obra em que Vitrúvio afirma ter sido o responsável (*collocavi curavi que faciendam*). Não estaríamos, portanto, diante de uma preceituação geral, mas do registro da aplicação dos princípios (aliás, apresentados logo antes) em uma situação concreta. E a especificidade desse quadro único teria possibilitado o arranjo que decide suprimir precisamente duas colunas. Os ajustes construtivos entre as edificações que compõem um conjunto parecem, assim, depender menos de preceituário prévio do que do *acumen* do arquiteto.

¹⁶¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 8), p. 6: “*supra columnas ex tribus tignis bipedalibus compactis traves sunt circa collocatae, eaeque ab tertiis columnis quae sunt in interiore parte reuertuntur ad antas quae a pronao procurrunt, dextraque et sinistra hemicyclium tangunt*”. Tradução: “sobre as colunas são colocadas traves compostas pela reunião de três vigas de dois pés cada uma, e essas traves, a partir das terceiras colunas, voltam-se em direção às pilastras que avançam do pronau, e tocam o recinto semicircular à direita e à esquerda”.

¹⁶² Cf. Saliou, C., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, n. 1, p. 150.

¹⁶³ Gros, P., “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, p. 254.

3.8 *Acumen, eurythmia, symmetria*

Vitrúvio falava dos *mathematici* no Livro Primeiro, como aqueles a quem a natureza concedeu elevada solércia, agudeza (*acumen*) e memória¹⁶⁴. No Terceiro Volume, porém, Vitrúvio atribui à aguda e elevada solércia de Hermógenes a fineza da disposição do pseudodíptero¹⁶⁵. O Livro VI, que trata da edilícia privada, oferece valiosa elucidação do conceito de *acumen* e sua relação com a *symmetria*:

nenhum cuidado tomado pelo arquiteto deve ser maior do que garantir aos edifícios exatidões nas regras, pelas proporções relacionadas a uma parte determinada (*ratae partis*). Uma vez estabelecido esse sistema de comensurabilidades (*symmetriarum*), e desenvolvidas as comensurações (*commensus*) segundo esses critérios, então, convém igualmente à agudeza (*acuminis*) prover ajustes por subtrações ou adições, considerando a natureza do lugar, ou o uso, ou a vista. Ao se subtrair ou ao se adicionar à *symmetria*, a conformação parecerá justa e o aspecto em nada deixará a desejar¹⁶⁶.

As remissões ao Livro Terceiro são inequívocas, quanto a evocação de conceitos como *proportio*, *rata pars*, *symmetria*, *commensus*, *temperatura*. E mesmo quando aparecem como expressões verbais variantes – tal é o caso de *rationum exactiones* que retoma a *exacta ratio* do final de III, 1, 1¹⁶⁷. O Livro dos Templos ensinava que a

¹⁶⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 17), p. 13: “quibus uero natura tantum tribuit sollertiae, acuminis, memoriae [...] praetereunt officia architectorum et efficiuntur mathematici”. Tradução: “aqueles a quem a natureza conferiu tamanha solércia, agudeza e memória [...] ultrapassaram o campo de deveres dos arquitetos e se tornaram matemáticos”.

¹⁶⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 9), p. 18: “quare uidetur acuta magnaue sollertia effectus operum Hermogenes fecisse”. Tradução: “por isso, vê-se que pela aguda e elevada solércia Hermógenes realizou tais feitos nessas obras”.

¹⁶⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VI, (VI, 2, 1), p. 11-12: “nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones. Cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et commensus ratiocinationibus explicati, tum etiam acuminis est proprium prouidere ad naturam loci aut usum aut speciem <detractionibus aut> adiectionibus temperaturas <et> efficere, cum de symmetria sit detractum aut adiectum, uti uideatur recte esse formatum in aspectuque nihil desideretur”.

¹⁶⁷ Sobre as aproximações terminológicas e de conceitos entre VI, 1, 2 e III, 1, 1, cf. comentários de Callebat, L., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VI, n. 1-5, p. 88-90. Convém apenas apontar aqui a diferença de grafia entre *commensus* de VI, 2, 1 e *commensus* de III, 1, 2 e de III, 1, 4. Essa variação não implicaria mudança no significado do termo, uma vez que tais grafias são tomadas como equivalentes. Gaffiot, por exemplo, remete as palavras que possuem o prefixo *con-* ao grupo *comm-* (Gaffiot, F., “Dictionnaire Latin Français”, p. 396).

symmetria constitui o fundamento da composição arquitetônica, que deve ser dotada de comensurabilidades em similitude àquelas presentes entre os membros de um homem bem configurado pela natureza. Relações proporcionais, que garantiram louvores sem fim aos notórios pintores e estatuários de outrora¹⁶⁸ e que poderão afiançar aos templos elogios eternos. Se a *symmetria* deve tomar parte em toda sorte de edificação, nos edifícios sagrados o esmero deve ser máximo, pois, uma vez que eles costumam perdurar mais que as outras obras, estão expostos não só aos elogios, mas aos vitupérios sem fim. Daí a ênfase que se deposita à *symmetria* no Livro dos Templos. Daí também as recomendações que abarcam desde a firmeza (*firmitas*) na base do templo¹⁶⁹ até os frequentes ajustes (*temperaturae*)¹⁷⁰ que adicionam medidas para promover encanto aos olhos¹⁷¹.

O Livro Sexto, que deixa preceitos sobre as edificações privadas, noticia que é a partir da agudeza (*acuminis*) que se pode salvaguardar o aspecto agradável da obra, por meio de subtrações e adições à trama de *symmetria*. A elaboração proporcional que subjaz necessariamente à obra excelente mostra-se maleável. Pronta a dar e a receber quantidades de módulos, os números que a constituem dizem respeito menos a uma mera abstração do que ao raciocínio transformado em obra que se adequa ao lugar, ao uso, e encanta os olhos. Vitruvius dirá pouco a frente (VI, 2, 4) que a natureza do lugar requer subtrações e adições (*detractioes aut adiectiones*) à completude da obra, com a expressão “*ad locorum naturas*”, que retoma a precaução anterior de VI, 2, 1 (*ad naturam loci*) relativamente às comensurabilidades. A adequação da obra ao uso (*ad usum*) remete à correta disposição no lugar da região escolhida, mas também à aptidão ao gênero de obra apropriado e à distribuição comedida dos recursos, conforme se lê no

¹⁶⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 2), p. 6-7: “*reliqua quoque membra suas habent commensus proportionales, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti*”. Tradução: “seus demais membros possuem igualmente comensurações proporcionais, a partir do uso das quais, ainda, os antigos pintores e célebres estatuários alcançaram elevados e infinitos elogios”.

¹⁶⁹ Cf. *ibid.*, (III, 4, 1), p. 21.

¹⁷⁰ Cf. *ibid.*, (III, 3, 13), p. 20-21.

¹⁷¹ Cf. n. 138 *supra*.

Livro I¹⁷²; o esmero da obra para com os olhos (*ad speciem*), deve ser observado, pois “a visão persegue as venustidades”¹⁷³. E para Vitrúvio, é claro que os olhos se enganam¹⁷⁴, pois escreve que a visão de algo próximo não condiz com a visão dessa mesma coisa estando em altura elevada¹⁷⁵. Nas cenas pintadas, tem-se a impressão de que os elementos retratados ocupam posições diferentes, alguns parecem estar à frente, outros ao fundo, mas se sabe que tudo está no plano da *tabula* sobre a qual se pinta, diz o arquiteto¹⁷⁶. Recorrendo a uma imagem que haveria ainda de ter longa fortuna no campo da filosofia, instrui-nos que o remo de um barco, quando submerso parece quebrado, mostrando-se perfeito fora d’água¹⁷⁷. E conclui:

portanto, como coisas verdadeiras podem parecer falsas e outras podem ser apreciadas pelos olhos diferentemente do que são, não estimo que se possa duvidar de que subtrações e adições devem ser realizadas, em face da natureza de um lugar ou das necessidades, de modo que nada nas obras deixe a desejar¹⁷⁸.

Essa passagem evidencia o que fora posto em prática no relato da supressão de duas colunas da basílica de Fano, que leva em consideração uma particularidade do lugar, composto por edificações singulares. Mas o texto vai além e elucida porque essa

¹⁷² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 3, 2), p. 20: “[ratio] utilitatis autem <cum fuerint> emendata et sine inpeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta et commoda distributio”. Tradução: “o princípio da utilidade será obtido quando houver uma correta disposição e o uso sem obstáculos dos lugares em suas regiões, bem como uma distribuição apta, segundo o gênero, e comedida”.

¹⁷³ Cf. n. 43 supra.

¹⁷⁴ Cf. n. 33 supra.

¹⁷⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VI, (VI, 2, 2), p. 12: “*alia enim ad manum species esse uidetur, alia in excelso*”. Tradução: “pois, tem-se uma visão do que está próximo às mãos, outra do que está elevado”.

¹⁷⁶ Ibid., (VI, 2, 2), p. 12: “*quemadmodum etiam in scaenis pictis uidentur columnarum proiectorum, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana*”. Tradução: “do mesmo modo, também nas cenas pintadas veem-se as projeturas das colunas, os relevos dos mútulos, as saliências da configuração das estátuas, ainda que a prancha [sobre a qual se pinta] seja sem dúvida plana”.

¹⁷⁷ Ibid., (VI, 2, 2), p. 12: “*similiter in nauibus remi, cum sint sub aqua directi, tamen oculis infracti uidentur*”. Tradução: “de modo semelhante, os remos retos das naves, quando submersos parecem, no entanto, quebrados aos olhos”.

¹⁷⁸ Ibid., (VI, 2, 4), p. 12-13: “*cum ergo quae sunt uera falsa uideantur et nonnulla aliter quam sunt oculis probentur, non puto oportere esse dubium quin ad locorum naturas aut necessitates detractioes aut adiectiones fieri debeant, sed ita uti nihil in his operibus desideretur*”.

modificação em particular não recebe prescrições mais pormenorizadas: para que se alcance esses resultados é preciso agudeza de engenho e não apenas doutrina¹⁷⁹.

O Livro Sexto estabelece ainda uma sequência conectando *symmetria* – que detém a precedência –, *decor* e *eurythmia*:

Portanto, primeiramente deve-se estabelecer o sistema de comensurabilidades (*symmetriae*), em relação ao qual, sem dúvida, são empreendidas alterações (*commutatio*); depois, as distâncias de comprimento e largura no solo (*imum spatium longitudinis <et latitudinis>*) são determinadas no local da futura obra, e uma vez constituída a magnitude, que seu aparato (*apparatio*) siga essa proporção, conforme o decoro (*decor*), de modo que o aspecto (*aspectus*) da *eurythmia* não seja considerado incerto por aquele que contempla (*considerantibus*)¹⁸⁰.

Resta inequívoca a previsão das alterações (*commutatio*), que o sistema de *symmetria* inicialmente estabelecido deve sofrer. Segundo se lê no Sexto Volume, a *eurythmia* reveste, pois, *symmetria* e *decor* de uma aspecto que não oscila ao incerto, ajustado que está, completamente, ao olho.

Mas se atenção ao visível era uma preocupação recorrente no Livro Terceiro, a agudeza (*acumen*) não era reivindicada ao arquiteto naquele volume, já que apresentava o *exemplum* do ritmo eustilo como fiador de *auctoritas* à obra pela *ambulatio*. Expunha ainda os feitos de Hermógenes, arquiteto de solércia maior, que teria constituído como que as fontes a serem hauridas pelos pósteros¹⁸¹. Porque, então, solicitar do arquiteto *acumen* no Livro Sexto, se, em relação aos templos, Vitruvius reunira os preceitos e exemplos mais excelsos, prescindindo desse atributo? Os

¹⁷⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre VI, (VI, 2, 4), p. 13: “*haec autem etiam ingeniorum acuminibus, non solum doctrinis efficiuntur*”. Tradução: “essas coisas não são realizadas apenas com as doutrinas, mas pela agudeza de engenho”.

¹⁸⁰ Ibid., (VI, 2, 5), p. 13: “*igitur statuenda est primum ratio symmetriarum, a qua sumatur sine dubitatione commutatio, deinde explicetur operis futuri locorum imum spatium longitudinis <et latitudinis>, cuius, cum semel constituta fuerit magnitudo, sequatur eam proportionis ad decorem apparatio uti non sit considerantibus aspectus eurythmiae dubius*”.

¹⁸¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 3, 9), p. 18. A solércia do arquiteto grego não era apenas elevada, mas aguda: “*acuta magnaue sollertia*”.

edifícios sagrados tendem a perdurar muito mais, e estão menos sujeitos às contingências que rondam as demais construções públicas, mas especialmente as construções privadas. Pierre Gros menciona um episódio transmitido por Suetônio, em que César manda destruir uma vila recém construída, simplesmente porque ela não correspondia à imagem evocada antes pelos esquemas planimétricos, as *formae*¹⁸². Expostas até mesmo aos caprichos pessoais, as edificações privadas não contam com o rigor do preceituário dos templos, sujeitos às “*laudes et culpaе aeternae*”¹⁸³. A exposição elegante de Vitruvius nesse quesito absorve as adequações contingenciais pertinentes à circunscrição do *decor* e em observância ao domínio do *usus*. Assim, as alterações (*commutatio*) proporcionais previstas no Livro VI pela agudeza (*acumen*) do arquiteto contemplam as acomodações requeridas pela especificidade do lugar e da situação, a exemplo dos procedimentos peculiares, descritos no Livro V, de implementação das vistas da basílica de Fano (com a abside do templo de Augusto, *spectans*).

As *symmetriae* instituídas por Hermógenes se desdobram na disposição exemplar do pseudodíptero, a qual promete *auctoritas* ao arquiteto pelo *aspectus* da impressão de relevo que o claro-escuro produz entre coluna e vão, no pteroma, por assim dizer, de pórtico estendido. As minúcias prescritas no Livro III procuram garantir o bom efeito da obra à vista, como também a supressão das duas colunas da basílica de Fano intentam garantir o *aspectus* do pronau do Templo de Augusto, ainda que não sejam prescritas as medidas desse arranjo singular. Igualmente o Livro das *Domus* estende o foco das atenções ao *aspectus*, nesse momento, explicitamente associado à *eurythmia*, que regula o horizonte da *symmetria*, engendrada pela proporção. Não é à toa que no Livro Primeiro *eurythmia* seja definida antes da *symmetria*, embora esta esteja na base (*aedium compositio constat ex symmetria*) da concepção da obra, pelo agenciamento métrico que conduz. Por isso também o Livro dos Templos dá ênfase na *symmetria* e não no *acumen* – precípua ela às disposições

¹⁸² Gros, P., “Le rôle de la *scaenographia* dans les projets architecturaux du début de l’Empire Romain”, n. 21, p. 246. Suétone, apud Gros, op. cit.: “*quid non tota ad animum ei responderat*”.

¹⁸³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 4), p. 8. Cf. n. 168.

exemplares das edificações que aspiram à eternidade. *Venusta species*, a *eurythmia* quer saber de harmonizar convenientemente altura, largura e comprimento em correspondência múltipla à *symmetria*.

É possível ver, finalmente, que a *scaenographia* em Vitrúvio diz respeito unicamente aos dispositivos gráficos que conclamam a consecução das premissas norteadoras da arquitetura, aliando *fabrica* e *ratiocinatio*. A σκενογραφία (*skenographía*) grega, tal como nos chegou pelo fragmento anônimo, ao propor que a tarefa do arquiteto se resume ao ajuste eurrítmico da obra, coincide apenas em parte às propostas vitruvianas, que elevam frequentemente a importância dos olhos, inserida, todavia, em arranjos complexos que levam em conta variados fatores na composição da arquitetura.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Dirigindo-se, com o calor da amplificação epidítica, ao *Imperator Caesar*, destinatário não só excelente como numinoso, Vitrúvio adverte no frontispício do *De Architectura* que a majestade do poder de Roma podia se fazer ainda mais elevada se contasse com as egrégias autoridades (*egregias auctoritates*) das edificações públicas. Vantagens, benefícios e utilidades públicas são atributos esperados das obras¹, condensados na noção de *opportunitas*, advinda dessa empresa (*de opportunitate publicorum aedificiorum*). À frente no Primeiro Volume, são explicadas as divisões da arquitetura e a inserção da *opportunitas* no campo de ação dessa arte:

as partes da própria arquitetura são três: edificação, gnomônica, mecânica. A edificação é ainda dividida em duas partes, das quais uma consiste em locar as fortificações e as obras comuns em lugares públicos, a outra no desenvolvimento de edificações privadas. Quanto às distribuições das obras públicas, são três, das quais uma diz respeito à defesa, outra à religião e uma terceira às oportunidades (*opportunitas*). Os métodos concebidos para a defesa, com muros, torres e portas, devem impedir continuamente os ataques de inimigos; para a religião, envolvem a localização dos santuários e dos templos sagrados dos deuses imortais; para as oportunidades, destinam-se à disposição dos lugares comuns ao uso público, de modo que sejam demarcados os portos, foros, pórticos,

¹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 2), p. 2-3: “*cum uero adtenderem te non solum de uita communi omnium curam publicaеque rei constitutione habere, sed etiam de opportunitate publicorum aedificiorum ut ciuitas per te non solum prouinciis esset aucta, uerum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificiorum egregias haberet auctoritates, non putauī praetermittendum quin primo quoque tempore de his rebus ea tibi ederem [...]*”. Tradução: “como notei tua preocupação não só com a vida comum a todos e a organização da República, mas ainda com as vantagens advindas das construções públicas, de modo que Roma não fosse por ti ampliada apenas com províncias, e sim para que a majestade do poder recebesse a autoridade das egrégias edificações públicas, julguei que não devia deixar passar o primeiro momento para apresentar estes volumes a ti [...]”.

banhos, teatros, passeios cobertos e outras coisas que sigam os mesmos princípios em lugares públicos².

Essa primeira ocorrência de *opportunitas*, após aquela do Prefácio, refere-se a uma das três partes em que são divididas as construções públicas (defesa, religião e oportunidades). Vê-se que a concepção abarca as implantações das obras nos lugares comuns para uso público, desde os portos até os passeios cobertos. O termo *opportunitas* aparece ainda no Livro I com emprego um tanto diverso desse primeiro, associado à disponibilidade de rios para o abastecimento dos recintos urbanos:

portanto, quando, por meio dessas regras for possível garantir salubridade ao desenvolvimento do recinto a ser disposto, e as regiões escolhidas forem abundantes em frutos para alimentar a cidade e tiverem rotas viárias, ou bem, oportunidades de rios ou condução por portos marítimos para facilidade nos transportes até o recinto urbano, então, os fundamentos das torres e das muralhas assim devem ser feitos [...]³.

Nesse caso, *opportunitas fluminum* mostra um uso da noção que engloba a oferta natural de rios. Se as construções dos portos são artifícios humanos e já haviam sido elencados em I, 3, 1 entre as construções públicas com vistas à *opportunitas*, por outro lado, a *opportunitas fluminum* é um dado físico, e conta com a atuação do homem apenas na eleição da melhor região, irrigada por rios, a se estabelecer a urbe. Nisso divergem os empregos do termo em I, 3, 1 e I, 5, 1, de resto, em ambos há o sentido da ocasião favorável: no primeiro, pelas vantagens advindas das benfeitorias públicas no recinto urbano, no segundo, pelas escolhas adequadas que prezam as condicionantes físicas do lugar a receber a urbe. Outro ponto de contato é que nas duas ocorrências

² Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 3, 1), p. 19-20: “*partes ipsius architecturae sunt tres: aedificatio, gnomonice, machinatio. Aedificatio autem diuisa est bipertito, e quibus una est moenium et communium operum in publicis locis conlocatio, altera est priuatorum aedificiorum explicatio. Publicorum autem distributiones sunt tres, e quibus est una defensionis, altera religionis, tertia opportunitatis. Defensionis est murorum turriumque et portarum ratio ad hostium impetus perpetuo repellendos excogitata, religionis deorum immortalium fanorum aediumque sacrarum conlocatio, opportunitatis communium locorum ad usum publicum dispositio uti portus, fora, porticus, balnea, theatra, inambulationes ceteraque quae isdem rationibus in publicis locis designantur*”.

³ Ibid., (I, 5, 1), p. 27-28: “*cum ergo his rationibus erit salubritatis [in] moenium conlocandorum explicatio regionesque electae fuerint fructibus ad alendam ciuitatem copiosae et uiarum munitiones aut opportunitates fluminum seu per portus marinae subuectiones habuerint ad moenia comportationes expeditas, tunc turrium murorumque fundamenta sic sunt facienda [...]*”.

existe a preocupação em viabilizar as condições para a vida comum dos habitantes, do ponto de vista das facilidades que tornam o convívio mais cômodo – foros, pórticos, banhos, teatros, etc. –, e das necessidades básicas – pelas vias de transporte que permitem o abastecimento e o comércio. É de se destacar também que a *opportunitas fluminum* é uma preocupação que antecede a construção das torres e muralhas que estabelecem os limites físicos da urbe⁴, inserindo-se após as previsões feitas com vistas à salubridade, como a eleição de um local para a implantação da *moenia* e suas orientações em relação ao clima⁵.

Há ainda no Livro I uma menção à *opportunitas* ligada à escolha das áreas de uso comum da cidade para os templos sagrados, o foro, entre outros: “divididas as ruínas e constituídas as avenidas, a escolha das áreas às oportunidades e ao uso comum da cidade deve ser estendida em seus critérios para os templos sagrados, o foro e restantes lugares comuns”⁶. Aqui a *opportunitas*, vinculada aos edifícios públicos, sucede as regras de arruamento, expostas anteriormente e orientadas pelas questões climáticas, em especial, pelos ventos. Do que se depreende que a noção é apresentada frequentemente em proximidade às regras que atentam para as necessidades mais básicas ao estabelecimento das cidades, chegando até a coincidir com elas no caso dos rios (*opportunitas fluminum*).

O prefácio ao Livro II se inicia com uma breve narrativa do encontro entre o arquiteto macedônio Dinócrates e o rei Alexandre. Confiante de suas ideias e solécia (*cogitationibus et sollertia fretus*), Dinócrates deixou sua pátria, cuspido por obter a confiança do soberano e servi-lo. Recorreu inicialmente à intervenção daqueles que

⁴ Segundo Maciel, o termo *moenia* designa “muralhas, recinto fortificado e, por metonímia, cidade” (Maciel, M. J., in: Vitruvius, “Tratado de arquitetura”, n. 101, p. 81). E *oppidum* significa cidade fortificada: “em Vitruvius, essa palavra parece ser sinônima de *moenia* e de *ciuitas*. [...] Por sua vez, o termo *ciuitas*, ‘cidade’, sublinha o conceito jurídico da cidade como ponto de referência para os cidadãos. Por vezes, Vitruvius usa o termo *urbs*, ‘urbe’, para se referir à cidade, ainda que mais raramente, porque, de fato, para os romanos, a *Vrbs* por excelência era Roma” (Ibid., n. 18, p. 64).

⁵ Cf. Vitruvius, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 4, 1-12), p. 20-27.

⁶ Ibid., (I, 7, 1), p. 41: “*diuisis angiporis et plateis constitutis, arearum electio ad opportunitatem et usum communem ciuitatis est explicanda aedibus sacris, foro reliquisque locis communibus*”.

pudessem facilitar seu acesso ao círculo de Alexandre, mas como as promessas tardavam em surtir efeito, decidiu ele próprio ir se encontrar com o governante. Para isso, despiu-se, ungiu o corpo com óleo, coroou-se com um ramo de choupo; tal qual Héracles, cobriu o ombro com uma pele de leão, empunhou uma clava na destra, e avançou ao tribunal, onde o rei ditava a lei. Chamando a atenção dos que lá estavam, fez-se notar a Alexandre, que, admirado, ordenou que lhe dessem lugar e interrogou quem era. Então, o arquiteto apresentou-se e expôs os planos que tinha:

trago a ti ideias e desenhos dignos de tua celebridade. Pois, pensei em dar ao Monte Atos a forma de uma estátua viril, em cuja mão esquerda demarqueei as muralhas de uma cidade amplíssima, na destra, uma pátera que recebesse a água de todos os rios existentes naquele monte, de modo que de lá fosse vertida ao mar⁷.

Vitrúvio escreve que Alexandre se deleitou com a proposição da forma (*ratio formae*), mas imediatamente questionou se havia ao redor campos para o cultivo de grãos (*frumentaria ratio*), que pudessem suprir as necessidades dos cidadãos. Vendo logo que essas provisões só poderiam ser feitas por transporte marítimo, Alexandre falou ao macedônio:

observo a egrégia composição dessa forma e me deleito com ela, mas advirto que se alguém conduzir uma colônia até esse local, será vituperado por essa decisão. Pois, assim como um recém-nascido, sem amas de leite, não pode ser nutrido nem atingir os estágios de crescimento da vida, do mesmo modo, uma cidade sem campos e sem os frutos deles que chegam ao interior de suas muralhas não pode crescer, nem ter uma população numerosa sem abundância de alimentos, e não se pode manter o povo sem provisões. Assim, do mesmo modo que estimo a forma aprovada, julgo o lugar reprovado. Mas quero tê-lo comigo, porque utilizarei teus serviços⁸.

⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, pref., 2), p. 2: “*ad te cogitationes et formas adfero dignas tuae claritati. Namque Athon montem formaui in statuæ uirilis figuram, cuius manu laeua designaui ciuitatis amplissimæ moenia, dextra pateram quæ exciperet omnium fluminum quæ sunt in eo monte, aquam, ut inde in mare profunderetur*”.

⁸ Ibid., (II, pref., 2), p. 2: “*attendo egregiam formæ compositionem et ea delector, sed animaduerto si qui deduxerit eo loco coloniam, fore ut iudicium eius uituperetur. Vt enim natus infans sine nutricis lacte non potest ali neque ad uitæ crescentis gradus perducere, sic ciuitas sine agris et eorum fructibus in moenibus affluentibus non potest crescere nec sine abundantia cibi frequentiam habere populumque sine copia tueri. Itaque quemadmodum*

Essa sucinta narrativa que inaugura o prefácio do Livro II retoma questões abordadas nas partes do Primeiro Volume que tratam da implantação dos recintos urbanos, em especial, a importância da copiosidade de frutos na região eleita⁹. Mas não se trata de mera reiteração dos postulados anteriores. Apesar da censura à escolha do lugar, há algo na proposta de Dinócrates que interessa ao soberano (*teque uolo esse mecum, quod tua opera sum usurus*). Se dos planos para o Monte Atos o cuidado no aprovisionamento de grãos (*frumentaria ratio*) foi reprovado, a forma proposta (*ratio formae*) causou deleite e permitiu que o arquiteto fosse aceito para acompanhá-lo ao Egito, encarregado da construção da cidade de Alexandria, em uma região dotada de um porto naturalmente protegido, um mercado de destaque, campos cultiváveis e as enormes vantagens do rio Nilo. É preciso sublinhar que, segundo o texto vitruviano, todos esses recursos decisivos foram vislumbrados por Alexandre (*ibi Alexander cum animaduertisset...*)¹⁰.

Nesse excerto, insiste-se sobre os atributos físicos de Dinócrates, “de amplíssima estatura, semblante agradável, conformação e dignidade da mais elevada”¹¹, por meio dos quais pôde obter a confiança do soberano: “assim, recomendado pelo semblante e pela dignidade do corpo, Dinócrates alcançou aquela notoriedade”¹². Vitruvius, por outro lado, oferece de si uma descrição que se opõe às qualidades do macedônio: “a mim, porém, *Imperator*, a natureza não atribuiu estatura, a idade deformou o semblante, a condição precária de saúde subtraiu as forças”¹³. O vocativo “*Imperator*” indica não só o destinatário da interlocução, mas o procedimento discursivo que se constrói, pois Vitruvius aspira ele próprio à aprovação, mas não pelas qualidades do corpo e sim pela *scientia* nos preceitos que expõe: “por conseguinte, já que sou

formationem puto probandam, sic iudico locum improbandum. Teque uolo esse mecum, quod tua opera sum usurus”

⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 5, 1), p. 27-28. Cf. n. 3 supra.

¹⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, pref., 4), p. 3.

¹¹ Ibid., (II, pref., 1), p. 1: “*fuera enim amplissima statura, facie grata, forma dignitateque summa*”.

¹² Ibid., (II, pref., 4), p. 3: “*ita Dinocrates a facie dignitateque corporis commendatus ad eam nobilitatem peruenit*”.

¹³ Ibid., (II, pref., 4), p. 3: “*mihi autem, imperator, staturam non tribuit natura, faciem deformauit aetas, ualetudo detraxit uires*”.

desprovido do apoio desses atributos, espero, com o auxílio da ciência e dos escritos (*scriptaque*), alcançar a tua recomendação”¹⁴. Fica evidente que Vitrúvio tem em vista os preceitos propostos por meio de seus escritos (*scripta*). E, se pelo contraste com a figura de Dinócrates, rebaixa ainda mais a compleição do próprio corpo, é para elevar ao máximo o *corpus* da preceptiva, que prescinde das *formae* de quem quer que seja, porque lastreada na *scientia*: “a ciência (*scientia*) do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e variadas instruções”¹⁵, declarava-se no início do Primeiro Volume. Quem mais indicado a prescrever as regras da arte do que aquele que se destaca no que mais interessa? A baixa estatura, a compleição disforme e a saúde débil contribuem na construção da *auctoritas* do autor da doutrina.

Se na breve narrativa quem se distingue é Dinócrates, o papel mais importante é ocupado por Alexandre, aquele que sabe avaliar os riscos de um plano que, ao primar pela forma atraente (*ratio formae*), descuida de pontos estratégicos fundamentais (relacionados à *frumentaria ratio*). É ainda o soberano que encontra na bacia do Nilo um lugar adequado ao futuro estabelecimento da cidade. Vitrúvio, desprovido de *summa forma*, mas imbuído de erudição e de *auctoritas*, sinalizara no primeiro exórdio para a *opportunitas* nas construções públicas (*de opportunitate publicorum aedificiorum*), e ao longo do Primeiro Volume mostrou que se tratava justamente daquilo que, na fábula, Dinócrates negligenciava. Ao contrário de Alexandre, nos assuntos pertinentes à arte, o *Imperator* conta com as *praescriptiones terminatas* de Vitrúvio, *auctor*.

É claro que o assunto não se encerra aí. Se a *forma* de Dinócrates serve de contraponto à estatura que Vitrúvio reivindica ao escrito, há ainda que se explicar a apreciação da *ratio formae* por parte de Alexandre. Pois o talhe de Dinócrates despertara a atenção, mas não seria o bastante para fazer dele arquiteto do rei (*teque uolo esse mecum, quod tua opera sum usurus*). Convém, então, retomar alguns pontos. A

¹⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre II, (II, pref., 4), p. 3: “itaque quoniam ab his praesidiis sum desertus, per auxilia scientiae scriptaque, ut spero, perueniam ad commendationem”.

¹⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 1), p. 4.

*opportunitas*¹⁶ de que falava o primeiro exórdio era explicada à frente, no Livro I¹⁷, como uma das três partes das obras públicas, ao lado da defesa e da religião. O Livro V é o que trata das obras comuns¹⁸, e vale aqui resgatar à memória a descrição nele contida da basílica de Fano, cuja construção esteve aos cuidados de Vitrúvio, responsável ainda por suas disposições, patenteando a mais elevada dignidade e venustidade (*summa dignitas et uenustas*)¹⁹. As colunas de cinquenta pés de altura ininterrupta acrescentavam ainda magnificência, e, sobretudo, autoridade (*auctoritas*) à obra. No Livro IV, Vitrúvio conta que, tendo já posse de provisões em mármore preparadas para realizar um templo dórico, Hermógenes mudou os planos e com o mesmo material fez um templo jônico ao deus Líbero: “não porque a vista do gênero dórico não seja venusta ou a forma não seja digna, mas porque é difícil e incômoda a distribuição dos tríglifos e lacunários a serem repartidos na obra”²⁰. Resta, enfim, que é na exposição das regras para os templos jônicos do Livro III que se encontram as disposições mais excelentes, distinguindo-se dos demais gêneros de edifícios sagrados, e ainda servindo

¹⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, pref., 2), p. 2. Cf. n. 1 supra.

¹⁷ Ibid., (I, 3, 1), p. 19-20. Cf. n. 2 supra.

¹⁸ Ao final do Livro IV, lê-se: “*explicatis aedium sacrarum compositionibus in hoc libro, insenquenti de communium operum reddemus distributionibus explicationes*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV - IV, 9, 1 - p. 32). Tradução: “tendo sido expostas as composições dos templos sagrados nesse livro, no seguinte ofereceremos as explicações para as distribuições das obras comuns”. Do mesmo modo que no prefácio ao próprio Livro V: “*itaque, Caesar, tertio et quarto uolumine aedium sacrarum rationes exposui, hoc libro publicorum locorum expediam dispositiones. Primumque forum uti oporteat constitui dicam, quod in eo et publicarum et priuatarum rerum rationes per magistratus gubernantur*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V - V, pref., 5 - p. 3). Tradução: “e assim, César, no terceiro e no quarto volume expus as regras dos templos sagrados, neste livro apresentarei as disposições dos lugares públicos. Primeiramente falarei sobre como convém constituir o foro, porque nele são conduzidas as regras tanto dos assuntos públicos quanto dos privados”.

¹⁹ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 6), p. 5: “*non minus summam dignitatem et uenustatem possunt habere comparationes basilicarum quo genere Coloniae Iuliae Fanestri collocaui curauique faciendam, cuius proportionem et symmetriam sic sunt constitutae*”. Tradução: “igualmente a preparação das basílicas contará com a mais eminente dignidade e venustidade, conforme o gênero daquela da Colônia Júlia de Fano, para a qual propus a disposição e cuidei da execução, e cujas proporções e comensurabilidades (*symmetriae*) assim foram estabelecidas”. Sobre as dificuldades na interpretação do termo *curauit* para determinar em que medida Vitrúvio teria sido o responsável pela obra, se na administração das finanças e/ou da execução dos trabalhos, cf. Saliou, C., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, n. 2, p. 139.

²⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre IV, (IV, 3, 1), p. 14: “*non quod inuenusta est species aut genus aut formae dignitas, sed quod impedita est distributio et incommoda in opere triglyphorum et lacunariorum distributione*”.

de exemplo a toda *aedificatio*. O templo pseudodíptero, feito maior de Hermógenes, reveste-se de *auctoritas* graças ao aspecto e ao efeito produzido pelo pteroma. O eustilo é o modo de máxima aprovação, porque a um só tempo garante um uso cômodo e sem entraves, encanto aos olhos e firmeza na sustentação da obra, reunindo precisamente as características enaltecidas na narrativa sobre Dinócrates e Alexandre. A ritmação mais excelente também está de acordo com a descrição que Cícero faz do navio, cujas partes, absolutamente necessárias, mais parecem ter sido feitas para o prazer do que para o desempenho de suas tarefas, dada a venustidade proporcionada ao serem vistas²¹. E o arpinate chega mesmo a afirmar que as colunas demonstram dignidade tanto quanto desempenham sua tarefa de suportar as partes do templo. Se o Livro III se volta às prescrições para o edifício sagrado, e à arquitetura tomada unitariamente, o Livro Primeiro procurava captar a benevolência e a atenção do ilustre destinatário já no exórdio, anunciando a autoridade das construções públicas, cujas *opportunitates*, vantagens e benefícios no estabelecimento dos recintos urbanos expunham-se ao longo do *uolumen*.

No *De Architectura*, *firmitas*, *utilitas* e *uenustas* não constituem territórios estanques, muito embora possam ser enunciados separadamente. O agenciamento dessas três esferas compõe a complexidade e a dificuldade da arte de edificar, ao mesmo tempo em que lega façanhas. Assim, a estabilidade das construções se conforma à conveniência do decoro e do uso, ornada pelo aspecto venusto. Vitrúvio mostra que a vista encantadora passa ao largo do supérfluo, conferindo *auctoritas* à obra, no ápice de um processo iniciado com a eleição do lugar. Se as preocupações concernentes à *ratio uenustatis* não se revelam com nitidez no primeiro exórdio, com a

²¹ Cicéron, “De Oratore”, Livre Troisième, (III, 180), p. 73: “*quid tam in nauigio necessarium quam latera, quam cauernae, quam prora, quam puppis, quam antennae, [quam uela,] quam mali? Quae tamen hanc habent in specie uenustatem, ut non solum salutis sed etiam uoluptatis causa inuenta esse uideatur. Columnae templa et porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis*”. Tradução: “o que é mais necessário a um navio do que os flancos, o porão, a proa, a popa, as antenas, as velas e os mastros? Essas partes oferecem tal venustidade à vista, que não parecem apenas ter sido inventadas para garantir o bem estar, mas para o prazer. As colunas sustentam os templos e os pórticos, todavia não possuem mais utilidade do que dignidade”.

promessa de ascensão da autoridade do poder pela autoridade da edilícia pública, estão presentes ao longo do escrito, mas nitidamente formuladas e justificadas no Terceiro Volume. A *auctoritas* da arquitetura está relacionada à *opportunitas* das construções públicas, algo de que o soberano não pode descurar, mas é na agudez da solércia que o arquiteto inscreve seu nome na pedra, construindo venustidades.

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICE A:

“Ajustes métricos e variações na arquitetura antiga”

Fig. 1: Curvas na base da face oeste do Pátheron.

Fonte: Goodyear, W. H. *“Greek refinements: studies in temperamental architecture”*, p. 15.

Em estudo sobre a arquitetura grega antiga, William Dinsmoor aborda questões da técnica construtiva, a partir do que, identifica no Parthenon uma consistência nas proporções pouco usual, sugerindo um esmero no estudo de sua elaboração¹. Além disso, o bom estado de preservação das partes principais desse templo permite, segundo Dinsmoor, “analisar matematicamente aqueles sutis refinamentos quanto ao desenho e quanto à construção”². Esse autor entende que algumas irregularidades nas dimensões do Parthenon não se devem a uma espontaneidade construtiva, mas a mudanças do desenho durante a construção, como, por exemplo, ocorre nas

¹ Dinsmoor, W. B. *“The architecture of ancient Greece”*. London: B. T. Batsford Ltd., 1950, p. 161.

² Ibid., p. 164.

dimensões dos ábacos dos capitéis, que possuindo certa medida nas faces sul e oeste, “aparentemente vista como muito pequena”, foi aumentada na face norte em duas etapas (teria recebido um aumento em sua porção oeste e um acréscimo maior em sua porção leste) e recebeu finalmente um aumento ainda maior em sua face leste³. Estas “irregularidades imprevistas”, não impedem todavia, segundo Dinsmoor, a meticulosa gradação das métopas que repetiria a impressão de perspectiva produzida pelas colunas, de modo que o ajuste entre tríglifo e métopa não ocorre apenas nos cantos, mas se distribui por toda a face e como consequência disso “nenhum tríglifo em uma fachada está exatamente centralizado sobre a coluna correspondente”⁴. Para Dinsmoor, algumas das irregularidades no Parthenon resultam de alterações de plano durante a construção e as discrepâncias nos espaçamentos das colunas devem-se a um equívoco dos trabalhadores que as centralizaram sobre as juntas do estilóbata, em vez de sobre as marcações gravadas dos diâmetros, como ocorre em outros templos⁵. Acerca desse assunto, Roland Martin, em conhecida obra sobre materiais e técnicas da arquitetura grega, faz a ressalva:

o ritmo da colunata impõe sua lei igualmente aos ângulos, onde a diminuição dos entre-eixos reduz também a extensão dos blocos do crepidoma. Todavia, não se deve exagerar a rigidez da regra impondo o posicionamento da coluna no centro de uma placa; os exemplos não faltam de situações em que a coluna sobrepõe uma junta e repousa sobre duas placas: Parthenon, templo de Atena Niké na Acrópole, templo de Atena em Paestum e numerosos templos na Sicília [...]⁶.

De todo modo, Dinsmoor vê na execução do Parthenon uma precisão matemática sem paralelo, no que concerne à delicadeza das curvas e inclinações

³ Dinsmoor, W. B. “The architecture of ancient Greece”, p. 162.

⁴ Ibid., p. 162. Sobre o problema dos tríglifos e métopas: cf. Robertson, D. S. “Arquitectura Griega y Romana”, Madrid: Catedra, 1994; cf. Coulton, J. J., “Greek architects at work”, p. 129.

⁵ Dinsmoor, W. B. “The architecture of ancient Greece”, p. 164.

⁶ Martin, R. “Manuel d’Architecture Grecque”, matériaux et techniques, vol. I. Paris, Éd. A. E J. Picard, 1965, p. 355-356.

verticais e horizontais, quer no estilóbata, no entablamento ou nas êntases, de modo a se declarar convencido do caráter intencional desses refinamentos:

nós temos justificativa para tomar esses elementos como refinamentos óticos; pois, apesar de certos experimentos modernos terem sido feitos com o propósito de demonstrar que as ilusões óticas, a que esses refinamentos deveriam corrigir, poderiam de fato não ter ocorrido, nós temos, todavia, evidência definitiva de que os gregos antigos acreditavam que tais ilusões requeriam corretivos e, em conseqüência, devemos admitir que tais eram o primeiro propósito de seu emprego⁷.

No entanto, é surpreendente que, a despeito das notícias sobre as *adiectioes* e demais ajustes descritos por Vitrúvio, as curvaturas só foram observadas em templos gregos e romanos há relativamente pouco tempo. É o que atesta William Goodyear em obra de 1912 dedicada especificamente ao tema⁸:

a descoberta da existência desses refinamentos gregos é relativamente recente. Eles eram totalmente desconhecidos dos estudiosos modernos até em torno de 1837, quando as curvaturas horizontais do Parthenon foram observadas pelo arquiteto inglês John Pennethorne (1808-1888) e pelo arquiteto alemão Joseph Hoffer. A primeira publicação sobre o assunto foi feita pelo último em quatro números da ‘Wiener Bauzeitung’ em 1838, com muitos detalhes e numerosas medições cuidadosamente ilustradas⁹.

Hoffer e Pennethorne teriam observado as curvaturas nos templos de modo independente. Ocupando o alemão o cargo de arquiteto oficial do recém fundado Reino Grego sob domínio do rei bávaro, coordena os trabalhos de limpeza e desobstrução da base do Parthenon, o que teria propiciado a identificação das curvas. inglês, por seu turno, fez as observações paralelamente à leitura de Vitrúvio e chegou

⁷ Dinsmoor, W. B. “The architecture of ancient Greece”, p. 165.

⁸ Segundo Goodyear, a expressão “architectural refinement” (refinamento arquitetônico) havia até então se limitado a designar dispositivos construtivos em uso nos templos gregos (W. H. Goodyear, “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, Yale: Yale University Press, 1912, p. 3). Embora Penrose seja uma referência importante a Goodyear, e provavelmente o pioneiro no estudo sistemático desses dispositivos de construção, em “An Investigation of the Principles of Athenian Architecture” de 1851 trata cada recurso separadamente (a inclinação das colunas, a êntase, as curvaturas, etc.), sem atribuir um nome comum a esses expedientes.

⁹ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 3.

a realizar uma publicação de tiragem muito restrita em 1844 que antecede um trabalho maior publicado apenas em 1878.

A obra “An Investigation of the Principles of Athenian Architecture” de Penrose, publicado em 1851, é considerada por Goodyear como “a mais sistemática e exaustiva descrição” dos refinamentos dos templos antigos, muito embora careça de sérias revisões em suas teorias e explicações, pois:

as curvas frequentemente citadas, e as únicas reconhecidas por Penrose como intencionais, são as curvas ascendentes em planos verticais (curvas em elevação). O anúncio de Hoffer em 1838 da existência de curvas no plano (*i.e.*, em planos horizontais), côncavas para o exterior, nas fachadas [fronts] do Parthenon, nas linhas dos capitéis, e nos entablamentos e frontões (mas não no tímpano) tem sido geralmente negligenciado ou desacreditado, porque Penrose sustentou que essas curvas eram acidentais¹⁰.

Fig. 2: Maison Carrée em Nîmes. Curva em elevação na cornija da face oeste, segundo Goodyear .

Fonte: Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 43.

¹⁰ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 5.

Goodyear argumenta que a concavidade em plano horizontal foi detectada em outros templos de modo a restabelecer o anúncio que Hoffer havia feito. O estudioso estadunidense identifica na Maison Carrée em Nîmes, templo romano do período imperial, curvas convexas para o exterior nos dois lados mais longos. A descoberta é confirmada pelos arquitetos responsáveis pelas obras públicas da cidade de Nîmes, evidenciando que as curvaturas nas laterais do templo não tinham sido causadas por uma simples deflexão na cornija devido à pressão de cargas do telhado, uma vez que na linha da base das colunas também fora constatada a curva. A descoberta é importante porque feita em um edifício romano, enquanto até então as principais observações de ajustes tinham sido realizadas no Parthenon e em templos gregos, como enfatiza o próprio autor em artigo publicado:

esta é a primeira observação de curvas horizontais em uma construção totalmente romana e prova sua continuação em um período três ou quatro séculos posterior ao que era previamente conhecido. Essa observação também se opõe à corrente pressuposição dos arqueólogos de que o período imperial foi indiferente a este refinamento ou incapaz de realizá-lo¹¹.

Essa descoberta entre outras leva Goodyear a questionar as teorias óticas de Penrose e dos experts em ótica August Thiersch e Guido Hauck, argumentando que os três teóricos limitam-se a tratar das curvas em elevação, desconhecendo outros aspectos das curvaturas. Estas podem se apresentar convexas em relação ao observador, como em Nîmes e no chamado templo de Posêidon em Paestum, observado por Jacob Burckhardt¹². Podem ainda ocorrer templos com curvas côncavas no plano horizontal e em relação a um observador externo. É o caso do templo de Egesta, observado por Allan Marquand¹³, mas também do templo de Cori, em que as curvaturas foram descobertas por Gustavo Giovannoni, cujo levantamento mostra

¹¹ Goodyear, W. H. "A discovery of Greek Horizontal Curves in the Maison Carrée at Nîmes". In: *American Journal of Archaeology*, vol. X, nº 1, jan.-mar. 1895, p. 1.

¹² Goodyear, W. H. "Greek refinements: studies in temperamental architecture", p. 41-42.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

“que a curva começa no alinhamento das colunas na plataforma, removendo toda suspeita de acidente”.¹⁴

Fig. 3, 4, 5: Templo de Hércules em Cori, cerca de 80 a.C. Acima à esquerda: frontispício. Acima à direita: curva em elevação. Abaixo: esquema das curvas côncavas em Cori.

Fonte: Goodyear, W. H. *"Greek refinements: studies in temperamental architecture"*, p. 47, 48, 49.

¹⁴ Goodyear, W. H. *"Greek refinements: studies in temperamental architecture"*, p. 48.

Goodyear aponta, assim, um equívoco que supostamente se difundiu mesmo entre renomados teóricos da arquitetura como Auguste Choisy, F. M. Simpson e Russell Sturgis, tornando-se um erro “popular”. Na esteira de Hoffer, Goodyear parece se inclinar pela tese da exageração:

muito longe de sugerir que as curvas gregas em elevação tencionassem corrigir um efeito de arqueamento para baixo, ele [Hoffer] supôs que elas visavam a acentuar e a exagerar uma curva de caráter exatamente contrário [ao de uma pretendida correção], além disso, essa curvatura foi adequada e expressamente mencionada por ele como tendo a aparência ótica habitual devido à perspectiva¹⁵.

Para Goodyear, portanto, de acordo com a experiência ótica habitual, “as linhas horizontais, acima do nível dos olhos, geralmente não parecem arquear-se para baixo em direção ao centro”¹⁶. E é verdadeiro, então, para ele, que o efeito ótico de arqueamento para baixo ocorra em superfícies completamente planas e niveladas, quando a linha horizontal se encontra abaixo do nível dos olhos: “é um efeito de perspectiva curvilinear (e, de fato, toda perspectiva é curvilinear) que toda superfície planar abaixo do nível dos olhos deve tender óticamente a ficar côncava; isto é, aparecer remotamente como uma tigela ou um vaso”¹⁷.

Mas tomar as curvas dos templos antigos como dispositivo de correção ótica de um suposto arqueamento para baixo seria mesmo uma suposição difundida apenas entre os modernos? Pois o texto de Vitrúvio era claro ao afirmar que se o estilóbata estivesse em nível pareceria dotado de concavidade¹⁸. Goodyear sugere uma saída sagaz para a questão, supondo que Vitrúvio esteja se referindo a essa impressão de concavidade em relação a um observador que esteja na plataforma do templo e

¹⁵ Goodyear, W. H., “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 57.

¹⁶ Ibid., p. 58.

¹⁷ Ibid., p. 58.

¹⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, (III, 4, 5), p. 23-24: “*si enim ad libellam dirigetur, alueolatum oculo uidebitur*”. Tradução: “pois, se for alinhado em nível, parecerá côncavo ao olho”.

olhando para baixo em direção a ela. Essa abordagem contraria a interpretação usual de que o observador esteja diante do templo, abaixo de sua base. A apreensão proposta para o trecho de Vitrúvio parece satisfazer a demanda segundo a ótica, em relação ao estilóbata, mas Goodyear não apresenta lastro textual no *De Architectura* para a hipótese em questão. Em todo caso, ela não parece ao estudioso estar em desacordo com o que se tem observado nos templos gregos, pois: “toda a superfície da plataforma do Parthenon é delicadamente esférica [...], e isso dá um interesse adicional à interpretação sugerida da passagem de Vitrúvio”¹⁹.

E, ainda segundo Goodyear, no Parthenon “superfícies ou membros verdadeiramente perpendiculares são exceções”²⁰, pois todas as colunas das faces se inclinam para dentro, sendo que as colunas de ângulo possuem inclinação em diagonal. Se as paredes dos fundos parecem ser os únicos elementos sem inclinação, as paredes laterais “inclinam-se para dentro mais que as colunas”²¹. Até mesmos as antas (*antae*), pilastras que dão continuidade às paredes laterais, possuem inclinação, nesse caso, para frente. As faces verticais dos degraus das plataformas, da arquitrave e do friso inclinam-se para dentro. Outros elementos inclinam-se para fora, como acrotérios, antefixos, a face vertical da cornija, a face vertical da frente dos ábacos. Os batentes das portas aproximam-se ligeiramente, à medida que ficam mais altos. E mais – “as colunas e capitéis do Parthenon são de tamanhos desiguais”²² – o que não implica, para Goodyear em imprecisão, mas em “variações sistemáticas”. É o que atestam igualmente os levantamentos de Penrose:

a pequena diferença de 0.022 em 101 pés, que aparece entre a largura dos pórticos oriental e ocidental, mostra a margem de erro que pode ter surgido da imprecisão da

¹⁹ Goodyear, W. H., “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 58-59. Goodyear precisa também que “essa impressão equivocada de que as curvas gregas ascendentes em elevação intentavam corrigir um efeito de arqueamento deve ter como causa, em alguma medida, uma popularização acrítica da explicação de Vitrúvio, que, de fato, não se refere absolutamente às linhas do entablamento” (ibid., p. 59).

²⁰ Ibid., p. 9.

²¹ Ibid., p. 9.

²² Ibid., p. 9.

manufatura no Parthenon; nós podemos, portanto, sempre suspeitar de algum desvio (disturbing cause), quando, em somas que tendem à uniformidade ou a alguma proporção óbvia, uma diferença sensivelmente maior que essa é encontrada. Com relação à diferença de 0.022 entre as larguras das faces frontais, até mesmo régua de madeira são passíveis de sofrer variação dessa magnitude, a partir de mudanças na umidade atmosférica²³.

A constatação de irregularidades propositalmente obtidas no Parthenon produziram perplexidade, uma vez que demoraram séculos para serem percebidas, ao mesmo tempo que contrariavam a regularidade esperada àquele templo, dotado de precisão meticulosa em sua feitura. Para demonstrar a intencionalidade dessas variações, Goodyear apresenta duas provas. A primeira se refere aos ajustes que as colunas devem receber, sobretudo no primeiro e no último tambor que possuirão uma face maior que a outra, de modo a adequar-se à inclinação do estilóbata em que se assenta e ao capitel que suporta, mantendo um eixo vertical de alinhamento. Em outras palavras, se uma coluna de base plana for colocada sobre uma base inclinada ela ficará inclinada. Por questões de estática, a manutenção da coluna ereta requer um mínimo alinhamento vertical em seu centro de gravidade em relação à sua base. Para isso, o tambor recebe ajustes, conforme o esquema que Goodyear recolhe de Penrose:

Fig. 6: Desenho da disposição dos fustes em escala exagerada, mostrando alterações nos tambores inferior e superior, como adequação à curvatura do estilóbata e da arquitrave.

Fonte: Goodyear, W. H. *"Greek refinements: studies in temperamental architecture"*, p. 17.

²³ Penrose, F. C. *"An Investigation of the Principles of Athenian Architecture"*. London: Macmillan and Co., 1888, n. 1, p. 12.

Outra prova diz respeito às juntas dos degraus da plataforma “que são perpendiculares, enquanto os próprios blocos são inclinados. Se o assentamento ou a pressão tivessem causado a curva, as juntas se inclinariam para fora”²⁴.

Coulton concorda que o Parthenon tenha sido elaborado com “extrema precisão”, de modo que a diferença de medida entre os lados paralelos do estilóbata é inferior a uma parte para 5000²⁵. Mas, ao mesmo tempo, lá se verifica uma imprecisão muito maior na implantação das colunas, que podem apresentar uma variação de metade do intercolúnio até uma parte em 250: “tais variações evitáveis no espaçamento das colunas, no mínimo, foram intencionalmente toleradas, e uma vez que elas não poderiam corrigir qualquer ilusão de ótica, devem ter tido por intento relaxar ligeiramente a rigidez da completa regularidade”²⁶. E Coulton conclui o raciocínio, inferindo que se esse tiver sido o motivo das variações no espaçamento das colunas, então poderia também explicar outras variações na regularidade.

Vimos argumentos fortes em defesa da intencionalidade de variações desiguais e às vezes inconstantes de medidas. Como, então, concatenar essa hipótese com as prescrições de *symmetria*, visando à relação das partes entre si e com o todo? Rykwert capta o aspecto contraditório entre os chamados refinamentos arquitetônicos presentes nos templos e a sua ordenação proporcional, como a reclamada no *De Architectura*: “esses ajustes parecem, além disso, estar em conflito teórico com a elaborada regulação canônica da coluna e da trave, embora os gregos certamente não pareçam considerar essas duas abordagens como estando em oposição, a despeito de Platão”²⁷. Rykwert entende a questão como se esses refinamentos fossem alheios à *poiesis* da construção, acréscimos à superfície e não ao que é intrínseco à obra, constituindo “outra ordem de

²⁴ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 17.

²⁵ Coulton, J. J., “Greek architects at work”, p. 109.

²⁶ Ibid., p. 109-110.

²⁷ Rykwert, J. “The dancing column”. Cambridge, The MIT Press, 1996, p. 226. É preciso notar que essa passagem atribui a Platão uma posição avessa aos ajustes que deturpariam as verdadeiras medidas, o que é passível de discussão: cf. Torrano, J. A. A., “Entre cão e lobo: com sofista por mestre”, in: *Hypnos*, nº 17, ano 11, 2º sem. 2006.

preocupações”. Mas será mesmo possível distinguir uma ordenada trama conceitual de base e um conjunto de acréscimos epidérmicos composto por variações?²⁸

Fig. 7: Perfis de capitel dórico em escala segundo diâmetro inferior: (a) Templo de Apolo em Corinto, aprox. 540 a. C., (b) Templo de Zeus em Olímpia, aprox. 470-460 a. C., (c) Parthenon em Atenas, aprox. 447-440 a.C., (d) Templo de Atena em Tegea, aprox. 360 a. C.

Fonte: Coulton, J. J., *"Greek architects at work"*, p. 103.

Quanto a essa questão, vale considerar um caso emblemático, reportado por Coulton e que diz respeito ao capitel dórico, o qual “em qualquer data consiste de um ábaco quadrado em planta sobre um equino circular em planta”²⁹, a porção inferior do equino ligando-se à coluna por saliências em forma de anel que circundam o fuste.

²⁸ Cf. capítulo 3, “Preceitos para o encanto”, especialmente a seção “*Acumen, Eurythmia, Symmetria*”.

²⁹ Coulton, J. J., *Greek architects at work*, p. 104.

Mantidas essas características, o capitel dórico sofre mudanças ao longo do tempo, pois a sinuosidade protuberante do equino nos primeiros capitéis, parecida com uma almofada saliente, cede lugar à “forma de um cone truncado”³⁰ nos capitéis mais tardios, intermediados no tempo por outras variações.

No entanto, Coulton ressalta que “é provável que não existam dois conjuntos de capitéis dóricos que possuam precisamente as mesmas proporções e perfil de equino, e, de fato, mesmo em uma construção cuidadosa como o templo de Zeus em Olímpia, os capitéis não são exatamente idênticos”³¹. Tais variações seriam fortuitas ou intencionais? Para Coulton, as variações em um mesmo grupo de capitéis devem ser decorrentes da imperfeição na cópia, principalmente em se tratando dos templos do século sexto, e as variações nos perfis de templos diferentes são mais esperadas. Contudo, o templo de Afaia em Egina possui quatro perfis distintos de capitéis, com diferentes tamanhos, guardando, contudo, uma semelhança no traçado: “a similaridade geral de todos os quatro perfis é óbvia, entretanto; e não há razão para acreditar que as diferenças representem diferentes intenções arquitetônicas”³². A interessante conclusão de Coulton aponta, desse modo, que:

a uniformidade do desenho do capitel dórico sobre consideráveis áreas e períodos é realmente mais surpreendente que as variações, e provavelmente se tornou possível pela especificação de cada novo desenho como conjunto de regras proporcionais. As maiores mudanças no perfil do equino devem ter envolvido mudanças nas regras, e outras diferenças na proporção provavelmente também envolveram diferentes regras, e, portanto, diferentes intenções arquitetônicas³³.

Assim, segundo o estudioso, as variações no capitel dórico mostrariam que não há algo como uma “evolução contínua”. As mudanças mais significativas teriam sido

³⁰ Coulton, J. J., *Greek architects at work*, p. 105.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

³² *Ibid.*, p. 105.

³³ *Ibid.*, p. 106-107.

aquelas ocorridas na proporção do perfil do capitel³⁴ em lugares e épocas particulares, envolvendo alteração das regras, que apenas lentamente teriam se difundido.

Essa interpretação “pragmática”, segundo as palavras do próprio autor, sobre as variações no perfil do capitel dórico visam a oferecer algum suporte acerca da compreensão dos refinamentos na arquitetura grega, uma vez que se justificariam mais “empiricamente” do que “teoricamente”: “eles eram destinados a melhorar a efetiva aparência da construção”³⁵. Essas explicações de Coulton sobre as variações no capitel dórico pretendem “dar algum suporte para aquele que talvez seja o aspecto mais sofisticado do desenho do templo grego, as pequenas e inesperadas variações na vertical, na horizontal e nas linhas retas”³⁶.

Cumprindo ainda sublinhar o caráter imperceptível de certas variações, enquanto tais, isto é, enquanto discrepância de medidas, pois conforme resume Goodyear, ao discorrer sobre variações imperceptíveis na Catedral de Pisa, fornecendo um exemplo mais “palpável” ao expediente dos templos antigos³⁷ :

o olho, que nunca vê dimensões verdadeiramente iguais como verdadeiramente iguais a não ser a distâncias iguais delas, não nota, portanto, as irregularidades que verdadeiramente existem entre coisas presumivelmente iguais, porque essas irregularidades são atribuídas às variações óticas normais de tamanho³⁸.

O problema do tríglifo de ângulo é resolvido nos templos dóricos posteriores com sistemas de contração que procuravam fazer coincidir tanto quanto possível a posição dos tríglifos sobre as colunas, pois sendo o número daqueles quase o dobro

³⁴ Coulton, J. J., “Greek architects at work”, p. 107: “as regras de proporção, aplicadas com mais ou menos precisão, teriam determinado pontos fixos no perfil do capitel, ao qual a curva do equino deveria ser adaptada”.

³⁵ Ibid., p. 108.

³⁶ Ibid., p. 108.

³⁷ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 170-173. Goodyear se vale da analogia com arquitetura posterior com o intuito de amenizar ou explicar a surpresa diante da existência de variações não percebidas no templo G em Selinunte.

³⁸ Ibid., p. 170.

destas³⁹ para um mesmo comprimento da face do templo, a divisão não resultaria coincidente sem ajustes, que envolvem até a diminuição dos intercolúnios próximos à coluna de ângulo⁴⁰: “deste modo, a maioria dos templos gregos do quinto século tinha três diferentes dimensões de intercolúnios em cada lado – a medida normal e dois intervalos diversamente reduzidos, próximos à coluna de ângulo”⁴¹. Essa sorte de recursos converte-se em um “dilema” para os arquitetos Koldewey e Puchstein, que, segundo Goodyear, foram responsáveis pelas medições mais meticulosas e sistemáticas das ruínas gregas do sul da Itália, uma vez que partiam da “presunção de que uma simetria puramente formal de arranjo fosse o fim buscado por aqueles arquitetos da ordem dórica que introduziram a contração espacial das colunas de ângulo, para regular a relação dos tríglifos com as colunas e com os espaços entre as colunas”⁴². Aqueles autores viam no dórico um enorme esforço em busca de regularidade que não resulta bem sucedido por completo, em função justamente das variações de medidas que restam nos intercolúnios e nas métopas. Goodyear identifica aí, no entanto, a confusão de duas tendências contemporâneas, mas distintas: uma tendência à maior precisão das medidas e outra que procura estabelecer relações espaciais entre tríglifos e colunas⁴³. Ele propõe que a pressuposição de uma regularidade formal leva a tal confusão, que pode ser desfeita pela noção de ritmo:

assumindo-se que os construtores gregos, ao estabelecerem uma igualdade aproximada de relação na disposição das colunas e dos tríglifos estivessem se empenhando pelo ritmo em vez da regularidade, o dilema desaparece. Há um inegável encanto em um templo grego dórico que se deve à repetição e à duplicação do efeito perpendicular das colunas na linha horizontal do friso. Esta repetição e a duplicação são encontradas nos tríglifos, mas essa relação rítmica com as colunas de modo algum requer uma igualdade

³⁹ Em alguns templos, como o Parthenon, há um tríglifo que coincide aproximadamente com o alinhamento vertical da coluna e outro tríglifo no centro do espaço entre duas colunas, de modo que o número de tríglifos de uma face seja o dobro do número de colunas menos um.

⁴⁰ Goodyear, W. H. “Greek refinements: studies in temperamental architecture”, p. 187. No Parthenon, essa redução se dá apenas no último intercolúnio.

⁴¹ Ibid., p. 187.

⁴² Ibid., p. 187.

⁴³ Ibid., p. 187-188.

matemática de medidas correspondentes. Uma vez que a posição mais desejável do tríglifo de ângulo fez essa igualdade de medidas impossível, disso não se segue, de modo algum, que os construtores gregos do quinto século teriam considerado tal igualdade desejável, se ela pudesse ser obtida⁴⁴.

Assim, a constatação da intencionalidade de alguns expedientes construtivos pode causar certo espanto aos olhos modernos. O *De Architectura* preceitua em seu Livro Terceiro uma série de ajustes métricos, voltados a todas as partes do templo: da base ao epistílio, passando pelas colunas. A leitura dessa obra teria despertado a atenção de Pennethorne às curvaturas horizontais do Pathernon, segundo Goodyear⁴⁵. Vitrúvio indica frequentemente o propósito desses dispositivos, de tornar a obra encantadora à visão. O registro dessas preocupações permeia o texto em breves exposições que surgem tão sem alarde a ponto de fazer parecer corriqueiros certos expedientes construtivos bastante elaborados, requerendo enorme destreza na arte e aumentando consideravelmente o labor. A Maison Carré em Nîmes atesta a pertinência desses recursos aos templos romanos, todavia, os vestígios de séculos de edificação de templos entre os povos de língua grega ampliam as questões. O uso das curvas em edifícios sagrados gregos, por muito tempo despercebido, deixa incertezas quanto aos seus desígnios, na medida em que os remanescentes exibem expedientes construtivos que ultrapassam as descrições do *De Architectura*, única obra escrita supérstite do período antigo⁴⁶. As variações intencionais não podem ser negligenciadas e constituem um polo da discussão em torno da arquitetura antiga. Por outro lado, como indicam os estudos de Coulton, há que se reconhecer o esforço no estabelecimento de regras construtivas e convenções proporcionais que se difundiam pelos territórios dos povos gregos: no alvorecer da arte edificatória no ocidente, a

⁴⁴ Goodyear, W. H. "Greek refinements: studies in temperamental architecture", p. 188.

⁴⁵ Ibid., p. 4.

⁴⁶ O *De Architectura* data do século I a.C. (cf. Romano, E. "La capanna e il tempio", p. 21-26), enquanto alguns dos templos gregos o antecedem em séculos. O Parthenon, por exemplo, foi construído no século V a. C (cf. Dinsmoor, "The architecture of Ancient Greece", p. 159-160). Assim, entre o *De Architectura* e os templos gregos há não apenas um vasto lapso temporal, mas uma grande diversidade de princípios arquitetônicos sendo desenvolvidos e aplicados nas diferentes localidades.

uniformidade é também algo notável, considerando-se, sobretudo, o processo de produção inteiramente artesanal. No entanto, ela não era um fim, mas resultava da aplicação de certos princípios construtivos, que não excluía ajustes e variações para tornar a obra admirável.

Fig. 8: Face sul do assim chamado Templo de Poseidon em Paestum.

Fonte: Goodyear, W. H. *"Greek refinements: studies in temperamental architecture"*, p. 37.

APÊNDICE B:

“O Cânone de Policleto e a hipótese de Tobin”

O Cânone de Policleto preceitua que a beleza (κάλλος) se obtém pela *symmetria* (συμμετρία), isto é, pela comensurabilidade das partes entre si e com o todo, desse modo, as cópias que nos chegaram do Doríforo poderiam fornecer esclarecimentos acerca dos princípios de que Policleto se valia. Justamente no intuito de avaliar a aplicação do Cânone de Policleto à estatuária é que Richard Tobin se pôs a perscrutar o Doríforo de Nápoles, examinando suas possíveis relações com a geometria da época do estatuário. Um conjunto de estudos aponta, segundo Tobin, a associação entre o Cânone de Policleto e princípios matemáticos ditos pitagóricos, tomando “os números como entidades geométricas, possuindo identidade espacial”¹. A partir dessa premissa, o estudioso entendeu ser mais acertado “procurar por um fundamento geométrico, em vez de linear para o Cânone”².

A proposta de Tobin, baseando-se no fragmento transmitido por Galeno, é que o ponto de partida do Cânone seja a medida da terceira falange, ou falange distal, do dedo mínimo, cujas dimensões – comprimento e largura – determinadas “pela natureza” produziriam um retângulo, um “número espacial”³. A partir do lado maior desse retângulo, Policleto obteria o lado de um quadrado, cuja diagonal forneceria o comprimento do próximo “número espacial”, isto é, a falange média. O mesmo

¹ Tobin, R., “The Canon of Polykleitos”, p. 307. Os eruditos (scholars) a que Tobin alude, seguidos dos trabalhos mencionados: H. Diels, “Antike Technik”; C. Antí, “Monumenti Policletei”; R. Bianchi Bandinelli, “Policleto”; S. Ferri, “Nuovi contributi esegetici al ‘Canone’ della scultura greca”; L. Stefanini, “Inspirazione pitagorica del Canone di Policleto”; J. E. Raven, “Polyklytus and Pythagoreanism”; D. Schulz, “Zum Kanon Polyklets”; P. E. Arias, “Policleto”; Th. Lorenz, “Polyklet”; H. Von Steuben, “Polyklet”. Para mais detalhes da bibliografia, cf. *ibid.*, n. 1, p. 307.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 308.

procedimento aplicado à falange média resultaria na falange proximal do dedo mínimo. A razão que se observa, assim, entre uma falange e outra seria a mesma e se aplicaria sucessivamente às demais partes do corpo, como elencadas em Galeno. Esse conjunto de razões constantes produz uma proporção⁴. Cada razão, aproximadamente igual a 1:1,4142, obtida pelo processo baseado na diagonal do quadrado, engloba repetidamente um número irracional. Mas Tobin argumenta que o valor aritmético não é necessário à obtenção das grandezas, tampouco cálculos matemáticos, já que o procedimento prático dar-se-ia facilmente apenas com o auxílio de uma corda.

Figura 1: a progressão geométrica do Cânone de Policleto parte da falange distal, segundo hipótese de Tobin.

Fonte: Tobin, R., "The Canon of Polykleitos", p. 308.

⁴ Tobin chama a atenção para os equívocos interpretativos relacionados aos conceitos gregos de *symmetria*, proporção e harmonia. Lembrando que a razão é relação que ocorre apenas entre dois termos, sua sucessão produz uma proporção, a qual em série garante a *symmetria*, cf. Tobin, R., "The Canon of Polykleitos", n. 5-7, p. 307-308. Sobre as distorções produzidas pela tradução de ἀναλογία por *proportio* cf. Gros, P. Vitruve, "De L'Architecture", Livre III, n. 3, p. 58-59.

Figura 2: Procedimento prático de estabelecimento das proporções com o uso de corda, segundo Tobin.

Fonte: Tobin, R., "The Canon of Polykleitos", p. 311.

Tobin estaria com isso, em seu modelo explicativo, seguindo a descrição do cânone transmitido por Galeno, ao relacionar: a falange distal com a falange média; esta com a falange proximal; todas as falanges, isto é, o comprimento de todo o dedo mínimo, com a mão; a mão com o antebraço; o antebraço com o braço. Daí em diante, do braço com relação às demais partes do corpo (καί πάντων πρὸς πάντα), Tobin propõe a transferência da medida da parte superior do braço (que vai do cotovelo até o acrômio, isto é, a extremidade superior do ombro) para o tronco, como medida para a parte que vai do topo da cabeça à articulação da clavícula (no mesmo alinhamento de onde se encerrava a medição do braço). E a obtenção de medidas subsequentes prossegue pelo processo das diagonais dos quadrados produzidos sobre o lado maior dos "números espaciais", de modo que a medida que vai da cabeça à clavícula se torna

o lado de um quadrado cuja diagonal perfaz a próxima medida que vai da cabeça aos mamilos, e assim sucessivamente:

Policleto desenvolveu a figura inteira dessa maneira. Ele empregou um módulo que era único ao mesmo tempo que múltiplo: uma unidade geométrica gerando uma série de proporções baseadas em uma razão constante. Tal razão era o comprimento de cada número espacial com a diagonal do seu quadrado, ou 1:1,4142. A série de proporções envolveu a geração de dimensões planares (comprimento e largura) de cada parte sucessiva do corpo, cada uma concebida como um número geométrico. Esses números foram desenvolvidos por meio de uma progressão geométrica, começando com a unidade inicial da falange distal⁵.

Esse procedimento tornaria os números comensuráveis entre si a partir da dimensão dada “pela natureza” da falange distal, desenvolvida em uma sucessão geométrica. Para Tobin, a arte de Policleto é complementada pela rigidez geométrica, sem se submeter a ela, dado que a forma depende inteiramente do artífice, ainda que pautada por uma concepção geométrica do mundo:

as coisas são números, ou ao menos os contêm. A beleza visual é uma expressão do número. Por meio da ‘descoberta’ da teoria do número que correspondia às proporções visuais do corpo, Policleto descortinou a realidade elementar da forma humana e os meios para expressá-la⁶.

⁵ Tobin, “The Canon of Polykleitos”, p. 310.

⁶ Ibid., p. 313.

Figura 3: Procedimento de estabelecimento das proporções a partir de razão constante, segundo Tobin.

Fonte: Tobin, R., "The Canon of Polykleitos", p. 309.

O pensamento matemático vinculado ao período em que Policleto produziu suas obras estaria, portanto, em total consonância ao Cânone. Com efeito, a compreensão associada aos chamados pitagóricos, de que "tudo é número", não destoa dos fragmentos atribuídos a Policleto, tampouco de certas relações métricas do Cânone⁷. Os vestígios dos princípios de Policleto se mostram alinhados a uma concepção do universo que tem o número por elemento primeiro, e segundo a descrição de Michel: "o número que se identifica às coisas, é o ἀριθμός no seu sentido preciso e estrito: o número discreto"⁸. No alvorecer dessa matemática, a evolução dar-

⁷ As passagens em torno da descrição do *homo bene figuratus*, no *De Architectura*, com possíveis pontos de contato ao Cânone de Policleto, indicam relações entre os números dez e seis, tomados por perfeitos pelos pitagóricos, e o corpo do homem. Cf. capítulo 2, "Razões do corpo".

⁸ Michel, P-H., "De Pythagore à Euclide", p. 673.

se-ia “do número inteiro ao espaço concreto”⁹: “a tendência da matemática grega a uma geometrização se delineia na Escola, talvez no ambiente geral, talvez no pensamento mesmo de Pitágoras”¹⁰.

Em Vitrúvio, observa-se com grande frequência a ocorrência de relações numéricas simples. Pierre Gros aponta a proximidade entre as proporções prescritas no Livro III para as partes da face do homem bem configurado e as medidas extraídas do Doríforo. Lê-se em Vitrúvio que da base do queixo à base das narinas há a terça parte da altura do rosto, razão que se repete para a distância que vai da base das narinas ao meio das sobrancelhas e também do meio destas até a raiz dos cabelos. Ora, os valores obtidos na progressão hipotética de Tobin (aproximadamente iguais às medidas aferidas no Doríforo de Nápoles por Kalkmann) para o rosto do Doríforo guardam entre si a relação aproximada de $\sqrt{2}$ ou 1,4142. Para os três intervalos elencados por Vitrúvio (da base do queixo à base das narinas, da base das narinas ao meio das sobrancelhas e destas à raiz dos cabelos) a progressão de Tobin oferece os respectivos valores de: 7,1; 14,2; 20,09. Tais números mostram que cada uma dessas três partes tem cerca de um terço do comprimento total do rosto. Daí se conclui a coincidência proporcional entre a transmissão vitruviana das razões métricas na face do homem bem configurado e aquelas identificadas no Doríforo de Policleto, ainda que o autor romano se restrinja a elencar alguns pontos do rosto.

⁹ Milhaud, G. apud Michel, P-H., “De Pythagore à Euclide”, p. 671.

¹⁰ Michel, P-H., “De Pythagore à Euclide”, p. 671.

Fig. 4: Comparação feita por Tobin entre sua progressão hipotética para obtenção de medidas, segundo o Cânone de Policleto, e as medições empreendidas por Kalkman na face do Doríforo de Nápoles.

Fonte: Tobin, R., "The Canon of Polykleitos", p. 315.

Para Gros, essa escolha empreendida por Vitrúvio em III, 1, 2 de determinados pontos da face do *homo bene figuratus* revelaria um esforço em eliminar os dados irracionais, por meio de aproximações mínimas no Cânone. Os pontos eleitos por Vitrúvio permitiriam expressar com números inteiros – a terça parte – uma progressão que, anteriormente no Cânone de Policleto, envolveria o número irracional $\sqrt{2}$:

o que isso quer dizer, a não ser que o teórico [Vitrúvio], ao preço de aproximações mínimas, aliás, imperceptíveis, no sistema de unidades que utilizava, escolheu um tipo de subdivisões que certamente não davam mais conta do modo de cálculo original, mas garantiam entre os diversos pontos notáveis relações aritméticas simples?¹¹.

¹¹ Gros, P., "Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve", p. 676. O próprio Gros sinaliza para um caráter operatório na realização de atividades que envolviam números irracionais entre os gregos (ibid., p. 678). Ao mesmo tempo, esse comentador atesta a incapacidade do romano em lidar com a noção de irracionalidade, ou mesmo definir o quadrado de um número, dificuldades que ficariam

A apresentação dos dados numéricos por Vitrúvio como relações de números inteiros revelaria ainda, segundo Gros, uma recusa aos irracionais como ameaça à beleza conferida pela *symmetria*:

no nível dos princípios, além do mais, a existência desses entes matemáticos devia constituir para Vitrúvio, como para muitas mentes antigas, uma espécie de escândalo. Na medida em que a beleza de um edifício reside inicialmente na *symmetria* ou *commodulatio*, isto é, na comensurabilidade de todas as suas partes entre elas e das partes com o todo, os irracionais dificilmente encontrariam lugar no interior de um sistema que nos parece fundado sobre a transparência aritmética de relações modulares¹².

Mas se o Doríforo segue as prescrições de Policleto transmitidas por Galeno, buscando beleza (κάλλος) por meio da *symmetria* (συμμετρία) numa progressão supostamente embasada em números irracionais, como entender, então, a consonância proporcional desse Cânone com as proporções propostas ao homem bem configurado no *De Architectura*? Na medida em que Vitrúvio supostamente teria adaptado a progressão geométrica das medidas da face do Doríforo para relações de números inteiros na face de seu *homo bene figuratus*, estaria buscando tal “transparência aritmética de relações modulares” como exemplo à arquitetura? Para Vitrúvio, a série proporcional requer necessariamente um divisor inteiro para garantir a *symmetria*? Certamente o Livro I nos põe a par das responsabilidades financeiras, entre outras atribuições do arquiteto envolvendo a lida com números: “quanto à aritmética, é por meio dela que são somadas as despesas dos edifícios, exposto o sistema de medidas [...]”¹³. No entanto, a imediata sequência do texto associa *symmetria* à geometria: “e são resolvidas as difíceis questões das comensurabilidades [*symmetriarum quaestiones*] por meio de regras e métodos geométricos”¹⁴. Assim, se a aritmética contribui às somas

explícitas no prefácio do livro IX, quando procura abordar certas questões atinentes a demonstrações matemáticas (ibid., p. 671)

¹² “Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve”, p. 672.

¹³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 4), p. 4-5: “*per arithmeticen uero sumptus aedificiorum consummantur, mensurarum rationes explicantur*”.

¹⁴ O trecho todo em latim: “*per arithmeticen uero sumptus aedificiorum consummantur, mensurarum rationes explicantur difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inueniuntur*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I - I, 1, 4 - p. 5- 6). Tradução do trecho: “quanto à aritmética, é por meio dela

dos gastos dos edifícios e aos sistemas de medidas, cabe à geometria auxiliar na resolução das “*difficiles quaestiones*”, envolvendo a *symmetria*. O contexto desse excerto esclarece sobre o procedimento:

a geometria, por sua vez, provê muito apoio à arquitetura; e em primeiro lugar, logo depois das linhas retas, ensina o uso do compasso, a partir do que, com o máximo de facilidade, as descrições dos esquadros, dos níveis e das orientações das linhas dos edifícios são lançadas nas superfícies¹⁵.

Gros interpreta essas passagens como uma indicação de que as questões matemáticas que não se inserem entre os números inteiros devem ser resolvidas geometricamente por meio de desenhos, sem que isso implique a compreensão dos desdobramentos dos princípios matemáticos envolvidos nos traçados realizados:

Vitrúvio dá a saber que em relação aos elementos que não puderem ser reduzidos a um conjunto de relações numéricas simples (certas *difficiles quaestiones*, precisamente) ele se contentará em lhes desenhar; a geometria, como ele propõe no mesmo parágrafo, define-se por um conjunto de técnicas realizadas com a intervenção da régua, do compasso e do esquadro; trata-se de um meio de execução, e não de uma fonte de reflexão¹⁶.

A descrição da êxedra do tribunal da basílica de Fano¹⁷, em relação a qual Vitrúvio se diz arquiteto e responsável (*collocaui curauique faciendam*), revela-se por isso

que são somadas as despesas dos edifícios, exposto o sistema de medidas, e são resolvidas as difíceis questões das comensurabilidades [*symmetriarum quaestiones*] por meio de regras e métodos geométricos”.

¹⁵ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 4), p. 5: “*geometria autem plura praesidia praestat architecturae; et primum ex euthygrammis circini tradit usum, e quo maxime facilius aedificiorum in areis expediuntur descriptiones normarumque et librationum et linearum directiones*”.

¹⁶ Gros, P., “Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve”, p. 673. Três exemplos são apresentados por Pierre Gros de construções propostas no *De Architectura* envolvendo $\sqrt{2}$, em que supostamente Vitrúvio não se dá conta, ou “afeta ignorar” a medida irracional: 1- a construção das volutas do capitel jônico; 2- o traçado da canelura na coluna dórica; 3- a construção do ábaco do capitel coríntio (ibid., p. 683-690). Esses casos seriam emblemáticos, para o comentador francês, da tentativa vitruviana de escamotear as grandezas irracionais, frequentes nas construções geométricas, sobretudo nas que envolvem o rebatimento da diagonal do quadrado.

¹⁷ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, (V, 1, 6), p. 5: “*non minus summam dignitatem et uenustatem possunt habere comparationes basilicarum quo genere Coloniae Iuliae Fanestri collocaui curauique faciendam, cuius proportionem et symmetriae sic sunt constitutae. Mediana testudo, inter columnas, est longa pedes CXX,*

mesmo, segundo Gros, o melhor exemplo do caráter pouco operatório dos procedimentos prescritos, na medida em que os dados apresentados não permitem de pronto a reconstrução de sua planta. Seria esperado que o autor da obra mencionasse os procedimentos tecnicamente mais eficientes à sua execução, mas falta o principal ao leitor: a localização do centro da circunferência em que se inscreve o arco da abside. Um triângulo retângulo de lados medindo aproximadamente 10, 23 e 25 (25 sendo uma aproximação de $\sqrt{629}$) permitiria encontrar de modo prático o centro da circunferência a partir da qual seria desenhado o arco da êxedra, sugere Gros. Mas Vitruvius omite o procedimento envolvendo números irracionais, que poderiam ser obtidos por construções geométricas: “ele prefere lá ainda, e sem ser constrangido pelas deformações simplificadoras da presença de um manual como intermediário, a aparência de clareza à eficácia prática, um *logos* pesado de rigor ilusório a uma *práxis* concreta”¹⁸.

lata pedes LX, porticus eius circa testudinem inter parietes et columnas lata pedes XX”. Tradução: “igualmente a preparação das basílicas contará com a mais eminente dignidade e venustidade, conforme o gênero daquela da Colônia Júlia de Fano, para a qual propus a disposição e cuidei da execução, e cujas proporções e comensurabilidades (*symmetriae*) assim foram estabelecidas. A nave central, entre as colunas, tem comprimento de cento e vinte pés e largura de sessenta pés, seu pórtico em torno da nave, entre as paredes e as colunas, tem largura de vinte pés”. Em V, 1, 8 trata da abside: “*item tribunal quod est in ea aede hemicyclii schematis minoris curvatura formatum; eius autem hemicycli in fronte est interuallum pedes XLVI, introrsus curvatura pedes XV, uti qui apud magistratus starent negotiantes in basilica ne impedirent*” (Vitruve, “De L’Architecture”, Livre V, p. 6). Segundo a tradução de Maciel: “também o tribunal que se encontra nesse templo é constituído por uma curvatura de setor menor que o semicírculo. A abertura desse hemicírculo, na parte da frente, é de quarenta e seis pés, com uma profundidade de quinze pés, para que os que se encontrem junto do magistrado não perturbem os comerciantes na basílica” (Vitruvius, “Tratado de Arquitetura” - V, 1, 8 - p. 245-246).

¹⁸ Gros, P., “Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve”, p. 698.

Fig. 5: A partir dos dados de V, 1, 8 – Planta parcial da Basílica de Fano, segundo K. F. Ohr.

Fonte : Gros, P. "Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve", p. 697.

Fig. 6 e 7, respectivamente: à esq. – determinação do centro da abside, segundo método do triângulo isósceles de Philibert de L'Orme; à dir. – método do triângulo retângulo notável de $10 \times 23 \times \sqrt{629} (\approx 25)$.

Fonte : Gros, P. "Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve", p. 697.

Outro exemplo desse aparente rigor aritmético na exposição buscado por Vitruvius estaria no terceiro capítulo do livro III, em que são prescritos os ritmos de intercolúnios. Gros nos informa de um postulado não explicitado por Vitruvius, mas que supõe presente, de que a soma da altura com a distância que separa os eixos centrais das colunas é sempre igual a 12,5 ($H+E=12,5$). Isso não teria relevância alguma para um construtor, no entanto, tratar-se-ia de uma relação constante às diferentes

espécies de templos quanto aos intercolúnios: “pouco lhe importa que o mesmo dado – no caso, uma soma – não tenha qualquer utilidade prática, desde que seja constante. Ela fornece um quadro rigoroso, ainda que implícito”¹⁹. Mas é preciso lembrar que o ritmo eustilo, o mais aprovado (*probabilis*), não se enquadra nessa equação tomada de empréstimo de Dinsmoor, e que envolve a altura e a distância entre os eixos centrais das colunas ($H+E=12,5$)²⁰. Além disso, em III, 3, 5 Vitrúvio não especificara a distância entre as colunas para o ritmo areostilo, do que se infere que seja superior ao intercolúnio do diastilo, de três vezes o diâmetro da coluna (o que equivale a um entre-eixo de 4 vezes o diâmetro da coluna)²¹. Portanto, a “constante” da equação precisa ser matizada.

	H	E	H+E
Ritmo Picnostilo	10	2,5	12,5
Ritmo Sistilo	9,5	3	12,5
Ritmo Diastilo	8,5	4	12,5
Ritmo Areostilo	8	- (> 4)	- (>12,5)
Ritmo Eustilo	9,5	3,25	12,75

Tabela 1: H = altura das colunas; E = distância entre os eixos centrais das colunas.

De todo modo, para Gros, em suma, Vitrúvio compreende mal e se esforça em ocultar os números irracionais, mesmo ao preço de complicações na exposição das operações construtivas²². Mas, Vitrúvio afirma escrever como arquiteto, não como

¹⁹ Gros, P., “Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve”, p. 694.

²⁰ Sendo H a altura da coluna, E a distância entre os eixos centrais das colunas. Cf. capítulo 3, “Preceitos para o encanto”, tab. 1, p. 117. Considerando a espessura da coluna igual a um, é preciso somar esse valor aos intervalos prescritos entre as colunas. Tomemos o ritmo picnostilo como exemplo: 10 (H) + 2,5 (E) = 12,5. Para o eustilo, a soma é outra: 9,5 (H) + 3,25 (E) = 12,75 ou $12\frac{3}{4}$.

²¹ Cf. Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 117.

²² Gros nota ainda que “mais que as somas, são as relações, de fato, que desempenham um papel prático” (“Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve”, p. 693). Assim, as relações envolvendo as distâncias entre os eixos centrais das colunas e suas alturas, nos ritmos picnostilo e sistilo, seriam

filósofo²³, apontando os limites da tarefa de escrita empreendida por um artífice. *Excusatio* retórica, muito provavelmente. Ainda assim, aponta o campo de interesse e ação em que situa a arquitetura. Faz-nos lembrar, ao mesmo tempo, que o domínio mediano que o arquiteto deve ter de diferentes disciplinas, empreendido desde tenra idade, é o que permite adentrar no sumo templo da arquitetura. Metaforicamente, pela aquisição do preparo necessário ao ofício. Em sentido próprio, porque o extenso percurso de aprendizagem é via imprescindível aos que almejam professar-se arquitetos, realizando obras. E o edificado jamais é incomensurável, ao contrário, precisa ser medido. Mesmo que um quadro numérico rigoroso estivesse no escopo do autor latino, o descontínuo aritmético – pelo emprego recorrente de números inteiros – poderia ser a via mais conveniente para se registrar os preceitos da arquitetura, enquanto voltada ao campo concreto de ação, ou, ao menos, simplesmente a única via que seus conhecimentos matemáticos tornavam possível diante do pretendido empreendimento teórico. Michel nos lembra que o “teorema de Pitágoras” é anterior à noção de irracional que ele implica²⁴. Se no livro IX Vitruvius não mostra conhecer a proximidade entre o caso da duplicação do quadrado, que ele ensina, com o teorema de Pitágoras, que enuncia em seguida, talvez o autor latino apenas desconheça as implicações e propriedades algébricas envolvidas com os números irracionais: “Se houver um local ou um campo quadrado e de lados iguais e quisermos duplicá-lo, o resultado que pretendemos não se encontra por multiplicação, mas através de

notáveis pela facilidade de sua construção. Da multiplicação do entre-eixo do picnostilo por 4 obter-se-ia a altura de 10 vezes o diâmetro da coluna (ou, relacionando altura, H, com o entre-eixo, E : $10 / 2,5 = 4$). Na relação entre altura e entre-eixo do ritmo sistilo, Gros identifica uma aproximação à diagonal ($\sqrt{10}$) do retângulo de lados 3 e 1, pois: $9,5(H) / 3(E) = 3,166$. O número 3,166 seria uma aproximação de $\sqrt{10}$, o que denunciaria um modo prático de obtenção da altura pelo rebatimento da diagonal (ibid., p. 693).

²³ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre I, (I, 1, 18), p. 14: “pois não foi como sumo filósofo, nem como retor eloquente, nem como sumo gramático exercitado nas regras da arte, mas como arquiteto que me esforcei em escrever estes volumes”. Tradução: “*namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus nec grammaticus summis rationibus artis exercitatus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere*”.

²⁴ Michel, P-H., “De Pythagore à Euclide”, p. 668.

descrições precisas de linhas”²⁵. Conforme descrito, Vitrúvio oferece um método geométrico para a obtenção de um quadrado com área duas vezes maior. A partir do traçado da diagonal do primeiro quadrado são produzidos dois triângulos retângulos isósceles. Um novo quadrado que tenha por lado a diagonal daquele primeiro, pelo cruzamento de suas duas diagonais conterá quatro triângulos de área semelhante a cada um dos dois triângulos contidos no primeiro quadrado, logo sua área será o dobro.

Embora não haja menção ao *De Architectura*, em linhas gerais, as bases da hipótese interpretativa de Tobin para a construção prática do Cânone de Policleto não se afastam muito do procedimento da duplicação do quadrado, transmitido por Vitrúvio no prefácio ao Livro IX. A cadeia de “partes comensuráveis” proposta por Tobin se pretende coerente à matemática grega. E não é apenas essa consonância que Tobin reivindica por meio de sua hipótese, chegando mesmo a ensaiar uma explicação para a descrição apresentada por Plínio das esculturas “quadradas” de Policleto em sua História Natural: “Varrão afirma serem quadradas [as estátuas] e quase todas de um mesmo modelo (*exemplum*)”²⁶. Assim, o aspecto “quadrado” das obras de Policleto, resultaria de seu processo de elaboração, pois, segundo a proposta de Tobin, “a ‘quadratura’ das figuras de Policleto refere-se primeiramente ao procedimento matemático no cerne de sua construção: cada comprimento sucessivo se torna o lado do quadrado, cuja diagonal produz o novo comprimento na progressão”²⁷. Haveria, de acordo com essa interpretação, uma correspondência entre o processo geométrico que embasava a realização da escultura e o efeito visual resultante na obra, sendo apenas este último transmitido por Plínio, o Velho²⁸. Em seu comentário à História

²⁵ Vitruve, *De L'Architecture*, Livre IX, (IX, praef., 4), p. 3: “*locus aut ager paribus lateribus si erit quadratus eumque oportuerit duplicare, quod opus fuerit genere numeri, quod multiplicationibus non inuenitur eo descriptionibus linearum emendatis reperitur*”.

²⁶ Pline L' Ancien. “*Histoire Naturelle*”, Livre XXXIV, (34, 56), p. 127: “*quadrata tamen esse ea [sc. signa] ait Varro et paene ad unum exemplum*”.

²⁷ Tobin, R., *The Canon of Polykleitos*, p. 320.

²⁸ Tobin, R., *The Canon of Polykleitos*, p. 320 : “em algum ponto da transmissão sobre a informação acerca do Cânone o sentido técnico da “quadratura” foi perdido, e substituído pela alusão ao aspecto

Natural de Plínio, o Velho, Gallet de Santerre registra outras interpretações para o termo “*quadrata*”, das quais a mais usual veria no termo a designação das corpulentas estátuas policlêtas por oposição à esbeltez das lisípeas. Ainda segundo esse comentador, uma explicação mais recente tomaria “*signa quadrata*” em referência à noção de *symmetria*²⁹. Desse modo, tanto o termo *quadratus*, quanto o grego τετράγωνος, conformariam empréstimos da linguagem retórica, designando “alternância de membros simétricos”, isto é, o conhecido esquema em quiasma de Policleto, no qual o ombro relaxado corresponde à perna flexionada do lado oposto, cruzando-se com o inverso, qual seja, o ombro tensionado correspondente à perna estendida³⁰.

É de se notar a ausência de convergência quanto às interpretações de “*quadratus*”, relativamente à descrição que Plínio transmite acerca das estátuas de Policleto. As suposições elaboradas sugerem, entretanto, abordagens que estimulam vias de leitura às passagens do *De Architectura*, concernentes à própria apresentação do Cânone métrico, partindo da identificação de pontos de contato e distanciamento.

Tobin parte do termo δάκτυλος da descrição de Galeno, entendendo-o como a falange distal do dedo mínimo, tomada como geradora do módulo planar obtido por seu comprimento e altura em perfil. Contudo, Charles Picard apontara, em estudo sobre a escultura grega mais remota, que “*dáctylos*” refere-se ao dedo tomado em sua largura, de modo que quatro dedos perfazem um palmo, isto é, a mão tomada também em sua largura:

o jogo de proporções que ele [Policleto] escolhera tinha por base um ‘módulo’ não metrológico, mas real; nós sabemos que era dado pela largura do dedo, o *dactylo*, que, multiplicado por quatro, constituía o palmo, ou seja, a largura da mão. A partir daí,

visual de suas figuras. É nesse sentido limitado que o termo “*quadrata*” do sistema de Policleto chegou a Plínio”.

²⁹ Gallet de Santerre escreve em 1953, e remete ao estudos de Silvio Ferri pela associação do termo *quadrata* à noção de *symmetria* (Gallet de Santerre, H., in: Pline L’Ancien, “Histoire Naturelle”, Livre XXXIV, n. 6, p. 223).

³⁰ Ibid., n. 6, p. 223. A menção do esquema em quiasma remete à Charles Picard.

todas as relações eram construídas por proporções sábias, verificadas na natureza, de tal modo que se podia deduzir as dimensões de uma das partes a partir daquelas do todo, e reciprocamente³¹.

Outro erudito nas artes gregas, Jean Charbonneaux, compartilha o entendimento de Picard de que o “*dáctylos*” consiste na largura do dedo e serve de módulo inicial da obra escultórica³², tendo por múltiplo o palmo. Ainda que os pontos de partida sejam discrepantes, vemos que entre as abordagens de Picard e Charbonneaux de um lado e a de Tobin de outro não prevalece a discordância completa, sobretudo quanto ao encadeamento proporcional necessário à elaboração da escultura. É certo que Tobin havia previsto a possibilidade de que o ponto de partida do escultor se desse – ainda que isso lhe soasse menos provável – a partir das dimensões do todo, sem comprometimento do sistema³³. Em Vitrúvio lê-se que o palmo contém quatro dígitos³⁴, o que parece indicar que os dedos são tomados em sua largura, de modo que o polegar, ou o quinto dedo, fica excluído do módulo plástico do palmo³⁵. Há comparações entre os módulos plásticos do côvado com o pé e o palmo³⁶, do palmo com o dedo³⁷, e do pé com o dedo³⁸. Resta, enfim, que nas passagens do *De Architectura* que tratam dessas referências de mensuração não é possível encontrar qualquer indicação de que o *digitus* seja tomado em seu comprimento, tampouco como falange. Embora perspicaz, a inferência de Tobin de que a relação do

³¹ Picard, C. “La Sculpture Antique”, p. 379.

³² Charbonneaux, J. “La sculpture grecque classique”, p. 41.

³³ Tobin, R., “The Canon of Polykleitos”, p. 317.

³⁴ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 8), p. 11: “*palmus autem habet quattuor digitos*”

³⁵ É difícil deixar de aproximar a escolha do número quatro, perfazendo o número de dígitos do palmo, ao enunciado de III, 1, 5, no qual se evoca Platão por ter considerado perfeito o número dez, composto das mônadas (1+2+3+4). Cf. cap. 2, “Razões do corpo”. Sobre o módulo plástico, cf. breve comentário de Gros, P., in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, n. 1, p. 62.

³⁶ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 8), p. 10-11: “*e cubito enim cum dempti sunt palmi duo, relinquitur pes quattuor palmorum*”. Tradução: “quando, pois, são subtraídos dois palmos ao côvado, resta um pé ou quatro palmos”.

³⁷ Cf. n. 35 supra.

³⁸ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 8), p. 10-11: “*ita efficitur uti habeat pes sedecim digitos*”. Cf. cap. 2, “Razões do corpo”, n. 58, p. 80.

dedo com o dedo (δακτύλου πρὸς δάκτυλον)³⁹ – tal como transmitido pelo fragmento atribuído a Policleto –, envolveria a falange distal não encerra a discussão, sobretudo considerando-se outros registros. De fato, o consenso não alcança o δάκτυλος.

A invocação da natureza em Vitrúvio – *corpus enim hominis ita natura composuit*⁴⁰ – assimila a boa compleição do homem a uma ordem matemática imanente a ele e às demais coisas existentes na terra e no orbe celeste, pela simbologia do círculo e do quadrado em que se inscreve⁴¹. De Policleto se afirmou, simultaneamente à diligência numérica das comensurabilidades, um empenho em apresentar nas suas obras os homens como são – é o que parece atestar a célebre passagem de Plínio: “*uulgoque dicebat ab illis [sc. Antiqui] factos quales essent homines*”⁴². A estatuária “*quadrata*” de Policleto procuraria, assim, plasmar as características anatômicas do homem em consonância às relações numéricas que lhes são próprias, sem descurar do intento de figurar a vida, tal como afirmara Charbonneaux: “em todo caso, estejamos certos de que para um grego do Vº século, o Número, como a Lei, era sagrado e vivo; o Cânone nasceu, portanto, não de uma combinação de cálculos frios, mas de uma busca ardente [...]. Por isso essa figura é vivaz”⁴³.

Para Ferri, porém, o módulo numérico foi tomando o lugar do cânone-membro, mais incômodo ao fracionamento, e graças aos matemáticos pitagóricos é que as antigas mensurações baseadas nos membros teriam sido substituídas pelo número, de maneira que “o cânone de Policleto, mesmo mantendo a fórmula tradicional anatômica (dedo, palmo, pé, etc), deve ter sido fundado efetivamente sobre o número”⁴⁴. Ao

³⁹ Cf. cap. 2, “Razões do corpo”; cf. “Anexo 3”.

⁴⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 2), p. 6. Tradução: “assim, a natureza compôs o corpo do homem”.

⁴¹ Trata-se de um viés interpretativo da inserção do homem bem configurado no círculo e no quadrado, baseado no valor simbólico que exerceram essas duas figuras, no interior de doutrinas antigas, como a filosofia platônica. Cf. Gros, P., “La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l’homme parfait (*De Architectura*, III, 1, 2-3)”, p. 20-21. Cf. cap. 2, “Razões do corpo”, n. 67.

⁴² Pline, L’Ancien, “Histoire Naturelle”, Livre XXXIV, (34, 65), p. 130. Em português: “[Lisipo] dizia costumeiramente que aqueles [os antigos] faziam os homens como eram”.

⁴³ Charbonneaux, J., “La sculpture grecque classique”, p. 42.

⁴⁴ Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 6-9, p. 170-171.

mesmo tempo, acerca da passagem de Vitrúvio, III, 1, 2, o comentador italiano afirma que “o módulo, segundo a fonte vitruviana, não é um número (como já era o ‘pé’ em época clássica: uma quantidade numérica e nada mais), mas um membro”⁴⁵. Ainda assim, para Ferri, a fonte de Vitrúvio não é Policleto:

que se trata de uma fonte helenística pode-se facilmente determinar pela frequente mescla de expressões e princípios artísticos do século V com outros evidentemente dos séculos IV e seguintes (como: a cabeça = 1/8 do todo, proporção lisípea; enquanto Policleto, pelo que podemos julgar a partir do doríforo e do fragmento de Crisipo em Galeno, ‘De pla. Hipp. Et Plat.’, 5, mas também dos dois fragmentos do Cânone [recolhidos por Diels], adota para a cabeça uma relação pouco inferior a 1/7)⁴⁶.

Por outro lado, em “Polyclitus and pythagoreanism”, John E. Raven mostra que há notáveis pontos de contato entre o suposto cânone de Policleto transmitido por Galeno e as passagens iniciais do Livro III do *De Architectura*⁴⁷. Se os documentos textuais apontam uma provável conexão entre as doutrinas ditas pitagóricas e os relatos do arquiteto e do médico, não significa que o cânone apresentado nos Dez Volumes siga necessariamente as orientações de Policleto. Assim como Ferri, Gros nota essa discrepância:

a relação entre a altura da cabeça e aquela do conjunto da silhueta, estabelecida em 1/8, sugere uma composição mais próxima do ‘cânone’ de Lisipo que daquele de Policleto: de fato, as estátuas em que se observa a aplicação mais fiel das proporções enunciadas por Vitrúvio são aquelas de Ágias e de Agelaos⁴⁸.

Essa divergência entre a descrição do homem bem configurado por Vitrúvio e o Cânone de Policleto fora assinalada também por La Rocca:

⁴⁵ Ferri, S., in: Vitruvio, “Architettura”, n. 2, p. 166.

⁴⁶ Ibid., n. 2, p. 166.

⁴⁷ Cf. cap. 2, “Razões do corpo”.

⁴⁸ Gros, P., “Introduction”, in: Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, p. XLIII.

uma passagem muito célebre de Vitrúvio parece até dar a exata relação matemática entre as partes do corpo com referência à altura total, mas tal relação não encontra correspondência com as medições feitas em obras seguramente atribuíveis a Policleto⁴⁹.

Afastando-se do Cânone, a descrição do arquiteto, prevê a cabeça do homem com a oitava parte da altura do corpo: “*caput a mento ad summum uerticem octauae*”⁵⁰, enquanto as medições de Kalkman e Anti na cópia do Doríforo do Museu de Nápoles mostram uma cabeça que mede entre 28cm e 29cm e altura total equivalente a 199,5cm⁵¹, o que nos dá uma relação aproximada de 1:7. Paolo Moreno também nos informa a partir da estátua de Ágias de Lisipo uma relação de 1:8: “a cabeça é um oitavo. [...] Em particular, a proporção da cabeça coincide com aquela sugerida por Vitrúvio em um passo derivado dos tratados da escola de Sicião [...]”⁵².

No volume dedicado à arte do bronze, Plínio, o Velho, compara aspectos das obras de Lisipo aos antigos⁵³: “ele contribuiu muito à arte estatuária, produzindo o detalhe do cabelo, fazendo cabeças menores que os antigos, corpos mais esbeltos e secos, para que, por meio do adelgaçamento, as estátuas parecessem maiores”⁵⁴. As medições feitas no Doríforo mostram que a dimensão da cabeça excede a dimensão esperada se fosse aplicada a progressão geométrica, segundo o modelo de Tobin. Este propõe que a cabeça do Doríforo recebe um aumento (que altera a dimensão proporcional esperada, segundo sua hipótese) em função de um ajuste da dimensão global da estátua⁵⁵, visto que o Doríforo não se encontra plenamente ereto, possuindo ligeira inclinação no quadril e na cabeça. Isto é, para Tobin, a cabeça é proporcionalmente maior, para que a figura global, não totalmente ereta, insira-se na

⁴⁹ La Rocca, E., “Policleto e la sua scuola”, p. 524.

⁵⁰ Vitruve, “De L’Architecture”, Livre III, (III, 1, 2), p. 6. Cf. cap. 2, “Razões do corpo”, n. 5.

⁵¹ Tobin, R., “The Canon of Polykleitos”, p. 315.

⁵² Moreno, Paolo, “Vita e Arte di Lisippo”, p. 38.

⁵³ Gallet de Santerre sugere que é provável que o procedimento dos “antigos” remeta integralmente à doutrina do Cânone de Policleto. Cf. Pline, L’Ancien, vol. XXXIV, § 65, n. 1, p. 234.

⁵⁴ Pline, L’Ancien, “Histoire Naturelle”, vol. XXXIV, (34, 65), p. 130: “*statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior uideretur*”.

⁵⁵ Cf. Tobin, R., “The Canon of Polykleitos”, p. 314, 320.

progressão numérica. Tal elucubração, embora astuta e demonstrada com números, parece ameaçar a própria hipótese da progressão geométrica implacável em Policleto, por apontar uma exceção absolutamente não negligenciável (a cabeça do Doríforo) ao suposto sistema. Seja como for, algo das dimensões da cabeça do Doríforo já chamara a atenção de Charbonneaux, o qual remete ao Timeu de Platão:

é admirável constatar que a cabeça, de comprimento igual à altura e largura, reproduz tanto quanto possível a forma da esfera; e não é possível aqui deixar de pensar em uma passagem do Timeu, na qual Platão diz que os deuses deram à cabeça do homem uma forma esférica ‘imitando a forma do universo’⁵⁶.

O Timeu sendo perpassado por doutrinas pitagóricas, não restaria de todo improvável a percepção de Charbonneaux, que coincide com uma variação métrico proporcional detectada por Tobin, além, claro, da consonância com a observação que Plínio fizera sobre a cabeça na estatuária dos “antigos”.

Segundo a interpretação de Paolo Moreno “Lisipo declarava por mestre não outro artista, mas uma estátua, o Doríforo de Policleto”⁵⁷, e a julgar por Plínio, Lisipo observa ainda a *symmetria*, tal como preceituado por Policleto:

não há um nome latino para *symmetria*, a qual ele [Lisipo] observou com extrema diligência, substituindo os portes quadrados dos antigos por um sistema de proporções novo e ainda não empreendido; e [Lisipo] dizia costumeiramente (*uulgoque*) que aqueles [os antigos]⁵⁸ faziam os homens como eram, ao passo que ele os fazia tal como eram vistos⁵⁹.

Sem cancelar as escolhas que cabem ao artífice na elaboração de suas obras, os homens feitos por Policleto em suas estátuas teriam demonstrado na *symmetria* de seus membros a inclinação da doutrina por concepções de matiz pitagórico. Segundo Plínio,

⁵⁶ Charbonneaux, J., “La sculpture grecque classique”, p. 41.

⁵⁷ Moreno, P., “Vita e Arte di Lisippo”, p. 12.

⁵⁸ Os antigos, entenda-se, ao modo de Policleto.

⁵⁹ Plínio, L’Ancien, (34, 65), p. 130: “*non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit, noua intactaque ratione quadratas ueterum staturas permutando, uulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales uiderentur esse*”.

Lisipo dizia que os antigos faziam os homens como eram. Os antigos, dentre os quais Policleto, teriam procurado nos homens a geometria imanente, confeccionando homens de bronze, semelhantes aos existentes, e aspirantes à beleza que resultava da *symmetria* das relações estabelecidas pela natureza.

ANEXO 1:

Fragmento atribuído a Heron por Hultsch, F., in: "Heronis Alexandrini Geometricorum et Stereometricorum reliquiae". Accedunt... Anonymi uariae collectiones ex Herone Euclide Gemino Proclo Anatolio allisque. Berlin, 1864, p. 252.

252

ANONYMI

διασπαρattόμενα φαίνεται τὰ ἡνωμένα, καὶ σύνθετα τὰ ἀπλᾶ,
καὶ τὰ ὀρθὰ κεκλασμένα, καὶ τὰ μένοντα κινούμενα.

Τί τὸ σκηνογραφικόν;

9 Τὸ σκηνογραφικὸν τῆς ὀπτικῆς μέρος ζητεῖ πῶς προσ-
ήκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων. *ἢ ἐπειδὴ 5
οὐχ οἶα τέ ἐστι τὰ ὄντα τοιαῦτα καὶ φαίνεται, πῶς μὴ τοὺς
ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ' ὅποιοι φανήσον-
ται ἐξεργάζονται*. τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι [τὸ] πρὸς φαν-
τασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον, καὶ, ὅπόσον ἐγχωρεῖ,
πρὸς τὰς τῆς ὕψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν, οὐ τῆς 10
κατ' ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς πρὸς ὄψιν
10 στοχαζομένην. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κύλινδρον κίονα, ἐπεὶ
κατεαγότα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσα πρὸς ὄψιν στενού-
μενον, εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ. καὶ τὸν μὲν κύκλον
ἔστιν ὅτε οὐ κύκλον γράφει, ἀλλ' ὀξυγωνίου κώνου τομήν, 15
τὸ δὲ τετράγωνον προμηκέστερον, καὶ τοὺς πολλοὺς καὶ με-
γέθει διαφέροντας κίονας ἐν ἄλλαις ἀναλογίαις κατὰ πλη-
θὺς τε καὶ μέγεθος. τοιοῦτος δ' ἐστὶ λόγος καὶ τῷ κο-
λοσσοποιῷ διδοὺς τὴν φανησομένην τοῦ ἀποτελέσματος συμ-
μετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὐρυθμος εἴη, ἀλλὰ μὴ μάτην 20
ἐργασθῇ κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος. οὐ γὰρ οἶα ἐστι
τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ ἀναστήματι τιθέμενα.

[EXCERPTA E PROCLO ET ALIO QUODAM AUCTORE IGNOTO.]

15 Εὐρηται ἡ γεωμετρία πρῶτον μὲν ἐκ τῶν Αἰγυπτίων,

ύέλεις f Ba 1. διαπραττόμενα Ba ἡνωμένα Ba τὰ ante ἀπλᾶ]
καὶ Ba 3. om. Ba 4. ζητῶν Ba 5. τὰς εἰκόνας γράφειν Ba
ἢ ἐπειδὴ etc.] hic multa corrupta sunt: scriptum fuisse videtur ἢ (h. e. ὀπτι-
κή) ἐπειδὴ οὐχ οἶα τέ ἐστι τὰ ὄντα τοιαῦτα *; iam nonnulla excidisse appa-
ret ἢ ἐπειδὴ] ἐπειδὴ γὰρ Ba 6. ποιῶσι ante πῶς add. Ba
7. ὁποῖον B, ὁποῖαι Ba 8. ἐξεργάζονται om. cf (idem abesse scribit Ma
a B, sed ego nihil adnotavi) 9. εὐριθμον cf, εὐριθμον B ὁπόσου cf
11. εὐριθμίας Bcf 12. στοχαζομένης Ba μὲν post οὕτω add. Ba
13. καταγότα B 15. οὐ om. Bcf γράφειν B ἐξαγώνιον f 17. ἐν
B Ba, σὺν cf 18. τε] τι Ba δέ ἐστι f Ba, idem c cum suprascr. η, δὴ
ἐστι Ma 19. ἀποτελέσματος Ba 20. τὴν om. Ma, habent B Ba
εὐριθμος cf, εὐριθμός B 21. ἐργασθῇ Ba τὴν om. Bc 23. haec
excerpta e Proclo descripsi e B et contuli cum F; cap. 15 praeterea habet D
fol. 99b post Heronis Geom. cap. 2 24. vide Procl. p. 19 inde a vers. 5;

Fragmento atribuido a Geminus por Schöne, R. "Damianos Schrift über Optik mit Auszügen aus Geminus". Griechisch und deutsch herausgegeben. Berlin, 1897, p. 28-30.

τὸ σκηνογραφικὸν τῆς ὀπτικῆς μέρος ζητεῖ πῶς προ-
σῆκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων. ἐπεὶ γὰρ
οὐχ οἷα [τε] ἔστι τὰ ὄντα, τοιαῦτα καὶ φαίνεται, σκοποῦσιν
πῶς μὴ τοὺς ὑποκειμένους ῥυθμοὺς ἐπιδείξονται, ἀλλ' ὅποιοι
15 φανήσονται ἐξεργάσονται. τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι τὸ
πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον καὶ ὁπόσον
ἐγχωρεῖ πρὸς τὰς τῆς ὄψεως ἀπάτας ἀλεξήματα ἀνευρίσκειν
οὐ τῆς κατ' ἀλήθειαν ἰσότητος ἢ εὐρυθμίας, ἀλλὰ τῆς
πρὸς ὄψιν στοχαζομένῳ. οὕτω γοῦν τὸν μὲν κυλινδρ(ικ)ὸν
κίονα ἐπεὶ κατεαγόντα ἔμελλε θεωρήσειν κατὰ μέσον πρὸς
ὄψιν στενούμενον, εὐρύτερον κατὰ ταῦτα ποιεῖ· καὶ τὸν
μὲν κύκλον ἔστιν ὅτε οὐ κύκλον γράφει, ἀλλ' ὀξυγωνίου
κῶνου τομήν, τὸ δὲ τετράγωνον προμηκέστερον καὶ τοὺς
5 πολλοὺς καὶ μεγέθει διαφέροντας κίονας ἐν ἄλλαις ἀνα-
λογίαις κατὰ πλῆθος καὶ μέγεθος. τοιοῦτος δ' ἔστι λόγος
καὶ τῷ κολοσσοποιῷ διδούς τὴν φανησομένην τοῦ ἀπο-
τελέσματος συμμετρίαν, ἵνα πρὸς τὴν ὄψιν εὐρυθμος εἴη,
ἀλλὰ μὴ μάτην ἐργασθεῖν κατὰ τὴν οὐσίαν σύμμετρος.
10 οὐ γὰρ οἷα ἔστι τὰ ἔργα, τοιαῦτα φαίνεται ἐν πολλῷ
ἀναστήματι τιθέμενα.

ANEXO 3:

Galen, "Περὶ τῶν καθ' Ἱπποκράτην καὶ Πλάτωνα (4.3; vol. V, p. 448 Kühn)", apud Raven, J. E., op. cit., p. 149-150:

ἐπὶ μὲν γὰρ τοῦ σώματος ἀκριβῶς αὐτὰ διωρίσατο, τὴν μὲν ὑγίειαν τῶν στοιχείων ἐν συμμετρίας θέμενος τὸ δὲ κάλλος ἐν τῇ τῶν μορίων. ἐδήλωσε γὰρ σαφῶς τοῦτο διὰ τῆς προγεγραμμένης ὀλίγον ἔμπροσθεν ῥήσεως, ἐν ἣ τὴν μὲν ὑγίειαν τοῦ σώματος ἐν θερμοῖς καὶ ψυχροῖς καὶ ξηροῖς καὶ ὑγροῖς συμμετρίαν εἶναί φησιν, ἅπερ δὴ στοιχεῖα δηλονότι τῶν σωμάτων ἐστί, τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίας συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι, καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν καὶ τούτων πρὸς πῆχυν καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου Κανόνι γέγραπται. πάσας γὰρ ἐκδιδάξας ἡμᾶς ἐν ἐκείνῳ τῷ συγγράμματι τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος ὁ Πολύκλειτος ἔργῳ τὸν λόγον ἐβεβαίωσε δημιουργήσας ἀνδριάντα κατὰ τὰ τοῦ λόγου προστάγματα, καὶ καλέσας δὴ καὶ αὐτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ σύγγραμμα Κανόνα. τὸ μὲν δὲ κάλλος τοῦ σώματος ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίας κατὰ πάντας ἰατροὺς καὶ φιλοσόφους ἐστίν, ἡ δὲ ὑγεία τῶν στοιχείων αὖ πάλιν, ἅττα ποτ' ἂν ἦ, πρὸς ἄλληλά ἐστι συμμετρία.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, L. B., **L'Architettura**: *De Re Aedificatoria*. Texto latino e tradução a cura di Giovanni Orlandi; introd. e note di Paolo Portoghesi. Milano: Edizioni Il Polifilo, [1966].

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Vol. II. Tradução: Marcelo Perine. São Paulo, Edições Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. In: Os Pensadores, vol. IV. Tradução e comentários: Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior, Paulo H. Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

ARISTOTLE. **Aristotle's *Ars Poetica***. Ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press 1966. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acesso em dezembro de 2014.

ARISTOTLE. **Aristotle's *Metaphysics***. Ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acesso em dezembro de 2014.

ARISTOTLE. ***Ars Rhetorica***. Ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1959. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acesso em dezembro de 2014.

BANDINELLI, R. B. **Rome: The center of power, 500 BC to AD 200**. Translated by: Peter Green. New York, Thames and Hudson, 1970.

BAILLY, A. **Abregé du Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 1990.

BEK, L. *'Venusta Species'.* A Hellenistic Rhetorical Concept as the Aesthetic Principle in Roman Townscape. In: *Analecta Romana Instituti Danici*, ARID, XIV, 1984.

BLUTEAU, R. **Vocabulário Português e Latino.** Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em 01/11/2014.

BOARDMAN, J. & LA ROCCA, E. **Eros in Grecia.** Milão, Arnoldo Mondadori Editori, 1975.

CALLEBAT, L. **La notion d'*Auctoritas* dans le *De Architectura* de Vitruve.** In: *Voces*, 14, 2003, p. 113-120. Universidade de Salamanca.

CALLEBAT, L. **Rhétorique et Architecture dans le '*De Architectura*' de Vitruve.** In: *Le Projet de Vitruve - objet, destinataires et réception du De Architectura.* Actes du colloque international organisé par l'École française à Rome. Rome : École française de Rome, 1994. p. 31-46.

CHARBONNEAUX, J. **La sculpture grecque classique.** Tome I. Paris, Éditions de Cluny, 1943.

CHIAPPETTA, A. ***Ad animos faciendos: comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero.*** Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

CICERO. *De Inventione. De Optimo Genere Oratorum. Topica.* Book II. With an English translation by H. M. Hubell.. London/ Cambridge: William Heinemann LTD./ Harvard University Press, 1976.

CICERO. *De Oratore.* Books I, II. With an English translation by E. W. Sutton. Completed with an introduction by H. Rackham. London/ Cambridge: William Heinemann LTD./ Harvard University Press, 1967.

CICERO, M. T. *De Officiis.* Vol. XXI with an English translation by Walter Miller. Loeb Classical Library 30. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

CÍCERO, M. T. **Dos Deveres.** Tradução: Angélica Chiappetta. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

CICÉRON. *Brutus.* Vol. I. Texte établi et traduit par Jules Martha. Paris, Les Belles Lettres, 1931.

CICÉRON. **De termes extrêmes des biens et des maux**. Vol. I. Texte établi et traduit par Jules Martha. Paris, Les Belles Lettres, 1955.

CICÉRON. **De L'Orateur**. Livre Troisième. Texte établi par Henri Bornecque e traduit par edmond Courbaud et Henri Bornecque. Paris : Les Belles Lettres, 1971.

CICÉRON. **L'Orateur, Du meilleur genre d'orateurs**. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris, Les Belles Lettres, 1964.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des mots". Disponível em: <<https://archive.org/stream/Dictionnaire-Etymologique-Grec/Chantraîne-DictionnaireEtymologiqueGrec>>. Acesso em 01/11/2014.

COULTON, J. J. **Greek architects at work**. Problems of structure and design. London: Paul Elek, 1977.

D'AGOSTINO, M. H. S. **A Beleza e o Mármore**, O tratado *De Architectura* de Vitrúvio e o Renascimento. São Paulo, Annablume, 2010.

DE ANGELI, S. **Mimesis e Techne**. In: Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series, Vol. 28, n. 1 (1988), p. 27-45.

DINSMOOR, W. B. **The architecture of ancient Greece**. London: B. T. Batsford Ltd., 1950.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade, Epicuro. Da vida feliz, Sêneca**. Introdução, tradução e notas: João Forte. Lisboa, Relógio D'Água editores, 1994.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine** - histoire des mots. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.

EUCLIDE. **Toute le Opere**. Introduzione, traduzione, note e apparati di Fabio Acerbi. Milano: Bompiani, 2007.

FLACELIÈRE, R. **L'Amour en Grèce**. Hachette, 1960.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire Latin Français**. Disponível em: <<http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>>. Acesso em novembro de 2014.

GEERTMAN, H. **Teoria e Attualità della Progettistica Architettonica di Vitruvio**. In: Le Projet de Vitruve - objet, destinataires et réception du De Architectura. Actes du colloque international organisé par l'École française à Rome. Rome, École française de Rome, 1994. p. 7-30.

GEERTMAN, H. **Vitruvio e i rapporti numerici**. In: BABesch, 59, 1984, p. 53-62.

GOODYEAR, W. H. **Greek refinements: studies in temperamental architecture**. Yale: Yale University Press, 1912. Disponível em:

<<https://archive.org/details/greekrefinements00good>>. Acesso em fevereiro de 2013.

GOODYEAR, W. H. **A Discovery of Greek Horizontal Curves in the Maison Carrée at Nîmes**. In: American Journal of Archaeology, vol. X, nº 1, jan.-mar. 1895. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/496510>>. Acesso em novembro de 2013.

GORDON, D. E. & CUNNINGHAM JR., F. L. **Polykleitos 'Diadoumenos': Measurement and Animation**. In: The Art Quarterly, vol. XXV, nº 2, summer 1962, p. 128-142.

GRIMAL, P. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Difel, 1993.

GUÉRIN, C. **Cicero as User and Critic of Traditional Rhetorical Patterns: structural authority from De Inventione to De Orator**. In: Galewicz, C. (ed.). Texts of Power, The power of the Text – Readings in Textual Authority Across History and Cultures. Kraków, Homini, 2006, p. 61-85.

GROS, P. **Aurea Tempia**: Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste. Rome : École Française de Rome, 1976.

GROS, P. **De La Rhétorique à L'Architecture: L'Ambiguïté de L'Asperitas**. In : Vitruve et la Tradition de Traités d'Architecture : Fabrica et Ratiocinatio. Rome : École Française de Rome, 2006. p. 281-287.

GROS, P. **L'auctoritas chez Vitruve**. Contribution à l'étude de la sémantique des ordres dans le De Architectura. In: Vitruve et la Tradition de Traités d'Architecture : Fabrica et Ratiocinatio. Rome : École Française de Rome, 2006. p. 263-270.

GROS, P. **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, 2001. P . 15-24.
Disponível em : <<http://www.palladiomuseum.org/annali/2001/3/pdf>>. Acesso em novembro de 2013.

GROS, P. **De Le rôle de la scaenographia dans les projets architecturaux du début de L'Empire Romaine**. In : Vitruve et la Tradition de Traités d'Architecture : Fabrica et Ratiocinatio. Rome : École Française de Rome, 2006.

<<http://www.palladiomuseum.org/annali/2001/3/pdf>>. Acesso em novembro de 2013.

GROS, P. **Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve**. In: Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité T. 88, n° 2, 1976.

GROS, P. **Voluptas chez Vitruve**. In : "Vitruve et la Tradition de Traités d'Architecture : Fabrica et Ratiocinatio". Rome : École Française de Rome, 2006. p. 485-488.

GROS, P. & TORELLI, M. **Storia dell'urbanistica – Il mondo romano**. Roma-Bari: Editori Laterza, 1988.

HADOT, I. **Arts Libéraux et Philosophie dans La Pensée Antique**. Contribution à la histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité. Paris: Vrin, 2005.

HANSEN, J. A. **Alegoria - Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra Editora Unicamp, 2006.

HANSEN, J. A. **Autor**. In: Jobim, José Juís (org.). "Palavras da Crítica. Tendências e conceitos no Estudo da Literatura". Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1992.

HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. Tradução: Enid Abreu Dobránsky, Campinas, Papirus Editora, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução: Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso: Sálvio Nienkötter. Campinas, Editora Unicamp, 2010.

HULTSCH, F. **Heronis Alexandrini Geometricorum et Stereometricorum reliquiae**. *Accedunt... Anonymi uariae collectiones ex Herone Euclide Gemino Proclo Anatolio allisque*. Berlin: 1864. Disponível em:

<<https://archive.org/stream/heronisalexandr00hultgoog#page/n8/mode/2up>>. Acesso em outubro de 2013.

LA ROCCA, E. **Policleto e la sua scuola**. In: Storia e Civiltà dei Greci. Direttore: Ranuccio Bianchi Bandinelli. Milano: Bompiani, 1989-.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LAWRENCE, A. W. **Arquitetura grega**, tradução: Maria Luiza Moreira de Alba. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LAWRENCE, A. W. **Greek Architecture**. London: Penguin Books, 1957.

LUCRÉCIO CARO, T. **Da Natureza**. In: Os Pensadores, vol. 5. Tradução e notas de Agostinho da Silva, estudo introdutório de E. Loyau e G. Ribbeck.

MARTIN, R. **Manuel d'Architecture Grecque**. Vol. I, matériaux et techniques. Paris: Éd. A. E J. Picard, 1965.

MARTIN, R. **Proportions et Rapports Mathématiques dans l'Architecture Grecque**. In : Association des Classiques de L'Université de Liège. Bulletin semestriel 7^e Année, n^o 1, Jan. 1959, p. 1-8.

MICHEL, P-H. **De Pythagore à Euclide**. Contribution à l'histoire des mathématiques préeuclidiennes. Paris, Les Belles Lettres, 1950.

MORENO, P. **Vita e arte di Lisippo**. Milano, Il Saggiatore, 1987.

MORGAN, M. H. **On the language of Vitruvius**. In: Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 41, n. 23 (Feb., 1906), pp. 467-502. Cambridge, MA: American Academy of Arts & Sciences, 1906.

OLTRAMARE, A. **Idées romaines sur les arts plastiques**. In: Revue des Études Latines, 1941 – Fascicules I-II.

OVIDE. **Les Amours**. Traduit par mm. J. Mangeart et Heguin de Guerle. Paris, Librairie Garnier Frères.

PANOFSKY, E. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

PELLATI, F. **La Basilica di Fano e la formazione del Trattato di Vitruvio**. In: Atti della Pontificia Academia Romana di Archeologia, vol. XXIII-XXIV, 1947-1948 e 1948-1949, Tipografia Poliglota Vaticana, 1950, p. 153-174.

PENROSE, F. C. **An Investigation of the Principles of Athenian Architecture**. London: Macmillan and Co., 1888, n. 1, p. 12. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/penrose1888>>. Acesso em novembro de 2013.

PEREIRA, M. H. R. **Estudos de história da cultura clássica**. Vol. I. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição.

PERRAULT, C. **Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve** – corrigez e traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures. Liège [Belgium]: P. Mardaga, 1988.

PICARD, C. **La Sculpture Antique**. Des origines à Phidias. Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur, 1923.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. **Filebo**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém (PA), Editora UFPA, 1974. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em fevereiro de 2015.

PLATÃO. **Sofista**. Tradução: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Ed. Abril, 1972.

PLATON. **Le Sophiste**. Tome III, 3^e Partie. Texte établi et traduit par Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

PLATON. **Philèbe**. Tome IX – 2 partie. Texte établi et traduit par Auguste Diès. Paris, Les Belles Lettres, 1949.

PLATON. **Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias**. Édition établie par Émile Chambry. Paris, GF-Glammarion, 2000.

PLUTARCO. **Obras morais – Diálogo sobre o amor, Relatos de amor**. Tradução do grego, introdução e notas: Carlos A. Martins de Jesus. São Paulo, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009.

- PLUTARQUE. **Traité 47-48**. Tome X. Dialogue sur l'amour. Texte établi et traduit par Robert Flacelière. Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- POLLITT, J. J. **Art and experience in classical Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- POLLITT, J. J. **The ancient view of greek art**. New Haven and London: Yale University Press, 1974.
- PLINE, L'ANCIEN. **Histoire Naturelle**. Livre I. Texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu avec Introduction de Alfred Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- PLINE, L'ANCIEN. **Histoire Naturelle**. Livre XXXIV. Texte établi et traduit par H. Le Bonniec, commenté par H. Gallet de Santerre et par H. Le Bonniec. Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- PLINE, L'ANCIEN. **Histoire Naturelle**. Livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean Croisille. Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- PLINE, LE JEUNE. **Lettres**. Texte établi et traduit par Anne-Marie Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1927.
- POWELL, J. G. **Introduction: Cicero's philosophical works and their background**. In: Cicero the philosopher . Twelve papers. Edited and introduced by J. G. Powell. New York: Clarendon, 1995. p. 1-35.
- QUINTILIANO, M. FÁBIO. **Instituições Oratórias**. Tradução: Jerônimo Soares. São Paulo, Cultura, 1944.
- QUINTILIEN. **Institution Oratoire**. Tome I. Livre I. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- QUINTILIEN. **Institution Oratoire**. Tome II. Livre II et III. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- QUINTILIEN. **Institution Oratoire**. Tome VII. Livre XII. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- RAVEN, J. E. **Polylitus and pythagoreanism**. In: The Classical Quaterly, New Series, Vol. 1, n° ¾ (Jul. – Oct., 1951).

- ROBERTSON, D. S. **Arquitectura Griega y Romana**. Madrid: Catedra, 1994.
- ROMANO, E. **Vitruvio fra storia e antiquaria**. In: Cahiers des Études Anciennes. Disponível em: < <http://etudesanciennes.org/326> >. Acesso em junho de 2014.
- ROMANO, E. **La Capanna e il Tempio: Vitruvio o Dell'Architettura**. Palermo: Palumbo Editore, 1990.
- RYKWERT, J. **The Dancing Column – On order in Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- SCATOLIN, A. **A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23**. Tese de Doutorado, 2009, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SCHÖNE, R. **Damianos Schrift über Optik mit Auszügen aus Geminus**. Griechisch und deutsch herausgegeben. Berlin: 1897, p. 28-30. Disponível em: <<https://archive.org/stream/damianosschrift00heligoog#page/n43/mode/2up>>. Acesso em outubro de 2013.
- SCHUHL, P.-M. **Platon et l'art de son temps (arts plastiques)**. Paris : Presses Universitaires de France, 1952.
- SCRANTON, R. L. **Vitruvius' Arts of Architecture**. In: Hesperia, vol. 43, n. 4 (Oct. – Dec., 1974), p. 494-499. Disponível em: <<http://www.ascsa.edu.gr/pdf/uploads/hesperia/147496.pdf>>. Acesso em novembro de 2013.
- STOKES, M. C. **Cicero on epicurean pleasures**. In: Cicero the philosopher . Twelve papers. Edited and introduced by J. G. Powell. New York: Clarendon, 1995. p. 145-170.
- TOBIN, R. **The Canon of Polykleitos**. In: american Journal of Archaeology, Vol. 79, Nº 4 (Oct., 1975).
- TORRANO, J. A. A. **Entre cão e lobo: com sofista por mestre**. In: Hypnos, nº 17, ano 11, 2º sem. 2006, p. 82-97.
- VERNANT, J.-P. **As origens do pensamento grego**. Tradução: Ísis B. B. da Fonseca. Rio de Janeiro, Difel, 2004.
- VERNANT, J.-P. **Entre mito e política**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo, Edusp, 2002.

VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero**. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

VIRGILE. **Éneide**. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris Les Belles Lettres, 1970.

VIRGÍLIO MARO, P. **Eneida Brasileira**. Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre I. Texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury. Paris, Les Belles Lettres, 1990.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre II. Texte établi et traduit par Louis Callebat, introduit et commenté par Pierre Gros. Paris, Les Belles Lettres, 2003.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre III. Texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre IV. Texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre V. Texte établi, traduit et commenté par Catherine Saliou. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre VI. Texte établi, traduit et commenté par Louis Callebat. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre VII. Texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zinghedau, commenté par Marie-Thérèse Cam. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre VIII. Texte établi, traduit et commenté par Louis Callebat. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre IX. Texte établi, traduit et commenté par Jean Soubiran. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

VITRUVÉ. **De L'Architecture**. Livre X. Texte établi, traduit et commenté par Louis Callebat avec la collaboration, pour le commentaire, de P. Fleury. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VITRUVIO. **Architettura**. Dai libri I-VII. Introduzione di Stefano Maggi, testo critico, traduzione e commento di Silvio Ferri. Milão: BUR, 2002.

VITRUVIO. **De Architectura**. Volume Primo. Traduzione e commento de Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1997.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução do latim, introdução e notas: M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VITRUVIUS, P. **On Architecture**. *Vol. I*. Edited from the Harleian Manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1983-1985.

VITRUVIUS, P. **On Architecture**. *Vol. II*. Edited from the Harleian Manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1985.

WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. New York, London: W W Norton and Company, 1971.