

VITRÚVIO, ALBERTI E O PODER

VITRUVIUS, ALBERTI AND POWER

Carolina da Rocha Lima Borges¹

RESUMO

O conceito de Vitruvius sobre o ornamento enquanto elemento que confere caráter ao edifício, e conseqüentemente à cidade, serviu de base para o tratado de Alberti. Ambos os arquitetos entendem o ornamento como linhas compositivas que ganham legitimidade no momento em que possuem um caráter utilitário e simbólico na arquitetura. O utilitário pode ser entendido desde aqueles elementos ornamentais que também respondem a uma necessidade prática, como aqueles que asseguram um caráter cívico na edificação, contribuindo para a organização e para o decoro da cidade. Enquanto elementos que completam o belo estrutural na arquitetura clássica, os ornamentos são teoricamente determinados por cânones de proporção e harmonia. Na prática, ornamentos em edifícios públicos possuem uma retórica muitas vezes persuasiva, podendo funcionar como ferramenta de dominação e legitimação de uma classe dominante.

Palavras-chaves: Vitruvius; Alberti; Ornamento; Decoro; Retórica.

ABSTRACT

The concept of Vitruvius on the ornament as an element that gives character to the building, and therefore to the city, served as the basis for the treated of Alberti. Both architects understand the ornament as compositional lines that gain legitimacy when they have a utility and a symbolic character in architecture. Utility can be understood as an ornamental element that also responds to practical needs, such as those that ensure a civic character of the building, contributing to the city's organization and decorum. Ornaments are theoretically determined by canons of proportion and harmony when they are thought as elements that complete the structural beauty in classical architecture. In practice, ornaments in public buildings have a compelling rhetoric and might function as a domination and legitimation tool for the ruling class.

Keywords: Vitruvius; Alberti; Ornament; Decorum; Rhetoric.

INTRODUÇÃO

Para Leon Battista Alberti, a beleza estava ligada à perfeição, onde elementos opostos entre si gerariam uma unidade e uma harmonia. A ordem matemática e proporcional, concebida para ser percebida pelo olhar de um observador atento, foi inspirada no tratado de Vitruvius, que estabeleceu relações de proporção, modulação, moderação e eurythmia. Conjugadas todas essas relações e partindo do pressuposto de que no belo deveria haver simetria, equilíbrio e clareza, seria possível a criação de um postulado de se conceber uma obra de arte. Tal modo de concepção parte de uma ideia de manifestação das leis do Universo por meio da arquitetura, onde os teoremas da matemática seriam uma forma de se chegar ao conceito de infinitude do universo, e por consequência, a matemática e a geometria seriam caminhos de se alcançar o divino.

A arte da antiguidade clássica é marcada por uma força e uma potência que parece mostrar certezas sobre o Universo e a sua infinitude, estabelecendo assim uma oposição com a fragilidade da vida humana. Nesse sentido, é austera e impõe respeito. A arte renascentista possui um conceito semelhante, se ocupando em demonstrar, por meio das suas proporções, perspectivas e formas

geométricas puras, que também tinha um controle sobre o espaço e sobre a vida. A partir dessa ideia, o controle sobre a sociedade e a manifestação do poder da Igreja encontra a sua prerrogativa, onde em alguns casos, é possível inferir que a arquitetura subjuga o mais fraco.

Os templos da antiguidade clássica, além do atributo da beleza, eram edifícios utilitários. Apesar de não haver espaços internos de permanência das pessoas (as cerimônias religiosas eram realizadas nos espaços externos), serviam de invólucro para a estátua no qual o templo era dedicado. E por não formar espaços internos de permanência, perdem o sentido de abrigo dos homens – que é um dos modos de se definir arquitetura – se aproximando mais da escultura do que da arquitetura propriamente dita. De qualquer modo, possuíam um caráter simbólico importante na cidade, pois eram edifícios que deveriam permanecer para além da vida das futuras gerações e tinham um propósito (mesmo que implícito) de legitimação do poder dos governantes.

¹Doutoranda em Estética e Semiótica pela FAU-UnB (orientador: Dr. Flávio Kothe), possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, é graduanda em Artes Visuais (IdA-UnB) e professora na Universidade Católica de Brasília.



Fig1 – Templo de Poseidon e a Basílica no fundo. Pesto, Itália (460-450 a.C.)

Obras de arte integradas nesses templos, como estuques ou estátuas, eram entendidas, de acordo com Alberti, como elementos aderentes à arquitetura, que completariam a beleza estrutural. Podemos pensar também na possibilidade inversa, onde a arquitetura serviria como um suporte para essa arte, sendo assim a última mais importante do que a primeira, pois a celebração dessas obras de arte foi a motivação maior para a construção do edifício. De qualquer modo, essa arte fazendo parte de edifícios públicos, não só na Antiguidade Clássica, mas em diversos períodos da história da arquitetura ocidental, muitas vezes possuía um caráter sedutor, criando um discurso persuasivo. Tal discurso favoreceria uma classe dominante com o objetivo de manutenção de um status quo já estabelecido, onde se tem uma maioria da população menos educada, subjugada e dominada por um poder maior. Sobre a persuasão na arquitetura, Argan discorre:

A consequência direta da poética da persuasão, em arquitetura, é a transformação do sistema formal fechado em um sistema formal aberto; o que corresponde, em termos de “retórica”, à passagem da demonstração à argumentação, ao discurso. (...) É o que ocorre, em arquitetura, com a coluna. A coluna é símbolo de força e de sustentação; e, por deslocamento, da salvação da fé (...).
(Giulio Carlo Argan, 2004, pag. 14)

A linguagem persuasiva de algumas estátuas e estuques, muitas vezes, tinha um discurso muito literal e direto, dando pouca ou nenhuma margem para qualquer outra interpretação e funcionando muito bem como ferramentas ideológicas de dominação. O lado positivo é que essas questões ideológicas são superadas com o tempo, mas a capacidade do sujeito em ver a beleza permanece, legitimando assim os estudos ligados à proporção e harmonia.

A BELEZA E A RETÓRICA

No texto *De Re Aedificatoria*, Alberti dedica quatro capítulos (ou livros) exclusivamente ao ornamento de edifícios sagrados, públicos e privados. Nas três situações, os ornamentos estão vinculados ao decoro, no sentido de composição do espaço urbano. Igualmente percebe-se em Vitruvius a ideia da arquitetura ser menos um elemento de composição que se limita em si mesmo do que formas que compõem a cidade. Alberti fala da beleza como uma forma de redenção humana, sendo superior às outras categorias da arquitetura – solidez e funcionalidade. A beleza também seria uma forma de glorificar a Antiguidade Clássica, que Alberti considerava como exemplo de arquitetura a ser seguido, ao mesmo tempo em que rejeitava o novo. Segundo ele, o belo na arquitetura asseguraria sua durabilidade, “pois a beleza faz com que a ira que destrói o

inimigo se acalme e a obra seja respeitada”(Alberti, 2012, pag. 215). Também diz claramente que a beleza é superior à funcionalidade, pois é ela que confere caráter às manifestações da vida pública: direito, vida militar, religião, etc. (Alberti, 2012, pag. 215)

O ornamento, por ser bastante corpóreo, literal e figurativo, tem um poder de manipulação que pode parecer inocente, o que o torna ainda mais perigoso. No Renascimento, os estuques e estátuas não evocavam o pecado, a morte e o inferno como na Idade Média. O tom mais sóbrio e até mais intelectualizado poderia ainda ter algumas mensagens, mas não eram tão explícitas – afinal, a Igreja Católica ainda era uma grande patrona das artes.

A hipótese do ornamento ser entendido como uma ferramenta de dominação possui as mesmas variantes de um discurso escrito ou falado, onde se tem diferentes formas de convencimento, como pela demonstração, que é conseguida a partir de um discurso claro, racional e objetivo ou e pela sedução, que faz uso de artifícios da imaginação e fantasia. Além disso, existe aquela situação em que o ornamento, pelo seu brilho e beleza, tentaria mascarar problemas não resolvidos ou imperfeições da arquitetura. Também seria uma forma de persuadir, de enganar o observador.

A eloquência tem uma capacidade idêntica ou até maior de causar impressões profundas do que as outras artes, e muitas vezes, do que a própria natureza. Mas tais impressões não dependem apenas do objeto/orador, mas também do observador/ouvinte, do modo como este apreende o objeto. Ou seja, a eloquência e a capacidade de convencimento são decorrentes tanto do interlocutor quanto do ouvinte, se este está aberto ao discurso ou possui condições intelectuais/sensíveis para apreendê-lo. No caso de uma retórica persuasiva, muitas vezes o ouvinte tem consciência de que está sendo enganado, ainda sim aceita a situação pela qualidade poética do discurso.

O filósofo Górgias (Sicília, 484 a.C.) faz uma relação da poesia (emoção) com a retórica, dizendo que “quem engana está agindo melhor do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é enganado”.² Quem engana, ou seja, o poeta, é melhor por sua capacidade criadora de ilusões poéticas, e quem é enganado é melhor porque é capaz de captar a mensagem dessa criatividade. Essa capacidade em gerar imagens, própria do discurso persuasivo em função da sua natureza “aberta” e até obscura, gera sensações de prazer pela própria consciência do sofrimento, das paixões e de um existencialismo do homem. São sensações muito mais intuitivas do que intelectivas.

Na Antiguidade, uma arte que caminhava num sentido mais livre e conceitual, fugindo das regras pré-estabelecidas de composição e espacialidade, não era vista com bons olhos por alguns teóricos, como Vitruvius, por exemplo. Tal forma de visão, muito difundida pelo filósofo grego Plotino, rejeitava uma representação fiel, de como as coisas são (mundo sensível), em prol de uma arte mais conceitual (mundo das Ideias):

Se a crítica platônica censura as artes por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das ideias, a defesa que lhes consagra Plotino condena as artes a (...) dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis (...). Enquanto imitação do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada. (Panofsky, 2013, pag. 30)

De acordo com Panofsky, esse modo de imitação da natureza estaria sempre um passo atrás do objeto copiado, pois jamais o superaria. Além disso, existia na Antiguidade Clássica um segundo modo de imitação que se propunha a melhorar e corrigir as imperfeições do objeto a ser copiado, tornando a arte superior à natureza. Esse seria um modo de criação fazendo uso da imaginação, onde o artista não seria um mero copista, mas possuiria autonomia e liberdade:

(...) Graças à imaginação, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar das possibilidades e das variantes presentes na natureza, e inclusive produzir formas inéditas, (...) ordena-se que ele (o artista) escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda a deformidade, sobretudo quanto às proporções, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza. (Panofsky, 2013, pag. 46)

A representação de um cenário na arquitetura, que já existia na Roma Antiga, por exemplo, seria uma forma de conceber o espaço a partir da imaginação. Ao contrário daquela ideia trabalhada por Vitruvius, e posteriormente por Alberti, onde o convencimento deveria se basear num discurso demonstrativo, e não persuasivo. Apesar de Alberti valorizar mais a capacidade do artista em produzir arte por meio da experiência e de postulados matemáticos adquiridos pela observação da natureza do que

²Górgias apud Reale, pag. 79.

pela intuição e imaginação, que vai além do mundo sensível, fica claro que ele não desconsiderava este último aspecto.

Plotino se preocupava com esse belo material simplesmente visível por ter um potencial de persuadir e seduzir, podendo ser usado para fins de manipulação e dominação. No trecho a seguir (Eneadas, I, 6, 8), Plotino evoca o Narciso para exemplificar o problema:

Se corrêsemos para elas (as belezas corpóreas) com o desejo de agarrá-las, como se fossem reais, faríamos como aquele que deseja capturar o reflexo de sua própria beleza sobre as águas; e isso, parece-me, o que dá a entender a lenda daquele que, por ter se inclinado sobre as profundezas da água, desaparece dos olhares. O mesmo acontecerá com o que se apega às belezas corporais e não renuncia à elas: não é seu corpo, mas sua alma que cairá nos abismos obscuros e desoladores para o espírito; como um cego habitando o Hades, ele será, já nesse mundo, uma sombra entre as sombras.

Esse pensamento de que a cópia fiel pode ser perigosa por nunca se chegar exatamente ao que se copia (a natureza), e tampouco superará o objeto copiado, parece ser um modo de pensar bastante moderno para os antigos, que eram tão ligados ao palpável e ao concreto. Os deuses tinham corpo e precisavam de alimento – as estátuas não eram simplesmente representações de deuses, mas eram os próprios deuses, que frequentemente recebiam oferendas das pessoas.

Talvez por meio da imaginação, o discurso consiga chegar mais próximo ao seu interlocutor, pois a ambiguidade que se estabelece entre a ideia e a imagem atrai pela surpresa e pelo ineditismo. Por outro lado, a obra se torna aberta, onde a liberdade que o artista conquistou no ato da criação é prerrogativa também do observador. Nesse caso, nem sempre o discurso será entendido do modo que se espera, pois o receptor terá diferentes formas de interpretação.

A RETÓRICA EM VITRÚVIO

Vitrúvio descrevia a arquitetura como um reflexo do belo natural, fazendo associações de templos com o corpo humano. Valorizava a imitação, mas combatia a ideia de “incoerência” entre elementos ornamentais, atacando especificamente os murais considerados por ele inverossímeis, com elementos naturalistas simulando uma estrutura, referentes ao terceiro estilo pictórico pompeiano:

(...) Estes modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estridas com folhas ondeadas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de edículas sobre cujos frontões surgem, a partir de raízes com volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isso sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais. (Vitrúvio, 2009, pag. 273)

O arquiteto relaciona os elementos da pintura com a estrutura arquitetônica, como se servissem para simular uma realidade, enganando o observador. Falava em “novos gostos”, sugerindo que estas formas de representação eram recentes, novidades que iam contra a “perfeição das artes”. Tudo leva a crer que, para o arquiteto, tal perfeição estava relacionada com os dogmas geométricos e matemáticos e que a representação deveria ser fiel à realidade:

Pois estas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiram. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juízes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira pode um caniço aguentar verdadeiramente um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão (...)? E vendo os homens estas coisas falsas, não criticam, ainda se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por estes inconsistentes juízos não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade (...). (Vitrúvio, 2009, pag. 273)

O argumento de Vitrúvio é que um discurso com argumentação “falsa” está destinado ao fracasso, pois esta deve seguir uma lógica e uma racionalidade, caso contrário, seu conteúdo não se sustenta. Relacionando com as divisões da retórica, o *inventio* (conteúdo) está para a utilitas (funcionalidade); *dispositio* (estrutura) para *firmitas* (solidez); e *elocutio* (expressão) para *venustas* (beleza). Ou seja, uma obra de arquitetura é estruturada por um discurso, que por sua vez, também justifica toda a forma arquitetônica. Se o conteúdo não for coerente com a funcionalidade a que a edificação se destina, todo o esforço em trabalhar formas belas, perderia o sentido. Além disso, o edifício teria um potencial de denegrir também o espaço urbano que o

cerca. Vitruvius entendia que a beleza por si só não seria suficiente para a construção de uma arquitetura, a arte deveria se propor a um fim, e não somente manifestar um modo de expressão do artista.

Comentou em seu tratado que em um teatro numa cidade da Ásia Maior, os elementos decorativos tinham formas de cabeças de leão saindo das cornijas, mas que tinham a sua razão no escoamento das águas vindas das coberturas, no entanto, “a posição inconveniente das imagens em relação às características dos lugares trouxe publicamente à cidade uma mancha na sua reputação” (Vitruvius, 2009, pag. 274).

O discurso demonstrativo de Vitruvius e Alberti tinha como propósito atribuir um caráter cívico às edificações, daí a indicação do uso parcimonioso dos ornamentos. A arquitetura sempre vista do ponto de vista urbano, presava pelo decoro, pela dignidade e pela ordem, em que o discurso deveria ser claro e preciso e jamais poderiam suscitar dúvidas ou diferentes interpretações.

A MANIFESTAÇÃO DO PODER NA ARQUITETURA CLÁSSICA

A Roma Antiga onde Vitruvius nasceu e viveu era marcada por diferenças de classes sociais, onde os cargos públicos elevados eram integrados por uma elite. “Servindo o imperador ou minha cidade com esse cargo de um ano, definitivamente aumentei minha “dignidade” e a de minha casa, e hei de figurar em vestes oficiais em minha galeria de ancestrais”, disse um homem em um posto público (Veyne, 2009, p.98). A “dignidade” era algo extremamente valorizado pelos romanos que, de acordo com Veyne, “não se tratava de uma virtude ligada ao respeito, mas de um ideal aristocrático de glória. (...) A dignidade se adquire, aumenta e pode ser perdida” (Veyne, 2009, p.98). Cícero se desesperou quando foi exilado de Roma, pois havia perdido sua dignidade. Ao ser chamado para retornar, recebeu dignidade de volta, pois esta era um propriedade privada daqueles que tinham uma função pública.

A boa educação, que incluía a cultura literária, um domínio da escrita e da retórica, eram virtudes fundamentais para um alto funcionário do governo. Vitruvius era um funcionário desse nível, e obviamente detinha os conhecimentos para ocupar tal cargo, além de dever obediência ao César – não sem razão que é ao próprio César que o arquiteto dedica seu tratado. Exercer cargos públicos era uma realização de um homem “digno”. “Não ter acesso aos cargos públicos, à vida política da cidade, equivalia a ser mutilado, homem de baixa condição” (Veyne, 2009, p.103).

Vitruvius fala em “dignidade” em vários momentos em seu tratado, mas com outras palavras e outras formas de dizer. Cita a arquitetura residencial, mas nunca a arquitetura popular (das classes economicamente desfavorecidas) com propostas para melhorar a qualidade dessas habitações. Assim como Alberti, que se preocupava com a *virtù* e o *bene beateque vivendum* (uma vida feliz) da população, mas não direciona seu discurso para uma melhoria na qualidade de vida dos mais fracos.

O discurso da arquitetura renascentista estava voltado para um leitor culto e educado, pois as relações proporcionais das partes com o conjunto, a geometria, a matemática e a conquista da perspectiva não eram bem entendida por um soldado comum ou um escravo, por exemplo. A arquitetura desse período se propunha melhorar a qualidade do espaço urbano, gerando a *virtù* e o *bene beateque vivendum*, mas que provavelmente era apropriada apenas para uma elite.

Na Roma Antiga, os prédios e os espetáculos públicos eram financiados pelos mecenas, que normalmente pertenciam à classe dos governantes. Estes ostentavam seus atos para assim serem reconhecidos e glorificados por tais “generosidades”, o que lhes dava o “direito” se acharem donos da cidade. Não é difícil concluir que essa arquitetura serviria aos interesses dessa classe e do governo. A preocupação com as classes desfavorecidas era em oferecer entretenimento para que estes se distraíssem e se esquecessem das tristezas da vida.

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Os ornamentos tratados de modo comedido, tanto na Antiguidade Clássica quanto no Renascimento, conferiam um caráter de dignidade e respeito aos edifícios que, de certo modo, gerava uma distância ainda maior entre estes com a maioria da população (pobre e sem instrução). Vitruvius, patrício e funcionário de governo, e Alberti, assistente direto do papa, eram homens de grandes privilégios sociais e talvez pensassem como a maioria dos outros das suas classes – se não existissem servos e escravos, os homens livres não teriam o privilégio do ócio “produtivo”.

A ideia presente tanto no texto de Alberti quanto de Vitruvius sobre a arquitetura servir como agente transformador da sociedade com o objetivo de proporcionar uma vida feliz aos homens, é coerente e verdadeira. Há de se perguntar quem são estes homens e quem é cidadão. É sabido que existia na Antiguidade Clássica um ideário de que apenas os homens ociosos (que não necessitam executar tarefas braçais, pois havia servos para isso) corresponderiam moralmente ao ideal humano e mereceriam ser cidadãos. Riqueza constituía virtude, e pobreza, uma espécie de vício. Logo, a arquitetura era pensada para o atendimento da necessidade desses homens, cidadãos “de bem”, e com um objetivo maior de criar um espaço urbano marcado pela ordem e pelo decoro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7 edição. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ALBERTI, L. B. *On the Art of Building in Ten Books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Londres: The Mit Press, 1988.
- _____. *Da Arte de Construir*. Tradução de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.
- ARGAN, G C. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- _____. *Classico Anticlassico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PANOFSKY, E. *Significado das Artes Visuais*. Tradução por Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Virginia Careaga. 4 edição. Barcelona: FabulaTusquetsEditores, 2010.
- _____. *Idea: Contribuição à História do Conceito da Antiga Teoria da Arte*. Tradução de Paulo Neves. 2 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- PLOTINO. *Enéada I*. Tradução para o espanhol de Jesús Igal. Argentina: Editora Planeta De Agostini, 1996.
- REALE, G; ANTISERI, D. *História da Filosofia*. Vol. 1. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: ed. Paulus, 3 edição, 2007.
- RYKWERT, J. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: ed. Perspectiva, 2015.
- TACITO, C. C. *Diálogo dos Oradores*. Traduzido por D. José M. D’Almeida e A. Correa de Lacerda. Lisboa, 1852.
- TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: edições 70, 1977.
- VEYNE, P. (org). *História da Vida Privada: do Império Romano ao ano mil*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VITRUVIO, P. *Tratado de Arquitetura*. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3 edição. Lisboa: IST Press, 2009.
- _____. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.