

ANDREA BUCHIDID LOEWEN

lux pulchritudinis

SOBRE BELEZA E ORNAMENTO EM
LEON BATTISTA ALBERTI

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U


ANNABLUME
CLASSICA

(Página deixada propositadamente em branco)

lux pulchritudinis
SOBRE BELEZA E ORNAMENTO EM
LEON BATTISTA ALBERTI

(Página deixada propositadamente em branco)

ANDREA BUCHIDID LOEWEN

lux pulchritudinis
SOBRE BELEZA E ORNAMENTO EM
LEON BATTISTA ALBERTI

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U


ANNA BLUME
CLÁSSICA

COEDIÇÃO

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

ANNABLUME editora . comunicação
www.annablume.com.br

PROJETO E PRODUÇÃO

Coletivo Gráfico Annablume

IMAGEM DA CAPA

Templo Malatestiano em Rimini, Fotografia de Franco Coluzzi
(www.franco-art.dk)

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Simões & Linhares

ISBN

978-989-26-0593-7 (IUC)
978-85-391-0474-1 (Annablume)

DEPÓSITO LEGAL

357492/13

© MARÇO 2013

ANNABLUME

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SUMÁRIO

<i>OPTIMA DOCTRINA: ALBERTI, A RETÓRICA E AS ARTES</i>	9
I. <i>PULCHRITUDO, ORNAMENTUM</i> E O ORNATUS RETÓRICO	25
O belo na <i>res ædificatoria</i>	36
II. <i>CONCINNITAS</i>	45
<i>Proportio, symmetria</i> e a beleza congruente	48
A <i>concinnitas</i> e a <i>res ædificatoria</i>	53
<i>Numerus</i>	62
<i>Finitio</i> , ou definição	64
<i>Collocatio</i>	72
III. Imitação da Natureza e realização da perfeita beleza	79
<i>Naturam ratio imitari</i>	91
IV. <i>Quid deceat</i> . O decoro nas Artes	113
<i>Tota res ædificatoria</i>	127
<i>Lux pulchritudinis</i>	132
Frugalidade e parcimônia: a inconveniência do luxo nas construções privadas	141
<i>UT RHETORICA ARCHITECTURA</i>	151
BIBLIOGRAFIA	187
FONTES DAS IMAGENS	201

(Página deixada propositadamente em branco)

optima doctrina:
alberti, a retórica e as artes

OPTIMA DOCTRINA

ALBERTI, A RETÓRICA E AS ARTES

NA PENÍNSULA ITÁLICA DE INÍCIO DOS QUATROCENTOS, AS considerações dos estudiosos da Arquitetura sobre a beleza oscilam em atribuir sua fonte ora à estrutura, ora ao ornamento, outras vezes mesmo a ambos. Há os que assimilam a beleza como qualidade intrínseca, encarnação da ordem e da harmonia do cosmos que se apreende através do intelecto, e aqueles que, privilegiando o deleite, consideram belo aquilo que apraz os olhos. Neste contexto, os doutos referem a algumas variantes sobre a concepção do belo. Uma delas, tirada do *Tusculanae Disputationes* de Cícero (II, 13, 31) e reiterada por Santo Agostinho (*De Civitate Dei*, XXII), versa que a beleza consiste na congruência entre as partes e na gradação das cores. Outra – expressa por Isidoro de Sevilha (*Etymologiarum sive originum*, XIX, 11, 1) –, toma a beleza como algo de adicionado à estrutura e que reside, portanto, no ornamento (como os tetos dourados e os revestimentos marmóreos dos edifícios). Uma terceira variação, geralmente sustentada pelos filósofos da Escolástica e retirada de vetustos escritos, como o de Vitruvius, professa que a beleza decorre, precipuamente, da “devida proporção”, e particularmente da razão proporcional entre as partes.

Leon Battista Alberti bem conhece tais argumentos, no entanto, o conhecimento dos escritos antigos somado ao contato com as artes florentinas o estimulam a compor sua própria doutrina do belo. É na renomada academia de Gasparino Barzizza em Pádua,

frequentada por Alberti de 1415 a 1418, que principiam seus estudos dos textos latinos, e possivelmente de alguns gregos (Grayson, 1994, p. 28). Barzizza integra uma pequena rede de bem estabelecidos estudiosos que prontamente alertam uns aos outros sobre a descoberta de manuscritos veneráveis e que, assim que possível, os empregam em seu próprio trabalho. Em seu pequeno tratado *Sobre a Imitação*, o *maestro* Gasparino instrui aos jovens latinistas que a imitação literária, compreendida como emulação (*aemulatio*), pode ser assimilada e levada a cabo de quatro maneiras: por adição, subtração, mudança e transferência, e, certamente, não pela cópia direta (Grafton, 2002, pp. 21-22).

Apesar de nem todas as descobertas de obras do círculo de Barzizza terem sido notáveis, uma despertou particular excitação. Em 1421, um elenco de textos de retórica de Cícero é encontrado nos arquivos do duomo de Lodi pelo Bispo Gerardus Landrianus: *De inventione*, *Ad Herennium*, *De Oratore*, *Orator* e *Brutus* (Tobin, 1984, p. 67). Antes da descoberta, *De Oratore* e *Orator* se preservam apenas em cópias incompletas e o *Brutus*, desde o século V, é praticamente desconhecido. Estes últimos formam uma trilogia de tratados ciceronianos sobre a eloquência e a arte de falar e escrever. De acordo com Grafton (2002, p. 41), Alberti logo obtém sua própria cópia de *Brutus* – que ainda se conserva -, e nela mantém, na última página, uma espécie de diário¹. Esta obra, juntamente com o *De Officiis*, é por ele empregada, já em 1428, na elaboração do *De commodis atque incommodis litterarum* (Grayson, 1998, p. 34). Outra significativa descoberta, alguns anos antes, faz Poggio Bracciolini, abreviador apostólico, tal como Alberti, que encontra o texto completo da *Institutio Oratoria* de Quintiliano no monastério suíço de Saint Gall, uma obra abrangente e detalhada do século I d.C. que circula de forma mutilada durante a dita Idade Média (Grafton, 2002, p. 117).

1. O autor relata que Alberti anotava em tal página os nascimentos das crianças na casa dos Alberti, e outras conquistas da família.

É como membro da erudita corte de Eugênio IV que Alberti retorna a Florença em 1434² e lá, na pátria de sua família, assiste aos debates entre Leonardo Bruni e Flavio Biondo sobre o latim antigo (Ponte, 1981, p. 145) ao mesmo tempo em que testemunha o florescimento de uma arte nova. A cúpula de Santa Maria del Fiore (figura 2), ainda sem a lanterna, alteia-se contra os montes da cidade³ e Filippo Brunelleschi conta entre suas obras também a capela Barbadori em Santa Felicità (figura 4), a Sacristia Velha em San Lorenzo e o Ospedale degli Innocenti. Lorenzo Ghiberti trabalha nos relevos para a Porta do Paraíso, após o término da primeira porta do Batistério, e Donatello e Luca della Robbia se dedicam às duas Cantorias do Duomo (figura 6).

O engenho de Pippo arquiteto, demonstrado principalmente na cúpula⁴, sabidamente comove Alberti; no entanto, informado pelas letras antigas e inflamado pelos monumentos romanos, o jovem estudioso certamente é tocado em Florença pela novidade e pela relação viva de certas obras de Donatello e Ghiberti com a arte antiga. Este último também, a seu modo, um *letterato*. Por volta de 1430,

-
2. O Papa havia se retirado de Roma devido à instabilidade política promovida pelos Colonna (Tavernor, 1998, p. 5). Arnaldo Bruschi (2004, p. 128) acredita que Alberti tenha visitado Florença entre o fim de 1428 e 1429 e que nesta ocasião, possivelmente, tenha se encontrado com Paolo Toscanelli (quem Alberti conheceu durante seus estudos em Pádua e que havia retornado a Florença em 1424), e com o próprio Brunelleschi. Gabriele Morolli (2006, p. 7) considera plausível que Alberti tenha arriscado a própria vida e visitado Florença ainda antes da suspensão do banimento, por volta de 1427, e que nesta cidade tenha sido pintado seu primeiro retrato, na cena com *San Pietro in cattedra e astanti*, junto ao do próprio Masaccio, de Brunelleschi e talvez de Masolino.
 3. Ao final de agosto de 1436, a então inacreditável altura de quase cento e cinquenta braças, celebrava-se a cerimônia de consagração da cúpula com a vertiginosa ascensão das máximas autoridades cidadinas sobre a plataforma da Serraglia e o Bispo de Fiesole a espargir água sobre a montanha de pedra e tijolos (Morolli, 1988, p. 15).
 4. “As demais obras de Brunelleschi deviam parecer a Alberti, sob a precedente impressão das monumentais ruínas de Roma, muito distantes da concreta Antiguidade” (Bruschi, 2004, pp.131/2).

enquanto trabalha na segunda porta do Batistério, relaciona-se com doutos – entre os quais se contam Giovanni Aurispa, Ambrogio Traversari, Niccolò Niccoli e Poggio Bracciolini – que se interessam pela recuperação de escritos antigos e com eles intercambia manuscritos como os de Cícero e Virgílio⁵. Além disso, as obras ghibertianas exibem motivos antigos tirados de ruínas romanas, de bustos, moedas, medalhas e, particularmente, de certos sarcófagos então conhecidos⁶. Estas, junto com as propostas donatellianas, possivelmente constituem um estímulo aos estudos albertianos sobre *statua* (Bruschi, 2004, p. 134). Contemporaneamente, as pinturas e os baixo relevos, como os afrescos do Carmine (figura 3) e a Trinità de Santa Maria Novella (figura 5), de Masaccio, parecem despertar seu interesse pelos aspectos físicos e matemático-óticos da perspectiva⁷ e possivelmente incentivam Leon Battista a compor uma doutrina da pintura.

A excelência artística florentina é *topos* que remonta aos Trezentos, aos tempos de Dante e Giotto. O pintor é equiparado a Apelo por Boccaccio e Petrarca (que o ombreia também a Fídias), enquanto Filippo Villani o apresenta como o artista que de fato supera

-
5. Ernst Gombrich encontra, em correspondências trocadas entre Aurispa e Traversari, a menção de que Ghiberti possuiria cópias de *Orator*, *Brutus* e *Antoniana* de Cícero, além do escrito de Virgílio, que Aurispa desejava trocar por um “volume sobre máquinas de sítio” e pelo *Athenaeus* (Gombrich, 1984, p. 25).
 6. No breve ensaio sobre Ghiberti e o antigo, Krautheimer (1953, pp. 24-26) identifica as reminiscências romanas que serviram de referência ao artista, sobretudo na realização dos relevos para as Porta do Paraíso: - elementos do friso de Minerva do Fórum de Nerva; alguns relevos aurelianos do Arco de Constantino; um sarcófago matrimonial, possivelmente o túmulo Fieschi em San Lorenzo fuori le mura; um sarcófago de Medéia; um sarcófago de Páris, um com a estória de Meleagro e outro com a de Adonis.
 7. O próprio Alberti declara, no *De Pictura* (1972, I, 19, p. 56), que construiu “demonstrações da pintura” e as mostrou a amigos que, maravilhados, as chamaram “milagres da pintura”. Segundo Antonio da Silveira Mendonça, tradutor do escrito para o português (Alberti, 1989, I, 19, nota 2, p. 145), tais “demonstrações”, que também foram relatadas na *Vita* de Alberti, parecem “tratar de uma espécie de ‘câmara escura’ na qual se viam cenas ‘reais’, isto é, em perspectiva”.

os grandes mestres citados por Plínio.⁸ Assim como em Plínio, na Florença trecentesca a Pintura, junto à Escultura e à Arquitetura, é tida por vezes como arte liberal, tal como manifesto nas *formelle* hexagonais dedicadas às artes que instruem os homens - realizadas por Andrea Pisano entre 1336 e 1443 a partir de desenhos de Giotto -, ornamentos da base do Campanário de Santa Maria del Fiore.

Movido por tais ares toscanos Alberti escreve em 1435⁹ seu primeiro tratado sobre as Artes, o *De Pictura*, dividido em três livros que tratam, respectivamente, da mecânica da perspectiva, do desenho das pinturas e da educação do artista, verdadeira preceptiva que se distingue de uma história da pintura (como a referida na pliniana *Naturalis Historia*) ou de um manual (como o *Il libro dell'arte* de Cennini). Na cena florentina dos Quattrocentos, sublinha Baxandall (1996, p. 182), uma arte é, por definição, algo ensinado substancialmente por meio de preceitos. Para formar um *corpus* preceptístico que fundamente a Arte e justifique a conduta dos artistas, Alberti toma preceitos fornecidos pelas disciplinas do *trivium*, em particular pela Retórica, seguindo os escritos de Cícero e Quintiliano.

Além da Arte Retórica, as palavras das vetustas fontes de Alberti versam, outrossim, sobre as obras de arte e a dignidade dos artistas no mundo antigo. Destarte, no *De Pictura*, ele exalta o engenho dos pintores antigos com o intento de conferir prestígio a seus sucessores modernos (Wittkower, 1996, p. 25). Após equiparar pintura e esta-

-
8. “Giotto, que deve ser não apenas comparado em fama e decoro aos ilustres pintores antigos, mas mesmo preferido em arte e engenho” (Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus... Apud* Marques, 2004, p. 15).
 9. Segundo Tavernor (1998, p. 5), Alberti completou o *De Pictura*, precisamente em 26 de agosto de 1435, uma sexta-feira, às 20:45 hs. O argumento do autor se baseia em uma nota autógrafa encontrada em um manuscrito do tratado (cod. Marc. Lat. XI, 67), na qual se lê: “*Die veneris, ora XX ¾, que fuit dies 26 augusti 1435 complevi opus de pictura Florentie. B.*”. Também Arnaldo Bruschi (2004, p. 131) confirma o dia (26) e o ano (1435), mas atribui o término do escrito ao mês de setembro.

tuária – artes cognatas nutridas pelo mesmo *ingenium* – ele louva, como Plínio¹⁰, o costume dos cidadãos nos tempos da antiga Roma

que, para um viver bom e beato, ensinavam a seus filhos a pintura entre as artes liberais, costume especialmente observado entre os gregos que ensinavam aos jovens, nascidos livres e liberalmente educados, a arte da pintura juntamente às letras, à geometria e à música, posto que é digna de nobres engenhos e almas, verdadeiro indício de uma mente excelente e superior (Alberti, 1972, II, 28, p. 64).

Tal excelência dos artistas modernos é realçada no proêmio do *Della Pittura*, versão escrita em língua vulgar em meados de 1436. No início da carta dedicada a Filippo, Alberti memora seu espanto e sua dor ao pensar que tantas artes e ciências excelentes e divinas, copiosas entre os virtuosíssimos antigos, estivessem então mutiladas ou quase totalmente perdidas:

Pintores, escultores, arquitetos, músicos, geômetras, retores, áugures e outros nobilíssimos e maravilhosos intelectos são em nossos dias muito raros e pouco há para louvá-los. Por isso passei a acreditar, de acordo com o que ouvia de muitas pessoas, que a Natureza, mestra das coisas, tinha se tornado velha e exaurida e já não produzia nem gigantes nem engenhos extraordinários e admiráveis, como nos tempos de sua juventude e do seu esplendor (Alberti, 1972, p. 32).

Mas tornado a Florença, “pátria ornadíssima sobre todas as outras”, reconhece em Pippo, Donato [Donatello], Nencio [Ghiberti], Luca [della Robbia] e Masaccio, engenhos que, mesmo na ausência

10. No *Naturalis Historia* (XXXV, 76) Plínio informa que, graças à Panfilo, a pintura foi a primeira matéria ensinada aos jovens livres e que esta arte é tomada como passo preliminar no caminho de uma educação liberal.

de preceptores ou exemplos, nem pelos antigos são superados. E o arquiteto é exalçado por alçar sobre os céus a ampla *struttura* cuja sombra cobre todos os povos toscanos, feita sem auxílio de travamentos ou madeiramentos, qual artifício certo possivelmente desconhecido entre os antigos e então reputado impossível.

O reconhecimento ao engenho de Pippo parece ecoar também no prólogo de outro tratado albertiano, o abrangente *De Re Aedificatoria*, completado anos após o retorno a Roma, em 1452. Após louvar a *architectura*, arte da qual não se pode carecer já que afixa a conjunção de utilidade, beleza e dignidade, Alberti julga oportuno declarar quem se possa chamar arquiteto:

Na verdade não colocarei um carpinteiro a se igualar a homens exercitadíssimos nas outras ciências; certamente aquele que trabalha com as mãos serve de instrumento ao arquiteto. Arquiteto chamarei aquele que saberá, com certa e maravilhosa razão e regra, com a mente e a alma determinar, e com a obra levar a termo todas estas coisas, as quais mediante movimentos de pesos, conjunções e massas dos corpos, podem muito bem se acomodar, com grande dignidade, ao uso dos homens. E para poder fazê-lo, é necessário que ele possua conhecimento de coisas ótimas e digníssimas (Alberti, 1966a, p. 2).

A inclusão da Arquitetura no rol das artes liberais, aquelas que, além de úteis, reclamam certa doutrina e o emprego da razão, é atestada por Cícero, no *De Officiis* (2000, I, 42, 151 p. 214)¹¹. Mas Alberti, além da aproximação a Cícero, manifesta ainda no prólogo do tratado outra noção familiar ao meio florentino: ele afirma que a obra do arquiteto consiste de *lineamento* e *materia* – o primeiro, produto do *ingenio*; a segunda, dom da Natureza.

11. A este respeito, Cícero e Varrão (*Disciplinae*) são consonantes em acrescentar Arquitetura e Medicina às artes liberais.

Também Ghiberti, em seus *Commentarii*, afirma que a Arquitetura nasce do conúbio entre *materia* e *ragionamenti*. Lição herdada da Antiguidade – particularmente do *De Architectura* de Vitrúvio – que encontra na Florença de Giotto significativa materialização nas *formelle* do Campanário. Diferentemente do que se dá com a Pintura e a Estátua, por exemplo, a *res edificatoria* é figurada por Andrea Pisano em duas *imagines* distintas. Em uma delas a *Architettura* é encarnada por um *peritus* em seu estúdio, sentado à mesa de trabalho e empunhando o compasso e o esquadro, os instrumentos que referem tanto à concepção quanto à execução. Em outra, a dita *Struttura*, é interpretada por um *artifex* que, sobre os andaimes, examina a construção de sólido muro (Morolli, 2006, p. 42).

Apesar de separados por mais de uma década, *De Pictura* e *De Re Aedificatoria* reverberam – ainda que de modos muito distintos – a relação de Alberti com os artistas em sua longa estadia em Florença e, em ambos, as preceptivas traçadas para as Artes - *queste dottrine dovute a virtù e atte a viver bene e beato* (Alberti, 1966b, p. 160) contemplam, necessariamente, a tratativa da beleza. No primeiro, atribuindo ao pintor a tarefa de realizar em suas obras a venustidade máxima e corrigir quaisquer imperfeições de seus modelos, Alberti principia a delinear sua doutrina do belo, que recebe contornos mais precisos no tratado da Arquitetura. Neste, a beleza é deslindada, e Alberti menciona uma particular faculdade da *anima*, ínsita a todos os homens, doutos ou indoutos, que permite, através da visão, o reconhecimento do que seja belo. A *pulchritudo* é certa beleza inerente, “harmonia proporcional de todas as partes dentro de um corpo, de tal maneira que nada possa ser acrescentado, retirado, ou alterado, senão para o pior”; mas o autor distingue também uma beleza dita aderente, “uma forma de luz auxiliar e um complemento à própria *pulchritudo*”: *ornamentum*.

Nos escritos de Leon Battista a beleza se recobre de esfumaturas diversas, emula conceitos variados e algumas vezes equívocos, tendo em vista as próprias variações sinonímicas adotadas pelo autor – *pulchritudo*, *venustas*, *decoris*, *leporis*, *formosum*, *gratia*, *amoenitas*, *concinnitas*, *ornamentum*. Todavia, a distinção entre uma beleza

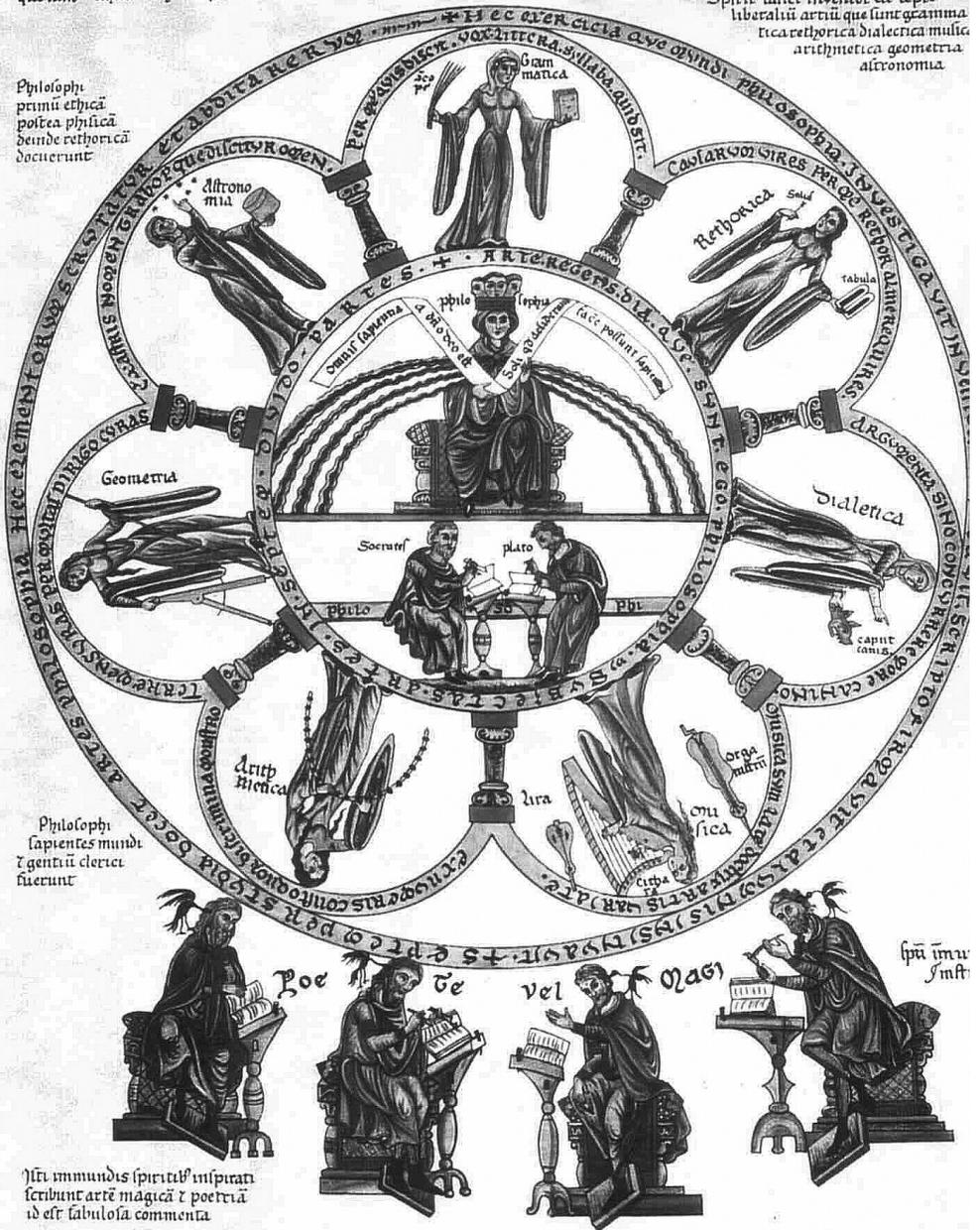
intrínseca e uma beleza adjunta, advinda de adições, é devedora da Retórica. Como na oratória, na arquitetura o ornamento é o grande instrumento de diferenciação dos tipos e das partes que identificam os vários edifícios; ele corrige e aprimora suas formas e confere caráter, dignidade. Para Elisabetta Di Stefano (2000, p. 70), os ecos da Oratória nos tratados albertianos são significativos sobretudo no modo pelo qual as noções de tal disciplina, como *decorum*, *concinnitas*, *compositio* etc., são adaptadas às Artes.

Dos nexos entre a Retórica e as artes figurativas, das relações entre estas e as ciências matemáticas, dos consórcios com os escritos antigos, Leon Battista compõe sua doutrina do belo. Recolhendo os veneráveis saberes, sistematizando-os e adicionando suas próprias perquirições, ele monta seu discurso, unificando e redefinindo noções para então distribuí-las com conveniência e colocá-las de maneira precisa e oportuna em meio à policromia lexical que conforma e luz sua preceptiva.

Philosophia dividitur in tres partes
que sunt ethica logica physica

Philosophi
primū ethica
postea physica
deinde rhetorica
docuerunt

Septē fontes sapientie fluunt de philoso-
phia que dicuntur liberales artes
Spiritus sanctus inventor est septē
liberalium artium que sunt gram-
matica rhetorica dialectica musica
arithmetica geometria
astronomia



1. Herrad von Landsberg. *Septem artes liberales*. *Hortus deliciarum*, 1180.



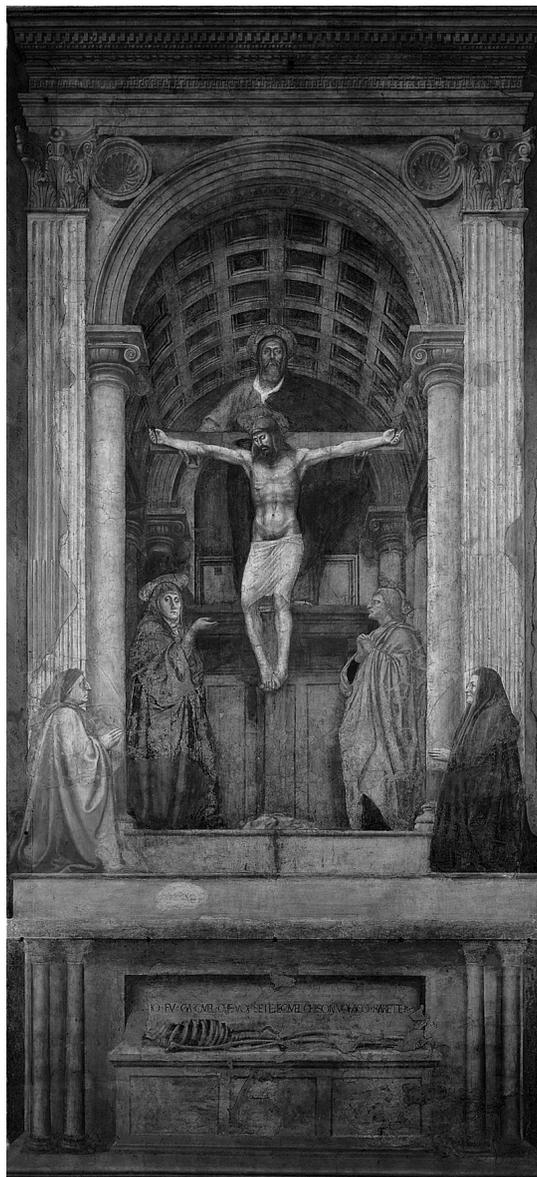
2. Vista de Florença, com destaque para a cúpula de Brunelleschi para a Igreja de Santa Maria del Fiore.



3. Masaccio. San Pietro in cattedra. Afresco, Cappella Brancacci, Florença, 1424.



4. Filippo Brunelleschi. Capela Barbadori em Santa Felicità, Florença, 1420.



5. Masaccio. Trinità. Afresco, Igreja de Santa Maria Novella, Florença, 1427-28.



6. Donatello. Cantoria de Santa Maria del Fiore, Florença, 1433-38. Museo dell'Opera del Duomo.

I.
pulchritudo, ornamentum e
o ornatus retórico

I.

PULCHRITUDO, ORNAMENTUM E O ORNATUS RETÓRICO

E, portanto, nasce como eles dizem: Nada se diz que antes não tenha sido dito. E vendo estas coisas literárias usurpadas por tantos, e em tantos seus escritos empregadas e disseminadas, que hoje, a quem queira refletir, não resta nada além de recolher e repartir e então reunir com alguma variedade dos outros e adequação de sua obra [...] E nós, Agnolo, que vemos recolhido por vocês aquilo que junto a todos os outros escritores era disseminado e gasto, e ouvimos tantas coisas tão variadas colocadas em um conjunto, todas a corresponder a um tom, todas a se igualar a um plano, todas a se estender por uma linha, todas a se conformar a um desenho, e não apenas nada mais desejamos, nem somente as aprovamos e louvamos, mas muito as temos em graça e mérito (Alberti, [1441-2] 1843, III, pp. 92-94).

OS PRINCÍPIOS DE ALBERTI SOBRE BELEZA E ORNAMENTO principiam no *De Pictura*, de 1435, obra na qual ele proclama ter concebido a doutrina desta sutilíssima arte *ex novo*. Os escritos dos antigos – como o de Eufranor sobre simetria e cores, os de Antígono e Xenócrates sobre pinturas, ou os de Apeles e Demétrius sobre a pintura, que o próprio tratadista elenca – não sobreviveram e, apesar de Plínio ser fonte essencial para as notícias

relativas aos artistas gregos, Alberti (1972, I, pp. 36 e 58) adverte que não enumera a história da pintura como aquele, mas que desdobra esta arte de maneira novíssima. Na dedicatória da versão vulgar, apresenta a Pippo *architetto* seus três livros: o primeiro, todo matemático; o segundo, que, distinguindo e demonstrando as partes, põe a arte nas mãos do artífice; e o terceiro que institui ao artífice como possa adquirir a perfeita arte.

Alberti constrói o Livro I com a ótica e a geometria antigas a fim de tratar da restituição de corpos tridimensionais no plano, ou seja, da perspectiva pictórica, e no Livro II compõe, com retórica e poética, as partes da pintura. Como afirma Baxandall (1996, p. 187), “o Livro I vê a pintura à luz de Euclides, o Livro II à luz de Cícero”. Ainda, como sugere Charles Hope (1999, p. 252), as três partes dedicadas, respectivamente, a *ars*, *opus* e *artifex* se comparam às do tratado de retórica de Quintiliano.

O quanto a pintura contribui para o honestíssimo deleite da alma, afirma Alberti, pode ser visto de muitas maneiras, mas especialmente no fato de que não se encontra nada tão precioso que em sociedade com a pintura não se torne ainda mais caro e gracioso. Elevada a mestra e precípua ornamento das artes, dela derivam quaisquer belezas (*decoris*)¹ que nas coisas existam: do pintor, diz o autor, o arquiteto tomou as arquitraves, capitéis, bases, colunas e frontões, e todas as outras características dos edifícios (Alberti, 1972 II, p. 60).

No livro II, dedicado à divisão da pintura – circunscrição, composição e recepção de luzes -, Alberti propõe, com Horácio, o paralelo entre ela e a poesia. Na sentença dos poetas, a invenção da pintura, flor de todas as artes, é versada em Narciso, posto que é ato que contém a superfície da fonte. Digna de homens livres e aprazível a

1. *Decoris* era usado principalmente na poesia antiga e designava, particularmente, a beleza física (em oposição a *decus* que se referia à beleza moral, virtude). Nas Odes de Horácio (2, 11, 6), tem o sentido próprio de beleza (física), formosura, encanto, graça, enquanto na Arte Poética (Horácio, 157) apresenta o sentido figurado de o que fica bem, o que convém. Em Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 9, 4, 145), *decoris* é ornamento, elegância (Cf. Faria, 1962, p. 282).

doutos e indoutos, a pintura, ornamento ótimo e vetustíssimo das coisas, é figuração da Natureza, a qual será atentamente considerada na composição das superfícies em belíssimos membros.

Tratando da instrução do artista, no livro III, considera “vantajoso se ele se deleitasse com os poetas e retores, pois estes possuem muitos ornamentos em comum com o pintor” (*id.*, III, 53, p. 94). Assim, aconselha

o estudioso pintor a se tornar familiar com poetas e oradores e outros doutos das letras, pois ele não apenas obterá excelentes ornamentos de tais eruditos engenhos mas também será assistido naquelas invenções que na pintura poderão lhe dar o maior louvor (*id. ibid.*, III, p. 96).

Em seguida, recorda o exemplo de Fídias, *egregius pictor*, que costumava dizer que havia aprendido com Homero como melhor restituir a majestade de Júpiter. Alberti também poderia ter encontrado em Luciano (*Εικόνας*, 8) o reconhecimento de Homero como “o melhor dos pintores, ainda diante de Eufnanor e de Apeles”, bem como a sugestão, ao pintor que deseje dar cor à efígie da feminilidade que imagina, que recorde a descrição que Homero faz das coxas de Menelau, como marfim tingido de rosa, ou os epítetos de brancos braços, de dedos rosados, todos os quais suscitam imagens visuais aos olhos do juízo (Lee, 1982, p. 14, n. 6).

Alberti encontra em Cícero a associação entre o poeta e o orador. No *De Oratore* (2001b, I, 70, p. 167), o primeiro tratado de retórica ciceroniana, eles são companheiros e quase parentes pela riqueza de ornamentos. Em *Brutus* (Cicerón, 2000, 40, p. 71), a elocução de Homero, que havia concedido tanta glória oratória a Ulisses e Nestor – atribuindo vigor ao primeiro e suavidade ao segundo –, é considerada ornato próprio de um orador. No *Orator*, a última obra da trilogia ciceroniana sobre a eloquência, é o juízo na eleição das palavras que assemelha poetas e oradores (Cicerone, 1998a, 20, 68, pp. 48/9).

Na doutrina da pintura nos Quatrocentos, afirma Rensselaer W. Lee (1982, p. 9), esteve sempre presente a suposição fundamental

de que a boa pintura, como a boa poesia, é a imitação excelsa da ação humana. Daí se seguia que os pintores, como os poetas, deveriam expressar a verdade geral, não particular, e haveriam de aspirar não apenas a agradar mas também a instruir a humanidade. Nas prescrições de autores como Aristóteles e Horácio, os humanistas encontraram a justificativa para a doutrina da pintura.

Para Alberti, os gestos memoráveis dos grandes monarcas, os costumes dos cidadãos comuns, a vida dos camponeses são argumentos que podem ser tratados seja pela pintura seja pela poesia. No *De Pictura* (Alberti, 1972, III, 60, pp. 102/3) a *historia* é a obra maior do pintor, que possuirá toda copiosidade e beleza de coisas e não carecerá de variedade. Ao pintá-la, é necessário cogitar longamente sobre a ordem e os modos pelos quais a composição seja mais belamente feita.

Em Cícero, a história é obra suprema do orador, a quem cabe considerar o que dizer (*inventio*), em que ordem (*dispositio*) e como (*elocutio*). Encontrar e decidir sobre o que falar é tão importante como a alma o é para o corpo. Uma vez atinadas, cumpre ordenar as ideias com grande diligência e, particularmente, idear o modo de fazê-lo (Cicerón, 2001a, pp. 47-50). No *De Oratore* (Cicerone, 2001b, pp. 47-50), o núcleo da *inventio* é a doutrina da argumentação e Antonio – uma das duas personagens nas quais Cícero projeta a si próprio – está convencido de sua insuficiência se não se fizer acompanhar por uma tratativa variada, que evite todo efeito de monotonia e que mascare o quanto possível a urdidura da oração: quem ouve não se deve dar conta de que o discurso foi composto com base nas regras da *ars*.

A grande virtude da história, assevera Alberti, é primeiramente sua invenção: “na verdade, a invenção é tal que mesmo só, sem pintura, deleita” (Alberti, 1972, III, 53, pp. 95). Primeira parte da retórica, no tratado albertiano ela é exemplificada pela écfrase da Calúnia pintada por Apeles, parafraseada de Luciano. Um dos escritores mais caros a Alberti, ele descreve a figura do Arrependimento como uma mulher vestida com roupas escuras, chorando, culpável, e olhando para trás, para a Verdade, pudica e envergonhada. Se esta história se apodera da *anima* quando recitada, pondera Alberti (III, 53, p. 95), quantas belezas e encantos ela exibiria em uma pintura de um exímio pintor?

Panofsky (1982, pp. 133/4) nota que, na citação da éfrase, Alberti seguiu a tradução fiel do texto grego de Guarino da Verona, mas que operou uma sutil mas significativa mudança de atributos: ele descreveu a Verdade, não o Arrependimento, como ‘pudica e envergonhada’. Assim o fazendo, passando o epíteto pudica, ou pudibunda, do Arrependimento para a Verdade, ele indicou que a imaginava como uma figura nua do tipo *Venus Pudica*: “o arrependimento implica um sentimento de culpa semelhante à vergonha, é difícil imaginar a Verdade ‘envergonhada e pudica’, a não ser pela sua nudez”. Portanto ele trouxe à luz a figura da *Nuda Veritas* – uma personificação que manteria sua popularidade entre artistas a partir dos Quatrocentos, encontrada em numerosas representações da “Verdade Desvendada pelo Tempo”. Para Panofsky,

a nudez como tal, especialmente quando comparada com a figura oposta, acabou por ser entendida como o símbolo da verdade em sentido filosófico geral. Era interpretada como uma expressão de beleza inerente (*φυσικόνκάλλος*, *pulchritudo innata*) por oposição aos simples encantos acessórios (*επίσακτονκάλλος*, *ornamentum*) (*id.*, p. 134).

O conúbio entre beleza e verdade, exemplificado no *De Pictura* pela éfrase da Calúnia, é reiterado no *De commodis*, em cujas páginas Alberti declara julgar suficientemente acurado e ornado o discurso que responde à verdade, bem como no *Pontifex*, no qual o autor toma a verdade como forma de elegância ínsita à matéria mesma, que a torna atraente sem a necessidade das cores retóricas (Ponte, 1981, p. 133). No tratado da pintura, tal virtuosa *pulchritudo*, intento de todo artífice diligente, principia a se desnudar já na invenção da história, tanto na eleição do tema quanto em sua composição.

A composição (*compositio*), tal como prescrita no livro II do *De Pictura*, é o procedimento pelo qual as partes são compostas em conjunto na pintura: “partes da história são os corpos, parte do corpo é o membro, e parte do membro é a superfície” (Alberti, 1972, II, 33, p. 70). Assim, as superfícies são assinaladas como as primeiras partes

da obra, pois delas se formam os membros, destes, os corpos, dos corpos, a história e, finalmente, a obra acabada do pintor. A noção remete às regras de composição do discurso, tal como reiteradas por Isidoro de Sevilha (II, 18): das palavras se formam os sintagmas, dos sintagmas, os cólons e destes, os períodos.

Na composição pictórica, Alberti (1972, II, 35, pp. 72/3) trata primeiramente daquela relacionada às superfícies e incumbe ao pintor, outra vez, a busca de graça e beleza. Para fazê-lo, observará a Natureza e, zeloso, notará que algumas faces têm aspecto torpe, como os vultos vetustos nos quais se adverte algumas superfícies grandes, outras pequenas, algumas muito proeminentes e outras excessivamente retraídas e recônditas. Outras faces, cujas superfícies se encontram de tal maneira juntas que a luz amena passa gradualmente para suaves sombras e nas quais não existem ângulos agudos, reputará formosas e belas. E então, ao expor na obra, com o auxílio do *velum*, as superfícies tomadas dos belíssimos corpos, determinará primeiramente as suas delimitações, para que direcione as linhas ao lugar preciso e, nesta perspectiva, construirá a *compositio* também como *dispositio*.

Na retórica antiga, a disposição (*dispositio*) era definida como a oportuna distribuição dos elementos e de seus componentes nos locais a eles apropriados. Eles são colocados em ordem para que resultem assim ligados e articulados entre si, de modo que as junções não sejam visíveis e para que constituam um corpo, e não membros esparsos (Quintiliano, 2001, VII, 1, 1, pp. 1118/9).

“Então”, indaga Quintiliano, “não se estruturará uma oração coligando os elementos sucessivos, do mesmo modo como a mão é parte do corpo humano, os dedos são partes da mão e, analogamente, as articulações são partes dos dedos?” (*id.*, VII, 10, 7, pp. 1250/1).

A assertiva do orador repercute uma regra da beleza enunciada por Galeno segundo o cânone policleciano, na qual se estabelece uma conciliação significativa entre a organização das partes – em

relação recíproca e ao todo - e as razões modulares. Também evoca a noção latina de *conlocatio* aplicada à *aedium compositio*, que define um sistema orgânico que se estabelece entre os componentes no interior de toda obra arquitetônica complexa (Gros, 1990, pp. 55/6), tal como indicado por Vitruvius (2002, I, 2, 2, p. 114) na tratativa da *dispositio* - elencada entre as seis partes constitutivas da Arquitetura (Vj. D'Agostino, 2010, pp. 101-107).

A analogia com a *aedificatio* é convocada por Quintiliano (2001, VII, pp. 1116/7). Tal como quem constrói um edifício, exemplifica no proêmio ao Livro VII, não basta colocar juntos pedra, madeira e todo o resto do material útil ao construtor se não se emprega a habilidade manual para dispô-los e os colocar, também na eloquência, a riqueza de ideias, ainda que abundante, não produziria mais que um acúmulo e um monte se a disposição não as ligar depois de tê-las ordenado e conectado entre si: “e não sem motivo a disposição foi colocada no segundo lugar entre as cinco partes da oratória, porque, sem ela, a precedente não teria valor algum”.

Do mesmo modo, não se tem uma estátua, por mais que se tenha fundido todos os seus membros, se eles não forem colocados nos lugares certos. E se no corpo do homem, ou nos dos outros seres vivos, se mudasse e transferisse um membro, o corpo, ainda que possuindo todos os membros, seria um monstro:

os membros, movidos ainda que pouco de sua sede, perdem o seu uso e a sua vitalidade, e os exércitos, quando estão em desordem impedem a si próprios. E não me parece que erre quem defende que a própria Natureza deva sua permanência à ordem (*id.*, VII, pr., 3, pp. 1116/7).

No *De Oratore* (Cicerone, 2001b, III, 43, 171, pp. 696/7), tal arranjo ordenado das partes é esteio à teoria do *ornatus* e compete à colocação. É próprio a ela reunir e dispor as palavras de modo tal que não produzam desencontros ásperos de consonantes e hiatos, mas, por assim dizer, uma suave concatenação de sons. Após

deter-se sobre a colocação das palavras, o orador observa o ritmo e a estrutura harmoniosa. Cícero atribui a Isócrates a primazia de submeter ao ritmo (*numero*) o estilo desordenado da oratória antiga com o escopo de deleitar os ouvidos. Mas além deste aos músicos, que há um tempo também eram poetas, a invenção do verso e da melodia, a fim de vencer a saciedade do ouvinte com o prazer do ritmo das palavras e da modulação dos sons. Nesse sentido, a modulação da voz e a disposição harmoniosa das palavras no período se transferem da poesia à oratória. “Não por menos desejamos que a ordem das palavras tenha, como nos versos, uma cadência rítmica, uma harmonia de conjunto e uma sua completude” (*id.*, 2001b, III, 44, 174, pp. 698/9).

No *Brutus* (Cicerón, 2000, 33, p. 70) a conquista isocrática do período rítmico é elemento indispensável de um estilo rico e ornado, espécie de consequência lógica do aperfeiçoamento da eloquência, que resulta em *compositio* e *numerus*. Por renunciar a ela, os oradores áticos são, implicitamente, criticados.

A particular importância atribuída por Cícero ao conceito de *numerus* é evidenciada, no Livro III do *De Oratore*, pelas referências à regularidade do movimento dos astros, às proporções do corpo humano, à simetria da arquitetura, que indicam como, tanto na Natureza quanto na Arte, a ordem necessária à subsistência de uma estrutura porte necessariamente consigo o prazer e a beleza (Narducci, 2001, p. 80). Quintiliano (2001, IX, 4, 45, pp. 1588/9) reitera que “cada disposição, cada dimensão e cada união de palavras se baseia ou sobre números – por números quero que se entenda *rhythmos* – ou sobre *métra*, isto é, uma certa dimensão”. Para Richard Tobin (1984, p. 79), como conceito de estilo em retórica, *numerus* exprime justamente a noção de proporção.

Na pintura, tais aspectos se aplicam também à segunda parte da *compositio*, a que toca aos membros. Alberti (1972, II, 36, p. 72) preceitua que estes observem, cada um e entre si, pulcra conveniência, o que se dá quando em dimensão, ofício, espécie, cor, e em outros aspectos similares, eles se correspondem em graça e beleza. As dimensões são reveladas, clara e explicitamente, pela própria Natureza, as

sim, cabe ao pintor reconhecê-las, e compreender que quanto maior labor aplicar no estudo da *symmetria membrorum*, tanto mais firmará em sua memória – quinta parte da retórica - as coisas conhecidas. Neste ponto, entretanto, Alberti aconselha que, na mensuração das proporções de um ser animado, um dos membros seja escolhido e os outros a partir dele sejam medidos. Tal conselho recupera o exemplo do arquiteto Vitrúvio, que contava a altura de um homem em pés, unidade que Alberti substitui pela cabeça, *ipse vero dignius*. Tendo selecionado esta parte, o restante a ela se acomodaria de maneira que não houvesse membro em todo o corpo que, em comprimento e largura, não se correspondesse com os outros. Feito isto, tomar-se-iam providências para que todos os membros desempenhassem seus officios apropriados, de acordo com a ação executada, contanto que em cada movimento a beleza e a graça sejam, outra vez, perseguidas (Alberti, 1972, II, 36, p. 74).

Contemplar uma certa conformidade em relação ao tamanho dos membros é de grande auxílio, sobretudo ao se pintar criaturas vivas. Para que se cumpra bem tal tarefa, Alberti (II, 36, p. 74) recomenda que primeiramente se esbocem os ossos, pois, como na verdade eles se dobram muito pouco, sempre ocupam uma posição determinada; então se acrescentem os nervos e os músculos, e finalmente vistam-se os ossos e músculos com carne e pele, mas de maneira que não se torne difícil perceber as posições dos músculos. Também no que se refere à pintura da figura vestida, primeiramente desenha-se o corpo nu que está por baixo e então se cobre tal corpo com as vestes.

A noção de que a *pulchritudo* emana da *apta compositio membrorum* remete ao ciceroniano *De Officiis* (2001c, I, 28, 98, pp. 164/5): “a beleza do corpo, pela apropriada composição dos membros, comove e deleita os olhos enquanto todas as partes estão unidas entre si em elegante consenso”.

No tratado da pintura, à *compositio membrorum* segue-se a composição dos corpos. Estes, como os membros, também se conformarão em magnitude e ofício e desempenharão ações a eles convenientes. A pintura terá variedade de corpos, e estas diferenças de atitudes e movimentos (Alberti, 1972, II, 40, p. 78). Neste ponto, a

composição, como observa Di Stefano (2000, p. 72), além de reunir as funções da *inventio* e da *dispositio*, assume tarefas que a doutrina retórica atribuía a fases diversas, como a da *actio* (ação), verificada na recomendação de Alberti sobre como falar à *anima* dos espectadores através dos movimentos dos corpos pintados. Este atributo da ação é explicado por Quintiliano:

os movimentos do corpo possuem um tal efeito sobre a *anima*, como se vê em uma pintura, obra silenciosa e que mantém sempre os mesmos hábitos, mas que penetra nos sentimentos mais íntimos, a ponto de às vezes parecer superar até mesmo a força da palavra (Quintiliano, 2001, XI, 3, 67, pp. 1884/5).

Para Cícero, a *actio*, juntamente com a *elocutio*, compreende a esfera do *ornatus* retórico. Todos os ornamentos dependem do modo como são apresentados, assim, a *actio* é fator preponderante na oratória; sem ela o melhor dos oradores pode não valer nada, enquanto um orador medíocre, mas hábil nela, frequentemente pode superar os melhores (Cicerone, 2001b, III, 56, 213, pp. 726/7). A *actio* brota diretamente da alma; o vulto é o espelho da alma, e os olhos são seus intérpretes, pois são as únicas partes do corpo capazes de dar expressão diversa a todas as paixões e a todas as suas esfumaturas (*id.*, III, 59, 221, pp. 734/5). Espécie de linguagem do corpo, a *actio* detém, em todos os seus elementos, uma certa força dada pela Natureza, motivo pelo qual produz a máxima comoção sobre os imperitos, os vulgares, e até mesmo sobre os bárbaros:

a *actio*, que por si carrega o movimento do ânimo, toda move; pois com os mesmos movimentos se concitam os ânimos de todos e com os mesmos, quando notados, se reconhecem nos outros e em si o que os próprios indicam (*id. ibid.*, III, 59, 223, pp. 736/7).

Também para Alberti (1972, II, p. 74), pelos movimentos dos corpos se conhecem os movimentos da alma. Assim, estes devem ser

belamente expressados como o fazia Aristides de Tebas, contemporâneo de Apeles, o que novamente demanda estudo e diligência na observação da Natureza. Quando os homens pintados em uma obra expõem ao máximo seus movimentos do ânimo, a história comove o espectador, assegura o florentino (Alberti, 1972, II, 41, pp. 80/1).

Em Quintiliano (2001, IX, 4, 9, pp. 1568/9) se encontra a asserção de que a composição possui grandíssima eficácia não apenas a fim de deleitar, mas também de comover, enquanto Cícero, tratando da *dispositio*, sugere que o instruir deve aparecer como o principal fim do orador. Conciliar e comover devem ser ocultamente distribuídos em toda a oração, circulando como o sangue no corpo (Narducci, 2001, pp. 60/1). Mas para que a composição deleite, instrua e comova, cabe observar suas três partes - ordem (*ordo*), conjunção (*coniunctio*) e ritmo (*numerus*) – bem como sua regra, que consiste na adição (*adiectio*), na supressão (*detractio*) e na mutação (*mutatio*) (Quintiliano, IX, 4, 147, pp. 1638/9). O orador, assim como o fará Alberti, preceitua que a composição seja decorosa, leda e variada:

Sua importância é tal que, ao se desmembrar uma frase que se tenha acreditado veemente, doce, elegante e se alterar a ordem das palavras, desaparecerão toda a força, toda a jucundidade, toda a beleza (*id.*, IX, 4, 14, pp. 1568/9).

O pintor diligente, versado nas artes liberais e perito na geometria², obedecendo aos princípios da composição tomados por Alberti da retórica antiga, conforma a beleza na história. No tratado da pintura, a composição organiza os principais elementos no plano pictórico e também se apóia em *ordo* e *modi*. Segundo Hope (2001, p. 261), por ordem Alberti entendia arranjo, não sequência. No enten-

2. No início do Livro III, Alberti (1972, III, 53, p. 94) declara desejar que o pintor seja douto em todas as artes liberais além de perito na geometria, e concorda com Panfilo, pintor antigo, em sua asserção de que ninguém que ignore a geometria possa ser um bom pintor.

dimento de Baxandall (1996, p. 189), o conceito de *compositio* oferecido por Alberti resultou a ideia de maior fortuna do *De Pictura*: “sua noção é uma metáfora de grande precisão que transfere à pintura um modelo de organização derivado da retórica”. Para Kossovitch (1989, p. 22), a composição articula no *De Pictura* as cinco partes da retórica – invenção, disposição, elocução, ação e memória – com seus conceitos e preceitos. Também “singulariza-se como parte da pintura: interceptam-se, nela, geometria e retórica”.

Apoiando-se nestas duas artes, Alberti (1972, II, 35, p. 72) enuncia certa noção de beleza ao afirmar que “é da composição das superfícies que se faz aparecer nos corpos aquela elegante *concininitas* e graça, que se apelam beleza”. A procura de máximas graça e beleza na composição das superfícies é imperativa e, para assegurá-las, não há modo mais certo do que olhar atentamente a Natureza, maravilhosa artífice das coisas, que em belíssimos membros compôs as superfícies.

No *De Pictura*, Alberti indica como alcançar a beleza (*pulchritudo*). Recorrentemente, refere-se a ela e a seus similares ou desdobramentos (*venustas, concinnitas, gratia, decoris, leporis, formosum*), mas não oferece, em parte alguma, sua definição. A maior precisão do que seja a *pulchritudo* se encontra em seu tratado da Arquitetura.

O BELO NA RES ÆDIFICATORIA

No Livro VI do *De Re Ædificatoria* Alberti (1966a, VI, 1, p. 441) esclarece que havia transigido, nos cinco anteriores, sobre o desenho e os materiais das obras e o trabalho dos operários, sobre o que concerne à constituição dos edifícios públicos e privados, sagrados e profanos, de modo a torná-los resistentes às calamidades e aptos a quaisquer usos, lugares, tempos e homens. Ou seja, das três partes pertinentes ao universo da edificação – que os edifícios sejam adequados a seus usos, possuam máximas estabilidade e perpetuidade, e que estejam dispostos à graça e ao encanto – havia tratado das duas primeiras. Restava, portanto, a terceira: “*digníssima e assaz necessária*”.

A emanação de toda graça e encanto decorre da beleza e do ornamento. Prova disto é que não existe ninguém tão desventurado e inepto, tão rude e rústico, que não se sinta atraído pelas coisas mais belas, que não prefira as coisas ornadíssimas a todas as outras, que não se ofenda com as disformes, repila as toscas e negligenciadas, e não possa indicar, advertindo defeitos na ornamentação de alguma coisa, o que produza graça e dignidade (*id.*, VI, 2, p. 445).

Posto isto, Alberti concede à beleza máximas nobreza e importância, tal como o fizeram os antigos, homens prudentíssimos, que com grande zelo embelezaram as manifestações dos vários campos da *res publica*, suas instituições legais, militares e religiosas, pois que sem a pompa e o aparato do ornamento, as mesmas se reduziriam a atividades insípidas e insossas: “olhando o céu e as suas maravilhas, ficamos encantados diante da obra dos deuses mais pela beleza que vemos que pela utilidade que podemos reconhecer” (*id. ibid.*, p. 445). E se existe algo que exija esta qualidade é o edifício, que dela não pode carecer sem ofender a peritos e imperitos, pois a simples resposta à necessidade é insignificante e a mera satisfação da comodidade ingrata quando uma obra é inelegante.

A beleza (*pulchritudo*), portanto, é definida como “uma precisa relação de *concinntas* (simetria³) das partes no todo, de modo que não se possa acrescentar ou subtrair ou mudar nada, sem que o torne reprovado” (Alberti, 1966a, VI, 2, p. 447). Realização magna e divina, que consome toda força, arte e engenho, posto que raramente é concedido, até mesmo à própria Natureza, a exibição de algo completamente absoluto e perfeito em cada uma das partes. Alberti

3. A tradução da passagem foi feita pela autora a partir do texto latino. Optou-se por traduzir *concinntas* por simetria. Giovanni Orlandi, entretanto, traduz o termo por harmonia, “sebbene sia privo di una corrispondente voce moderna”. Paolo Portoghesi observa que Alberti adota frequentemente o adjetivo *concinno* também nos seus escritos em vulgar com o sentido de ‘bem composto’ (Cfr. Portoghesi, P., nota 3, in Alberti, 1966a, VI, 2, p. 447).

(*id.*, VI, 2, p. 449), então, cita o comentário que Cícero escreve para uma de suas personagens, sobre como são raros os belos jovens em Atenas. “Este célebre apreciador das formas notava, naqueles por ele reprovados, algum elemento a mais ou a menos do que convinha à regra da beleza”. Neste caso, esclarece, recorrendo ao ornamento, isto é, aplicando tinturas para esconder as partes disformes e lusturar as mais belas, resultam menos ofensivas as ingratas e mais deleitáveis as agradáveis. Se assim o for, conclui que “o ornamento seja, por assim dizer, uma certa luz subsidiária da beleza, e o que é mais, assim como um seu complemento” (*id. ibid.*, p. 449). A beleza, portanto, “é uma propriedade inata, difundida sobre todo o corpo que possa ser chamado belo”, enquanto o ornamento, “ao invés de inato, tem a natureza de algo ajuntado e reunido”.⁴

No tratado albertiano, a beleza do edifício é relacionada ao ornamento do mesmo modo como a harmonia é relacionada à lira; o ornamento é um instrumento através do qual e no qual a beleza vem à luz. É neste sentido, afirma Hans-Karl Lücke (1994, pp. 83/4), que Alberti fala de *lumi* e de *complementum* da beleza: “Podemos então precisar: do *ornamentum* emerge a beleza. Traduzimos *complementum* no sentido de *completio*: o ornamento como aquilo que completa a beleza”.

A noção de ornamento como luz é cara aos tratados dos retóricos antigos. No *Orator*, Cícero (1998a, 39, 134/5, pp. 92/3) afirma que os efeitos brilhantes produzidos pelo agrupamento de palavras aportam também grande adorno ao discurso. “Eles se parecem aos amplos ornamentos do teatro ou do foro, que se chamam insígnia; e assim se chamam não apenas porque adornam, mas porque sobressaem”. Algo parecido acontece com estes efeitos luminosos do discurso: são as partes brilhantes do discurso e, de certo modo, as partes sobressalentes. No *De Oratore* (Cicerone, 2001b, III, 25, 96, p. 639),

4. O entendimento do ornamento como instrumento de correção à disposição do artista já foi observado no *De Pictura*, quando Alberti aconselhava o pintor a não representar as deformidades dos corpos, citando como exemplo o hábito dos escultores gregos de coroar Péricles com o elmo para dissimular a irregularidade de sua cabeça.

os ornamentos, disseminados pelas flores das palavras e dos pensamentos, não se espalharão de modo uniforme em todo o discurso, mas serão distribuídos como adornos e luz em uma ornamentação.

Tal ideia é reiterada por Quintiliano (2001, IX, 1, 26, pp. 1426/7), que, seguindo Cícero, recomenda que depois de observada a leveza na disposição das palavras e os ditos princípios do ritmo, é necessário ornar e enriquecer todo o discurso com pensamentos e palavras, por assim dizer, luminosos. Para o orador, o ornamento é algo a mais que a clareza e a aceitação. Os dois primeiros graus do ornamento consistem em exprimir aquilo que se quer, o terceiro é aquele que torna brilhante tudo isto, procedimento que se chamará propriamente elegância (*id.*, VIII, 3, 61, pp. 1320/1).

Na retórica antiga, o *ornatus* pertence à esfera da *elocutio*. Cícero assevera, no *Orator* (1998a, 19, 61, p. 54), que é na elocução que se sobressai o perfeito orador e, no *De Oratore* (2001b, II, 34, p. 325), tomando-a como coisa magnífica, indaga: “o que há de mais admirável que um argumento posto à luz pelo esplendor das palavras?” Na *Institutio Oratoria* (Quintiliano, 2001, VIII, 3, 2, pp. 1286/7) a elegância e o ornamento colocam também o orador em boa luz. Com estes, ele obtém a aprovação das pessoas cultas, os favores do povo, e combate com armas fortes e também esplendorosas.

Dos oradores antigos Alberti toma a noção de ornamento como algo que se faz ver, que lustra, ilumina, traz à luz os atributos de simetria assegurados pela *compositio* e pela *collocatio* e que, por outro lado, como a aplicação das tinturas, corrige e oculta as imperfeições. Também da Retórica Alberti deriva um valor do belo mais abrangente, que transpõe a qualidade inata da *pulchritudo* e que, reiterando a *mediocritas*, a mescla com o ornamentum em busca de uma perfeição que apareça infusa: esta é a *concinnitas*.

No *De Oratore* (Cicerone, 2001b, III, 5, 17, p. 583), ela é referida no diálogo entre Antonio e Crasso, personagens que, por um lado, superavam a todos pelo engenho e doutrina, por outro, eram perfeitos em seus gêneros, pois no discurso do primeiro não faltavam os ornamentos retóricos e, no do segundo, eles não apareciam superabundantes. Cícero defende neste ponto a ideia de perfeição

como justa medida, como condição de harmonia que não admite excessos ou ausências, elevações ou rebaixamentos, adições ou subtrações, como declara Crasso ao falar sobre a perfeita eloquência do orador Cátulo: “quando o escuto, penso sempre que ou acrescentando ou modificando ou retirando qualquer coisa de seu discurso, este resultaria defeituoso e pior” (*id.*, III, 8, 29, pp. 591-3).

Em *Brutus* (Cicerón, 2000, 161/2, p. 123/4), o discurso de Crasso é quase perfeito, pois “quase ninguém poderia lhe acrescentar mais nada [...]; nele reside um certo brilho veraz, sem nada tingir”. Para Cícero (*id.*, 35, p. 70), o orador plenamente perfeito, a quem nada faltava, era Demóstenes, mas os oradores seus contemporâneos também eram louvados pelo brilho estilístico natural, não artificial. Esta prístina *concinnitas* também se conservava na abundância de pensamentos do romano Hortêncio, a quem, todavia, na maturidade, faltava os ornamentos com que costumava vestir os discursos, devido ao abandono dos exercícios e da aplicação no estudo (*id. ibid.*, 327, p. 196).

No *Orator*, o termo *concinnitas* é empregado por Cícero (1998a, 49, 164, pp. 116/9) em relação àquela parte do estilo em que um sentido de ritmo emerge como efeito natural do tratamento das palavras como sons: “as frases serão acabadas ou pela própria composição e, portanto, quase espontaneamente, ou pelo engendramento de palavras nas quais a própria simetria esteja contida”. O orador romano instrui que os antigos, já antes de Isócrates, se deleitavam com este gênero rítmico, e maximamente Górgias, em cujas orações geralmente a própria *concinnitas* executa o ritmo (*id.*, 50, 167, pp. 118/9).

Ainda que o vetusto retor grego tenha sido o primeiro a alcançar a *concinnitas*, Cícero (*id. ibid.*, 165, pp. 118/9) memora que ele próprio também a realiza no discurso que proferiu em defesa de Mílon. Após citar uma passagem de tal oração, explica que ela foi construída de forma a “estarem colocadas as coisas que devem estar colocadas, de modo que compreendemos que o ritmo é algo que não se buscou, mas que veio espontaneamente”.

Na arte oratória, a *concinnitas*, junto à composição e ao ritmo, se refere à colocação das palavras e a faz brilhante com aquelas luzes que os gregos chamam *σχήματα* (*skhémata*) (*ibid.*, 25, 83, pp. 58/9). Cícero

assegura que a oração se torna harmoniosa não apenas por meio do ritmo, mas também pela composição e por aquela certa *concinnitatis*. Por composição se pode entender quando as palavras são assim dispostas que o ritmo não parece obtido com artifício, mas determinado espontaneamente.

Existem de fato algumas formas de orações nas quais é tal a *concinnitas* que o ritmo emerge inevitavelmente; na verdade, quando elementos pares se correspondem, ou se contrapõem contrários, ou se aproximam terminações semelhantes, ocorre que qualquer cláusula que assim se determina torna a expressão rítmica (Cicerone, 1998a, 65, 219/220, pp. 158/9).

Assim, na Retórica, a *concinnitas* é fruto da coalescência entre os vários elementos, símeis ou dissímeis, que compõem o discurso. Uma vez alcançada, repercute a harmonia dons sons e se manifesta como forma de beleza natural na qual não se adverte artificialismos.

Alberti toma da Retórica a noção de *concinnitas* e a emprega, amiúde, em seus diversos escritos. Ainda que o significado atrelado ao termo não seja sempre o mesmo – no *De Pictura* ela é elemento constitutivo da venustidade pictórica e no *De Re Aedificatoria* lei que regula tudo o que é produzido pela Natureza⁵ –, a *concinnitas* é elemento de coesão do edifício que excede a rigidez do cânone proporcional e da construção do plano de relações matemáticas e considera todos os aspectos da obra, qual corpo completo, uno.

5. Vitruvius não usa o termo *concinnitas* em seu *De Architectura*, mas se refere, entre as seis partes constitutivas da Arquitetura, a *dispositio* e a *symmetria*. O primeiro diz respeito à apropriada colocação dos elementos do edifício e o segundo é definido como a comensurabilidade de cada membro individual da obra, e de todos os membros no conjunto da obra, por meio de uma determinada unidade de medida ou módulo (D'Agostino, 2010, pp. 96-106).



7. Sarcófago com a figuração do mito de Medeia. Mármore grego, 150-70 d.C.

II.
concinnitas

II.

CONCINNITAS

EVOCANDO VENERÁVEIS COMPOSIÇÕES POÉTICAS, MEMORANDO vetustas peças de oratória, Alberti toma o sentido ciceroniano da *concinnitas* e o emprega, na toscana lingua dos *Libri della Famiglia*, referindo ao valor métrico, à musicalidade das obras versificadas:

Não existem assim suaves, nem assim consonantes conjunções de vozes e cantos que possam se igualar à *concinnità* e à elegância de um verso de Homero, de Virgílio ou de qualquer dos outros ótimos poetas. Não existe espaço algum assim deleitoso e assim florido, o qual em si seja tão grato e ameno quanto a oração de Demóstenes, ou de Túlio, ou Lívio, ou Xenofonte, ou dos outros igualmente suaves e de toda parte perfeitíssimos oradores (Alberti, 1994, I, p. 31).

Em mesma linha, o antônimo – *inconcinnitas* – indica, em outros de seus textos literários, ausência de melodia, incongruência e indisposição no corpo do escrito; assim, no *Defunctus (Intercoenales, IV)* e no *Commentarium Philodoxo fabulae*, ela é condição que resulta de erros de transcrição e de acréscimos arbitrários ao texto. Recomposta no *Pontifex*, a *concinnitas*, sendo harmonia capaz de gerar concórdâncias, também é qualidade de equilíbrio das virtudes (Santinello,

1962, pp. 224/6 e n. 20), enquanto no *Momus* (Alberti, 1992, I, p. 13), com acepção ampliada, refere a arrumação, enfeite, na descrição de como o protagonista observa, furtivamente, sua amada Laude adornar os cabelos mirando-se na pedra lustrada do templo.

Ao acolher tais variações, Alberti manifesta familiaridade também com as nuances que a *concinnitas* recebe de outros escritores latinos. Plínio, na *Naturalis Historia* (XVI, 148), a emprega com o sentido de elegância, e Horácio, nas Epístolas (1, 17, 29), adota a significação de próprio, apropriado, cômodo. Em Suetônio e Santo Agostinho, reclamando a ideia de acordo e congruência, ela é sobretudo justeza e correspondência (Vagnetti, 1973, pp. 141/3).

No ensaio que reflete sobre a noção de *concinnitas*, Luigi Vagnetti recolhe, da diversidade de autores, antigos e modernos, os muitos sentidos de tal substantivo feminino: graça, ajustamento, elegância que resulta da harmoniosa relação de várias coisas entre si; mas também disposição apropriada e elegante, de um discurso ou escrito ou obra poética, que deriva da oportuna disposição de palavras e acentos, ou das notas em um passo musical. Nota também o uso literário erudito seja do adjetivo *concinnus* – ajustado, bem disposto, proporcionado, simétrico, regular, elegante, gracioso, formoso, adornado, harmonioso; referido prevalentemente, mas não unicamente, à forma oratória, - seja do verbo transitivo *concinnare* – conferir *concinnità* a um escrito, a uma poesia, concebê-los e realizá-los com graça e elegância; mas também, em sentido mais amplo, preparar, aprontar e dispor bem (*id.*, pp. 141/2).

Em Alberti, as vinculações entre a *concinnitas* e as esfumaturas do belo se consagram nos tratados sobre as Artes. No *De Pictura*, a cita precípua acerca de tal matéria sucede a precisão da *compositio*, o procedimento que reúne e concilia as várias partes que conformam a história: “é da composição das superfícies que se faz aparecer nos corpos aquelas elegância, *concinnitas* e graça que se apelam beleza” (Alberti, 1972, II, 35, pp. 72/3).¹ Então designada pulcritude, a

1. É oportuno sublinhar que o termo *concinnitas* não comparece na versão em vulgar do tratado: “Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne’ corpi quale dicono bellezza”.

concinnitas traduz a conciliação entre as partes, certa condição de harmonia de formas e lineamentos aprazível os olhos do observador. Sentido semelhante se insinua na primeira parte do tratado, quando da fixação do raio cêntrico e das considerações sobre como as mudanças em sua distância e posição alteram a aparência das superfícies na obra. O chamado príncipe dos raios, que determina o constructo perspéctico, faz com que as superfícies “certamente se mostrem ou menores ou maiores, ou invariáveis, pela *concinnitate* de linhas e ângulos entre si” (*id.*, I, 8, pp. 44/5). Também no tocante à recepção de luzes, é a *concinnitas* entre o branco e o preto que executa aquilo pelo que Nícias, pintor ateniense, era louvado (*id. ibid.*, II, 46, pp. 88/9).² Como luz e sombra, estas cores fazem as superfícies pintadas parecer em relevo, destacadas do fundo, túrgidas ou retraídas, e isto maximamente deseja o artífice.³

Contempladas as superfícies, a *concinnitas* observa os corpos, concerne à verossimilhança de suas ações e à conveniência de seus movimentos para que a história instrua, comova e deleite o espectador e para que a venustidade se conforme aos princípios do decoro (Alberti, 1972, II, 42, pp. 80/1). Destarte, ainda que tratada com concisão, no *De Pictura* a *concinnitas* é atinente à beleza pictórica e patenteia os sentidos de harmonia, de congruência, de disposição apropriada e concordante dos elementos que interessam à visão.

-
2. Da *Naturalis Historia* vem a referência ao engenho de Nícias na observação da luz e das sombras e no cuidado particular em ressaltar do fundo as figuras pintadas (Pline, 2002, 131, pp. 112/3). No entanto, é importante sublinhar que na passagem pliniana não se encontra qualquer menção à referida *concinnitas*.
 3. A este respeito, Alberti assevera que o nobilíssimo e vetustíssimo Zêuxis era como um príncipe entre os pintores no entendimento das regras de luz e sombra. Tal notícia é tomada da *Institutio Oratoria* (Quintiliano, 2001, XII, 10, 4, pp. 2028/9).

PROPORTIO, SYMMETRIA E A BELEZA CONGRUENTE

Luzem na noção de beleza elementos trazidos não apenas da retórica, mas proporcionados também pela matemática e pela geometria. Amparado em Euclides para tratar dos rudimentos da arte da pintura, Alberti explicita no *De Pictura* que fala aos pintores como pintor, e não matemático: “eles medem as espécies e formas das coisas apenas na mente, separadas de toda matéria. Nós, que desejamos falar sobre as coisas vistas, nos serviremos por este motivo, escrevendo, de uma Minerva, por assim dizer, mais gorda” (*id.*, I, 1, p. 3). No tratado, a matemática é claramente um meio, não um fim. Como analisa M. Barry Katz (1977, p. 36), no ensaio sobre a matemática na teoria albertiana das artes, o objetivo expressado pelo tratadista não é o de estabelecer a pintura como uma arte matemática, mas usar aritmética e geometria para alcançar mais rápida e diretamente as questões primordiais da pintura, como a que relaciona a representação pictórica à visão.

Alberti (1972, I, 2, p. 36) prescreve ao pintor “aplicar-se na representação apenas do que pode ser visto”. No Livro I, os rudimentos da geometria, os signos que o olho é capaz de ver, são pontos, linhas, ângulos e superfícies. Estas podem ser planas, esféricas, côncavas ou compósitas e possuem qualidades que podem ser alteradas, ainda que não haja alterações nas próprias superfícies, em função das variações de lugar e luz, “isto, evidentemente, estimado pela força da visão” (*id.*, I, 5, p. 38). Leon Kossovitch (1989, p. 13), na apresentação da tradução do tratado para o português, afirma que a consideração de tais variações extrapola os limites da geometria: “implícitos na visão, lugar e luz delineiam dois dos principais temas do escrito, a perspectiva e a recepção das luzes, respectivamente”.

As variações de lugar se relacionam às questões de distância e ângulo na construção perspéctica e os efeitos de luz se articulam à percepção das cores que recobrem as superfícies. Para Alberti (1972, I, 9, p. 44), a afinidade entre luz e cor “pode ser apreciada pelo fato de que, quando desaparece a luz, as próprias cores desaparecem; restituída a luz, ao mesmo tempo se restauram as cores com a força da luz”. Neste ponto, a

importância atribuída à luz é tanta que, com os filósofos, ele afirma que “nada que não seja vestido com luz e cor pode ser visto”.

Se é a visão a interessada, Alberti toma da óptica elementos para a construção da pirâmide visual, certos raios com os quais as superfícies são medidas: os extrínsecos, que delimitam a orla das superfícies e medem todas as suas dimensões e quantidades, os médios que, cercados pelos extrínsecos, formam uma massa dentro da pirâmide visual, e o cêntrico, único que alcança a quantidade de tal modo que todos os ângulos adjacentes, em todos os lados, sejam iguais (*id.*, I, 6-8, pp. 40-43). Tais raios são linhas retas que se estendem entre o olho do observador e a superfície observada, formando a pirâmide no campo visual (figura 8). Nesse contexto, a pintura é definida como “a intersecção de uma pirâmide visual em uma dada distância, com um centro fixo e certas posições de luzes, representada artisticamente com linhas e cores sobre uma superfície” (*id. ibid.*, I, 12, pp. 48/9).

O autor nota, entretanto, que o observador, em uma única mirada, vê não apenas uma, mas várias superfícies juntas. Assim, julga necessário investigar de que modo se apresentam as superfícies conectadas. Ele assevera que só será ótimo artista aquele que bem observar os discrimines das superfícies e suas proporções e para explicar ao pintor o entendimento preciso do termo *proportionale*, emprega uma similitude:

um homem muito pequeno é proporcional a um muito grande, pois havia a mesma proporção de palmos para os passos, e de pés para as partes remanescentes do corpo em Evandro como em Hércules, quem Gélio presumiu ser mais alto e maior que outros homens. Ainda, a proporção dos membros de Hércules não era diferente daquela do corpo do gigante Anteus, visto que, de uma parte e de outra, a *symmetria* da mão para o cotovelo, e do cotovelo para a própria cabeça e os restantes membros, mostra entre si ordem concordante (*id.*, I, 14, p. 50).

Tal passagem revivifica duas importantes noções, particularmente significativas para o entendimento da ideia de beleza em Alberti, a de

proportio e a de *symmetria*. O primeiro termo é empregado na comparação, como por exemplo, do tamanho de dois homens: “Virgílio dizia que Enéias tinha os ombros inteiramente acima dos outros homens, mas, se comparado a Polifemo, pareceria um pigmeu” (Alberti, 1972, I, 18, p. 52); o segundo, evocando o cânone policletiano, refere a congruência dos membros entre si, e deles com todo o corpo.

A menção de *symmetria* aplicada à pintura se encontra na *Naturalis Historia* de Plínio (2002, XXXV, 36, p. 62), na qual se lê que “Parrasio, nativo de Éfeso, muito contribuiu à pintura; ele foi o primeiro a consagrar a *symmetria*”. É também o autor romano que registra ter sido o estatuário Eufranor o primeiro a empregar a *symmetria*, além de compor um volume sobre a matéria (*id.*, XXXV, 40, 128/9, p. 110).

Na Antiguidade, *συμμετρία* tem o sentido de ‘comedido’, de ‘concordância com a medida (*μέτρον*)’ (Cfr. D’Agostino, 2006, p. 59) e *métron*, além do significado de meio para medir, vale também no sentido de justa medida, de limite conveniente, de termo de proporção (Masiero, 1999, p. 38, n.7). Aristóteles, nos Tópicos (1978, III, 1, 116 b, 21, p. 44), refere que “a beleza, segundo se supõe geralmente, consiste numa certa simetria dos membros” e Policleto, em finais do século V, estabelece em seu *Kanōn* as relações de proporção mútua (comensurabilidade) entre as diferentes partes do corpo humano, demonstrando-as com a realização de seu Doríforo (Cfr. Onians, 1996, p. 33) (figura 9).

No ensaio sobre a teoria das proporções humanas, Panofsky (1991, p. 101) recupera o princípio policletiano como testemunhado por Galeno: “Crisipo... sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço, do antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policleto”.

Tal noção comparece em outro escrito antigo, particularmente conhecido por Alberti, o *De Architectura* de Vitruvius (2002, III, 1, 1, pp. 166/7). Na insigne passagem do Livro III, o arquiteto romano acorda a composição do templo a uma *symmetria*, definida como “a

comensurabilidade de cada membro individual da obra e de todos os membros no conjunto da obra, por meio de uma determinada unidade de medida ou módulo; esta comensurabilidade constitui o cálculo das simetrias”, assim como se dá com os membros de um *hominis bene figurati* (figura 10). Segue-se a isto a pequena lista com as dimensões do corpo humano, que o tradutor Silvio Ferri (*id.*, p. 166, nota 2) considera fragmento de algum tratado helenístico sobre os ‘cânones’ da estatuária, pois reúne proporções de Lísipo às de Policleto.

No entendimento de Panofsky (1991, p. 105, nota 19), *symmetria* é um dos três conceitos da preceptiva de Vitruvius, junto a *proportio* e *eurhythmia*, e trata da relação recíproca entre os membros e a consonância entre as partes e o todo. Também Louis Callebat, no ensaio sobre retórica e arquitetura no tratado vitruviano, vincula tal noção a um conceito de beleza fundado sobre um sistema relacional,

partícipe sobretudo de uma reflexão antiga, dos retores e dos filósofos, sobre a introdução na obra artística de um ideal de beleza que funda uma harmonia relacional: introduzida em obra realizada tanto na estruturação dos enunciados quanto no agenciamento das partes (Callebat, 1994, p. 43).

Callebat a identifica em uma passagem do Livro II do *De Oratore*, na qual Cícero, tratando do exórdio do discurso, o define também em função de um equilíbrio relacional e esclarece tal definição com uma imagem arquitetônica: “mas é necessário que, como diante das casas e dos templos, os vestíbulos e as entradas, analogamente seja colocado no início da causa um exórdio proporcionado à matéria” (2001b, II, 79, 320, pp. 534/5). O mesmo conceito, como sugere o estudioso francês, é expresso por Platão em vistas de um sistema relacional no qual o corpo humano é modelo:

um discurso deve ser constituído como um ser vivo, com um corpo que lhe seja próprio, uma cabeça e os pés, um meio e as extremidades, todas partes bem

proporcionadas entre elas e com o conjunto (Platão. *Fedro*, 264 c, *Apud* Callebat, 1994, p. 43).

Assim, a *symmetria* vitruviana afirma uma estreita correspondência entre a arte – no caso a arquitetura – e a constituição do corpo humano, vinculação reiterada por Alberti que, alinhando-se ao cânone antigo, com seu caráter antropométrico e orgânico, identifica na pintura o princípio da beleza com a harmonia das partes e superfícies entre si e com o todo.

No *De Pictura*, a noção de *proportio* contempla o juízo sobre o consenso conveniente em sentido mais amplo. Para Alberti (1972, I, 18, p. 52), por comparação se precisam as quantidades, se reconhecem as dimensões, se definem as cores, se graduam os tons, se medem as belezas. Evocando a opinião dos filósofos, esclarece: “se os céus, as estrelas, os mares, os montes e as criaturas viventes, juntamente com todos os outros corpos, fossem, pela vontade dos deuses, reduzidos à metade de seus tamanhos, tudo o que veríamos não pareceria estar diminuído”. No cotejo se reconhece o grande, o pequeno, o longo, o curto, o alto, o baixo, o largo, o estreito, o claro, o escuro, o luminoso, o tenebroso e tudo o mais:

entre os hispanos, a maior parte considera brancas as jovens que os germanos tomariam como morenas e de cor escura. O marfim e a prata são brancos, mas comparados ao cisne ou ao linho níveo pareceriam pálidos. Por esta razão, na pintura, as superfícies aparecerão tersíssimas e luminosíssimas quando nelas houver a mesma proporção de branco para negro como há, nas próprias coisas, de luz para sombra (Alberti, 1972, I, 18, p. 52).

In comparandis se matizam belezas: “dizem que Eurialo era belíssimo, mas se comparado a Ganimede, que foi raptado pelos deuses, possivelmente se mostraria horrível” (*id.* I, 18, p. 52). À comparação das coisas Alberti atribui uma força tal, que permite discernir a presença do mais, do menos, ou do que seja igual. Ela se faz com as coisas

mais imediatamente conhecidas; assim, o homem toma a si próprio como termo de comparação, reiterando a antiga sentença de Protágoras que o considera como forma e medida de todas as coisas.

Desse modo, as coisas parecerão grandes ou pequenas relativamente ao tamanho dos homens pintados, os primeiros a terem as dimensões determinadas na janela que contém a pintura. A altura do homem é dividida então em três partes, “que serão proporcionais à medida vulgarmente chamada *braccio*, pois, como se vê a partir da *symmetria membrorum*, três braços é a altura comum do corpo de um homem” (*id. ibid.*, I, 19, pp. 54/5). Alberti, em seguida, afirma que emprega esta medida (*braccio*) à guisa de módulo, para dividir em partes a linha inferior da janela da pintura e balizar a construção do pavimento que, por sua vez, serve de base para a justa colocação de todos os elementos da composição pictórica, desde as figuras até as construções. Pavimento, homens e edifícios, portanto, desenham-se em consonância com o *métron* neste método moderno que reitera a relevância da *proportio* para a consecução da *concinnitas* na obra do pintor.

A CONCINNITAS E A RES ÆDIFICATORIA

Beleza harmônica, congruência, disposição apropriada e concordante, são sentidos que manam das menções à *concinnitas* no *De Pictura* e que se ampliam e aprimoram no *De Re Ædificatoria*. Neste tratado, Alberti refere a *concinnitas* pela primeira vez no Livro II, ao comentar sobre a dificuldade de se conduzir uma obra de modo que a comodidade se conjugue à dignidade e à beleza, “isto é, que a obra seja aprovada também porque suas partes são embelezadas (ornadas) com variedade, tal como definido pela regra da proporção e pela *concinnitas*” (Alberti, 1966a, II, 1, pp. 100/1). De tal afirmação, decorrem duas significativas questões: a distinção entre proporção e *concinnitas* e a necessária vinculação entre *concinnitas* e variedade.

O primeiro ponto reporta à interpretação de Rudolf Wittkower (1964, p. 37), que, no estudo sobre os princípios arquitetônicos na

Idade do Humanismo, conclui que a proporção é a principal característica da *concinnitas* albertiana, “a ideia clássica de conservar um sistema proporcional uniforme em todas as partes de um edifício”. Sua leitura se pauta pelo já referido paralelo vitruviano entre o templo e a *symmetria* do corpo humano (Vitruvio, 2002, III, 1, 1, pp. 166/7). Como o arquiteto romano instrui que, nos edifícios sagrados, o módulo se toma da espessura das colunas (*id.*, I, 2,4, p. 116), Wittkower (1964, p. 48), apoiando-se no princípio albertiano que reconhece na coluna o principal ornamento do edifício, procura revelar as proporções gerais da fachada de Santa Maria Novella a partir da sobreposição de quadrados cujas dimensões derivam do diâmetro das colunas aplicadas à elevação do edifício. Estudos e medições das obras albertianas, como as conduzidas por Paul von Naredi-Rainer⁴, Piero Sanpaolesi⁵, Livio Volpi Ghirardini⁶ e Robert Tavernor⁷, demonstram a fragilidade de tal aproximação, uma vez que os diferentes módulos

-
4. Perquirindo a “beleza numerável” de Alberti, Naredi-Rainer (1994, pp. 292-299) identifica nos edifícios ideados pelo arquiteto diversos e distintos métodos proporcionais. Além das relações “musicais” entre números inteiros – derivados da *tetraktys* -, se identificam nas obras relações musicais que a doutrina pitagórica não considerava canônica. Também comparecem proporções geométricas oriundas dos canteiros “medievais”, como a relação entre o lado e a diagonal do quadrado ($1:\sqrt{2}$), e frequentes alterações das proporções adotadas em função de ajustes nos lineamentos do edifício. Em vista de tais análises, não é possível sustentar que Alberti regule suas arquiteturas com a simples transposição de harmonias musicais.
 5. O autor nota que a decomposição da fachada de Santa Maria Novella proposta por Wittkower é tão “simples” que dificilmente pode ser considerada como representativa de um método compositivo (Sanpaolesi, 1965, p. 95. *Apud* Ghirardini, 1996, p. 148).
 6. Ghirardini (*id.*, p. 150) acredita que, quando estudiosos tentaram aplicar seus modelos interpretativos à arquitetura construída por Alberti, frequentemente encontraram uma realidade bastante distinta, já que o “módulo” albertiano por eles cogitado não era suficiente para estabelecer a solução proporcional do edifício, que era em si variada.
 7. O argumento de Tavernor (1994, p. 44) se baseia nas medições das obras de Alberti realizadas pela Olivetti com instrumentos de precisão, por ocasião da mostra organizada em Mântua, Itália, em 1994.

identificados em uma mesma construção desvelam o uso de uma variedade de sistemas proporcionais. Por outro lado, a constatação dessa diversidade de relações numéricas evidencia que a proporção é procedimento compositivo significativo para a consecução da *concinntas*, tal como indicam as prescrições albertianas acerca da *finittio*, um dos três critérios nos quais se apóia a realização do belo e que são tratados mais adiante.

No que toca à *varietas*, ela é um dos atrativos da beleza dos edifícios. No plano da *elocutio*, variedade e copiosidade são ambas necessárias à graça. Assim, os edifícios se compõem de muitas e distintas partes que, por sua vez, se definem por lineamentos diversos e reclamam ornamentos de gêneros e qualidades variegados. Mas para que a multiplicidade não implique em deformidade e a obra resulte una, convém que o arquiteto defina previamente todas as partes e cogite antecipadamente sobre qualquer elemento a ser acrescentado ao edifício, de modo a evitar excessos, vícios e equívocos, pois:

se é verdade que uma obra bem constituída garante louvor à reputação de todos aqueles que nela empregaram engenho, estudos e esforços, também é verdade que o notar, neste ou naquele ponto, uma falta de juízo do autor ou de perícia do executor, resultará grave dano à fama e ao nome dos mesmos (Alberti, 1966a II, 1, p. 95).

Ponderando sobre o modo como as obras são divisadas, como aparecem à *res publica*, Alberti (1966a, II, 1, p. 95) assevera que “apresentando-se à vista um edifício no qual haja algo de mutilado, de claudicante, de redundante, de inútil ou de desordenado, imediatamente impressiona a ausência de elegância”. Ainda que as razões de tal afecção não possam ser compreendidas por todos, o arquiteto assegura que ninguém deixa de reconhecer a necessidade de se emendar ou corrigir algo em tal obra. E então, a fim de evitar as faltas e claudicâncias – e os imprescindíveis concertos, que se reserva exclusivamente aos *consulti* –, convém seguir o exemplo dos ótimos antigos e premeditar e precogitar sobre o edifício antes mesmo da obra ser

construída, no todo e na medida das partes individuais, servindo-se não apenas de descrição e de pintura, mas sobretudo de modelos:

Estes permitirão que se tenha diante dos olhos e se examine cuidadosamente as mais belas disposições e conformações de todas as coisas tratadas no livro precedente - a posição em relação à *regio*, a delimitação da *area*, o número das partes do edifício e sua posição, o aspecto das paredes, a solidez das coberturas etc. Além disso, será lícito acrescentar, subtrair, comutar, renovar e, por outro lado, alterar completamente estas coisas sem prejuízo algum, até que cada uma convenha e seja aprovada inteiramente (*id.*, II, 1, p. 97).

Nos modelos, esclarece o arquiteto, se pondera com precisão sobre toda a variedade de coisas: largura, altura, espessura, amplitude, forma, espécie e qualidade de cada uma das partes; ainda, se decide sobre a disposição e a quantidade de colunas, capitéis, bases, cornijas, frontões, revestimentos, pavimentos, estátuas e tudo o que concerne seja à constituição do edifício, à sua beleza inerente, ou à sua ornamentação (*id. ibid.*, II, 1, p. 99). Cabe à *proportio*, portanto, incorporar a variedade e comedi-la como *concinntitas*, efetuar a junção, a mescla e a soldadura de todas as partes e formas, de todas as superfícies e de todos os membros que antes se achavam separados, para que o edifício pareça um corpo único, pleno e pulcro.

As palavras de Alberti lançam luz sobre importantes questões. Em primeiro lugar, permitem afirmar que a *concinntitas* pressupõe a conjugação e a conciliação da beleza inata (*pulchritudo*) com a aderente (*ornamentum*), o que contraria a hipótese defendida por Hubert Damisch (1994, p. 186), entre outros, que a toma como expressão apenas de “uma maneira de beleza instrínseca”. Em segundo lugar, ao considerar que não somente os elementos relativos aos lineamentos dos edifícios – a área, as partes principais, as paredes e suas espessuras, as características das coberturas, etc. – são sopesados nos modelos, mas que nestes também se aplica e avalia o que toca

à ornamentação – as colunas com suas bases e capitéis, os entablamentos, os frontões, os revestimentos murais e dos pavimentos, as estátuas, etc. – se atenua a interpretação de Howard Burns (1980, p. 107 e n. 19) de que os modelos albertianos são feitos como “simples indicações do esquema de base do edifício, privados de qualquer ornamento”. Sua leitura se apóia em uma passagem do livro II do *De Re Aedificatoria*, na qual Alberti adverte sobre a inconveniência de fazê-los pintados:

aquele que produz modelos tingidos, assim como se diz, encobertos pelo atrativo das pinturas, não é o arquiteto que se aplica a instruir, mas o ambicioso que espera assenhorear-se da *anima*, seduzir os olhos e, despertando a admiração, subtrair a reta investigação das partes. Por isso, desejo que façam modelos não rigorosamente acabados com artifício, esmerados e brilhantes, mas nus e simples, nos quais se faça reconhecer o engenho do inventor e não o da mão-de-obra (Alberti, 1966a, II, 1, p. 99).

Convém lembrar que esta passagem se segue à anteriormente referida, na qual o arquiteto afirma que tudo o que concerne tanto à constituição da obra quanto à sua ornamentação seja ponderado no modelo do edifício. Ainda assim, se exaltam na análise de Burns as palavras “nu e simples”, como se significassem a completa exclusão dos ornamentos. A leitura atenta do tratado, no entanto, rejeita tal assertiva e leva a crer que as objeções albertianas se dirijam a um tipo de modelo em particular, aquele no qual o trabalho artístico, artesanal, e o preciosismo do acabamento induzam mais à contemplação das aparências que à observação e ao exame preciso das dimensões, quantidades e disposições fixadas no edifício; como se resultasse em uma espécie de miniatura fiel da obra a ser realizada. Daí a recomendação para que os modelos não sejam “encobertos pelo atrativo das pinturas” ou “tingidos (*fucatos*)”, para que não pareçam artificiais. O próprio emprego da palavra latina *fucatos* corrobora o argumento. Se recorde que, no *Brutus*, Cícero (2000, 37, p. 70) a emprega

com este mesmo sentido ao comentar sobre a louvada *concinntas* de Demóstenes e dos oradores seus contemporâneos: “*in qua naturalis inesset, non fucatus nitor*”. Cabe sublinhar que, para Alberti, os modelos são tomados como instrumentos de reflexão sobre a concepção da obra e, desse modo, é possível considerar que, em um primeiro momento, sejam dedicados ao estudo das partes e dos lineamentos do edifício, ou daquilo que se refere a uma beleza dita “de base”.

O mesmo se dá quando da efetiva construção da obra. Alberti (1966a, IX, 8, p. 845) toma como defeito grave que a obra apenas começada seja tingida e ornada com pinturas e esculturas brilhantes, assim, aconselha: “convém acabar a obra desnuda, antes de vesti-la; que o ornamento venha por último”.

Robert Tavernor (1994, p. 43), no ensaio sobre a *concinntas* albertiana, sublinha que a exata combinação das partes que compõem um corpo seja essencial à definição albertiana da beleza na arquitetura; assim, a adição do ornamento exige consideração e, portanto, o interregno entre edificação e ornamentação pode ser entendido apenas como cautela já que este estado de nudez deva ser considerado provisório, ao menos para as obras públicas e os edifícios sagrados: “pois nenhum homem permitiria que eles ficassem nus de ornamento” (Alberti, 1966a, IX, 8, p. 845).

A importância dos ornatos em tais gêneros de edifícios é asseverada por Alberti já no *Della Famiglia* (IV, 172):

não se dirá templo nem basílica perfeita aquela estrutura com um teto, que proteja do sol ou da chuva o interior dedicado ao sacrifício, mas sem as bordas, que em parte defendem dos ventos e em parte o separam dos outros sítios públicos e profanos; e talvez ainda faltando-lhe os ornamentos devidos não seria edifício perfeito nem absoluto.

Tanto quanto não pode faltar ao edifício nenhuma de suas partes, também não se reputa completo aquele do qual se exclua a ornamentação. Assim, se a *concinntas* pressupõe a conjugação da beleza inata à aderente, não se pode conceber a ausência dos

ornamentos nem mesmo na execução dos modelos, pois é o próprio Alberti quem assegura que suas disposições e quantidades são ali decididas. E então, uma vez encontrada a justa definição e a apropriada colocação de cada coisa, relativas tanto à constituição quanto à ornamentação do edifício, de modo que elas convenham entre si para a dignidade e a graça - a ponto de qualquer adição ou alteração ou subtração tornar a obra defeituosa e enfraquecida (Alberti, 1966a, II, 3, pp. 104/7) ⁸ – luzirá, já no modelo, a *concininitas*⁹. Neste ponto, Alberti se reaproxima do sentido ciceroniano do termo, de uma beleza que parece despontar espontaneamente da apropriada colocação das coisas.

Tal noção é reevocada no livro IX, na tratativa dos ornamentos atinentes aos edifícios privados, ao longo do qual a *concininitas*

8. Cabe sublinhar que a noção provém do *De Oratore*, III, 8, 29.

9. No que se refere às traduções do *De Re Aedificatoria* para o vulgar, o termo *concininitas* encontra sentidos diversos e nem sempre concordantes. Em 1546, na primeira e pouco conhecida edição veneziana de Pietro Lauro (I dieci libri de l'architettura di Leon Battista Alberti Fiorentino...Nuovamente de la latina ne la volgar lingua con molta diligenza tradotti.), *concininitas* é traduzida por *convenienza*. Na segunda e mais difundida tradução, aquela realizada por Cosimo Bartoli (L'Architettura di Leon Battista Alberti. Tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentiluomo & Academico Fiorentino), a voz adotada é *conserto*; enquanto Giovanni Orlandi, na edição bilíngue de 1960, elege o vocábulo *armonia*. Nenhum dos três tradutores, portanto, reputou oportuno vulgarizar literalmente a palavra latina *concininitas*, apesar da existência, já desde o século XVI, do equivalente *concinmità*. A interessante pesquisa empreendida por Vagnetti confirma que na época em que Lauro e Bartoli publicavam suas versões o termo não era desconhecido, tal como indicam as obras de Agnolo Firenzuola e de Benedetto Varchi. O primeiro, em um de seus escritos, aproxima-se da concepção albertiana ao definir que a “beleza é uma certa graça, a qual nasce da *concinmità* de vários membros; e se diz *concinmità* porque aquele vocábulo importa uma certa ordem doce e cheia de garbo, e quase quer dizer uma atilada agregação”. O segundo autor, por sua vez, mais alinhado aos conceitos da retórica ciceroniana, esclarece: “*concinmità*, a qual é uma composição, e quase um entrelaçamento de palavras, é enfim uma oração que se dá apta e sonoramente, e que por consequência tenha número” (*Apud* Vagnetti, 1973, p. 142).

vai revelando contornos mais precisos. Insinuando-a, a princípio, Alberti afirma:

Nas formas e figuras dos edifícios se percebe certamente uma perfeição da Natureza, a qual excita a alma e é de súbito advertida. Nisto, creio, consiste a forma, a dignidade, a venustidade e similares, os quais, se suprimidos ou modificados, imediatamente se corrompem e desaparecem (Alberti, 1966a, IX, 5, p. 813).

Para persuadir seu leitor, o arquiteto convoca a analogia com o corpo e afirma que cada qual é composto de partes que lhe são próprias; se alguma for retirada, aumentada ou diminuída, ou ainda reconduzida a um lugar inadequado, se corromperá tudo o que em tal corpo concordava para a conveniência das formas. Ecoa na assertiva a retórica ciceroniana.¹⁰ No *Orator* (Cicerone, 1998a, 232, pp. 168/9) Cícero sugere - para que se sintam quão importante é falar convenientemente, com as palavras perfeitamente ligadas -, que se dissolva a colocação bem construída por um orador e se permute as palavras. Mesmo que a ordem seja pouco alterada, e ainda que se mantenha o pensamento com as mesmas palavras, todo o efeito se dissipa porque as palavras, antes ligadas com ritmo, tornam-se dissolutas. Transposta à arte edificatória, tal ligação é tomada como elemento a partir do qual se elevam todos os gêneros de beleza e de ornamento, ou melhor, do qual emana toda doutrina da beleza:

aquilo que se exprime a partir da escolha do número e da natureza de todas as partes, ou da razão precisa e semelhante participada a cada uma, ou, como

10. Para Robert Tavernor (1994, p. 43), a noção de que um discurso deveria ser composto como os corpos bem formados precedia Cícero e, seguindo Platão (Fedro, 264 c.), afirma que teria sido Sócrates a comparar a estrutura do discurso com aquela de um ser vivo “com um seu corpo próprio, e nem sem a cabeça ou sem os pés, mas com um meio e com membros adaptados uns aos outros e ao todo”.

disse, que mantém várias coisas assim como jun-
gidas em montes e corpos e as conserva em justos
e estáveis coesão e consenso, é certamente algo de
semelhante ao que buscamos, e é necessário que ele
próprio contenha em si toda a força e quase o suco
de todas aquelas coisas que liga ou com as quais se
imiscui; as quais, de outro modo, em discórdia, com-
bateriam entre si e se dissipariam” (Alberti, 1966a,
IX, 5, p. 811).

É oportuno memorar a análise etimológica oferecida por Luigi
Vagnetti (1973, p. 155) acerca do adjetivo latino *concinnus* e do ver-
bo *concinnare*. Ambos são compostos pela partícula *con* e pelo sub-
stantivo *cinnus*; este último vocábulo significa “mistura de muitas
coisas, geralmente de bebidas que concorrem a formar uma nova,
mescla de líquidos potáveis que tende a se apresentar como nova be-
bida na qual os sabores originais devem integrar-se reciprocamente
para obter um gosto inédito, agradável e conveniente”. Tal entendi-
mento pode ser transposto à *concinnitas* da edificação e está implí-
cito na referida passagem do *De Re Aedificatoria*. Da variedade de
elementos compete ao arquiteto compor uma nova entidade unitá-
ria e para que tal conveniente integridade seja garantida é necessário
o nexos entre as partes, o senso cooperativo, a vontade recíproca de
coadunação que implica o sustento mútuo entre os componentes.

Portanto, para compreender quais sejam estas qualidades, que por
sua própria natureza produzem beleza, Alberti aconselha, no tratado
de Arquitetura (1966a, IX, 5, p. 813), seguir a prudência dos peritís-
simos antigos e imitar a Natureza, lineando o edifício como um ser
vivo. Os argumentos advindos de tal sentença buscam evidenciar que
na própria Natureza se encontram diferentes gêneros de beleza, mas
também sublinham que os julgamentos de tais belas formas serão, na
verdade, realizados por uma razão inata da alma e que independem
da opinião. Assim, a mente, tocada através da visão ou da audição,
imediatamente se deleita no reconhecimento da *concinnitas*. Seu “ofí-
cio e aspiração é ordenar, segundo razões precisas, partes que por sua

própria natureza são muito distintas entre si, de modo que elas mutuamente se correspondam em aparência” (*id.*, IX, 5, p. 815).

Tal afirmação remete à já mencionada analogia com o corpo, cuja beleza reside na concordância e na conveniência das formas: se alguma das partes for retirada ou acrescentada (*numerus*), aumentada ou diminuída (*finitio*), ou ainda reconduzida a um lugar inadequado (*collocatio*), se corrompe toda a sua formosura. À luz de tais pensamentos, Alberti (1966a, IX, 5, p. 817) acrescenta novos matizes à definição de *pulchritudo* anteriormente referida:

A beleza é acordo e harmonia das partes em relação a um todo, ao qual estão ligadas segundo determinados número (*numerus*), definição (*finitio*) e colocação (*collocatio*), assim como requer a *concinmitas*, isto é, a primeira e absoluta regra da Natureza. Ela é seguida principalmente pela própria arte edificatória e é a fonte de sua dignidade, graça, autoridade e valor.

NUMERUS

Espécie de aprofundamento de quanto argumenta no livro VI, doravante a doutrina do belo acolhe novos critérios, também conceituados pelo arquiteto. O primeiro deles, número, se refere à correta e apropriada quantidade de elementos que compõem o edifício, definida a partir da imitação das coisas vistas na Natureza. Se os animais, por exemplo, se movem sobre um número par de pés, então também os edifícios receberão colunas e ângulos em número par. Do mesmo modo, as aberturas na frente dos edifícios se farão em número ímpar, tal como nas faces dos animais se encontram emparelhados as orelhas, os olhos e as narinas, abaixo dos quais se abre a boca, uma, ampla e em posição central.

Além da determinação das quantidades, a observação da Natureza evidencia que alguns números possuem um valor particular – qualidades – e estes são os mais louvados pelos doutos. Com os filósofos, Alberti (1966a, IX, 5, pp. 819-821) assevera que a Natureza é composta pelo número três. Entre os ímpares, o cinco é encontrado em

formas maravilhosas, como a mão humana, e é sagrado para os deuses das artes e para Mercúrio; com o sete se deleita particularmente o Deus Maior, que dispôs no céu sete estrelas vagantes e que regulou a vida do homem de maneira a colocar sua concepção, nascimento, crescimento e maturidade sob o signo do sete.¹¹ Quanto ao celebrado nove, além de ser o número das esferas celestes, é aquele relacionado pelos físicos a importantes fenômenos na Natureza que se regulam pela fração 1/9.¹² No que concerne aos números pares, o arquiteto recorda que outros filósofos creditaram o quatro como o preferido das divindades, enquanto o oito, entre os antigos, é sabido portador de malogros na gestação e no nascimento. Seis e dez são ambos tidos como perfeitos, o primeiro porque equivale à soma de todos os seus divisores (1 + 2 + 3) e o segundo, seguindo Aristóteles, é perfeitíssimo entre todos porque seu quadrado equivale à soma do cubo de quatro números consecutivos ($10^2 = 1^3 + 2^3 + 3^3 + 4^3$).

Também Vitruvius (2002, III, 1, pp. 170/1), ao tratar dos templos no *De Architectura*, reputa estes dois os números perfeitos; o dez porque, tal como afirmavam os antigos gregos, é o número de dedos das mãos, e o seis porque, segundo os matemáticos, apresenta igualmente as subdivisões em número de seis – a sexta parte é um, a terça é dois, a metade três, dois terços é quatro, dois terços e meio é cinco -, mas também porque o pé do homem é a sexta parte de sua altura. Esta mesma noção é retomada por Santo Agostinho (1988, XI, 30, p. 262), no *De civitate Dei*: “pois o seis é o primeiro que se completa com suas partes; isto é, com sua sexta parte, com a terceira e com a média, que são um, dois e três, as quais, somadas, fazem seis”.

Para Alberti (1966a, IX, 5, pp. 819-821), tais lições valem para demonstrar que os números possuem algum mérito que os distin-

11. Neste ponto, Alberti cita o relato de Aristóteles (*De anim. hist.*, VII, 12) sobre o costume dos antigos de não dar um nome ao recém-nascido antes que completasse sete dias já que, antes desse tempo, sua sobrevivência não estava assegurada.

12. Recorrendo a Hipócrates (*Epid.*, II, 6, 4), Alberti esclarece que a nona parte de um ciclo anual equivale a 40 dias e que este é o período para convalescer de uma grave doença, também é o tempo necessário para que um feto se forme no útero de uma mulher, o prazo para que a menstruação cesse após a concepção, etc.

gue como digníssimos e que, por isso, são usados pelos arquitetos na composição das partes dos edifícios. Única ressalva, no entanto, diz respeito ao número empregado para as aberturas, que entre os pares não ultrapassará o dez, nem o nove entre os ímpares, especialmente na construção dos templos. Portanto, a noção de *numerus* vinculada à *concinnitas* se refere a quantidade, e também a qualidade, em sentido pitagórico-platônico e tal como interpretado por Agostinho entre outros comentadores cristãos; assim, não exprime necessariamente a noção de proporção própria ao conceito de estilo em retórica.

FINITIO, OU DEFINIÇÃO

O segundo critério da *concinnitas*, *finitio*¹³ (limite, definição), é fixado por Alberti (1966a, IX, 5, p. 821), como “a recíproca correspondência entre as linhas que medem as quantidades. Uma delas é o com-

13. Rudolf Wittkover (1964) traduz *finitio* como “relações harmônicas” e Carroll William Westfall (1969) segue a tradução de Giacomo Leoni (1726) e utiliza *finishing*, no sentido de acabamento “já que controla o número e significa proporção nos três espaços dimensionais do edifício.” Leoni tomou *finishing* de finimento, termo adotado na versão em vulgar de Cosimo Bartoli (1550), que também traduziu *finitio* como “forma”. Pietro Lauro, na edição em vulgar de 1546, traduziu o termo como *figura*. Giovanni Orlandi (1966) elegeu *delimitazione*, enquanto Joseph Rykwert (1988) emprega *outline* ou *lineaments*. Joan Gadol (1969) interpreta *finitio* como medida (*measure*) e, para precisar o valor de tal noção, toma a explicação de *finitio* do *De Statua*, considerando-a compatível com o sentido do termo no *De Re Aedificatoria*. A lição oferecida no tratado da Estatuária (Alberti, 1972, pp. 124/9), no entanto, institui que “*finitio* é o método incontestável e certo de anotar todos os prolongamentos e curvas das linhas, todas as medidas das proeminências e retrações dos ângulos e as delimitações, posições e disposições”, isto é, ela é o registro e a determinação das “variações momentâneas dos membros, provocadas pelos movimentos e pelas novas disposições das partes”. Assim, pode-se entender que o conceito se relaciona à precisão dos contornos dos corpos das estátuas. O sentido de medida propriamente dito é vinculado a uma outra noção do tratado, a de *dimensio*, aquela que “segue e emprega as invenções imutáveis introduzidas nos seres vivos pela Natureza, tal como o comprimento, a espessura e a largura dos membros”.

primento, outra a largura, a terceira a altura”. A definição é entendida como a relação de conformidade, de concordância, entre as linhas que delimitam o corpo arquitetônico, seja no todo ou nas partes individuais.

Paolo Portoghesi (1966, p. 814, nota 1) toma *finitio* como sinônimo de proporção, “mas não como relação de dimensões abstratas, de puras quantidades, e sim como relação de linhas, de elementos arquitetônicos definidos”.

Para formular as regras da *finitio* Alberti (1966a, IX, 5, p. 823), primeiramente recomenda estudar a música, porque “aqueles números que dão aos sons a *concinnitas*, gratíssima aos ouvidos, são os mesmos que enchem os olhos e a alma de admirável satisfação”. E então, das consonâncias musicais baseadas nos quatro primeiros números inteiros e derivadas da *tetraktýs* pitagórica - diapasão (2:1), diapente (3:2), diatessarão (4:3), diapasão diapente (3:1), disdiapasão (4:1) -, às quais se acrescentam também o tom (9:8) e a sesquioitava (um e um oitavo), os arquitetos tomarão os números para a construção dos edifícios e dos espaços da cidade e os usarão em pares, quando considerarem apenas largura e comprimento – na definição das áreas dos fóruns, das platéias e de outras construções descobertas ou em trios, nos edifícios para o senado, nos palácios, etc, quando desejarem que também a altura corresponda em harmonia.¹⁴

Primeiramente tratando das áreas nas quais se empregam apenas duas dimensões, Alberti (*id.*, IX, 6, pp. 827-829), define três tipos: as áreas curtas, cujas proporções podem ser de 1:1, de 2:3 ou de 3:4; as áreas médias, que mantêm relações de 1:2, 4:9 ou 9:16; e as longas, cujas dimensões estão em razão de 1:3, de 1:4 ou de 3:8. Em seguida,

14. As proporções anotadas por Alberti, apesar da filiação antiga, não eram estranhas às práticas dos mestres-de-obras e algumas delas já se encontram nos desenhos do século XIII de Villard de Honnecourt, como no da igreja cisterciense que se inscreve num retângulo de proporção 3:2, e cujo coro evidencia uma relação de 4:3 e os dois transeptos de 4:2 (ou 2:1). Luisa Zanoncelli (1999, p. 200) observa que o próprio esquema de explicação da *finitio*, que passa da aritmética à geometria e atravessa a música – entendida como ciência de proporções e relações quantitativas aplicada a casos dados na arte dos sons –, segue uma via comum à Escolástica.

considerando três dimensões - para acrescentar as alturas -, explica que a elevação de paredes em uma área cujo comprimento é o dobro da largura deve considerar medidas que também sejam uma o dobro da outra, não o triplo. Do mesmo modo se procede nas demais áreas.

Outra fonte da qual se retira a regra da *finitio* é a aritmética e, mais especificamente, a teoria dos termos médios. Ao explicar os três tipos de médias - a aritmética, a geométrica e a musical -, Alberti (1966a, IX, 6, p. 835), na verdade defende a aplicação de uma *ratio mediocritas*, de um meio entre o excesso e a falta, noção que permeia todo o *De Re Aedificatoria*. Tal digníssima solução, afirma, é empregada pelos arquitetos tanto no que se refere ao edifício como um todo quanto no que toca a suas partes individuais. E é interessante notar que logo após a explicação das médias proporcionais ele considere conveniente discernir sobre as formas e as medidas das colunas ditas pulcras, nos três gêneros em que se distinguem as variações de seus corpos, feitos a semelhança do homem.

Da contemplação e medição da figura humana, instrui Alberti, se verificou que, de um lado a outro, a dimensão é a sexta parte da altura e que do umbigo aos rins ela equivale a um décimo.¹⁵ Tais grandezas foram transpostas às colunas e, assim, algumas possuíam altura equivalente a seis vezes a largura de suas bases, outras, a dez. Todavia, o *sensu animis innato* que permite reconhecer a *concininitas*, recomendou a abdicação de ambas as proporções, pois tanta grossura e tanta gracilidade não eram decorosas, e indicou que a justa medida se achava entre estes dois extremos. Então, empregando a média aritmética, se somou o seis com o dez e o total, dezesseis, foi dividido por dois; assim se encontrou o oito, equidistante de ambas as cifras, e se aprovou a construção de uma coluna cuja altura corresponde a oito vezes a largura de sua base. Esta se chamou jônica.¹⁶ Novamente

15. Para justificar a validade de tal analogia, Alberti memora que a própria arca construída para o dilúvio, segundo Santo Agostinho e os intérpretes das escrituras sagradas, também foi composta a partir da figura humana.

16. Para Hans-Karl Lücke (1994, p. 88), o modo de operar da *finitio* e a combinação das grandezas conectadas em geral ilustram muito bem a história com a qual

empregando a média aritmética, se determinaram as dimensões das outras duas colunas. Para o gênero dórico, que convém aos edifícios mais severos, se somou o termo mínimo, seis, com o termo médio jônico, oito, e da divisão do total, quatorze, se obteve o número sete. Para o gênero mais delgado, o coríntio, se tomou o termo médio jônico, ao qual se somou o termo máximo, dez, e da divisão de tal soma resultou o número nove (Alberti, 1966a, IX, 6, p. 837).

As medições do corpo, que geraram as dimensões das vetustas colunas referidas por Alberti, provêm de Santo Agostinho (1988, XV, 26, p. 357); no entanto, a similitude entre coluna e corpo humano mana do tratado de Vitruvius (2002, IV, 1, pp. 222-227). No *De Architectura*, o arquiteto conta que os povos dórios, desejando construir um venusto templo a Apolo, mas ainda não possuindo a *symmetria*, tomaram como medida da base das colunas o pé humano e, concebendo que o pé é a sexta parte da altura do homem, transferiram a elas esta proporção: “assim, a coluna dórica empresta aos edifícios a proporção, a solidez e a venustidade do corpo viril”. Analogamente, quando se decidiu dedicar um templo a Diana, com um novo gênero de beleza, próprio à gracilidade feminina, e ainda usando o pé como diâmetro da base da coluna, se fez sua altura equivalente a oito vezes tal medida, e assim obtiveram uma forma mais excelsa. Deste modo, o romano distingue em duas as invenções das colunas: uma derivada do corpo do homem, nua e sem ornato; outra originada da suavidade do corpo da mulher.¹⁷

Alberti reconstrói a origem das proporções das colunas. Da combinação de uma coluna considerada muito grossa com outra muito delgada se encontrou o aspecto agradável e apropriado da coluna. Diferentemente de Vitruvius, a justa medida de Alberti deriva de colunas já proporcionadas. Por outro lado, convém lembrar que já Vitruvius considerava a *ratio mediocritas* jônica como a melhor dos três *modi* sobre os quais se debruça.

17. Segundo Joseph Rykwert (2004, p. 60), dórico e jônico eram também os dois principais dialetos gregos – o primeiro era falado no Peloponeso e em Creta em tempos históricos, e o segundo era usado na Ática e também pelos gregos anatólios. O dórico era o principal meio dos coros das odes e, mais tarde, da poesia pastoral e do epigrama; o jônico era a língua dos épicos – de Homero e Hesíodo – e da prosa. Na tragédia, frequentemente, ambos os dialetos eram

Todavia, após relatar tais invenções, Vitruvius (2002, IV, 1, pp. 224-227) recorda que os próprios antigos, em busca de maior elegância e delicadeza, modificaram as ditas proporções e determinaram, para a coluna dórica, uma altura de sete diâmetros e para a jônica, nove. Quanto à coríntia - que imita a gracilidade virginal -, ele afirma, no início do livro IV (*id.*, IV, 1, pp. 214-5), que, a exceção do capitel, a coluna possui todas as simetrias como a jônica. Assim, considerando que o capitel jônico é a terça parte do diâmetro inferior da coluna e que o coríntio é o diâmetro inteiro, a proporção coríntia corresponde a 1:9 2/3.

E então, ainda que a proporção 1:6 preterida por Alberti prove-nha de Vitruvius, não há no *De Architectura* qualquer menção a uma coluna de razão 1:10.¹⁸ Também em Plínio (2001, XXXV, 178/9, p. 171) se encontram referências às proporções das colunas antigas – dórica, 1:6; jônica, 1:9; coríntia, diferente da jônica apenas no que toca ao capitel -, mas nenhuma delas tem altura equivalente a dez diâmetros.¹⁹ Desse modo, a alusão de Alberti a tal grácil e indecorosa coluna deve ser lida em outra chave: considerando a média

usados em conjunto; o coro falava em dialeto dórico e a personagem em dialeto jônico, de modo que havia a combinação, como em muitos templos, de dórico e jônico. Quanto à questão da analogia com os corpos masculino (nu) e feminino (vestido), Rykwert a toma como um *topos*, pois diante de cada templo ou santuário grego haviam muitas estátuas votivas, os *kouroi* e as *korai* - homens quase sempre nus e mulheres sempre vestidas. Em seu abrangente escrito sobre as colunas e a noção de ordem na Arquitetura, Rykwert (1996, p. 115) aprofunda o argumento e esclarece que os dialetos “literários” dórico e jônico foram formulados no sétimo e no sexto séculos, contemporâneos à invenção das regras para as colunas e as traves.

18. Refiro-me aqui aos *genera* das colunas e não às *species* de intercolúnios estabelecidos no início do livro III do *De Architectura*, nas quais o *pinostilo* requer altura de 1:10.
19. “Existem colunas de quatro tipos: aquelas em que o diâmetro da base mede a sexta parte da altura; estas se chamam dóricas. As que têm uma base cujo diâmetro é a nona parte da altura, jônicas. Aquelas nas quais equivale à sétima parte, toscanas. As coríntias obedecem à mesma proporção que as jônicas, mas se diferenciam na altura dos capitéis” (Plínio, 2001, XXXV, 178/9, p. 171).

aritmética, ela é o termo máximo necessário para que a soma com o mínimo seis resulte na razão jônica 1:8, a primeira coluna definida pela regra da *finitio*.²⁰ Esta eleição reestabelece a aproximação entre os dois tratadistas. Apesar de referir a invenção de dois gêneros, o arquiteto romano manifesta a excelência do jônico: detentor das proporções sutilíssimas (Vitruvio, 2002, IV, pp. 214/5), a ele é dada a mais longa exposição em seu tratado e a posição principal; sua descrição se segue à extensa tratativa das simetrias dos templos, no livro III, e antecede a apresentação de dórico e coríntio. Ainda, já no início do tratado, “preceituando a boa Arquitetura”, o romano atribui ao jônico o meio-termo ao recomendar, decoroso, a observância ao caráter de cada deus quando da construção dos edifícios sagrados:

A Minerva, Marte e Hércules se farão templos dóricos, porque a estes deuses convêm edifícios construídos com virtudes, sem delicadezas. A Vênus, Flora, Proserpina e às Ninfas das Fontes parecem apropriadas as construções de gênero coríntio, pois, à gracilidade destas deusas, o ornato florido de folhagens e volutas é justo decoro. A Juno, Diana, ao livre Pai e às outras divindades semelhantes, se construirão edifícios jônicos, situados na razão do meio-termo, cujas propriedades temperam a severidade do dórico e a delicadeza do coríntio (Vitruvio, 2002, I, 2, 5, pp. 118/9).²¹

20. Para Vasilij Zubov (2000, p. 42), a escolha de 6 e 10 para determinar a proporção das primeiras colunas pode ser apenas uma referência aos números “perfeitos” dos pitagóricos.

21. No *De Re Aedificatoria*, Alberti (1966a, VII, 3, p. 549) reitera as preceptivas antigas que indicam a Vênus, a Diana, às Musas, às Ninfas e às deusas mais delicadas, templos que imitem a gracilidade virginal e a suavidade da tenra idade; e a Hércules, a Marte e aos deuses maiores, casas que mostrem mais autoridade e gravidade do que graça e venustidade. Todavia, em tal passagem do livro VII, as recomendações que contemplam a tratativa do decoro não nominam os *genera* das colunas.

Prescrevendo o *decor*, Vitruvius (2002, V, 4, 3, pp. 294/5) liga as três espécies de templos aos *genera dicendi* da Retórica: a dórica ao severo, a coríntia ao suave, a jônica à *ratio mediocritas*, o mesmo esquema que refere os gêneros musicais no livro V do *De Architectura*. Transposta ao *De Re Aedificatoria*, a lição vitruviana é emendada para justificar também as proporções das colunas. Assim, a digníssima jônica, tirada da regra da *finitio*, é definida já como termo médio, a partir do qual Alberti determina a relação das outras duas colunas, a dórica – grave - de proporção 1:7 e a coríntia – elevada - de 1:9. É curioso, no entanto, que esta doutrina das colunas apareça apenas no livro IX, quando da tratativa da *concinntas*, e que as razões então apresentadas discordem das medidas anteriormente instituídas no livro VII do *De Re Aedificatoria* (Alberti, VII, 6, p. 565), no qual, discernindo os ornamentos próprios aos edifícios sagrados, são definidas e escrutinadas as *columnationum partes*, desde o pedestal até o entablamento, e descritas as relações proporcionais de cada uma delas e de suas partículas.

As alturas das colunas são determinadas, a princípio, tomando apenas o fuste, isto é, a elevação do sumoscapo ao imoscapo, que na dórica corresponde a sete diâmetros, na jônica a nove e na coríntia a oito. Depois, se a estas medidas se acrescentam as alturas determinadas pelo arquiteto para cada uma das bases e dos capitéis²², a proporção da coluna dórica resulta em 1:8, da jônica em 1:10 e da coríntia em 1:9 ½. Neste ponto, tal como afirma Christof Thoenes (1998, p. 128), as considerações de Alberti certamente revelam o estudo sistemático das ruínas, a experiência viva das reminiscências dos monumentos romanos que lhe permite encontrar mais coisas do que as descritas por Vitruvius, como, por exemplo, o capitel nomeado ‘itálico’, reconhecido como obra grata e aprovada em meio à exuberância de formas mistas:

22. Nos capítulos 7 e 8 do livro VII, Alberti (1966a, VII, 7-8, pp. 567-583) define para as bases e os capitéis dóricos e jônicos a mesma razão proporcional: metade do diâmetro das colunas. A base coríntia também tem altura equivalente à metade do diâmetro, mas o capitel, mais elegante, corresponde ao diâmetro inteiro.

se encontra um número de capitéis diferentes espalhados por aqui e por ali, feitos com grande cuidado e elegante diligência, e nos quais se aplicam invenções singulares; nenhum deles, entretanto, merece ser inteiramente aprovado, exceto um, o qual designo itálico para distingui-lo daqueles recebidos do estrangeiro. Nele se juntam a festividade coríntia e o deleite jônico (Alberti, 1966a, VII, 6, p. 565).

Os lineamentos das colunas oferecidos no livro VII expõem o conhecimento direto do antigo, e foram as perscrutações e rigorosas medições que permitiram a Alberti identificar, em meio aos fragmentos da antiga Roma, os referidos gêneros vitruvianos. Há que se considerar que ele foi o primeiro a fazê-lo e, de fato, permaneceu o único, em todo o *Quattrocento*, a evitar equívocos nesta matéria (Thoenes, p. 127).²³

São estes os eleitos como melhores na tratativa da *concinnitas*, a perfeita e primeira regra da Natureza:

Seguindo a Natureza, os antigos inventaram três formas de adornar o templo [...]. Uma era mais robusta, mais apta aos esforços e à perpetuidade: esta designaram dórica; outra, delgada e lepidíssima: disseram coríntia; a média, em verdade, que de algum modo reunia uma parte e outra, chamaram jônica (Alberti, 1966a, IX, p. 817).

23. Também Arnaldo Bruschi (2004, pp. 183/4) observa em todo o *Quattrocento*, e a exceção de Alberti, uma significativa confusão ou talvez até um escasso interesse concreto acerca da identificação, do significado e do uso específico desses diversos gêneros arquitetônicos dos antigos, tal como indicados por Vitruvius e Plínio. Em seu entendimento, as diversas personagens ligadas ao campo da Arquitetura – arquitetos, tratadistas, artistas, cultos comitentes e até mesmo diletantes – parecem privados de conhecimentos mais vastos e sistemáticos sobre o argumento, baseados sobre concretos exemplos romanos e muitos, ainda, eram incapazes de compreender plenamente tais prescrições dos tratados antigos e de confrontá-las com os monumentos antigos.

Da contemplação da Natureza, artífice das formas ótimas, Alberti nota que os corpos, em sua integridade e nas partes individuais, não são compostos de porções sempre iguais; e novamente argumenta que alguns foram feitos mais esguios, outros mais gordos e outros intermédios. Assim, a regra da *finitio*, reiterando a *assimilatio* entre coluna e corpo humano, exalta o valor da *ratio mediocritas* na consecução da *concinnitas* e da própria pulcritude arquitetônica.

COLLOCATIO

A colocação, terceiro princípio da *concinnitas* e aquele ao qual é dada a mais sucinta explicação, concerne à situação e à posição das partes do edifício. A brevidade de tal tratativa reside na dificuldade de se estabelecer uma regra precisa a este respeito, já que Alberti considera mais fácil advertir quando algo tenha se baldado. A colocação depende de um juízo, plantado pela Natureza na alma humana, que permite reconhecer a venustidade de uma obra que tem suas partes bem posicionadas e a inelegância daquela cujas partes estão mal situadas. Para esclarecer o argumento, o arquiteto sentencia:

Se, por exemplo, uma orelha de asno fosse colocada na frente de um cão, ou se alguém se mostrasse com um pé enorme, ou, ainda, com uma mão maior e outra muito pequena, certamente haveria deformidades. E não se aprova nem mesmo que os jumentos tenham um olho azul e outro negro: de tal forma é na Natureza, assim como à direita, tudo à esquerda corresponde em paridade (Alberti, 1966a, IX, 7, p. 837).

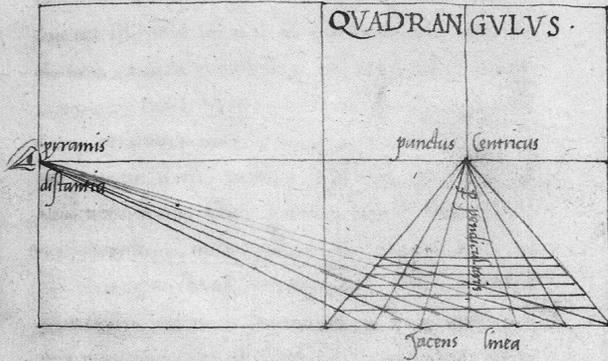
Semelhantemente ao que se dá com as obras da Natureza, e *ad iustus corporis ornamentum*, convém observar que a disposição de cada minutíssima coisa considere linhas, números, formas e aspectos, de modo que as partes à direita e à esquerda, ao alto e abaixo, bem como as entre si próximas ou iguais, apresentem exata equivalência. No que toca a aplicação de adornos como os relevos e as pla-

cas, é condizente que eles sejam dispostos, nos lugares convenientes, como se fossem gêmeos (*id.*, IX, 8, p. 839). Assim, a colocação, apoiando-se na noção de paridade, preceitua a imitação da Natureza, daquela cuja maior inclinação é a de fazer tudo absolutamente perfeito e regulado pela lei da *concinnitas*.

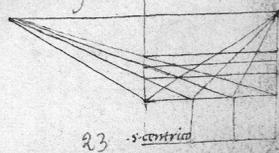
Neste ponto, Alberti também preceitua a superação da Natureza, ao tomar como exemplo o louvado costume dos antigos de colocar, sobre as partes opostas e correspondentes dos frontões de seus templos, estátuas de idênticos material e lineamento. E memora bigas e quadrigas, com as estátuas dos cavalos, dos comandantes e seus oficiais, semelhantes entre si a ponto de atestar que os vetustos artistas, em suas obras, superaram a Natureza, já que “nesta, não se contempla nem mesmo um nariz semelhante a outro” (Alberti, 1966a, IX, 8, p. 839).

Com este argumento, Alberti encerra a tratativa sobre o que seja a beleza (*pulchritudo*) e suas partes. Ela resplandece maravilhosamente na *concinnitas* que, por sua vez, resulta da conexão e da união de *numero*, *finitio* e *collocatio*. Nesta perfeita integração entre partes e todo, não existem incoerências e desproporções, e cada coisa possui a posição a ela conveniente, em relação ao ofício que lhe cabe no conjunto do organismo. Em outra de suas obras, o *De Iciarchia*, Alberti (1845, III, p. 124) escreve que “aquilo que faz um corpo sólido e, como se diz, ressonante, não é apenas o acrescentar ou o juntar isto àquilo, mas é o vínculo indissolúvel no qual um sustenta e é sustentado por outro”. Eis a essência da *concinnitas*.

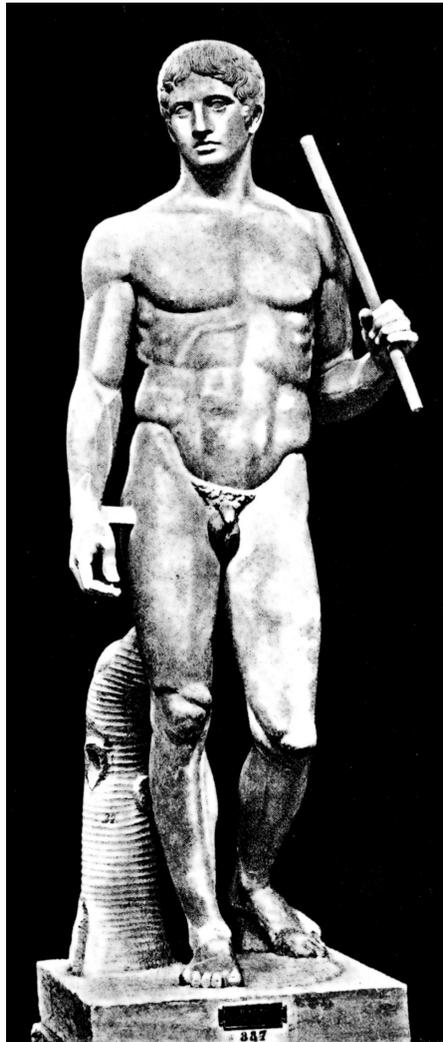
linearum ductionem ad singulas iacentis lineæ di-
 uisiones prosequor. Sed in successiuis quantitatibus
 transuersis hunc modum seruo
 Ars Positionis plani peroptima



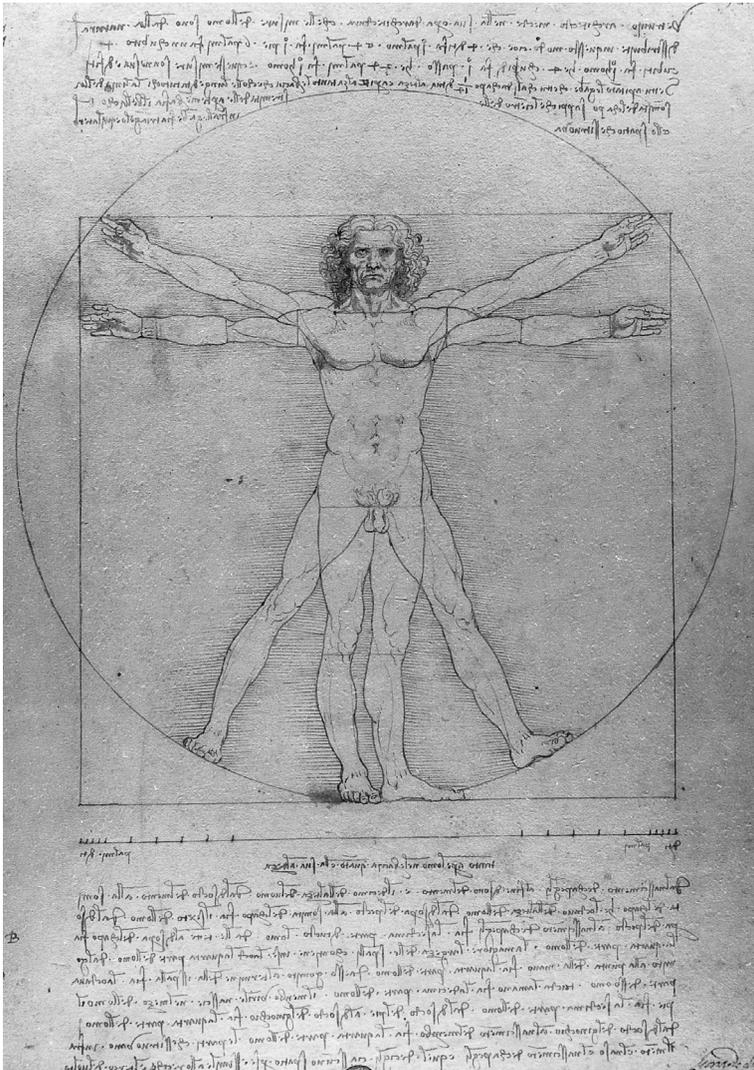
Habeo Areolam in qua describo lineam unam rectam hanc
 diuido p eas partis in qua iacens linea quadranguli diuisa
 est. Dehinc pono sursu ab hac linea punctum unum ad
 altere lineæ caput perpendiculararem tam alte q̄ est in qua
 drangulo centricus punctus a iacente linea diuisa quadra-
 guli distans ab hoc puncto ad singulas huius prius lineæ
 diuisiones singulas lineas duco tum quanta uelim distantia



8. L. B. Alberti. Pirâmide visual. *De Pictura*, 1435.



9. Doriforo de Policleto. Museo archeologico nazionale di Napoli.



10. Leonardo da Vinci, Homem Vitruviano, 1490 c.

III.
imitação da natureza e
realização da perfeita

III.

IMITAÇÃO DA NATUREZA E REALIZAÇÃO DA PERFEITA BELEZA

NO LIVRO III DE SEU *DE PICTURA*, APÓS TRATAR DAS MATEMÁTICAS e das partes da arte, Alberti (1972, III, 52, p. 94) erude ao pintor o seu ofício, qual seja o de “descrever com linhas e pintar com cores quaisquer corpos em uma superfície, a partir de uma certa distância e com determinada posição do raio cêntrico, de modo que o que se vê pintado pareça estar em relevo e muito parecido com os corpos dados”. Para alcançar louvor, graça e benevolência com suas obras, cabe ao pintor empregar na investigação contínua da Natureza a mesma aplicação e diligência que dedicar ao estudo das letras.

Mirando os corpos, primeiro observa os contornos das superfícies, então suas conexões, e depois as formas distintas de cada um dos membros, confiando à memória todas as diferenças que possam existir, pois que não são poucas nem insignificantes: “uns têm nariz saliente e corcunda; outros, narinas achatadas, ou aduncas e abertas; outros, lábios caídos; alguns terão o adorno de lábios pequenos e finos” (*id.*, III, 55, p. 131). Ao considerar, com os olhos e a mente, ofícios e simetrias de partes e membros, o estudioso pintor nota não apenas a similitude das coisas, mas também e primeiramente sua beleza: “na pintura esta é coisa não menos grata que desejada” (*id. ibid.*, III, 55, p. 98). De modo a ressaltar a sentença, Alberti acrescenta o exemplo de Demétrio, pintor que não alcançou o mais alto louvor porque se devotou mais a exprimir a similitude do que a bele-

za. Alberti toma a repreensão ao artista grego de uma de suas fontes antigas, a *Institutio Oratoria* de Marco Fábio Quintiliano (2001, XII, 10, 9, p. 2034). Na célebre carta dedicatória da versão toscana do *trattato*, explica que seu livro III “institui ao artista como possa e deva adquirir perfeita arte e notícia de toda a pintura” (Alberti, 1972, p. 32). A leitura atenta da obra indica que tais notas provêm também de escritos sobre a arte oratória, como os de Cícero e Quintiliano, obras que compreendiam insignes comentários sobre vetustos pintores e estatuários, além de referirem à pliniana *Naturalis Historia*.

No livro XII da *Institutio Oratoria*, para tratar da diversidade de *genera dicendi*, devida aos diferentes propósitos e condições de tempo e lugar, Quintiliano (2001, XII, 10, 8/9, pp., 2032/5) emprega o exemplo das artes, cujas distinções se dão não apenas em espécie, “como de estátua para estátua, ou quadro para quadro”, mas também em gênero “como entre as estátuas gregas e aquelas etruscas”. E então, junto à censura a Demétrio, por exceder no propósito da similitude, figuram no escrito os elogios a Policleto, que em diligência e beleza superou todos os outros, a Fídias, pela inimitável Minerva de Atenas, deusa ebúrnea¹ cuja beleza parece ter contribuído ao culto religioso, e a Lísipo e Praxíteles pela aproximação ótima à verdade. Na pintura, Polignoto e Aglaofonte são admirados pelas cores com cuja simplicidade representam os primórdios da arte, Parrásio pela maior precisão na circunscrição, Zêuxis pela invenção do método de pintar as luzes e sombras (*skiagraphia*), mas também, e sobretudo, por ter dado aos membros do corpo maiores dimensões a fim de produzir efeitos de majestade e solenidade abundantes. Em outra passagem, no livro II, Quintiliano (2001, II, 13, 10, pp. 354/5) indaga:

o que é tão torcido e elaborado quanto o célebre discóbolo de Míron? Entretanto, se alguém o criticasse como pouco regular, não estaria talvez distante de

1. Apesar da Athena do Parthenon ter sido crisoelefantina, o orador romano a menciona para louvar a insuperável habilidade de Fídias nas estátuas de marfim.

compreender uma arte na qual justamente a novidade e a dificuldade merecem os precípuos louvores?

A graça e o deleite produzidos pela obra do artista são então comparados, na oratória, com aqueles advindos das figuras e das palavras. Assim, obediente a preceitos considerados universais e perpétuos, o retor advoga a composição de um discurso belo e prazenteiro.

No *De Pictura*, o emprego da notícia sobre Demétrio corrobora a concepção de que é a realização da beleza, e não o apego à excessiva similitude, a mira maior do pintor. É por esta razão que Alberti (1972, II, 25, p. 60), repetindo outra parte do comentário do retor antigo², tece a Fídias o seu elogio. Estimando o belo, o pintor albertiano empenha todo seu esforço para que ele seja percebido, compreendido e expresso - “coisa difícilíssima, pois toda a beleza não se encontra reunida em um único lugar, mas dispersa em muitos” (*id.*, III, 55, p. 98). Assim, cabe-lhe eleger todas as partes excelentes dos mais belos corpos e para que sua aplicação não seja fútil ou vã,

compete evitar o hábito daqueles que, pintando à luz de seu próprio engenho, sem ter diante dos olhos ou na mente, alguma beleza tomada da Natureza a ser seguida, empenham-se pela distinção. Estes não aprendem a pintar corretamente, apenas habituam-se a seus erros (*id. ibid.*, III, 56, p. 98).

Se lhe cabe imitar a Natureza mas não exceder em similitude, o pintor procederá como Zêuxis – doutíssimo e peritíssimo –, que, incumbido da tarefa de produzir um painel a ser publicamente dedicado no templo de Lucina, em Crotona,

não iniciou a obra confiando em seu próprio engenho, porque pensava nele não encontrar todas as

2. “Dizem que Fídias fez na Élide um Júpiter cuja beleza acrescentou não pouco à religião recebida”.

coisas que desejava para alcançar a beleza e que tampouco na Natureza as descobriria reunidas em um único corpo. Ele então elegeu, entre as virgens da cidade, as cinco mais formosas, de modo a representar em sua pintura as formas femininas mais louvadas em cada uma delas (*ibid.*, III, 56, p. 98).

A referência ao apólogo antigo e o aconselhamento quanto à investigação e figuração da Natureza inserem no *De Pictura* a tratativa da imitação³ como procedimento da composição artística, da realização da beleza e como alegoria da emulação. Exemplificada pela anedota de Helena pintada por Zêuxis (figura 11), a noção de *imitatio* desde a Antiguidade é *topos* da tratadística sobre as artes figurativas e a arte da escrita. Suas fontes foram Plínio, o Velho (N.H. 35,64) e principalmente Cícero (1998b, II, 1, 1, pp. 196/8). Este último narra o apólogo na abertura do livro II de seu *De Inventione*⁴, esclarecendo em seguida, que, desejando tratar adequadamente da arte

-
3. Segundo Bialostocki (1963, p.20), o conceito de imitação da natureza estava profundamente arraigado nas preceptivas das artes; significava principalmente a imitação da natureza criada (*natura naturata*), apesar de um segundo conceito, aquele da imitação da natureza criadora (*natura naturans* na terminologia dita medieval) também ter aparecido com certa frequência. A convicção foi expressa, por exemplo, por Demócrito, que viu nas artes humanas uma imitação da natureza em ação: “nas coisas mais importantes, somos aprendizes dos animais... Somos ensinados pelas andorinhas a construir e pelos pássaros cantores, o cisne e o rouxinol, como cantar”.
 4. Cícero conta que o pintor, cuja fama excedia a de todos no retrato de mulheres, para “exprimir em uma muda imagem o ideal perfeito da beleza feminina, disse querer pintar a figura de Helena”. Mas, para realizar a obra, pede aos habitantes de Crotona que colocassem à sua disposição, como modelo, as mais belas virgens da cidade. Os crotonianos assim o fizeram e Zêuxis escolheu, entre estas, cinco: “porque de fato não acreditava poder encontrar em um único corpo tudo aquilo que buscava para representar a beleza, já que a Natureza não dá a perfeição absoluta a uma única criatura. E assim, quase temendo não possuir algo para oferecer às outras, se a uma apenas concedesse todas as coisas, ela oferece a cada uma diferentes qualidades, acrescentando-lhes algumas imperfeições”.

oratória, não se propôs um único modelo a partir do qual tomar todos os elementos, de qualquer que fosse o gênero, mas, reunindo todos os excelentes autores, desde as origens da retórica, entre gregos e latinos colheu de cada um o que se apresentava de mais útil e belo. Em matéria de preceptiva retórica, Cícero considera insensato seguir cegamente um só modelo e dele tirar todas as partes, posto que a perfeição não pode residir em apenas um. Ainda, o estudo minucioso das muitas obras deixadas por seus antecessores, permite entender quais foram as razões e os modos por eles empregados.

A anedota transcrita no *De Pictura*, baseia-se na narrativa ciceroniana, mas incorpora, outrossim, elementos tomados da *Naturalis Historia*. Plínio (2002, XXXV, 36, 64, pp. 58/60) traça o episódio com rápidos acenos, situando-o em Agrigento e exaltando a acurada precisão do pintor na realização da obra a ser dedicada no Templo de Hera Lacínia.⁵ Alberti, como Plínio, apresenta Zêuxis executando uma pintura para o templo de Lacínia, mas, como Cícero, situa a *historia* em Crotona.

Ainda de Cícero provêm conceitos particularmente significativos para Alberti. Pasquale Sabbatino (1997, p. 14) argumenta que o episódio, tal como contado pelo orador, contém três pontos expressivos para o florentino, bem como para os demais leitores do escrito nos Quatrocentos: o primeiro evidencia a pluralidade de modelos escolhidos pelo pintor a partir da observação da Natureza; o segundo indica a beleza superior que o artista tem em mente; e o terceiro que, na figura de Helena, concebe a realização da perfeita beleza. Em sua análise, Cícero, ao delinear o corpo da retórica, opera de modo análogo a Zêuxis: seleciona os melhores retores, elege de cada um as partes mais exatas, após a separação das defeituosas, e as recolhe em uma unidade nova e superior, o que requer o exercício contínuo do juízo – seja na arte da pintura, seja na arte da palavra e da escrita. Assim,

5. “mas foi, de resto, assim exagerado na diligência que, devendo fazer para os agrigentinos um quadro a ser dedicado em despesas públicas no Templo de Hera Lacínia, quis primeiro examinar as suas jovens nuas e escolheu cinco como modelo de modo que a pintura representasse aquilo que de mais perfeito houvesse em cada uma delas”.

em relação a Alberti, o apólogo encerra o procedimento de trabalho do ótimo pintor, que faz interagir olho e mente na investigação permanente da Natureza, buscando com estudo e fadiga a beleza que, se jamais encontrada em um único corpo, é colhida parte após parte na seleção da multiplicidade de corpos, para que finalmente lhe seja consentido discernir a “ideia da beleza” (*id.*, p. 23).

A *pulchritudinis idea*, “que os peritíssimos têm dificuldade em discernir e que, de fato, escapa aos imperitos” é referida por Alberti (1972, III, 56, p. 98), uma única vez, ao iniciar o relato da anedota de Helena pintada pelo louvado artista. Panofsky (1985, p. 57) acredita que tal afirmação demonstra que Alberti havia tido contato, de alguma forma, com o pensamento neoplatônico: “já que o conceito de uma *Idea delle Bellezze* que se manifesta ao olho do pintor ou do escultor não é em absoluto medieval”. No entanto, o próprio autor aponta os limites de tal sugestão, indicando que em Cícero (1998a, 2, 8, pp. 8/9)⁶ e Plotino o conceito de *Idea* deveria mostrar o “ilimitado poder do intelecto artístico e sua fundamental independência de toda experiência externa”, ao passo que em Alberti a referência “serve para colocar o intelecto do artista em guarda contra uma superestima de si mesmo e para atraí-lo à contemplação da Natureza” (Panofsky, 1985, p. 57). Ainda, para Leon Kossovitch (1989, p. 30), sendo “coisa que se vê”, a beleza não é Ideia e “é atingida no próprio visível por eleição do belo parcial e por composição de belezas separadas”.

No *Orator*, também, é possível demarcar a distância entre tais noções de armação platônica e os princípios albertianos. Cícero (1998a, 2, 9, pp. 8/9), ao esclarecer sobre a ideia a partir da qual concebe o perfeito orador, emprega o exemplo de Fídias que, magistral

6. Em uma famosa passagem do *Orator*, Cícero une a *Idea* platônica a uma excelsa forma de beleza que, mesmo não derivando de uma percepção sensorial, está presente na mente do artista: “De todas as formas, eu sustento que em nenhum gênero há nada de tão belo que não seja superado por aquele de onde se tira, como se tira uma imagem, por assim dizer, de um rosto; isto não pode ser percebido pelos olhos, nem pelos ouvidos, nem por nenhum sentido; só o compreendemos com o pensamento e a mente”.

em seu gênero, quando criou as formas de Júpiter ou de Minerva não tinha ante seus olhos ninguém que lhe servisse de modelo, mas que possuía em sua própria mente uma exímia espécie da beleza, a qual contemplava e, fixando-se nela, dirigia sua arte e sua mão sobre a similitude. Alberti (1972, III, 59, p. 100), por sua vez, no livro III do *De Pictura* propunha: “quer você estude pintura ou estátua, tenha sempre diante de si algum exemplo elegante e singular para observar e imitar; e, ao imitá-lo, acredito que convenha empregar diligência combinada com celeridade”.

Assim, ao tratar da *imitatio*, o tratadista não alude ao *Orator*. Todavia, os outros escritos de Cícero oferecem as bases para a formulação de tal noção que concorre a instruir ao pintor “como possa e deva adquirir a perfeita arte”.

No *De Oratore*, de certo modo, Cícero reafirma a concepção expressa no *De Inventione* acerca das virtudes adquiridas por meio da imitação da máxima excelência que se distingue no modelo. No entanto, acrescenta neste escrito um acento sobre a importância da *electio*, solicitando o discernimento do orador quanto aos traços que dele serão tomados.

Acrescente-se o exercício através do qual, imitando, se eleja e reproduza o modelo escolhido, mas não como muitos imitadores que frequentemente conheci, que seguem imitando as características fáceis ou também aquelas que são singulares ou quase negativas. Não existe nada mais fácil que macaquear o modo de portar a toga, ou a postura ou o gesticular de alguém. Se além do mais existe no modelo qualquer defeito, não é grande coisa assemelhar-lhe nisto [...]. Quem, ao invés, age no modo justo, em primeiro lugar deve operar uma escolha diligente e então, uma vez feita a escolha, imitar com o máximo escrúpulo as qualidades mais eminentes do modelo (Cicerone, 2001b, II, 22, 91/2, pp. 365-367).

O reconhecimento da excelência no modelo ou, no caso da pintura, da beleza máxima a ser tomada, requer a intervenção do juízo

feito com olhos e mente. Se no *De Oratore* o acento incide sobre o domínio da *ratio* no procedimento da *electio*, em *Brutus* ele recai sobre a ideia de aprimoramento do modelo. Neste escrito, Cícero (2000, 68, p. 83) advoga a imitação do estilo oratório do latino Catão, comparável em beleza ao dos áticos Hipérides e Lísias, e aconselha que se tome seu estilo, ainda que antiquado, e sua língua, ainda que rude, e se altere o que aquele não pode alterar, que “se acrescente um ritmo e, para que as orações sejam mais harmoniosas, se disponha bem as palavras e se as concatene, por assim dizer, entre si, coisa que nem sequer os antigos gregos costumavam fazer”.

Deste modo, o princípio da imitação oratória opera uma espécie de seleção aprimoradora e considera que, tomada a excelência de um modelo, que em si não é perfeito, se realize a partir dele as modificações capazes de aperfeiçoá-lo, acrescentando em beleza e harmonia. Para esclarecer seu argumento, Cícero estabelece uma analogia com estatuários e pintores gregos:

Não vês que as estátuas de Cànaco são demasiado rígidas para imitar a verdade; que as de Calâmides são ainda duras, porém mais flexíveis que as de Cànaco; que as de Míron, se bem que ainda não estejam muito próximas da verdade, merecem indubitavelmente o adjetivo de belas; que as de Policeto são ainda mais belas e já quase perfeitas, ao menos em minha opinião? Raciocínio semelhante se encontra na pintura: louvamos a Zêuxis, Polignoto e Timante e as formas e os lineamentos daqueles que não utilizaram mais de quatro cores; sem dúvida, em Etion, Nicômaco, Protógenes e Apeles já tudo é perfeito. E não sei se em todas as demais coisas ocorre o mesmo, pois, na verdade, não há nada inventado que seja ao mesmo tempo perfeito (Cicerón, 70/1, p. 84).

Cícero, ao defender a ideia de que o orador, aperfeiçoando-o, supera seu modelo, emprega o exemplo do aprimoramento operado na *mimesis* pelos vetustos artistas. Não era estranha ao pensamento

dos gregos antigos, do qual Cícero toma a referência, a ideia de que o artista se achasse diante da Natureza não apenas como mero copista, mas também como um rival independente que, com seu engenho, corrigiria as imperfeições dela. Como analisa Panofsky (1985, pp. 20/1), nela está presente o princípio que toma a arte como superior à Natureza, já que, ao corrigir os defeitos de cada uma de suas obras, a situa frente a novos aspectos da beleza.

A mesma noção de emulação é delineada no *De Pictura*. Alberti (1972, III, 56, p. 100) recomenda ao pintor tomar tudo da Natureza e dela escolher sempre o “pulquérrimo e o digníssimo”. Reunindo na composição de sua história as belíssimas partes que se achavam dispersas, o pintor, com a *imitatio*, ultrapassa a própria Natureza ao criar uma unidade elevada e que parece natural.⁷ Mas a questão da superação explícita, por outro lado, advertências quanto ao perigo de que a imitação resulte em mera cópia. A este respeito Alberti (1972, III, 58, p. 100) esclarece que não será igualando a obra de outros pintores que se alcançará louvor, como “aquele Calamides escultor, que fez dois copos copiando a Zenodoro de tal modo que nenhuma diferença se reconhecia entre suas obras”. A censura à igualação, Alberti encontra na *Institutio Oratoria*, na qual Quintiliano condena o procedimento de alguns pintores que se concentravam sobre o único objetivo de saber copiar quadros com o auxílio de mensurações e de linhas, considerando escandaloso, e característico de uma índole preguiçosa, contentar-se em igualar o modelo que se imita:

o que teria acontecido se ninguém conseguisse obter mais do que aquele a quem imitava? Em poesia não teríamos nada de superior a Lívio Andrônico, em his-

7. No chamado Medievo, a arte humana não poderia superar a Natureza, considerada criação divina. Para São Tomás, a Natureza possuía sua própria beleza, apesar da beleza eterna ser superior a esta. Santo Agostinho defendia que os esforços humanos não poderiam se aproximar da beleza da Natureza, que refletia o espírito do Criador. Até mesmo para Dante, a arte humana era apenas filha da Natureza e neta de Deus (Cf. BIALOSTOCKI, 1963, p. 23).

tória nada de superior aos anais dos pontífices, não existiria pintura senão aquela que se limita a traçar os contornos da sombra produzida pelos corpos expostos ao sol (Quintiliano, 2001, X, 2, 6/8, pp. 1716/7).⁸

Para o orador, a imitação - que torna o desenvolvimento de toda atividade tanto mais fácil do que tenha sido para aqueles que não tiveram nenhum modelo a seguir -, é nociva se não apreendida com cautela e juízo. Nesse sentido, convoca o leitor a realizar o que teria ocorrido nos tempos em que não havia exemplos, se os homens tivessem acreditado que não deveriam fazer ou pensar nada além daquilo que já conheciam. Em resposta a tal questão, assevera: “Evidentemente não se teria inventado nada” (Quintiliano, 2001, X, 2, 4, pp. 1714/5). Assim, àqueles que miram a perfeição, recomenda competir mais que imitar.

As oposições à imitação simiesca brotavam também de outros mananciais. Horácio, em *Carmina* (IV, 2, 27-32), preconiza que, como uma abelha matinal que de muitas flores colhe néctar para fazer o mel, o poeta compõe seus versos (Cfr. D’Agostino, 2003, p. 121). Seneca (2001, XI, 84, pp. 604/5), na epístola 84, evoca a mesma imagem para esclarecer a Lucílio que, no estudo, toca imitar as abelhas, “começando por distinguir o que tenhamos recolhido das diversas leituras, para então, com diligente obra do engenho, fundir em um único sabor as várias libações”. Tal reunião, manifesta o autor, se fará de modo a evidenciar o costume e a maneira, ainda que resultem evidentes as fontes sorvidas, e a obra, assimilando elementos díspares, formará uma única coisa, tal “como números muito diversos entre si se confundem em uma única soma”. E assim, a similitude que se deseja é como aquela de um filho, não a de um retrato. A mesma ideia é retomada por Petrarca, que adverte àquele que imita para que seu escrito seja semelhante, e não idêntico ao imitado:

8. No livro II do *De Pictura*, Alberti (1972, II, 26, p. 62) refere esta última notícia: “Quintiliano acreditava que os primeiros pintores costumavam desenhar ao redor das sombras feitas pelo sol, e a arte eventualmente cresceu por um processo de adições”.

que a semelhança não seja como a de um retrato e seu modelo, na qual quanto maior a aparência mais se elogia o artista, mas, propriamente, como a de um filho e seu pai. Neste caso, embora costume haver uma grande diferença de traços individuais, uma certa sombra e, como dizem nossos pintores, um ar perceptível sobretudo no rosto e nos olhos gera essa semelhança que nos recorda o pai enquanto vemos o filho, e isso de tal modo que, se ele fosse submetido à medição, comprovar-se-ia que todas as partes eram distintas; alguma qualidade aí oculta tem tal propriedade. Por isso, temos de tomar cuidado para que, quando uma coisa seja parecida, não o sejam muitas, e que o parecido fique oculto de tal forma que só a pesquisa silenciosa da mente possa captá-lo, que ele seja inteligível mais que descritível. Deveríamos, portanto, recorrer a outra faculdade e tom interno do homem, evitando as suas palavras. Pois um tipo de semelhança está oculto e outro patente; um faz poetas, o outro símios (Petarca, *De Familiari*, V, XXIII, 19, 78-94. *Apud* D'Agostino, 2003, pp. 121/2).

Como analisa D'Agostino (2003, pp. 121/2), “são esses os limites em que se perfila a imitação, ou a beleza” no programa humanístico petrarquiano. Assim, para o autor, o imitar *all'antica* “equivale a operar preceitos artísticos cujo valor reside exatamente em suas infinitas possibilidades expressivas”.

Analogamente, no *De Pictura*, compete ao pintor esforçar-se, pelo estudo e exercício, em sobrepujar os excelentes dotes dos vetustos engenhos.

Nícias, pintor ateniense, diligentemente pintou mulheres, mas dizem que Zêuxis a todos excedia na pintura do corpo feminino. Heráclides era ilustre na pintura de navios. Serapião não conseguia pintar homens, mas pintava todas as outras coisas pulquérrimas. Dionísio não fazia nada além de homens. Ale-

xandre, quem pintou o pórtico de Pompeu, era egrégio em fazer todos os quadrúpedes, e maximamente cães. Aurélio, porque sempre amava, deleitava apenas na pintura de deusas, e exprimia em seus simulacros as faces de suas amadas. Fídias empenhava-se mais em demonstrar a majestade dos deuses do que a beleza dos homens. Eufranor se comprazia em simular a dignidade dos homens ilustres, e nisso excedia a todos os outros (Alberti, 1972, III, 60, p. 102).

Tomando de Plínio as notícias sobre os superiores artistas, Alberti não apenas assinala as particularidades que os distinguem, mas sublinha seu juízo de que os meios, ou os dotes, oferecidos pela Natureza também devam ser superados por subidos empenho e exercício, de modo a não negligenciar ou obliterar nada que pertença à glória.

Em vista à superação – e à realização do belo – no *De Pictura*, as pinturas, por mais notáveis que sejam, não servirão de modelo ao pintor. Ao imitá-las, ele apenas habituaria sua mão à representação da similitude. Por outro lado, Alberti (1972, III, 58, p. 100) admite que a imitação da obra de outros possa ser de algum auxílio, porque se mostram mais firmes e constantes que os seres animados. Neste caso, aconselha que se tome uma estátua como exemplo: “pois das coisas esculpidas [o pintor] aprenderá a deduzir tanto a similitude quanto a verdadeira luz”, já que os relevos são mais facilmente advertidos nelas que nas pinturas.

A imitação das estátuas é preferível à das pinturas, mas o desejável, como já dito, é que o pintor tire da Natureza o que for pintar. Para Alberti (1972, 3, p. 122), nela repousam a razão e o modo certos. Em sua investigação e na assimilação de seus procedimentos, o artista é provido com os meios adequados com os quais, realizando a belíssima obra, alcance a suma dignidade.

Na *Institutio Oratoria*, Quintiliano (2001, VII, 10, 9, pp. 1250/1) indagava: “qual pintor aprendeu a esboçar todas as coisas que existem na Natureza?”; em seguida, replicava que, uma vez assimilada a arte da imitação, dela o artífice tirará tudo aquilo que tenha percebido. É nesta linha que figura, no livro III do tratado da pintura, o louvor

à prudência de Zêuxis e junto a ela o conselho ao pintor que queira capturar a beleza, para que tire tudo da Natureza: assim o fazendo “exercitará sua mão a ponto de parecer tirada do natural qualquer obra que empreender” (Alberti, 1972, III, 57, p. 100).

Então, se ao artista cabe imitar mas não copiar a Natureza, pode-se dizer que ele engenhe a seu exemplo. A este respeito, Alberti afirma no *Momus*, através de Caronte, em certo ponto da discussão desta personagem com o filósofo Gelasto:

referirei não ao filósofo (porque toda vossa razão aplica-se senão a argúcias e a sutilezas verbais), mas àquilo que ouvi mencionar um pintor. Ele, é certo, contemplando lineamentos, viu sozinho mais coisas que todos vós filósofos comensurando e inquirindo o céu (Alberti, *Momus*, IV, p. 233. *Apud* Cancro, 1978, p. 121).

NATURAM RATIO IMITARI

Também no *De Re Aedificatoria* comparece a noção de que o artista tire exemplos da Natureza, que assimile seus princípios. No capítulo 5 do livro IX, dedicado ao ornamento dos edifícios privados, Alberti (1966a, IX, 5, p. 811) trata das “coisas nas quais consistam universalmente todos os gêneros de beleza e de ornamento, ou melhor, das quais emanam toda regra da beleza”. Tal *ratio*, tomada como “entidade extraída ou retirada do número e da natureza de todas as partes, [...] ou feita de modo a conjugar muitas coisas em um único corpo e a mantê-las juntas em coesão e consenso justos e estáveis”, será perquirida e selecionada pelo arquiteto, para então determinar o que, por sua própria natureza, produz beleza. Sob tal perspectiva, e evocando os ensinamentos dos peritíssimos antigos, Alberti prescreve que “o edifício é como um animal, e que ao delinear-lo é necessário imitar a Natureza”.⁹

9. Já no Prólogo do tratado Alberti (1966a, Pr., p. 15) observa que “o edifício é uma forma de corpo, que como qualquer outro consiste de *lineamenta* e *materia*, a primeira produzida pelo engenho, a outra recebida da Natureza”.

Se a *imitatio* ora evocada sugere que o arquiteto engenha o edifício de maneira similar àquela pela qual a Natureza fabrica os corpos, para proceder como ela é necessário, outra vez, inquiri-la, a fim de constatar porque uns são ditos mais belos, outros menos, enquanto alguns são tidos por desgraciosos. Como exemplo, refere-se às formas femininas e aponta a preferência de alguns pelas jovens mais esguias, de outros pelas mais volumosas, ou considera ainda a inclinação, amparada por uma acentuada *ratio mediocritas*, a uma mulher nem tão esbelta que pareça adoentada, nem tão corpulenta que pareça um pugilista rústico. A opção por qualquer destas pulcritudes, no entanto, não implica que se tenham as demais por inconvenientes, pois, para Alberti (*id.*, IX, 5, p. 813), “o juízo da beleza não segue a opinião individual, mas é obra de uma faculdade da razão inata da mente”. A beleza albertiana, portanto, analisa Giovanni Ponte (1998, p. 92), é racional, e o próprio juízo que a verifica é válido enquanto expresso pela segura razão, que exclui a instável e enganosa *opinio*.

Abdicando de investigar a origem de tal sentido e limitando-se a examinar apenas o que seja útil neste ponto, Alberti reconhece que, “nas formas e figuras dos edifícios, existe uma excelência ou perfeição de natureza que excita a mente e é de súbito advertida”. Esta se equipara à beleza congruente do corpo,

composto por determinadas partes que lhe são próprias: se alguma delas for retirada, ou aumentada, ou diminuída, ou ainda transferida para uma posição não adequada, se corromperá aquilo que no corpo reunia convenientemente a beleza (Alberti, 1966a, IX, 5, p. 813).

A asserção remete à definição de *pulchritudo* apresentada por Alberti no livro VI, como a *concinnitas*, entre as partes e o todo, que não aceita acréscimos, subtrações ou alterações de qualquer sorte. Para Pierluigi Panza (1994, p. 184), é a partir deste ponto que Alberti mostra como no acordo com as leis da Natureza, ou na harmonia e

no concerto das partes individuais, reside a principal determinação que permite o reconhecimento de uma obra como bela. Tal como os membros no corpo, as partes conformam no edifício uma unidade complexa, que sobreleva o simples somatório.

Sob tal ponto de vista, a metáfora do organismo empregada pelo tratadista não pode ser entendida como estrita projeção antropomórfica, como aquela que ilustra a tratadística arquitetônica posterior ao *De Re Aedificatoria*. Manam de Vitrúvio e Cícero as fontes nas quais Alberti se abebera para estabelecer a relação entre edifício e corpo, confluentes com sua particular doutrina do belo.

O arquiteto antigo, no livro III do *De Architectura*, baliza a composição do templo perfeito na *symmetria* e na correspondência métrica dos membros da obra.

Se assim a Natureza compôs o corpo do homem, de modo que os membros individuais correspondem proporcionalmente à soma total figurada, parece que os antigos tenham estabelecido que, na obra completa e perfeita, haja, em termos de proporção, uma precisa correspondência dos membros individuais com a visão total da obra. Eles nos transmitiram, portanto, as regras para todas as categorias de edifícios; mas especialmente para os templos (Vitruvio, 2002, III, 1, p.168).

Para o tradutor Silvio Ferri, as passagens vitruvianas que tratam do *corpus hominis* são interessantes fragmentos de tratados helenísticos sobre os cânones da estatuária, nos quais se encontra a afirmação de que primeiro se deve estabelecer τὸ μέσον de todos os homens, e de todas as partes de cada um dos homens, para depois se estabelecer o princípio que τὸ κάλλος depende da συμμετρία das partes do corpo (*id.* nota 2, p. 166). Em sua análise, o ponto de partida para o cálculo da simetria humana é representado pelos membros em sua armação e correspondência: Vitruvio não elege um membro em particular. Portanto, o módulo não é uma unidade de medida estranha aos membros da própria obra – como havia sido o ‘pé’ na

Antiguidade, uma quantidade numérica válida em geral. Tal princípio se evidencia na definição de simetria oferecida no livro I, como o

consenso conveniente dos membros da obra, propriamente a correspondência proporcional, computada em módulos, das partes individuais consideradas em si, e em relação à figura como um todo. Como no corpo do homem a qualidade da eurtmia é comedida pelo antebraço, pelo pé, pelo palmo, pelo dedo e por outras partículas, assim é também na obra perfeita (*id. ibid.*, I, 2, 4, p. 116).

O arquiteto então exemplifica que no templo o módulo se toma do diâmetro das colunas, ou do tríglifo, na balista da abertura, nos navios da distância entre os remos, ou seja, o cálculo das simetrias se encontra, em cada categoria de obra, considerando os membros dela própria.

A voz vitruviana acerca da *commodulatio ratae partis*, ou seja, da comensurabilidade de cada membro individual da obra e de todos eles em seu conjunto por meio de uma unidade de medida, ou módulo¹⁰, ressoa no *De Re Aedificatoria*. No livro VII Alberti confirma que:

tanto quanto a cabeça, o pé, e quaisquer membros devem se corresponder uns com os outros e com todo o resto do corpo em um animal, também em um edifício, e especialmente um templo, as partes de todo o corpo devem ser compostas de modo a que todas se correspondam umas com as outras, e qualquer uma, tomada individualmente, possa prover as dimensões de todo o resto (Alberti, 1966a, VII, 5, p. 559).

10. “A composição de um templo é uma simetria; cujo cálculo os arquitetos devem escrupulosamente conhecer e aplicar. A simetria nasce da proporção, em grego *αναλογία*. E a proporção é a comensurabilidade de cada elemento individual da obra e de todos os membros no conjunto da obra, por meio de uma determinada unidade de medida ou módulo; esta comensurabilidade constitui o cálculo das simetrias” (Vitruvio, 2002, III, 1, pp. 164/7).

Esta referência ao corpo humano o toma como “modelo da Natureza” e cânone da arte. Que tal noção fosse familiar a Alberti verifica-se no *De Statua*, que a ele se atribui. Ao final da obra, comparamos *tabulae* das medidas do corpo humano, precedidas pela seguinte anotação:

nos demos ao trabalho de anotar as *dimensiones* de um homem. Não apenas deste ou daquele único corpo, mas, na medida do possível, tentamos observar e registrar por escrito a beleza mais elevada distribuída pela Natureza, como em porções calculadas, entre vários corpos. Assim, imitamos aqui o artista de Crotona que, ao fazer o simulacro da deusa, elegeu as mais insignes e elegantes formas de beleza de muitas das superiores virgens e as transferiu para sua obra. Escolhemos um número de corpos considerados pelos experimentados os mais belos, e tomamos todas as suas dimensões, que foram comparadas entre si e, excluindo as medidas extremas que se achavam acima ou abaixo de certos limites, escolhemos aquelas que o consenso comprovou ser a média (Alberti, 1972, 12, pp. 133/5).

A referência ao *simulacrum Deae* indica a transposição a uma estátua da anedota do painel pintado por Zêuxis, relatada por Cícero e outros autores. Destarte, confrontando corpos diversos e deles tirando a razão mediana, a fim de excluir aquilo que na Natureza resulta defeituoso ou excedente, se estabelece um quadro das dimensões humanas perfeitas, com cuja reprodução o artista produza a beleza máxima, a da congruência e da justa medida (figura 12). Mas a importância do escrito também é sopesada pela emulação das fontes de Alberti: enquanto o cânone de Policleto tomava por referência o dedo, o tratadista emprega o pé; enquanto Vitruvius partia a figura humana em oito cabeças, ele a dividia em seis (Becatti, 1974, p. 57).

Se o edifício é um corpo, ele se submete ao mesmo tipo de unidade racional e relacional que compõe o corpo do homem no *De Statua*, e se configura como um arranjo de coisas que são diferentes

mas proporcionais umas às outras e cuja situação é regulada pela disposição de suas linhas e ângulos.

Desse modo, o ideal de perfeição como equilíbrio de harmonia e moderação reitera na arte edificatória a *assimilatio* entre edifício e corpo humano. No livro primeiro do *De Re Aedificatoria*, ao discorrer sobre a partição (*partitio*) dos edifícios, Alberti (1966a, I, 9, p. 65) reflete: “como no animal cada membro mantém mui belo acordo com os outros, assim no edifício cada parte deve concordar com as demais”. A *partitio* é definida como “a divisão em áreas menores da área total da edificação, de modo que o corpo todo do edifício resulte composto por edifícios menores, quase membros reunidos a formar um único complexo”. Guardando a Natureza, ele verifica na dimensão dos membros certa proporção em relação à extensão de todo o corpo; do mesmo modo, prescreve aos edifícios maiores membros maiores, assim como faziam os antigos na construção dos edifícios públicos, cujas proporções requeriam o uso até mesmo de tijolos mais extensos que os empregados na ereção das obras privadas.

Em vista da recíproca conveniência que tanto contribui ao louvor e graça de toda a obra, Alberti (1966a, I, 9, p. 67) adverte:

que não seja exaurida em uma única parte todo o impulso à beleza, negligenciando as outras, mas que todas se acordem entre si de modo a aparecer como um só corpo, íntegro e bem composto, ao invés de membros avulsos e dissipados.

Tais integridade e unidade entre partes diversas são belas e reportam à perfeição encontrada na sempiterna Natureza. Recorrentes considerações sobre a congruência e perfeição do corpo humano, Alberti lê nos escritos ciceronianos.¹¹ No *De Natura Deorum* Cícero, recomendando examinar a superioríssima e pulquíssima Natureza, indagava:

11. Que o corpo seja a manifestação das verdadeiras proporções é noção que persiste também na dita Idade Média. Santo Agostinho (*Epistula* 3), retomando uma passagem do *Tusculanae* de Cícero, intui: “que coisa é a beleza do corpo? É

qual composição dos membros, qual conformação dos lineamentos, qual figura pode ser mais bela que a espécie humana? Vós estóicos [...] estão acostumados a retratar o artifício do fabrico divino com o engrandecimento da beleza bem como do uso desenhado em todas as partes da figura humana. Mas se a figura humana é superior à forma de todas os outros seres animados, e deus é um ser animado, deus deve possuir a forma que é a mais bela de todas; e já que se lembra que os deuses são supremamente felizes, e ninguém pode ser feliz sem virtude, e a virtude não pode existir sem a razão, e a razão é encontrada apenas na forma humana, segue-se que os deuses possuem a forma do homem (Cícero, 1972, XVIII, 47/8, p. 48).

Cícero louva a beleza do corpo humano, e a forma dos animais, pela hábil e exata disposição das várias partes, pela maravilhosa estrutura e utilidade de seus membros – como dos pés para andar, das mãos para segurar, etc. –, e no qual nada é inútil, nada sem razão, nada supérfluo. Assim, enuncia que os ossos são a armação do corpo, as cartilagens são adaptadas para assegurar estabilidade e as-

a proporção das partes”. Em outro escrito, o *De vera religione* (XXXIX), ele mantém a ideia de que o mundo é belo na concordância dos seus elementos, de um todo que é superior às partes: “assim tudo é ordenado, em razão de seus cômputos e de seus fins, à beleza do universo de modo que, ainda que um elemento considerado individualmente desagrade, considerando-o, ao contrário, no seu complexo, agrada muitíssimo. Assim, ao julgar uma construção, não devemos considerar simplesmente um ângulo, nem em um homem de bela presença apenas os cabelos, nem em um bom orador somente o movimento das mãos... Estas coisas, na verdade, que são ínfimas enquanto imperfeitas nas partes individuais, são perfeitas na totalidade, seja que se percebam belas no repouso como no movimento: devem ser consideradas em seu complexo se desejamos julgá-las com juízo são”. Ainda, São Tomás (*Sententia libri de anima*, II, 8) introduz o princípio da *perfectio prima*, ou da adequação da coisa a si própria: “é evidente, porém, que em todos os seres naturais existe um limite preciso e uma determinada proporção”, entendendo com isso a necessidade de ligar a perfeição formal à finalidade da coisa (Cf. PANZA, 1994, p. 185)

sentadas para finalizar as juntas e permitir o movimento e toda ação do corpo, os nervos mantêm as juntas unidas e suas ramificações percorrem todo o corpo (*id.*, LVI, 139, pp. 256/7).

No *De Re Aedificatoria*, o arcabouço do homem serve de exemplo à estrutura dos edifícios:

os físicos notaram que na Natureza os corpos dos seres animados são estruturados de modo que os ossos não restam, em nenhum ponto, separados dos outros ossos ou disjuntos entre si. Da mesma maneira, a ossatura se reunirá à ossatura, e toda ela se reforçará com nervos e ligamentos; assim a conexão e juntura dos ossos, sozinha, e ainda que faltem outras coisas, deixará a obra quase que completa e firme, com seus membros (Alberti, 1966a, III, 13, p. 233).

Também nas coberturas “se imitará a Natureza, a qual, coligando os ossos, ligou as carnes com os nervos, entrelaçando-os com ligamentos distribuídos em comprimento, em largura, em profundidade e obliquamente” (*id.*, III, 14, p. 247). Para Alberti, cabe ao arquiteto imitar tal “artifício da Natureza” ao entremear as pedras para a construção das abóbadas, e será também a seguindo que não fará a ossatura do edifício – colunas, ângulos, etc. – em número ímpar, “porque não existe animal que se erga ou se mova sobre um número de pés ímpar” (*id. ibid.*, IX, 5, p. 819).

A relação edifício-animal, como sugere Cesare Cancro (1978, p. 172), também se constrói por paridade:

a cada parte do animal corresponderá uma semelhante do edifício – aos ossos corresponde a estrutura em sua nudez, aos nervos os motivos que percorrem a construção dando-lhe um vulto e um respiro, aos membros individuais as partes singulares com as quais o edifício é composto.

O autor adverte, entretanto, que tudo isto não basta para tornar o edifício perfeito e completo, páreo a um animal; é necessário que as partes do edifício sejam acopladas com razão e mantenham entre si um acordo conveniente. Para Elisabetta Di Stefano (2000, p. 25) é este o sentido da similitude entre obra e corpo vivo tal como instituído por Alberti, o de sublinhar a organicidade do edifício, cujas partes não possuem uma independência individual, mas adquirem concerto no conjunto, como se dá com os membros no corpo do animal. Na análise de Portoghesi (1966, p. XXXVIII), tal paridade identifica a “poética albertiana do organismo”, que se projeta em uma arquitetura capaz de reproduzir, em um corpo inanimado, certas qualidades de um organismo vivo. Assim, o acordo entre as partes se evidencia como presença de uma lei hierárquica que ordena a estrutura do edifício.

A inquirição dos organismos e das obras da Natureza destaca no *De Oratore* a indissolubilidade do vínculo de utilidade e beleza. No livro III, Cícero atribui à Natureza a habilidade de fazer que as coisas, sendo principalmente úteis, ao mesmo tempo sejam as mais dignas, e frequentemente também as mais belas. Para esclarecer como no discurso uma beleza natural provenha da *honestas* e da *utilitas* dos argumentos empregados, utiliza copiosas analogias.

Podemos observar que, para a sobrevivência de todos, o cosmo e a Natureza são dispostos de modo que o céu é redondo, a Terra está no meio e se mantém estável com a sua força, enquanto o Sol gira em torno dela aproximando-se na constelação do solstício de inverno, aquela de Capricórnio, e depois gradualmente subindo em direção oposta; a Lua recebe a luz do Sol em proporção à sua proximidade ou distância e os cinco planetas percorrem o mesmo trajeto com motes e órbitas diversos. Este sistema é assim tão bem ordenado que mesmo uma leve modificação tornaria impossível a coexistência dos elementos, e é assim tão belo que uma imagem mais agradável não poderia nem mesmo ser pensada. Fixem agora a atenção sobre as formas e sobre as figuras dos outros

seres animados: descobrirão que nenhuma parte do corpo é supérflua, privada de uma função específica, e que toda a estrutura é, por assim dizer, uma obra da arte e não do acaso. Olhem as árvores: o tronco, os ramos, as folhas não possuem outra função, no final das contas, que aquela de manter e preservar a sua essência; e todavia não existe nenhuma de suas partes que não seja bela. Abandonemos agora e Natureza, e examinemos as artes. Em uma embarcação, os flancos, as estivas, a proa, a popa, os mastros, as velas, são indispensáveis; todavia, eles também são belos de se ver, a ponto de fazer pensar que tenham sido inventados não apenas por motivos de segurança mas também para o deleite. As colunas sustentam templos e pórticos, mas a sua utilidade é páreo à sua majestade. O famoso frontão do templo de Júpiter Capitolino e aqueles dos outros templos não foram construídos pela beleza, mas pela necessidade: de fato, ainda que seja cogitada uma maneira de escoar a água em ambos os lados do telhado, a majestade do frontão foi consequência de uma exigência estrutural do templo, de modo que, ainda que se construísse o templo de Júpiter Capitolino no céu, onde não pode existir chuva, sem o seu frontão ele apareceria privado de dignidade. A mesma coisa se verifica em cada parte do discurso: um certo encanto e beleza são consequência da utilidade e quase da necessidade (Cicerone, 2001b, III, 45/6, 178-181, pp. 701-703).

Através da referência à regularidade do movimento dos astros, às proporções dos corpos, à simetria da arquitetura, Cícero indica como, tanto na Natureza quanto na arte, a ordem necessária à subsistência de uma estrutura porta consigo o prazer e a beleza (Narducci, 2001, p. 80).

O semeio ciceroniano medra na *res edificatoria* e vigoriza a justiça do belo. No livro I, Alberti atribui a invenção da coluna à necessidade de sustentação da cobertura, mas credita seu aprimoramento ao desejo dos homens, mortais, de edificar para a eternidade:

para tal fim construíram colunas, arquitraves, até mesmo pisos e tetos inteiros em mármore. Nisto, os arquitetos antigos seguiram de perto o exemplo da Natureza, em seu desejo de não parecer muito desviados das maneiras comuns de edificar; ao mesmo tempo eles tomaram todo cuidado possível para assegurar que suas obras fossem não apenas apropriadas a seu uso e solidíssimas, mas também belíssimas na aparência. Certamente a Natureza primeiramente nos supriu com colunas que fossem circulares e de madeira, mas, posteriormente, a utilidade demandou que em alguns locais elas fossem quadrangulares (Alberti, 1966a, I, 10, p. 73).

A tratativa dos templos, no livro VII, também ecoa a voz antiga: “os frontões conferem às obras tanta dignidade, afirmam, que se pensa até mesmo que o domicílio celeste de Júpiter, ainda que lá não chova, em observação ao decoro, não pode carecer do frontão” (*id.*, VII, 11, p. 617). E, cômsono ao asserto de que a bela figura dos seres animados entoe o indispensável, Alberti recorda – memorando a origem e a marcha da arquitetura, da juventude asiática à esplêndida maturidade romana –, que

na Itália o inato senso de frugalidade sugeriu aos habitantes estruturar o edifício como um organismo animal. Pensavam eles de fato que, a exemplo do cavalo, aqueles membros que são louvados por suas formas, quase sempre se acomodam no modo mais perfeito ao uso que possuem no corpo do animal; por isso, com perito decoro do uso julgavam que a graça da forma nunca é inventada, excluída ou juntada (*id. ibid.*, VI, 3, p. 445).

A consideração entre a beleza das formas e a inclinação natural dos cavalos é diligentemente estudada por Alberti no *De equo animante*.

Neste opúsculo¹², tais animais são louvados pelo quanto se adaptam ao uso público e privado do homem, seja na violência da guerra ou nos solazes da paz, bem como pela excelência reconhecida até mesmo pelos próprios deuses, que apenas deles se servem e com eles, decorosos, se adornam.

Se na figura dos animais admira-se a beleza que se vê pela utilidade que se reconhece (Di Stefano, 2000, p. 57, nota 74)¹³, convém imitá-las não apenas na construção dos edifícios, mas também na das embarcações. Isto, recorda o arquiteto, fizeram os antigos que, para fabricarem os *lineamenta* dos navios, emprestaram a forma dos peixes de modo que “como o dorso destes fizeram a quilha, como a cabeça a proa, como a cauda o timão, e as brânquias e barbatanas os remos” (Alberti, 1966a, V, 12, p. 389).

Todavia, no tratado albertiano, um aspecto importante da imitação é aquele que, afirmando o conúbio entre *utilitas* e *venustas*, reitera a opção pela *mediocritas* (medida, moderação, meio-termo). O conceito, tão difuso na Antiguidade – da ética de Aristóteles à medicina de Galeno -, pode ser interpretado como um parâmetro

12. O escrito está relacionado ao concurso de 1443 para a realização de um monumento equestre em Ferrara em homenagem a Niccolò III D'Este. Uma carta dedicatória endereçada a Leonello D'Este, filho de Niccolò, precede o texto e nela Alberti explica a ocasião e a razão de seu feito. No entendimento de Cecil Grayson, apesar de Alberti atribuir a concepção deste tratado à competição artística, e de citar exemplos de monumentos da Antiguidade que celebraram o cavalo, torna-se claro ao final da carta que, qualquer que tenha sido a motivação inicial, o tom da obra será sobretudo prático e tratará da criação, do treinamento, do uso e do cuidado dos animais conforme a tradição dos antigos e modernos tratados sobre a “hipologia” e dos manuais de ciência veterinária. Ele manifesta ter coletado informações de uma grande variedade de fontes, citando, entre outros, uma lista de autores gregos (Xenofonte, Absirto, Chirone, Hipócrates, Pelagonio) e latinos (Catão, Varrão, Virgílio, Plínio, Columella, Vegezio, Palladio, il Calabro, Crescenzo, Alberto, Abate) (Cf. Grayson, 1998, p. 408).

13. Para Elisabetta Di Stefano, no *De equo animante* se coloca em evidência como a *concinnitas* seja comum aos seres vivos e às obras de arte. Seja no corpo do animal seja naquele arquitetônico, forma e função se harmonizam em vista de uma beleza que é também conveniência prática.

de juízo que tende a evitar qualquer excesso, guiando, através de contínuos esforços de integração entre elementos diversos, sejam as ações sejam as escolhas na realização do belo. Para Di Stefano (2000, p. 26), as regras que determinam a beleza são as mesmas que lançam luz sobre a *honestas* e a retitude moral, convocando a agir com prudência e moderação, tal como advogado por Alberti no *De Iciarchia*: a grandeza consiste na justa medida; “assim não se louva Polifemo por ser grande demais ou por possuir um grande olho sobre a frente, como ainda, alhures, muitos olhos, muitas orelhas, muitas mãos” (Alberti, 1845, I, p. 12).

Noção semelhante rutila no livro I do *De natura deorum*, no qual Cícero (1972, I, XXXV, 99, p.96) pronuncia que não apenas no homem, mas até mesmo em uma árvore, prejudica tudo o que seja demasiado e sem uso. “Quão desagradável é possuir um único dedo ou dedos demais!”, clama Cícero. À indagação sobre a razão de tal assertiva, esclarece: “Porque, dados cinco dedos, não há necessidade de outro seja pela aparência seja pelo uso”.

O desmedido, formal ou moral, é ofensa à Natureza e dano à beleza, dá a condenação do demasiado, do excessivo que se traduz em desarmonia, em deformação. Que tais conceitos estejam arraigados no pensamento albertiano, verifica-se em seus outros escritos. No *De Pictura*, ao memorar a éfrase da Calúnia de Apeles, Alberti (1972, III, 53, p. 96) descreve o homem acompanhado pela Ignorância e pela Suspeita com orelhas gigantescas, outro homem, a Inveja, como uma figura pálida, disforme e de aspecto feroz. No *Profugiorum ab arumna libri*, de 1442, ele introduz a fábula de tipo luciano sobre o Riso e o Pranto, e os representa com aspecto desagradável e deformado em seus vultos e corpos. No *Momus*, a descrição do deus *Stupor* segue em mesma linha: sua boca é muito larga, aberta e arqueada, o lábio é pendente, os olhos são remelentos, as têmporas encovadas, as orelhas flácidas e o aspecto palerma. Ainda nesta obra, o tratadista apresenta uma alegoria monstruosa, a da Fama, filha de *Momus* e da Louvação, fruto, portanto, da maledicência e do elogio, que velocíssima voa entre a terra e o céu com seu corpo coberto por inumeráveis olhos, orelhas e línguas, como já havia imaginado Virgílio (Ponte, 1998, p. 94-100).

Na Arquitetura, a primazia da *mediocritas* se evidencia na recomendação de imitar a modéstia da Natureza ao conformar os membros do edifício, já que neste campo, como em todos os outros, a sobriedade é tão louvável quanto é reprovável o desejo desenfreado de edificar.

Convém que os membros sejam moderados e necessários àquilo que se deseja fazer; pois que toda a razão do edificar, se bem se observar, nasceu da necessidade, nutriu-se da comodidade, embelezou-se pelo uso; por fim, considerou-se o prazer, ainda que o prazer mesmo não se distancie de toda imoderação. O edifício, portanto, será disposto de modo que seus membros não desejem mais do que já possuem e que aquilo que possuem não possa, de maneira alguma, ser criticado (Alberti, 1966a, I, 9, p. 67).

Como sugere Giovanni Santinello (1998, p. 246), a *mediocritas*, assimilada por Alberti da aristotélica Ética a Nicômaco, é fatigante conquista, porquanto supõe esforço de moderação e integração entre elementos diversos e submetidos a forças centrífugas. A moderação edificatória, entretanto, não pressupõe monotonia. Quanto a isto, o arquiteto manifesta seu desejo de que os membros não sejam todos feitos com uma única condução e delimitação de linhas, sem que nada os distinga entre si.

Deleitaria, ao invés, se alguns fossem grandes, outros menores, outros de dimensão intermediária. Igualmente aprazeria ter alguns membros definidos por linhas retas, outros por curvas, outros ainda pela combinação das duas, contanto que a recomendação sobre a qual insisto seja obedecida e se evite o defeito de fazer o edifício parecer um monstro, com os ombros e os lados desproporcionais (Alberti, 1966a, I, 9, p. 69).

Outra vez, a graça provém de copiosidade e variedade. Estas são estimadas se partes e elementos distintos se ligarem e se confor-

marem entre si; mas se, ao contrário, provocarem discrepância e disparidade, inconvenientes, são desagradabilíssimas. Assim como na música, esclarece Alberti, quando às vozes graves respondem as agudas, e entre aquelas e estas ressoam as médias em concerto, da variedade de vozes se cria, como que por encanto, uma condição de igualdade de proporções que aumenta o prazer de quem ouve e lhe conquista a alma.¹⁴ Noção semelhante ele advoga também no *Della Famiglia*, ao memorar a vetusta sentença:

dizem que o homem foi criado para agradar a Deus, para reconhecer um primeiro e verdadeiro princípio às coisas, nas quais se veja tanta variedade, tanta dessemelhança, beleza e multitude de animais, de suas formas, estaturas, vestimentas e cores; para ainda louvar a Deus junto a toda natureza universal, vendo tantas e assim diferenciadas e assim consonantes harmonias de vozes, versos e cantos, *concinni* e suaves, em cada ser vivo (Alberti, 1994, II, p. 70).

Mas no *De Re Aedificatoria*, variedade e copiosidade observam a *mediocritas*, seja na pulcra conformação dos corpos arquitetônicos, seja na venusta disposição dos ornatos edilícios. No que toca à partição da obra, Alberti define como elegante o ornamento que não é:

14. Para Portoghesi (1966a, p. XLI), a analogia entre “discurso arquitetônico e discurso musical”, referida a uma teoria mais general das relações numéricas simples, conduz Alberti a uma outra aquisição teórica, a do conceito de “multiplicidade na unidade”, necessário para explicar a sutil tensão que anima o equilíbrio estático de suas obras arquitetônicas. Robert Tavernor (1998, pp. 60, 74), por sua vez, adverte que a noção de harmonia em arquitetura é complexa, posto que não é identificável através de um único ornamento, tampouco pode uma composição musical ser reduzida a uma única nota ou frase; ela torna-se evidente na combinação apropriada de cada elemento do edifício. Assim, a modificação de uma única parte pode corromper toda a composição, este o argumento utilizado pelo próprio Alberti na famosa carta endereçada a Matteo de’ Pasti, em resposta à sugestão de alteração das pilstras do Templo Malatestiano de Rimini.

interrompido, confuso, perturbado ou dissoluto, nem ligado com inconveniência; que não tem membros em número excessivo, nem muito restritos ou muitos vastos, nem dissonantes ou disformes, nem separados e dissipados do restante do corpo; mas tendo em vista a natureza, a utilidade e as maneiras de proceder tudo é disposto exatamente por ordem, número, amplitude, colocação, forma, de modo que cada parte de toda a obra seja considerada necessária, de muita comodidade, e esteja em gratíssima *concinmitate* com o resto (Alberti, 1994, II, p. 70).

Assim sendo, garantindo na disposição dos membros o consenso entre *necessitas et commoditas*, “a jucundidade e a beleza do ornamento encontrarão o seu lugar apropriado e brilharão; mas se, ao contrário, isto não ocorrer, a obra certamente perderá toda sua dignidade” (*id.*, VI, 5, p. 469).

Se a *utilitas* se conjuga não apenas à inata *pulchritudo*, mas se solidariza outrossim ao *ornatus* arquitetônico, Alberti advoga que na cúpula, “a escopo de embelezamento e sobretudo de utilidade, aos muros se devem aplicar as cornijas” (*id. ibid.*, VIII, 9, p. 759). Endereçando tal conceito também à ereção dos edifícios sagrados, prescreve que aos muros das basílicas – “a escopo ornamental e igualmente por utilidade” –, se adossem outras colunas, melhor se quadrangulares, posicionando-as acima das primeiras cornijas e alinhando seus centros ao das colunas situadas na fileira inferior. “A utilidade disso”, justifica, “está no fato que, sem prejuízo algum para a solidez das ossaturas e aumentando a dignidade do edifício, se alivia em grande parte o peso dos muros e a despesa para erguê-los” (*ibid.*, VII, 15, p. 645). Em mesma linha, admira a excelência artística e o costume dos antigos em atentar à correspondência recíproca das partes em função do ornamento de um corpo, tal como se dava, nos templos, com as estátuas dispostas sobre as extremidades dos frontões, concordantes seja na matéria que no desenho.

Na Arquitetura, desta sorte, imitando a congruência dos membros dos corpos e a integração dos lineamentos dos organismos, Alberti tam-

bém concebe a superação da Natureza. Se os vetustos artistas, com a imitação, superaram a *natura ratio*, então também eles serão imitados.

Convém, onde quer que se encontrem obras universalmente estimadas e admiradas, que todas se examinem com o máximo cuidado e se faça o desenho e se meçam as proporções; se construa os modelos para tê-las próximas, e assim se as estude, compreenda a ordenação, a colocação, os gêneros e as proporções das partes individuais, sobretudo se delas tiverem feito uso os autores das maiores e mais importantes obras (*id.*, IX, 10, p. 857).

Todavia, a imitação dos antigos, do mesmo modo, não se configura como cópia servil e simiesca e Alberti incita o arquiteto a não se entusiasmar pela vastidão de proporções dos priscos edifícios, a ponto de se contentar apenas com elas. Convém, sobretudo, que se

perquira em cada elemento que coisa exista de preciosa e admirável em virtude de um artifício meditado e oculto, ou de alguma novidade; e se habitue a não aprovar nada que não seja perfeito e que o engenho não admire, e a tomar como modelo, para imitá-lo, tudo aquilo que é digno de aprovação, onde quer que se encontre. Aquilo que, ao contrário, compreende poder ser feito melhor, deverá corrigir ou emendar usando senso e destreza; e também aquilo que não resultasse mal feito, se esforçará com o próprio engenho para aprimorá-lo (*id. ibid.*, IX, 10, p. 857).

De modo análogo ao que se dá com a Natureza, a imitação dos antigos implica emulação. Então, e outra vez no que concerne a *partitio*, considera que

apesar de outros famosos arquitetos parecerem recomendar, através de suas obras, seja a dórica, a jônica, a coríntia, ou a toscana como a partição mais conve-

niente, não há razão para que sigamos seus desenhos em nossas obras, como se legalmente obrigados; mas ao invés, advertidos por seus exemplos, devemos nos empenhar para produzir nossas próprias invenções, para rivalizar, ou, se possível, superar a glória das suas (*ibid.*, I, 9, p. 69).

Tendo a superação e o aprimoramento dos modelos como meta, seja na imitação da Natureza, seja na dos antigos, Alberti mantém também na arte edificatória o acordo com os princípios emanados da retórica antiga.

Quintiliano advoga que a imitação não se limita às formas, mas deve considerar o quanto os antigos oradores observaram o decoro nas coisas e nas personagens e qual disposição empregaram no discurso.

Se distinguirmos tudo isto, então nossa imitação será correta. Quem então acrescentar a estas qualidades também as próprias, de modo a suprir aquilo que faltava e eliminar o que será eventualmente supérfluo, será o orador perfeito que buscamos (Quintiliano, 2001, X, 2, 27/8, pp. 1726/7).

Assim também no *De Re Aedificatoria*, o excelente arquiteto é “severo e diligente no exame de cada coisa e atento para que nada que não seja elegante e experimentado seja incluído, e, portanto, que tudo convenha entre si para a graça e o decoro da obra, de maneira que qualquer acréscimo ou alteração ou subtração a tornará defeituosa e enfraquecida” (Alberti, 1966a, II, 3, p. 107). Assim o fazendo ele realizará a perfeita beleza nos corpos de seus edifícios.



11. Angelica Kauffmann. Zêuxis selecionando modelos, 1764.



12. Ilustração da edição inglesa do *De Statua*, Londres, 1664.

(Página deixada propositadamente em branco)

IV.
quid deceat.
o decoro nas artes

IV.

QUID DECEAT. O DECORO NAS ARTES

Provava um grande e extraordinário prazer em observar as coisas nas quais houvesse belezas de forma e de decoro. Velhos de aspecto digno, íntegros e vigorosos, eram, para ele, objeto de admiração; e dizia venerar as delícias da natureza. Os quadrúpedes, os pássaros e os outros animais excelentes pela beleza eram para ele dignos de amor, porque a própria natureza os havia tornado dignos da sua graça (Alberti, 1843, p. CXV).

CONSIDERADOS OS ECOS DA RETÓRICA ANTIGA NA FORMULAÇÃO DA doutrina albertiana da beleza e do ornamento, convém destacar a importância conferida ao princípio do decoro. Adequação, propriedade, dignidade e conveniência são noções que regem as reflexões de Alberti não apenas nos escritos morais, mas também naqueles dedicados às artes. O decoro é parâmetro que fundamenta o belo e que regula o ornamento. Nesta questão, Cícero e Quintiliano permanecem as principais fontes.

No livro I do *De Officiis* Cícero (2001c, I, 95/6, pp. 160/1) considera o *decorum* – aquilo que os gregos chamam *πρέπον* (*prépon*) – como a justa medida de cada coisa, quase como ornamento da vida, “o que é consentâneo [próprio, adequado] à excelência do homem, enquanto sua natureza se diferencie da dos outros seres animados”.

Decoro é o aspecto visível do *honestum*, é o regulador da temperança e da moderação e portanto não é percebido apenas por via da razão mas, como assegura o orador, salta à vista: “do mesmo modo como a *venustas* e a *pulchritudo* do corpo não podem ser separados da boa saúde, assim o decoro é ligado à *virtù*”.

Na introdução à tradução italiana deste tratado ciceroniano, Emanuele Narducci (2001, p. 45) esclarece que *prépon* é um termo revivescido por Panécio do léxico da doutrina poético-retórica, no qual designava as mais variadas esfumaturas do conceito de conveniência: a apropriação de um comportamento para certo personagem, a adequação de um ator a seu papel, o acordo entre o “registro” dos tons e o conteúdo de uma oração, etc. Transferindo o conceito de *prépon* à esfera ética, Panécio o entende substancialmente como a tradução exterior (nos gestos, nas atitudes, no comportamento) do *kálon*, isto é, da harmonia interior da personalidade resultante do seguro controle da razão sobre os instintos. Neste sentido, o *decorum* investe todas as ações humanas.

Que tal noção seja familiar a Alberti, verifica-se já em suas primeiras obras. Quando ainda realizava seus estudos em Bolonha, ele compõe uma comédia autobiográfica – *Philodoxus* (Amante da Glória) – que por muito tempo se acreditou um original latino, visto que é assinada com o nome Lépido. A fábula conta como *Philodoxus* busca obter a mão da jovem *Doxia* (Glória), com o auxílio de seu escravo *Phroneus*.

No início da peça, um diálogo entre o rival do protagonista, *Fortunius*, e seu escravo *Potentio* descreve *Doxia*: “Ela é bela?”, pergunta o senhor. “Ela é tão bela”, responde o escravo, “e tão boa, que nada poderia ser acrescentado, e nada mais poderia ser desejado; e tanto assim, na verdade, que acredito que seja mais bela que Vênus, ou muito como ela. Sua cabeça é delicada, sua face agradável, sua aparência alegre, seu andar modesto. Ela se mantém e se move exatamente como convém a uma honorável matrona e cidadã romana” (Alberti, *Philodoxeos fabula*. Apud Grafton, 2002, p. 4).

A fala do escravo, apoiada em termos de panegírico, emparelha beleza e decoro. A graça e o encanto da aparência física da jovem *Doxia* externam seu caráter e sua virtude. Além disso, convém su-

blinhar, neste escrito juvenil de Alberti já se delineia a descrição da beleza como algo que não admite acréscimos ou alterações. Assim, na fábula, o belo é a expressão exterior do bom, da *virtus*.

Outra vez, o conúbio entre *pulchritudo* e *virtus* reconduz ao *De Officiis*, no qual Cícero afirma a filiação de ambos a um princípio de harmonia:

como de fato a beleza do corpo, pela adequada composição dos membros, move os olhos e deleita enquanto todas as partes estão unidas entre si em gracioso consenso, assim, aquele decoro que resplandece na vida, desperta a aprovação daqueles com os quais se vive pela ordem, constância e moderação das palavras e das ações (Cicerone, 2001c, I, 97, pp. 164/5).

Sendo o belo a expressão do bom, no *De Pictura* a beleza das figuras pintadas deve resplender suas virtudes interiores; assim, no livro II, Alberti (1972, II, 40, p. 78) prescreve aos pintores que, observando a modéstia e a decência, corrijam os defeitos exteriores de seus modelos de tal maneira que, mantida a similitude, o desfigurado seja omitido ou emendado: tudo deve convir a uma certa dignidade. Empenhando-se para realizar o mais elevado belo em suas pinturas, o artista preterirá ou ocultará quaisquer imperfeições do modelo e cobrirá as partes obscenas ou desgraciosas do corpo com vestimentas ou folhagens, ou ainda com as mãos. Tal precaução, segundo o relato tirado de Plutarco, era tomada pelos vetustos pintores e escultores ao retratarem reis com alguma deformidade, assim como o faziam em relação a Péricles, que era retratado com seu elmo para encobrir sua cabeça longa e mal formada. Também assim o fizera Apeles ao pintar a imagem de Antígono, representando-o apenas a partir da face que mantinha distante seu olho deformado.

A referência à pintura de Apeles é tomada de Quintiliano (2001, 13, 12, pp. 356/7), que recomenda na *Institutio Oratoria* que se ocultem alguns detalhes em uma oração, seja porque não devem ser colocados em evidência, seja porque não se pode exprimi-los

como mereceriam. Tendo o *ingenium* dos pintores antigos por parâmetro, o orador descreve a obra de Timante, contemporâneo e rival de Zêuxis, que, ao representar a cena do sacrifício de Ifigênia, pinta Calcante triste, Ulisses ainda mais triste, coloca no rosto de Menelau a maior dor que sua arte poderia figurar e, exaurida a gama de expressões e ainda não tendo encontrado o modo de exprimir dignamente o vulto de Agamenon, o fez velado, deixando que cada mente o estimasse em seu ânimo.

Alberti (1972, II, 42, p. 82) toma de Quintiliano a éfrase do sacrifício de Ifigênia¹ (figura 13), e a emprega também como exemplo da necessária concordância no que fazem as figuras da pintura entre si, ou em relação ao espectador, para que a história possa instruir. Esta celeberrima pintura era descrita ainda por Cícero (1998a, 22, 74, pp. 52/3)², que no *Orator* dela se vale para explicar o conceito de *decorum*:

o conveniente é algo assim como o apropriado e adaptado às circunstâncias e às pessoas, sendo válido frequentemente nos fatos e também nos ditos, e por fim nos gestos, no porte e nos movimentos, enquanto que o não conveniente é todo o contrário.

Ao orador perfeito caberia discernir o que convém em cada caso, não apenas em relação às ideias, mas também às palavras:

-
1. “Lauda-se Timantes de Chipre pela *tabula* na qual venceu Colotes, pois quando ele fez Calcante triste e Ulisses ainda mais triste no sacrifício de Ifigênia, e empregou toda sua arte e engenho no pesar de Menelau, esgotadas as impressões e não encontrando um modo digno de representar o vulto tristíssimo do pai, envolveu sua cabeça com um pano, e então deixou mais que se imaginasse sua dor do que os olhos podiam ver”.
 2. “se enfim aquele famoso pintor, ao pintar o sacrifício de Ifigênia, estando triste Calcante, Ulisses ainda mais triste, Menelau dolente, considera necessário cobrir a cabeça de Agamenon pelo motivo de não poder reproduzir com o pincel aquela incomensurável dor”.

as pessoas com diferentes circunstâncias, posições, *auctoritas*, idade, e os diferentes lugares, momentos e ouvintes não devem ser tratados com o mesmo tipo de palavras ou ideias; há que se ter em conta, em todas as partes do discurso da mesma forma que nas da vida, o que é o conveniente, e isto depende do tema que se trata e das pessoas, tanto das que falam quanto das que ouvem (Cicerone, 1998a, 21, 71/2, pp. 50/1).

Em todas as coisas, acrescenta Cícero, há que se levar em conta o até onde, e ainda que tudo tenha sua medida, molesta mais o demasiado que o pouco: “a este respeito Apeles dizia que erram os pintores que não percebem o que é demasiado” (*id.*, 22, 73, pp. 50/1). No *De Pictura*, Alberti (1972, II, 47, p. 90) emprega a mesma noção, mas, ao contrário de Cícero, atribui o dito a outro pintor antigo: “sobre este ponto Zêuxis costumava mostrar o erro dos pintores, que ignoravam o que era excessivo”. O ponto a que se refere o comentário do florentino diz respeito ao uso das cores, tratadas na parte dedicada à recepção da luz. Apesar de concordar que a copiosidade e a variedade das cores muito contribuem para a graça e a beleza da pintura, Alberti credita à disposição do branco e do preto a suma indústria e a arte.³ Tais cores, expressões de luz e sombra, conferem relevo às coisas pintadas e as modelam, fazem-nas saltar à vista, e realizam a *concinntas*, como a alcançada pelo louvado pintor ateniense Nícias.

As observações do tratadista têm em mira o juízo daqueles que consideram excelentes os pintores que acumulam na obra toda a multidão das cores e que acreditam insuficientes as quatro tintas usadas pelos antigos Polignoto e Timantes. Suas críticas se dirigem aos excessos tanto no uso das cores quanto no do ouro, empregado pelos pintores que buscam conferir majestade à história:

3. Da *Institutio Oratoria* de Quintiliano (2001, XII, 10, 5, pp. 2028/9) Alberti tira outra notícia sobre o nobilíssimo Zêuxis, que o toma como um príncipe entre os demais pintores pela compreensão da razão de luz e sombra.

Não os louvo. Ainda que eu viesse pintar a famosa Dido de Virgílio, cuja fâretra era de ouro, de cabelos áureos atados com ouro e de roupa purpúrea cingida de ouro, os freios do cavalo e tudo de ouro, eu não gostaria de empregar aí o ouro, pois há muito mais admiração e elogio para o artista que imita os raios de ouro com as cores (Alberti, 1972, II, 49, p. 125).

As exigências do decoro prescrevem a justa medida, legislam sobre ornamentos, cores e materiais, determinam que o valor da obra não seja assegurado por estes últimos, mas que é fruto, sobretudo, do engenho do artista. Apoiando-se em seu engenho, o artista usará também o branco e o preto com muito critério, como se “fossem feitos daquelas enormes pérolas que Cleópatra desfazia no vinagre”; assim, “caros como as preciosíssimas gemas”, os empregaria com moderação e parcimônia: “jamais se poderá dizer o quanto é útil ao pintor essa sobriedade” (*id.*, II, 47, p. 123).

Com o mesmo comedimento o pintor comporá a história, moderando a copiosidade e a variedade de lugares e personagens com dignidade e modéstia: “desaprovo os pintores que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio; isso não é composição, mas confusão dissoluta que se dissemina” (*id. ibid.*, II, 40, p. 78)⁴. Assim, convém que haja apenas um justo número de corpos na história e, a este respeito, Alberti veementemente aprova o costume dos poetas trágicos e cômicos de contar a fábula com o menor número possível de personagens.⁵

4. Alberti considera copiosíssima a história em cujos lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, crianças, aves, gatos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Mas ainda que reconheça que o que primeiro proporciona prazer em uma história é a abundância e variedade das coisas, assevera que o louvor a tal copiosidade só se dará se ela se fizer regular pela conveniência e adequação.

5. Neste ponto, Alberti é de opinião que nove ou dez homens podem condignamente representar a história e, ainda, considera relevante o dito de Varrão, que não admitia mais de nove convidados à mesa para evitar tumultos. É oportuno sublinhar que tais considerações não se encontram no texto em vulgar do tratado.

A noção de moderação da abundância é expressa por Quintiliano (2001, XII, 10, 79, pp. 2072/3): “a copiosidade deve ter medida, sem a qual não possui nada de louvável nem de útil”. Ele defende que a variedade das “cores” (gravidade, severidade, aspereza, veemência, concitação, mordacidade, brandura, doçura, brevidade) empregadas nas diversas partes do discurso, a fim de alcançar o escopo e também o louvor, se regule por uma razão “*per medium via*”. Desta sorte, o estilo do orador será elevado sem ser exagerado, corajoso sem ser temerário, severo sem ser triste, grave sem ser lento, rico sem ser luxuriante, agradável sem ser dissoluto, grandioso sem ser inchado; o que lhe compete é encontrar o meio entre o excesso e a falta, pois ambos os extremos são imperfeitos.⁶

Concernindo, pela *ratio mediocritas*, a expressão da beleza, o decoro não apenas regula a adequação de materiais e ornamentos, mas exibe a concordância e harmonia das partes. Desta sorte, no *De Pictura*, as prescrições retóricas relativas ao preceito da ‘conveniência’ operam, outrossim, na composição da obra, dos corpos e de seus membros, partes que conformam a história.

Tendo em vista a conveniência, na composição dos membros o pintor atentará para que estes concordem entre si, o que se dá quando em tamanho, ofício, espécie e cor correspondem-se em graça e beleza. Pois, se numa pintura, a cabeça é muito grande, o peito pequeno, a mão ampla, o pé inchado e o corpo túrgido, certamente a composição terá o aspecto disforme (Alberti, 1972, II, 36, p. 74).

Observadas as medidas e asseguradas as proporções, os membros executarão os ofícios a eles apropriados. Convém a um corredor agitar as mãos não menos que os pés e a um filósofo mostrar modestia ao falar, ao invés de modos de um lutador. Para distinguir seu argumento, Alberti relata uma louvada história romana (figura 14) na qual “Meleagro, morto e carregado, verga os que lhe carregam

6. A noção de que o artista em sua obra visa ao «meio-termo» remete à Ética a Nicômaco (1106b8-12) de Aristóteles: das boas obras não se pode retirar nada e a elas também nada pode ser acrescentado, pois o excesso ou a falta compromete sua perfeição, enquanto que o meio as preserva.

o peso e dá a impressão de bem morto em todos os seus membros: tudo pende, mãos, dedos e cabeça; tudo cai languidamente” (*id.*, II, 37, p. 109). Expressar um corpo morto, com cada membro inerte, é próprio do ótimo artífice. No corpo dos vivos, ao contrário, é desejável que os membros expressem movimentos que, além de apropriados, sejam belos e graciosos; e ainda, que atendam a uma similaridade de espécie, já que seria absurdo se as mãos de Helena ou Ifigênia parecessem velhas e rústicas, ou se Nestor tivesse um peito delicado e um pescoço macio, ou se Ganimedes tivesse um rosto enrugado e pernas atléticas, ou se Milão, robustíssimo entre todos, tivesse flancos leves e esguios. Para o pintor, é desonroso colocar braços e mãos magros em uma figura cuja face é cheia e firme, tanto quanto é inconveniente pintar peitos duros e escuros em corpos cujos rostos são rosados, belos e lívidos (*id. ibid.*, II, 37, p. 76).

Decorosamente, compete relacionar o ‘que é’ ao ‘que aparece’. Então, para que tudo convenha a uma certa dignidade, também os deuses são pintados segundo os respectivos ofícios e espécies; e Alberti prescreve que Vênus e Minerva não sejam vestidas com rústicos mantos de lã, assim como Marte e Júpiter não se ataviam com roupas de mulher. Em mesma linha, ele louva os vetustos pintores que ao representarem Castor e Pólux cuidaram não apenas para que parecessem gêmeos, mas para que se discernisse numa a natureza belicosa e noutro a ágil; de modo análogo, ao pintarem Vulcano, faziam que mesmo sob as vestes se notasse seu defeito de claudicar.⁷ Na *Institutio Oratoria*, tratando da conveniência, Quintiliano (2001, XI, 1,3, pp. 1782/3) expõe que cada forma de *ornatus* depende não tanto de seu caráter intrínseco, quanto daquele da coisa à qual é aplicado. Para clarificar a noção, compara:

Tal como os colares, as pérolas e as vestes longas, que são ornamentos das mulheres, enfeariam os homens, nem o hábito triunfal, comparado com o qual nada se pode conceber, convirá às mulheres.

7. A tradição romana de figuração dos deuses, com determinadas faces, vestes e ornatos, é memorada por Cícero (1972, I, 29, 81; I, 30, 83; I, 36, 101).

Além dos ornatos, também os gêneros da eloquência se acomodam ao sujeito. Aos anciãos, explica o orador, não convém um estilo abundante, arrogante, audaz e muito ornamentado, mas um estilo sóbrio, brando, polido, do mesmo modo como as vestes de cores brilhantes, como a púrpura e a escarlata, não são adequadas às pessoas dessa idade; para os jovens considera aceitável um estilo mais rico e quase ousado, enquanto que aos militares convém a simplicidade.

De modo análogo, no tratado da pintura, Alberti (1972, II, 44, p. 118) prescreve ao pintor que exprima nos corpos movimentos e ações convenientes às figuras representadas:

sejam os movimentos e as poses das moças leves, cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma que a galhardia [...], sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam os movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaço; que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos.

Na retórica, os princípios que regem os movimentos do corpo, a postura e a aparência do orador são contemplados na *actio* e já se encontram no mais antigo tratado escrito na língua do Lácio, o *Rhetorica ad Herennium*. O escrito, por muito tempo atribuído a Cícero⁸, instrui o orador sobre a maneira de mover o corpo acomodando-o às partes do discurso e à respectiva distribuição da voz:

se a conversação for digna, deve-se falar parado no lugar e movendo suavemente a mão direita, com o semblante alegre, triste ou sereno, conforme o teor

8. Segundo Maria Cristina Chiusa, o tratado deve ser atribuído a um retor de nome Cornífico mais que a Cícero, como mantinha uma tradição tardia (*Apud Maggiora*, 2005, p. 21).

da conversa. Se for demonstrativa, inclinaremos o corpo um pouco, abaixando o pescoço, pois naturalmente movemos o rosto para mais perto do ouvinte quando queremos instruir-lhe de algo e instigá-lo com veemência. Se for narrativa, poderá convir o mesmo movimento que pouco acima mostrei para a dignidade. Se for jocosa, devemos sugerir certa hilaridade no semblante, mas sem alterar os gestos (Cícero, 2005, p. 181).

Assim, a *actio* é a moderação dos gestos e da fisionomia que torna mais verossímil o que se pronuncia; portanto, que haja pudor e acrimônia tanto no semblante quanto nos gestos e, nem encanto, nem fealdade, chamem a atenção, para que o orador não se pareça com um histrião ou um operário. O orador acorda a *actio* ao gênero do discurso para instruir e mover a audiência.⁹ No *De Pictura*, visando que a história comova o espectador, o pintor cuida que os homens figurados expressem maximamente, com os movimentos dos corpos, aqueles da alma, sem que, contudo, imitem um histrião e desnudem a obra de sua graça e beleza.

O comover, como analisa Kossovitch (1989, p. 26), difere do agradar, pois toca a alma do espectador e desperta simpatia, fazendo rir com os que riem, chorar com os que choram, afligir-se com os que sofrem.

No livro II do tratado, seguindo notícia de Plínio (N.H., XXXIV, 77), Alberti cita o tebano Aristides - contemporâneo

9. O retor ora de modo conveniente à sua idade e posição, ao assunto tratado e à audiência a quem se endereça e as palavras, as imagens e os gestos são escolhidos para, deleitando, mover e instruir a audiência. Cícero (2001, I, 132, pp. 203-205) expressa esta noção no livro I do *De Oratore*, através do elogio à elegância e à apropriação no gesto, na postura e no aspecto, ao timbre de voz robusto e agradável de Rocio, renomado orador que afirmava que “o decoro é o fundamento de toda arte, mas é também a única coisa que não se pode ensinar com nenhuma arte”. Mesmo aqueles a quem tais dotes foram concedidos pela Natureza em menor medida, podem igualmente, na opinião do orador, utilizar com discrição e inteligência aquilo que possuem, pois o indecoroso é o que deve ser evitado acima de tudo.

de Apeles -, como o que excelia na pintura de tais mobilidades anímicas e o toma como exemplo para reafirmar ao leitor a importância de conhecer todos os movimentos dos corpos para também bem pintá-los:

As pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm testa franzida, a cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis (Alberti, 1972, II, 41, p. 80).

Novamente de Plínio (N.H., XXXV, 98), Alberti (1972, II, 41, p. 80) recupera o louvor a Eufranor, que no retrato de Alexandre pintou a face e o semblante de Páris de tal maneira que era possível reconhecê-lo como o juiz das deusas, o amante de Helena e o assassino de Aquiles. Atribuindo ao pintor a tarefa de exprimir, através das expressões dos corpos, emoções e caracteres das figuras, evoca o mérito de Daemon, em cujas pinturas se discerne facilmente os iracundos, os injustos e os inconstantes, bem como os exoráveis e os clementes, os misericordiosos, os gloriosos, os humildes e os ferozes.

No livro XI da *Institutio Oratoria*, Quintiliano (2001, XI, 3, 67, pp. 1884/5), *de apte dicendo*, discorre sobre a importância dos gestos para, mesmo na abstinência das palavras, exprimir significados. Para o orador, não apenas as mãos, mas também os acenos da cabeça manifestam as vontades: nos mudos, os gestos desempenham a função de linguagem verbal e, frequentemente, também a dança é compreendida e emociona sem necessidade de palavras. Os estados de ânimo se distinguem pela expressão do rosto e pelo porte,

assegura o retor, e por isso, até nos seres privados de linguagem, se reconhece a ira, a alegria, a lisonja. O *decor* provém dos gestos e dos movimentos, portanto:

não é estranho que estes gestos [...] possuam um tal efeito sobre os ânimos, quando uma pintura, que é uma obra silenciosa e que mantém sempre a mesma atitude, penetra nos sentimentos mais íntimos a ponto de, às vezes, parecer superar até mesmo a potência das palavras.¹⁰

Em mesma linha, Alberti (1972, II, 42, p. 82) louva a *Navicella* (figura 15) pintada em São Pedro pelo toscano Giotto¹¹, que apresentou os onze discípulos,

todos sobressaltados de medo ao verem um dos seus companheiros caminhando sobre as águas. No quadro, cada um exibe na fisionomia e no gesto uma clara manifestação de alma perturbada, de tal forma que existem diferentes movimentos e atitudes para cada um.

Tal passagem também ecoa a voz ciceroniana do *De Officiis* que, tratando da essência do decoro, louva não apenas os movimentos dos corpos quando correspondem à Natureza, mas também, e sobretudo, os movimentos da alma quando a ela se acomodam (Cícero, 2001c, I, 97, pp. 162-165). Para clarificar tal noção, Cícero

-
10. O retor adverte que se a expressão do vulto não se acordar à oração - se ao falar de coisas tristes o orador aparentar alegria ou se balançar a cabeça com um aceno de negação ao afirmar algo -, as palavras carecerão de autoridade e credibilidade.
11. Cecil Grayson (1972, p. 9) considera significativo que o único artista moderno referido por Alberti no *De Pictura* seja Giotto, que é louvado pela representação física dos estados emocionais. “Não há menção de desenvolvimentos na arte desde Giotto, ou das conquistas daqueles contemporâneos nomeados na carta a Brunelleschi. Alberti faz apenas alusões gerais à pinturas e pintores ‘modernos’ e, invariavelmente, para criticá-los: pela falta de proporção (§ 39); pelas falhas na realização dos propósitos (§ 12 e § 56); pelo abuso do ouro (§ 49)”.

toma como analogia as obras dos poetas: “dizemos que os poetas observaram o decoro quando o que ocorre e o que se diz correspondem ao carácter de cada pessoa”. Eles avaliam o que é apropriado a cada personagem e, na grande variedade dos caracteres, julgam o que seja conveniente e decoroso até mesmo aos viciosos.

Se os movimentos da alma, as afecções – ira, dor, gáudio, temor, desejo – são representados pelos movimentos dos corpos, na pintura eles são ressaltados quando há mudança de lugar e, desse modo, Alberti (1972, II, 43, p. 82) receita:

devem haver alguns corpos que se voltem para nós e outros que se afastem, para a direita e para a esquerda. Destes corpos, algumas partes serão mostradas ao observador, outras retrocederão; algumas serão voltadas para cima, outras se dirigirão para baixo.¹²

Mas, para que os devidos limites da razão não sejam excedidos na expressão dos referidos movimentos, o pintor aconselha que se observe a Natureza para que dela se extraia a necessária moderação. Na retórica antiga, a prescrição de moderação também conjuga conveniência e utilidade: “toda vez que se pronuncia um discurso, o orador atenta a dois aspectos, o que convém e o que é

12. Também no que se refere às mudanças de posição, Leon Battista esclarece que tudo o que se move pode percorrer sete direções: “ou para cima ou para baixo, ou para a direita ou para a esquerda, ou se afastando ao longe ou vindo em nossa direção; e a sétima é se movendo em círculo”. Estas especificações são tomadas de Quintiliano (2001, XI, 3, 105, pp. 1900/1), que na longa e minudente tratativa da *actio*, particularmente no que toca aos gestos das mãos, determina que “todo movimento possui seis direções, e o sétimo é aquele circular [...]. Os outros gestos indicam todos alguma coisa: diante de nós, à direita, à esquerda, para o alto, para baixo. Não se dirige jamais o gesto para trás; às vezes, porém, se tem o hábito, por assim dizer, de lançar a mão para trás”. Cecil Grayson identifica que é Quintiliano a fonte para a supracitada passagem albertiana, porém, se equivoca ao atribuí-la ao livro II da *Institutio Oratoria*. O mesmo equívoco é repetido pelo tradutor Antonio da Silveira Mendonça, na nota 1 ao parágrafo 43 da edição brasileira.

útil” (Quintiliano, 2001, II, 13, 8, pp. 354/5). Em relação a isto, na *Intitutio Oratoria*, Quintiliano instrui sobre a utilidade de variar algum elemento em relação à ordem tradicional e estabelecida da oração e a conveniência de, certas vezes, variar suas próprias atitudes, semblantes e posições, tal como se observa nas estátuas e nas pinturas.

Na verdade, um corpo ereto apresenta mínima graça: o rosto estaria certamente dirigido para frente, os braços estariam abandonados ao longo dos flancos, os pés unidos, e, de cima a baixo, a obra apareceria rígida. A inclinação e, por assim dizer, o movimento dão, ao contrário, uma ideia de ação e de animação; por isto as mãos não são conformadas de um único modo e as faces apresentam mil aspectos. Algumas figuras correm e se lançam, outras estão sentadas ou apoiadas, ora nuas, ora cobertas com véus, ora um pouco um e um pouco outro (*id.* II, 13, 8/10, pp. 354/5).

No tratado albertiano, os comentários do orador antigo repercutem e germinam:

Portanto, deixe que alguns corpos sejam vistos com a face inteira, com suas mãos voltadas para cima e os dedos erguidos, e apoiados sobre um pé; outros terão suas faces viradas, seus braços nas laterais, os pés juntos, e cada um deles terá flexões e movimentos singulares. Outros estarão sentados, ou ajoelhados, ou quase deitados. Se convier, deixe alguns estarem nus e outros, ao redor, estarão em parte nus e em parte vestidos (Alberti, 1972, II, 40, pp. 78/9).

Para Alberti, na pintura, a observância ao decoro rejeita toda monotonia ou repetição, e a variedade, jucunda em toda história, é grato e digno ornamento.

TOTA RES AEDIFICATORIA

No *De Re Aedificatoria*, desde o exórdio, Alberti determina que o edifício é um corpo e que consiste de lineamentos e matéria - o primeiro elemento é produzido pelo engenho, pelas cogitações da mente; o outro é tomado da Natureza -, e declara haver constatado que a realização da precípua pulcritude emana do modo de coesão das linhas entre si (Alberti, 1966a, Pr. p. 15). Desta sorte, reconhecendo que a beleza decorre dos lineamentos, determina, no livro I, que é tarefa destes encontrar um modo adequado de conjugar e coligar linhas e ângulos, por meio dos quais se defina inteiramente o aspecto da obra e, assim,

prescrever ao edifício e às suas partes uma posição apropriada, uma medida precisa, um modo conveniente e uma ordem agradável, de maneira que toda a forma e a figura do edifício repousem nos lineamentos mesmos (*id.*, I, 1, p. 19).¹³

Então, definindo as partes, suas dimensões e situações, ordenando-as e relacionando-as entre si de modo a formar um todo único, o lineamento, decorosamente, conforma uma beleza que é intrínseca e que, prescrita na ânima e na mente, independe de qualquer matéria (*id. ibid.*, I, 1, p. 21).

Ainda neste contexto, Alberti determina a constituição da Arquitetura em seis partes – *regio*, *area*, *partitio*, *paries*, *tectum*, *apertio*¹⁴ – e

13. Neste ponto Alberti retoma a ideia já apresentada no Prólogo ao afirmar que a constituição da Arquitetura é dividida em lineamentos e construção (*lineamentis et structura*).

14. Região (*regio*) se refere à extensão e às características do terreno que circunda a área da construção; área (*area*) é uma porção de espaço exatamente delimitada e circundada por muros, destinada a certo uso; divisão (*partitio*) é o que divide em áreas menores a área total do edifício; muro (*paries*) é toda estrutura que se ergue do terreno até o alto para sustentar o peso da cobertura, ou que surge no interior do edifício para dividir os vãos; cobertura (*tectum*) não é apenas a parte do edifício colocada mais alta que todas para recolher a chuva, mas em

exige que todas bem se adaptem ao uso a que se destinam, que sejam íntegras e sólidas no que se refere à firmeza e à durabilidade e, no que toca à graça e ao encanto, elegantemente compostas e cingidas.

Se os critérios de conveniência orientam a escolha da região na qual a obra será edificada¹⁵, na tratativa da área – a parte da *regio* destinada à construção do edifício – eles são realçados. Entre os elementos que conferem decoro à área, como a elevação do pódio, o aplainamento do terreno e sua estabilidade, destaca-se a delimitação do perímetro. Segundo a definição do tratadista, a área é inscrita pela conjugação e coligação das linhas e ângulos e, portanto, convém que haja variedade na disposição de ambos, bem como na das partes individuais, para que a graça e a comodidade estejam presentes em todo o edifício. Quanto à disposição dos ângulos, Alberti (1966a, I, 8, pp. 56/7) considera os retos muito úteis, mas reputa os obtusos suficientemente decorosos; estes conformam áreas poligonais, entre as quais se louvam as hexagonais e as octogonais, além da decagonal, convenientíssima e belíssima.¹⁶ O círculo – que na sentença dos filósofos é todo um ângulo (*id.*, I, 8, p. 59) –, delimita uma área capacíssima e que exige despesas menores para ser encerrada.

geral qualquer parte estendida em largura e comprimento sobre a cabeça de quem deambula; abertura (*apertio*) é tudo o que permite a entrada e a saída de homens e coisas em qualquer parte do edifício (Alberti, 1966a, I, 2, p. 23).

15. No capítulo 4 do livro I, tratando dos critérios a serem observados quanto à escolha da região, Alberti (1966a, I, 4, pp. 32-37) recomenda: convém que ela seja bem aceita por seus moradores, seja pela conformação natural, que será digna e amena, seja pela índole dos homens com os quais se relacionarão; que tenha clima moderadamente úmido e tépido; que não se localize no fundo de um vale, o que, além de indecoroso, é assaz incômodo, mas que ocupe posição elevada em relação à zona circunstante; e que possua abundância de tudo o que responda às necessidades práticas, como água e alimentos. É oportuno lembrar que Alberti segue aqui grande parte das considerações tecidas por Vitruvius no livro I de seu *De Architectura*, mas que também incorpora, nos capítulos 5 e 6, notícias e recomendações de outros antigos, como Suetônio, Varrão, Frontino, Tucídides, e Plínio.
16. É provável que Alberti esteja se referindo ao Mausoléu dos Hortos Licinianos, então conhecido como templo de Minerva Médica.

Tais considerações acerca da área sugerem já neste livro certa inclinação de Alberti pelas belas formas circulares e também pelas poligonais, desde que seus “ângulos sejam iguais entre si, reciprocamente correspondentes e invariáveis em relação à área”. Todavia, cabe advertir, como é ofício dos lineamentos conformar a forma e a figura do edifício, os aspectos por eles contemplados não se esgotam na primeira parte do *De Re Aedificatoria*, na qual Alberti se debruça sobre as questões gerais e comuns a toda edificação, mas são memorados na segunda metade, a partir do livro VI, precedendo a tratativa dos elementos da ornamentação próprios aos distintos gêneros de edifícios. Assim, no livro VII, dedicado aos ornamentos dos edifícios sagrados, o tema da área é retomado quando da distinção dos templos em quadrangulares, poligonais e circulares. Neste ponto, Alberti (1966a, VII, 4, p. 551) assinala a excelência do círculo e do hexágono:

que na Natureza prevaleça a forma circular, é manifesto por tudo aquilo que no Universo dura, se gera ou se transforma. Inútil mencionar o orbe, as estrelas, as árvores, os animais e suas covas, todas coisas que a Natureza fez circulares. Mas também vemos como ela se compraz com as formas hexagonais: já que as abelhas e os vespões, e os insetos em geral, aprenderam a construir suas celas hexagonais.

E então, repetindo as referências às figuras circulares, hexagonais, octogonais e decagonais – e agora descrevendo geometricamente o processo de construção das mesmas a partir do círculo –, Alberti (*id.*, VII, 4, p. 551) acrescenta os exemplos retangulares:

em quase todos os templos quadrangulares, os antigos privilegiaram a forma alongada, de modo que o comprimento de sua área resultasse maior que a largura por um meio; outros preferiram uma forma tal que a largura fosse superada no comprimento por

um terço; outros ainda estabeleceram que este fosse o dobro daquela.¹⁷

Cabe notar que, em ambas as partes do tratado, os aspectos relativos à área contemplam a formação da beleza intrínseca, da *pulchritudo* que emana da estrutura mesma do edifício, e é significativo que no livro VII ela anteceda a discussão sobre os elementos entendidos como acréscimos – absides, pórticos, colunas, pódios, pavimentos, coberturas, aberturas, revestimentos –, ornamentos que são aderidos para luzir o corpo belo.

Retomando a analogia entre edifício e corpo, Alberti prossegue no livro I o tratamento de outro aspecto dos lineamentos, a divisão, e determina que no edifício cada parte se acorde com as demais, do mesmo modo como nos seres vivos cada membro muito belamente concorda com todos os outros. Esta é a parte da Arquitetura na qual se divide em áreas menores aquela total e seu ofício é comeder todo o edifício em suas partes, a compleição de cada uma das partes em si, o consenso e coesão das linhas e ângulos na obra toda, tendo em vista a utilidade, o encanto e a dignidade. Para ilustrar o argumento, Alberti (1966a, I, 9, p. 65) convoca outra relevante analogia, aquela que relaciona casa e cidade:

e se é verdadeira a sentença dos filósofos, que a cidade é como uma grande casa, e a casa por sua vez uma pequena cidade, não se terá razão em sustentar que os membros de uma casa são eles próprios pequenas casas, como o átrio, o pátio, a sala de refeições, o pórtico, etc.? E preterir, por negligência ou incúria, apenas um deles não prejudicará a dignidade e o louvor da obra? Portanto, grande cuidado e diligência se aplicam a estas considerações, que importam para a obra como um todo, e que se atente para que

17. As proporções 2:3, 3:4 e 1:2.

até mesmo as menores partes sejam feitas em conformidade com o engenho e a arte”.

Desta sorte, no que concerne à divisão do edifício, as prescrições do decoro regem que cada um de seus membros esteja no lugar e na posição mais adequados, que outros mais convenientes não se possa conceber, que não ocupe área maior do que exija o uso e nem menor do que postule a dignidade. Ainda, para contribuir ao louvor e à graça da obra, convém que os membros concordem entre si, e que o façam de modo que não se exaura em uma única parte todo o impulso à beleza, negligenciando as outras, mas que apareçam como corpo integral e único ao invés de membros separados e dissipados.

Se o edifício é um corpo, ocorre imitar a modéstia da Natureza na conformação de seus membros e, neste campo como em todos os outros, adverte Alberti, o desejo desmedido de construir é tão reprovável quanto é louvável a sobriedade. Portanto, caberão aos membros proporções módicas, fixadas pela necessidade e embelezadas pela comodidade e pelo uso.

Outra vez, tal como no *De Pictura*, o decoro prescreve a moderação, mas também rejeita a monotonia. Assim, Alberti reafirma seu desejo de que as partes do edifício não sejam todas traçadas com uma única delimitação, mas que algumas sejam maiores, outras menores e outras medianas; que algumas se inscrevam em linhas retas, algumas em curvas e outras em um misto das duas. Concernente aos atrativos da beleza, a variedade é decorosa quando favorece a correspondência recíproca de elementos distintos, combinados de modo a corporificar na obra a unidade. Conjugando medida, moderação e variedade, assemelhando o edifício a um corpo vivo, a observância do decoro na realização da divisão se opõe aos extremos, à figuração do disforme e do extravagante, e visa uma beleza que emerge da razão do meio.

Ainda, no livro VI, a alusão à *partitio* reitera sua vinculação a uma beleza inata, que resulta da congruência e da concordância entre elementos que, apesar de distintos, se dispõem com ordem e se mantêm mutuamente em justeza de número e medida (Alberti, 1966a, VI, 5, p. 469); pulcritude que, configurada pelos lineamentos, é intrínseca

à conformação mesma do edifício. Só então, ao conjunto dos membros, assim coligados e concertados, se adere a beleza luminosa dos ornamentos para que a obra possa refulgir pelo decoro.

LUX PULCHRITUDINIS

Se por um lado Alberti institui que o *ornamentum* depende da constituição da *pulchritudo*, ou seja, que a beleza aderente só se cumpre se os atributos da beleza intrínseca estiverem contemplados e se a obra não exibir incongruências em sua conformação, por outro também sustenta a noção de que os ornamentos se aplicam como tintura para consumir e dissipar alguma deformidade no corpo do edifício e lustrar as partes mais belas, tornando estas mais deleitáveis e as ingratas menos ofensivas. Este entendimento sucede, no livro VI, a definição da beleza como aquela precisa relação de *concinnitas* das partes no todo – que não admite quaisquer acréscimos, subtrações ou alterações – e o reconhecimento da infrequência com que tal perfeição é alcançada, até mesmo na Natureza, visto, por exemplo, “como são raros os belos jovens em Atenas” (Alberti, 1966a, VI, 2, p. 449). A citação, nomeadamente tirada de Cícero, visa esclarecer o que se toma por deformidades: “célebre apreciador das formas notava, naqueles por ele reprovados, algum elemento a mais ou a menos do que convinha à regra da beleza”. Assim, também nos casos em que a relação entre as partes e o todo não tenha consumado a excelência e a razão do meio-termo não tenha sido encontrada, as disposições do decoro prescrevem e justificam o emprego de belezas auxiliares, já que, como defende Alberti (*id.*, VI, 5, p. 469), “em todas as coisas, o principal ornamento é carecer de qualquer inconveniência”.¹⁸

18. A afirmação memora o parecer de Quintiliano (2001, VIII, 5, 34, pp. 1368/9), que, ao explicar aos oradores o que sejam os gêneros de sentença, isto é, as “frases brilhantes” que geralmente se empregam no final dos períodos, defende que “a primeira virtude é carecer de vícios”.

Anuindo aos desígnios do ornamento como artifício que corrige defeitos exteriores, reestabelece-se a aproximação entre o *De Re Aedificatoria* e o *De Pictura*; tal como faz o pintor em relação ao modelo, o arquiteto ocultará no edifício quaisquer imperfeições e cobrirá com ornamentos as partes obscenas ou desgraciosas. Em ambas as condições, desposando e luzindo a beleza inata ou corrigindo desmesuras de modo a expressar a máxima venustidade possível, as exigências do decoro legitimam o ornamento como necessário.

A observância aos princípios da conveniência determina que o ornamento seja apropriado a cada gênero de edifício e a cada situação, do mesmo modo como na retórica, o orador ajusta o estilo do discurso em função da causa, da audiência e do escopo.

Na Retórica aristotélica, as palavras alcançam conveniência (*prépon*) quando o ornato está apto ao *topos* do gênero e o discurso apresenta clareza. Há um ornamento apropriado à prosa, outro à poesia, mas ele é tal que as palavras não perdem sua conformação natural (Aristóteles, Retórica 3.2.1404b36 *Apud* Miller, 1999, p. 33). No *Orator* de Cícero (1998a, 21, 69, pp. 48/9), o fundamento da eloquência é a sapiência e o orador *peritus* é aquele que adapta o estilo – elevado, médio ou tênue ao que convém em cada parte do discurso e em cada ocasião. Nas causas forenses e civis, ele fala de maneira a provar, agradar e convencer, mas a cada um destes fins corresponde um estilo: será preciso ser exaustivo ao provar, moderado ao deleitar, veemente ao convencer.¹⁹

Acolhendo tais noções, no *De Re Aedificatoria*, Alberti parte os livros dedicados aos ornamentos em vista dos distintos gêneros de edifícios: o sétimo trata do que convém às obras sagradas, o oitavo, às obras públicas profanas, e o nono, às privadas. A partição ainda indica certa hierarquia da beleza, distribuindo a ornamentação de modo conveniente ao tipo de construção, segundo a posição social do comitente ou dos ofícios abrigados. Ao vértice da escala hierárquica estão os edifícios sagrados, aos quais nada faltará em termos

19. Considerando que não haja um estilo ideal e que compete ao orador discernir o que convém em cada caso, Cícero endereça seu ataque aos neoáticos, que defendem o estilo severo e simples como o melhor.

de majestade e beleza, e entre os profanos de maior elegância encontram-se aqueles públicos dedicados à *civitas*; quanto aos privados, se por um lado sua ornamentação será mais modesta, por outro, nas partes mais recônditas, aplicam-se os caprichos da fantasia.

Para Alberti (1966a, VII, 3, p. 543), a excelência da formosura nas obras sagradas concorre ao decoro da urbe: “um templo bem elegante e bem ornado certamente é primeiro e máximo ornamento da cidade”. Sua afirmação articula-se à menção sobre o exemplo de Roma, que, segundo relata, ainda no tempo de seu florescimento mantinha o Capitólio coberto com colmos, como forma de expressar a antiga parcimônia estimada pelos antepassados; e então, somente quando a riqueza dos monarcas e cidadãos os induziu a dignificar a si próprios e a cidade com a construção de grandes edifícios, pareceu-lhes coisa vergonhosa que as habitações dos deuses pudessem de algum modo ser superadas em beleza por aquelas dos homens:

assim que, em tempo breve, se alcançou o ponto, na cidade mais parcimoniosa de todas, de ver o rei Numa doar quatro mil libras de prata para construir as fundações de um único templo (*id.*, VII, 2, p. 543).

Para o tratadista, a atitude do soberano, louvável, contribuiu à veneração dos deuses benfeitores e muito serviu ao decoro da cidade. Além disso, declara: “a autoridade que ao templo é dada por sua Antiguidade não é inferior ao decoro conferido pelo ornamento” (*id. ibid.*, VII, 3, p. 545).

Desta sorte, recomenda aos templos uma beleza tal que nada mais ornado possa ser cogitado, que cada uma de suas partes seja disposta de modo a suscitar admiração e esteja em proporção com as dimensões da própria cidade, e que, sobretudo, a obra toda seja feita de modo a tornar difícil ajuizar se merece maior encômio o engenho do artífice ou a solícitude dos cidadãos em expor preciosas raridades. Para que sejam bem vistos de qualquer parte, em frente e em volta de tais edifícios se abrirão amplas e dignas platéias.

Em conformidade com o caráter da divindade consagrada, se farão circulares os templos dedicados ao Sol, a Júpiter e a Vesta, os templos de Vênus, de Diana, das Musas, das Ninfas e das deusas mais delicadas imitarão com suas formas a gracilidade virginal e a delicadeza da tenra idade e os de Hércules, Marte e dos deuses maiores apresentarão mais autoridade e gravidade do que graça e venustidade (*ibid.*, VII, 3, pp. 547-549).

A conveniência de tal expressão do caráter é tomada do *De Architectura* de Vitruvius (2002, I, 2, 5, pp. 118/9), que, no livro I, tratando do *decor*, ou do aspecto agradável da obra consumado por elementos bem dispostos, prescreve viris templos dóricos a Minerva, Marte e Hércules, delgadas construções coríntias a Vênus, Flora, Proserpina e às Ninfas das fontes – às quais convém o ornato de folhagens e volutas –, e a *ratio mediocritas* jônica, temperança entre a severidade dórica e a delicadeza coríntia, a Juno e Diana. As colocações do arquiteto antigo acerca dos *genera* apropriados às deidades expõem também sua aproximação aos já referidos preceitos da retórica ciceroniana, que pressupõe a adequação das palavras e ideias a lugares, circunstâncias, momentos e ouvintes específicos. Ainda, a instituição de três *genera* – o severo dórico, o mediano jônico e o delicado coríntio – remete aos três estilos de elocução – tenro, médio e elevado.

Do mesmo modo, a relação entre gêneros e espécies verte de Cícero (2001c, I, 130, p. 195). No *De Officiis*, declara que “dois são os gêneros de beleza, um é a *venustas*, e o outro a *dignitas*; devemos deduzir que a *venustas* é própria às mulheres e a *dignitas* aos homens. Se afaste portanto da beleza viril todo ornamento que não seja digno do homem”. A asserção articula-se à noção de que convém seguir a Natureza e evitar tudo o que os olhos e os ouvidos não possam aprovar. Para Cícero:

somente o homem pode conhecer o que seja a ordem, o decoro e a medida nos fatos e nas palavras. Assim, não existe outro animal que conheça a beleza, a formosura e a conveniência das partes; e a razão natural transferindo por analogia estas propriedades dos olhos ao ânimo, tanto mais ele retém que se de-

vam conservar a beleza, a constância e a ordem nos ditos e nos fatos, a fim de evitar que se cometam atos indecorosos ou efeminados” (*id.*, I, 14, pp. 86/7).

É ofício do arquiteto transferir para as estruturas edificadas a preeminência da relação e da proporção entre os membros e dos adornos que convêm a cada um dos gêneros humanos. Assim, a beleza máxima que Alberti (1966a, VII, 110 p. 617) prescreve aos edifícios sagrados é aquela que melhor responde às legislações do decoro. E é por razões do decoro que até mesmo a morada celeste de Júpiter, ainda que lá nunca chova, não pode carecer do frontão. E então, para compor os pórticos que se elevam sobre proeminentes pódios, os dignos frontões se apóiam sobre colonatas²⁰ cujos intercolúnios também se apresentam em três gêneros: um aberto, com colunas distantes entre si; outro denso, com colunas avizinhas umas às outras; e um intermediário entre estes dois, elegante, que serve à comodidade e é preferível entre os demais. A amplitude destes intervalos se mede em proporção à grossura das colunas; assim, o aberto não será mais amplo que 3 e 3/8 vezes o diâmetro da coluna, o pleno não será mais estreito que 1 e 1/2 vez, e o elegante é 2 e 1/4. Por conveniência, colunas mais espessas se empregam nos intercolúnios abertos, enquanto nos plenos se dispõem as mais esbeltas, e, do mesmo modo como nos corpos se desaprovam os membros inchados, as paredes dos templos não se farão grossas demais.

Quanto aos ornamentos apropriados às paredes, Alberti memora as sentenças dos antigos. Na *Naturalis Historia* de Plínio, lia que os muros do santuário de Cizico foram ornados com pedras polidas, separadas nas juntas por ouro maciço, e que na construção do templo de Minerva, em Élide, o irmão de Fídias usou um reboco

20. Alberti (1966a, VII, 6, p. 563) considera que apenas a forma austera das colunas com entablamento retilíneo é apropriada aos templos, posto que os arcos, utilizados nos teatros e nas basílicas, não se conformam à sua dignidade.

feito de cal misturada a açafreão e leite.²¹ Em oposição a tais práticas, convoca a opinião do orador:

Cícero, seguindo os ensinamentos de Platão, reputou justo induzir por lei seus concidadãos a desprezarem nos templos a variedade e os atrativos dos ornamentos e a aprovarem primeiramente a candura. Todavia – disse – possuam um belo aspecto (Alberti, 1966a, VII, 10, p. 609).²²

E então, apesar de concordar que seja gratíssima aos ótimos deuses a pureza e a simplicidade tanto nas cores quanto na vida, Alberti (*id.*, VII, 10, p. 609) reitera a temperança entre os extremos:

não convém que nos templos se encontrem coisas que seduzam os sentidos e distraiam a alma da meditação religiosa. Porém, assim julgo: como nos outros lugares públicos, do mesmo modo nos edifícios sagrados, para que de nenhuma forma se afaste a gravidade, louvamos aqueles que desejam que as paredes, os tetos e os pavimentos sejam executados elegantemente e com toda a arte, para que, primeiramente, resultem duráveis.

A concepção de que molesta mais o excesso que a falta, ou que agrada mais uma beleza concisa que uma aparatosa, é devedora da Retórica. Nos tratados da oratória, um primeiro exemplo de crítica à imprudente saciação dos sentidos devida ao emprego excessivo de ornamentos encontra-se no *De Inventione*, escrito no qual Cícero adverte que o emprego de muitas figuras de ornato, apesar de trazerem *lepor e festivitas* ao discurso, ao mesmo tempo mitigam a

21. Paolo Portoghesi identifica as referidas passagens no escrito pliniano: Nat. Hist., XXXVI, 98; XXXVI, 177 (Alberti, 1966a, notas 3 e 4, p. 607).

22. Portoghesi, na nota 2 da p. 608 afirma que nada além de uma semelhança verbal se encontra no *De legibus* (III, 30) de Cícero.

gravitas e a *severitas* do estilo do orador, fazendo-o perder a *dignitas* e a *pulchritudo* (Cfr. Miller, 1999, p. 43, nota 49). No *De Oratore*, Cícero (2001b, III, 57, 217, pp. 728/9) manifesta a ideia de que convém remover tudo o que possa obscurecer, ofuscar ou sufocar o estilo do orador e dar relevo aos aspectos mais evidentes e visíveis. Na *Institutio Oratoria*, Quintiliano (2001, VIII, 5, 34, pp. 1366/7), tomando os luminosos ornamentos do discurso como olhos da eloquência, afirma:

não desejaria que os olhos se encontrassem em todo o corpo, porque os outros membros não devem perder o seu ofício, e, se fosse necessário escolher, preferiria aquela antiga rudeza de expressão a esta nova excessiva liberdade. Mas existe uma via do meio, assim como na vestimenta e no modo de vida, há uma elegância que não pode ser reprovada.²³

No *De Re Aedificatoria*, Alberti (1966a, VII, 10, p. 609) aprova como elegantes os revestimentos internos em placas de mármore ou de vidro e os externos em emboço ornado por relevos; nos pórticos cabem as belíssimas pinturas de feitos ilustres, mas, no interior, prefere os quadros aos afrescos. Para o tratadista, a contemplação de uma boa pintura confere uma satisfação de alma não inferior à promovida pela leitura de uma boa história, e, de fato, reitera a semelhança de ambos os ofícios: “o pintor narra com o pincel, o narrador pinta com as palavras”.

Em vista do favorecimento de uma justa disposição de alma, Alberti recomenda que os ornamentos das paredes e do pavimento possuam alguma qualidade de filosofia. Assim, que hajam inscrições destinadas a instruir os homens a serem mais justos, modestos, simples, virtuosos e pios – tais como “seja como gostaria de aparecer”, “ame e será amado” –, e sobretudo o pavimento será ocupado com

23. Em uma outra passagem do mesmo livro Quintiliano (2001, VIII, 3, 16, pp. 1292/3) assevera: “devemos saber que aquilo que é impróprio não é ornamento”.

linhas e figuras pertinentes à música e à geometria, assim que em toda parte seja estimulada a educação da mente. Igualmente, as janelas dos templos terão dimensões modestas e ocuparão posição bem elevada, de modo que através delas não se possa avistar outro que o céu, nem os que celebram e os que oram sejam de algum modo desviados do pensamento da divindade: “o senso de temor suscitado pela obscuridade contribui por natureza própria a dispor a mente à veneração, daquele mesmo modo no qual a majestade se conjuga em grande medida com a severidade” (*id.*, VII, 12, p. 617).²⁴ Então, nesse ambiente interior de luz languesciente, as chamas acesas representam para Alberti o ornamento mais divino.

Todavia, por conveniência, a solenidade de tais ornamentos do templo não se emprega nas basílicas, às quais cabe imitar, mas nunca igualar a beleza dos primeiros, que se encontram sobre um patamar mais elevado em termos de veneração e dignidade. Assim, o pódio sobre o qual se ergue a basílica será 1/8 mais baixo que o do templo; as paredes dela serão menos espessas e as colunatas apresentarão menor gravidade. Não obstante isso, Alberti sustenta que a basílica, sede da administração da justiça no mundo antigo, possua uma forma adequada à tradição italiana, pois a digna posição que o altar ocupa em frente à tribuna é muito apropriada ao rito litúrgico.

Conforme a hierarquia de beleza prescrita em função do decoro, abaixo dos templos e das basílicas Alberti (*id. ibid.*, VII, 1, p. 535) coloca as construções públicas profanas, feitas apenas para os homens e, portanto, menos dignas que os dedicados às deidades. Ainda no livro VII, declara:

O principal ornamento de uma cidade é constituído pelas vias, pelo foro, por cada edifício e por sua posição, construção, forma, colocação: todos estes elementos deverão ser dispostos e distribuídos tendo

24. No capítulo 12 do livro VI, Alberti já afirmava que “os ornamentos das aberturas possuem grande importância para a jociedade e o decoro do edifício inteiro”.

em vista responder no modo mais adequado aos usos de cada obra e às suas exigências de comodidade e de decoro. Já que, quando falta a ordem, também a comodidade, a graça e a dignidade desaparecem.

No início do livro VIII, debruçando-se sobre tais elementos, assevera que a via é o que o existe de mais público, posto que é de utilidade tanto aos cidadãos quanto aos peregrinos, e seu principal ornamento é se apresentar uniforme, limpa, ampla, bem calçada e com vistas agradáveis. No interior da cidade, as mais dignas são as vias que conduzem aos templos, às basílicas, e aos lugares de espetáculos; a estas, além de uma boa pavimentação e de uma perfeita limpeza, convém a construção de duas linhas de pórticos de iguais lineamentos ou de casas, todas de uma mesma altura. Outras partes das vias que requerem ornamento de modo particular são a ponte, o *trivium*, o foro. Para Alberti (1966a, VIII, 6, p. 713), a distinção entre estes se dá apenas em amplitude, pois o primeiro não é nada mais que um foro de pequenas dimensões. Assim, a ambos é apropriado o ornamento de arcos – um tipo de porta sempre aberta –, além de elegantes porticados sob os quais os anciãos possam deambular, sentar-se, repousar, ou prestar ofícios entre si. As colunas e os arcos adornam, outrossim, os edifícios de espetáculos – teatro, circo e anfiteatro – edifícios concebidos pelos antigos não apenas em vista do prazer, mas também da utilidade, pois, no que toca ao deleite, estimulam o vigor do engenho e a agudeza da mente, e no que concerne à utilidade, exercitam a robustez do corpo e a firmeza de ânimo (*id.*, VIII, 7, p. 725).

Ainda abaixo destas, tomadas entre as primeiras construções públicas, pois permitem passagem livre tanto de patrícios quanto de plebeus, Alberti (*id. ibid.*, VIII, 9, p. 759) posiciona os edifícios resguardados apenas aos que exercitam algum cargo público, como o senado e a cúria. Esta recebe o ornato do teto em abóbada, além de cornijas aplicadas às paredes. Nas bibliotecas, o principal ornamento é constituído pelos próprios livros - “que devem existir em grande número, ser muito raros e privilegiar os doutos da Antigui-

dade” (*ibid.*, VIII, 9, p. 767) -, junto dos quais podem se expor instrumentos matemáticos ou imagens de vetustos poetas.

Assim, ainda que o *ornatus* convenha a todas as edificações da *res publica*, pois luz sua majestade e beleza, ele se configura segundo razões peculiares a cada obra e se comede pelo conúbio de *utilitas* e *voluptas*.

FRUGALIDADE E PARCIMÔNIA: A INCONVENIÊNCIA DO LUXO NAS CONSTRUÇÕES PRIVADAS

Logo no início do livro IX do *De Re Aedificatoria*, dedicado ao ornamento dos edifícios privados, Alberti (1966a, IX, 1, p. 779) declara:

aprendemos que nossos antigos, homens modestísimos e prudentíssimos, veementemente recomendavam, seja às coisas públicas, às privadas ou à arte edificatória, a frugalidade e a parcimônia; e pensavam que toda forma de luxo deveria ser eliminada ou mantida a freio entre os cidadãos.

A asserção articula-se ao louvável exemplo praticado pelos antigos atenienses, que deixaram seus edifícios públicos, e sobretudo templos, tão esplêndidos e ornados, a ponto de não poderem ser superados, e construções privadas tão parcimoniosas que até mesmo as habitações dos homens mais ilustres não se distinguiam, em grande medida, daquelas dos cidadãos comuns.

Mas se os atenienses são louvados por terem adornado sua *polis* com as obras dos artífices, os espartanos são aplaudidos por terem embelezado a própria cidade mais com sua *areté* (ἀρετή) do que com construções e, em conformidade com sua modéstia, terem edificado as casas privadas para responder mais ao uso e à necessidade que à venustidade e ao prazer. Além dos helenos, também os germanos, nos tempos de César, evitavam construir edifícios muito bem acabados por temor de que a cobiça causasse dissídios entre os cidadãos e, para aplacar a inveja, em Roma,

Valério fez demolir a casa que possuía sobre o monte Esquilino e a reconstruiu no plano. Para Alberti, esta frugalidade que serviu de exemplo à condução das coisas públicas e privadas das boas gerações que se seguiram, favoreceu a permanência dos bons costumes, como aquele defendido por Otaviano que, desgostando das edificações luxuosas que medraram em Roma com a ampliação do Império, ordenou a derrubada de uma vila suntuosa que se erguia sobre a urbe.

Acolhendo os exemplos antigos em vista da oposição ao luxo nas construções privadas, Alberti (1966a, IX, 1, p. 781) afiança que apraz aquilo que é moderado pela dignidade. Em seguida, aconselha: “direi que é preferível para os ricos que falte algum ornamento em suas casas privadas, do que ser repreendido pelas pessoas modestíssimas e parcimoniosas devido à luxúria”. No entendimento de Paolo Portoghesi (*id.*, nota 10, p. 781), a passagem esclarece o valor ético, além de “estético”, da teoria da proporção e da *mediocritas* albertiana, que prescreve a conveniência e a medida como fundamentos da beleza e do bem.

Todavia, a censura ao fausto e à magnificência nas obras privadas remete ao *De Officiis*, em cujo livro I Cícero (2001c, I, 139, pp. 202/3) declara que o escopo da casa é a utilidade prática e prescreve que a disposição de suas partes deve se acomodar ao uso, além de contemplar a comodidade e a dignidade. Em sua construção, indica a conveniência de considerar, além de si próprio, também os outros; assim, concebe a casa dos homens ilustres, destinadas a acolher muitos hóspedes e a admitir um grande número de pessoas de toda espécie, como um vasto edifício. Por outro lado, admoesta que uma casa ampla que permanece vazia representa um indecoro a seu proprietário. A um cônsul convém uma imponente casa edificada sobre o Palatino e esta, de fato, pode contribuir à sua dignidade, desde que não responda inteiramente por ela: “o proprietário não deve ser dignificado pela casa, mas a casa por seu proprietário”.

Advertindo sobre a conveniência de usar uma certa medida e ordem na condução da vida a fim de conservar a honestidade e o deco-

ro, Cícero (*id.*, I, 17, pp. 88/9) recomenda evitar, especialmente na construção da própria casa, a suntuosidade e a magnificência: “que as coisas pertinentes à *liberalitas* e à dignidade sejam moderadas” (*id. ibid.*, I, 141, pp. 204/5). Neste campo, portanto, é desejável a mediocridade, que deve ser transferida a todos os usos e comodidades da vida; nisto reside o decoro.

No *De Re Aedificatoria*, a suntuosidade aborrece, mas a beleza e a graciosidade produzidas pelo engenho deleitam. No entanto, se a contemplação do decoro prescreve que a arquitetura dos edifícios privados seja, no geral, bastante restringida e não permite a observância das mesmas regras empregadas nos edifícios públicos, por outro lado, desaprova a ausência de ornamento: “penso, todavia, que sejam reprovados antes aqueles que, dependendo muitos recursos, edificam de tal modo a não poderem adornar suas obras, do que aqueles que decidem empregar alguma coisa a mais para os ornatos” (Alberti, 1966a, IX, 1, p. 783).

Rememorando Tucídides, que relacionava as magnas construções ao desejo dos homens de parecerem valorosos aos olhos de seus pós-teros, Alberti (*id.*, IX, 1, p. 783) tece uma significativa consideração:

e assim que estamos habituados a ornamentar nossas casas, seja para condecorar a pátria e a família, seja por razões de elegância – o que ninguém negará ser ofício dos homens de bem –, certamente será melhor prover para que se tornem decentíssimas aquelas partes do edifício que são mais públicas e que são agradáveis primeiro aos hóspedes, como é o caso da fachada, do vestibulo, etc.

O comentário de Alberti aponta que, na Arquitetura, o decoro não é pensado apenas em relação à conformação do edifício em si – estrutura e ornamentos –, mas, sobretudo, em vista de sua dimensão pública, de sua inserção na cidade. A pertinência de tal noção já se apresenta no início do tratado, em uma passagem do Prólogo que orienta:

Os homens nobres que construírem com muita elegância um muro ou um porticado, o adornarem com portas, colunas e teto, serão aplaudidos e congratulados pelos melhores cidadãos, sobretudo porque terão compreendido que, com tal fruto do seu sustento, contribuíram de modo conspícuo seja à sua própria beleza e dignidade, seja à da sua família, de seus descendentes e de toda a cidade (*id. ibid.*, Pr., p. 13).

O mesmo louvor, no entanto, não recai sobre Ródopes, a meretriz trácia que fez erguer seu sepulcro com despesas incríveis: porque, ainda que com o meretrício tenha adquirido recursos como os de um rei, não era digna de repousar em um sepulcro real. É importante considerar não apenas o que se pode fazer, assevera o tratadista, mas em verdade o que convém. Reiterando o *exempla*, Alberti (*ibid.*, II, 2, p. 103) não repreende a rainha de Cária, Artemísia, por ter dedicado ao amantíssimo e digníssimo marido um sepulcro magnificientíssimo; ainda que nestas coisas se aprove sempre a modéstia.

O louvor à modéstia dos monumentos privados e à magnificência dos públicos é, de fato, *topos* repisado no *De Re Aedificatoria*, como também o é o entendimento da modéstia como *virtù*.

Louvamos e admiramos a grandeza e a dignidade do teatro de Pompeu, obra egrégia, digna de Pompeu e das vitórias de Roma. Mas todos desaprovamos a insânia edificatória de Nero e seu violento desejo por obras vastíssimas (*id.*, II, 2, p. 105).

É na exposição e no reconhecimento públicos que se justifica a concepção de beleza como conveniência; assim, as regras que comecem o ornamento, seja na fala, na escrita, na vestimenta, e nos próprios edifícios, visam à manifestação de valores éticos no domínio da aparência e da aparição, ou, como sugere Christopher Miller (1999, p. 15), têm como desígnio as circunstâncias nas quais tais coisas são recebidas, de modo que o corpo político possa ser inclinado para alcançar e sustentar o consenso do qual depende a civilidade.

Então, as regras que determinam a beleza são as mesmas que iluminam a *honestas* e a retidão moral, convocando a agir com prudência e moderação, tal como expressa Alberti no *De Iciarchia*: “gozemos, portanto, filhos, esta mediocridade amiga da quietude, vínculo da paz, nutriz da feliz tranquilidade do nosso ânimo e beato repouso em toda a vida” (Alberti, 1845, I, p. 11).

Sob esta perspectiva, a doutrina albertiana que funde as noções de *decorum* e *aptum* e acomoda motivações da ética a disposições da estesia, interpreta o belo como conveniente e, de certo modo, atenua a imagem wittkoweriana de uma noção de beleza objetiva e racional, fundada sobre a relação e a proporção entre as partes. Assim, o vínculo de *pulchritudo* e *virtus* é útil à compreensão do significado que o *ornamentum* assume no *De Re Aedificatoria*. De fato, se a definição do livro VI o qualifica como acessório, a reconstrução histórica da marcha da arquitetura traçada por Alberti (1966a, VI, 3, p. 457) lhe confere um importantíssimo significado ético e civil e o coloca no ponto máximo do aperfeiçoamento da arte. Ausente nas construções primitivas, destinadas ao mero abrigo, ele é reclamado à medida que a arte de edificar se aprimora e dedica maior atenção ao prazer, tanto que os etruscos, situados no vértice da magistralidade da Arquitetura, “nem mesmo nas construções dos esgotos puderam carecer dos embelezamentos”.

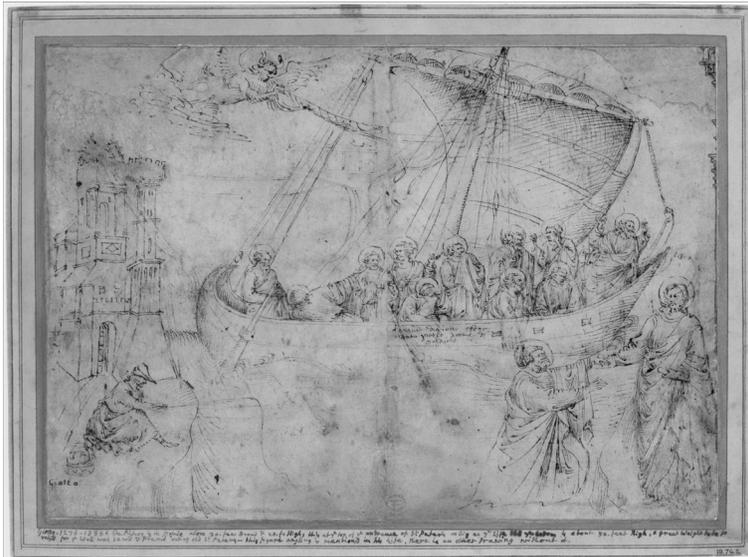
Com o tempo, portanto, o ornamento se torna indispensável e as riquezas do Império são empregadas para evitar que os edifícios, sobretudo os públicos e sagrados, careçam do *ornatus*. Desse modo, respondendo à necessidade e satisfazendo o deleite, o ornamento supera a esfera do acessório, se redime de seu valor meramente decorativo, e, impregnado de significado ético, passa a ser visto como elemento essencial e identificado com a própria beleza.



13. Mosaico romano com o Sacrifício de Ifigênia. Museu Arqueològic de Catalunya deu d'Empúries.



14. Morte de Meleagro. Desenho do relevo de um sarcófago romano, 180-190 d.C. *Codex Coburgensis*, fol. 124.



15. Giotto di Bondone. Estudo para a Navicella, 1305-13.

(Página deixada propositadamente em branco)

ut rhetorica architectura

UT RHETORICA ARCHITECTURA

Nenhuma coisa tanto me afasta de minha tribulação de ânimo, nem tanto me contém em quietude e tranquilidade de mente, quanto ocupar os meus pensamentos em algum digno afazer e me empenhar em alguma árdua e rara investigação. Começo a estudar na mente algum poema ou alguma ótima prosa; começo a comentar alguma exornação, a amplificar alguma argumentação; e principio, maximamente à noite, quando os meus estímulos de ânimo me têm solícito e desperto, para me distrair de minhas acerbos atenções e tristes sollicitudes, principio a investigar e construir em mente alguma máquina inaudita de mover e carregar, de fixar e estatuir coisas grandíssimas e inestimáveis. E algumas vezes me sucede não apenas aquietar minhas agitações de ânimo, mas também alcançar coisas raras e digníssimas de memória. E às vezes, faltando-me investigações semelhantes, componho na mente e construo algum edifício compostíssimo, e disponho mais ordens e números de colunas com vários capitéis e bases inusitados, e os coligo a convenientes e novas graças de cornijas e assoalhos. E com semelhantes composições me ocupo, até que o sono de mim se ocupe (Alberti, [1441-2] 1843, III, pp. 127-128).

NO *DE STATUA* SE LÊ QUE AS ARTES SÃO COMPREENDIDAS, ANTES de tudo, pela doutrina; e só então pela prática. Assim também Alberti conforma os modos e as regras da beleza, na tessitura de palavras ordenadas e certas, trazendo à luz eloquentes *exempla* capazes de suscitar copiosas e decorosas imagens na mente e na *anima* de seus contemporâneos. Na clareza elevada e ornada de sua retórica expositiva, se conjugam as noções da oratória antiga, as notícias de Plínio, certas preceptivas de Vitruvius, a *auctoritas* do legado romano e a novidade das artes florentinas. De tal variedade de elementos, Alberti compõe sua doutrina do belo qual entidade unitária, originada da inter-relação de suas fontes, do senso cooperativo de suas próprias perquirições, da vontade recíproca de coadunação que implica o sustento mútuo entre os muitos e diversos componentes.

Nesta trama, a pulcritude é concebida como uma tal *concinnitas* das partes – que dissente de adições, subtrações ou quaisquer alterações –, qual qualidade inerente que, assim como no corpo completo, emana da *apta compositione membrorum*. Venusto, o corpo no entanto não permanece desnudado, mas recebe as vestes luminosas do ornamento. São elas instrumentos através dos quais, e nos quais, a beleza, polida, melhor se faz ver. Variadas e copiosas, como reclama a graça, as vestes, por sua vez, são distinguidas e comedidas pelas prescrições do decoro, daquilo que convém a cada gênero de corpo e a cada causa, audiência e escopo. Dignificando o corpo nu, o ornamento expressa a máxima venustidade possível e inere à esfera do necessário e a *concinnitas*, deste modo, excede a mera junção de partes autárquicas e se legitima como coalescência de elementos que adquirem valor pleno apenas na nova unidade.

Sob tais perspectivas, as preceptivas da beleza registradas por Alberti em tantas páginas de seus escritos excedem a rigidez do cânone proporcional, da construção do plano de relações matemáticas, e consideram todos os aspectos da obra – seja pintura, seja arquitetura.

Mas à doutrina segue-se a prática, e Alberti se debruça, outrossim, sobre *tavole*, desenhos, modelos. Ainda que suas experimentações na Pintura não sobrevivam – e que, segundo Vasari, *sono pochissime, non hanno molta perfezione* –, como arquiteto Leon Battista

concebeu edifícios, sagrados e laicos, que se erguem em distintas urbes da península itálica:

Indo ao senhor Sigismondo Malatesta d'Arimini, fez-lhe o modelo da igreja de São Francisco, e aquele da fachada que foi particularmente feita de mármore, e assim a volta da lateral dirigida ao meio-dia, com arcos grandíssimos e sepulturas para homens ilustres daquela cidade.[...] Desejando Giovanni di Paulo Rucellai fazer às suas custas a fachada principal de Santa Maria Novella toda de mármore, falou com Leon Battista, seu amicíssimo; e dele obteve não somente conselho mas o desenho [...]. A Cosimo Rucellai fez semelhantemente o desenho do palácio que ele realizou na via que se chama la Vigna, e aquele da *loggia* de frente [...]. Para os mesmos Rucellai fez Leon Battista em San Brancazio uma capela que se mantém sobre as arquivadas grandes, pousadas sobre duas colunas e duas pilastras [...]. Para Ludovico marquês, que então conduziu Leonbattista a Mântua, fez o modelo da igreja de Sant'Andrea, e de algumas outras coisas (Vasari, 1991, pp. 390/2).

Pode-se dizer que estes constituem, no legado albertiano, um outro *corpus* além do literário. Todavia, os consórcios entre ambos os *corpora* são muitas vezes abstrusos e velados; o *corpus* arquitetônico sofre de incompletudes, também seus desenhos e modelos não subsistem e, nos edifícios, se creditam alterações aos desentendimentos entre executores¹ e comitentes, às restrições econômicas e até mesmo aos danos ou às sobreposições ocorridos no tempo.

1. Sabe-se que Alberti confiava a execução de seus edifícios a outros arquitetos. Em Rimini, o Templo Malatestiano foi edificado por Matteo de' Pasti; em Florença, segundo a notícia vasariana, "foi executor dos desenhos e modelos de Leonbattista o florentino Salvestro Fancelli, arquiteto e escultor razoável, [...] e naquelas de Mântua um Luca florentino que [...] deixou o nome, segundo o Filareto, à família de'Luchi" (Vasari, 1991, p. 392).

Tais circunstâncias dificultam a efetiva comparação entre os aspectos particulares da preceptiva prescrita no *De Re Aedificatoria* e cada uma das obras de Alberti. Ainda assim, mais que edifícios, ele ideou verdadeiros *exempla*, modelos, testemunhos morais que revelam o entendimento da beleza como um fato ético e da Arquitetura como instrumento de bom governo (Franchi, 1994, p. 51). Destarte, a observação das obras em luz, perspectiva e cor permite reconhecer certa “retórica da Arquitetura”, na qual as interconexões entre os ofícios do falar, claro, ornado, significativo, e as do edificar, belo, harmônico, simbolicamente sugestivo, resultam coadunadas (*id.*, p. 53).

Alberti (1966a, IX, 10, p. 857) também indica que a composição dos edifícios se faz, tal como a dos escritos, a partir do princípio da imitação e, no final do *De Re Aedificatoria*, recomenda ao arquiteto proceder como os estudiosos das letras, que não se consideram satisfeitos até que tenham lido todos os excelentes autores, e não apenas os melhores, mas também todos aqueles que tenham escrito algo sobre o argumento de seu interesse. Do mesmo modo, cabe ao arquiteto, onde quer que encontre obras universalmente estimadas e admiradas, examiná-las com a máxima diligência e desenhá-las, anotar seus números e produzir, como *exempla*, os modelos para compreender o ordenamento, a colocação e os gêneros das partes individuais – principalmente se delas tiverem se servido os engenhos notáveis –, e tomar os elementos raros e admiráveis, inventados com a razão. É então, todas aquelas maneiras que se encontram dispersas, seja aqui ou acolá, seja nas íntimas vísceras da Natureza, ele as recolherá e acolherá em sua mente para empregá-las em suas obras e, assim, alcançar louvor e glória.

Com a *imitatio*, portanto, Alberti realiza a beleza edificatória ao operar de modo análogo a Zêuxis: ele seleciona os melhores edifícios, elege de cada um as partes mais exatas, após a separação das defeituosas, e as recolhe em uma unidade nova e superior. Em outra longa metáfora encontrada no *Profugiorum ab ærumna libri*, a imitação é comparada à arte do mosaico:

Não sei se foi Cipreste, do qual Vitruvius escreve tanto louvor, ou se foi outro arquiteto o inventor deste pintar e figurar, como hoje o fazem, o pavimento [feito a mosaico]. Mas este, quem quer que seja, foi descobridor de coisa assim graciosa talvez naquele templo ornadíssimo de Éfeso, o qual toda Ásia construiu em não menos de setecentos anos; e ele viu reunidos e acrescentados ao edifício e a suas paredes grandíssimas partes de montes marmóreos, e viu de cá e de lá colunas altíssimas; e viu sobre impostas os travamentos e a cobertura feitos de bronze e dourados; e viu que dentro e fora haviam grandes placas de pórfiro e diásporo aplicados em lugares distintos; e cada coisa se lhe apresentava esplêndida; e olhava cada sua parte qual lustrada e cheia de maravilhas: apenas o espaço sob os pés estava nu e negligenciado. Portanto, para adornar e variar o pavimento das outras fachadas do templo, tomou aquelas pequenas partes restantes dos mármoreos, pórfiros e diásporos de toda a estrutura, e reunindo-os segundo as suas cores compôs aquele quadro e aquela outra pintura, vestindo e enobrecendo todo o pavimento. Tal obra não foi menos grata e jucunda que aquelas maiores no restante do edifício. Assim ocorre com os literatos [...]. Este recolheu os minutos fragmentos e compôs o pavimento. Nós, em verdade, tanto eu como aquele e como aquele outro, querendo ornar um meu pequeno e privado diversório, tomei daquele público e nobilíssimo edifício aquilo que me parece apropriado aos meus desenhos, e o dividi em mais partículas distribuindo-as onde me pareceu. E portanto nasceu como dizem: nada se diz que antes não tenha sido dito (Alberti, [1441-2] 1843, III, pp. 91-92).

Retomando o princípio terenciano de *nihil dictum quin prius dictum*, Alberti se propõe a combinar e dispor com variedade o *dictum prius*: ele recolhe a sabedoria esparsa nas obras dos antigos e

compõe um paciente trabalho de mosaico, assim como o fez Cipreste. Neste sentido, pode-se tomar a arte do mosaico como chave de interpretação não apenas dos escritos literários, mas de toda a sua obra.

Seus edifícios se tornam uma espécie de texto, no qual as luzes da beleza conciliam a riqueza do léxico antigo e a elegância do *ornamentum* e compõem uma peculiar incrustação que se submete à variação “dialeto” da cidade na qual se insere – Rimini, Florença ou Mântua: a arquitetura albertiana se configura como *genus eloquentiae*.

Em Rimini, a composição do invólucro marmóreo dedicado à transformação do exterior da Igreja de São Francisco em um templo *all'antica* (figura 16) conjuga os lineamentos do romano Arco Constantino aos ornamentos e aos números do Arco de Augusto local (fig. 17), para abrigar os sarcófagos do comitente e de sua esposa bem como os de seus antepassados e de *uomini illustri* da corte riminense. Ao inserir os sarcófagos sob um arco triunfal, Alberti evidencia a noção do triunfo, e particularmente aquele da fama sobre a morte, no qual Sigismondo e Isotta se fazem acompanhar de uma brilhante corte (Rykwert, 1994, p. 381).

Como a observância ao decoro rejeita toda monotonia e toma a variedade qual grato e digno ornamento, as colunas do templo não são citação direta do arco de Rimini (figura 18), ainda que o diâmetro coincida nos dois edifícios (Borsi, 1989, p. 98). No templo, Alberti adota o capitel dito itálico (figura 19), aquele que soma a alegria do coríntio ao deleite do jônico e único gênero em meio às invenções romanas que alcança o mérito daqueles três *genera* vitruvianos.² É o primeiro uso deste tipo desde a Antiguidade, e as

2. No *trattato* Alberti (1966a, VII, 6, p. 565/7; VII, 8, pp. 585/7) afirma que, entre os gêneros de capitéis inventados, apenas três eram aceitos pelos peritos: “o dórico – conquanto se saiba que este também tenha sido usado pelos vetustíssimos etruscos -, o jônico e o coríntio”. Assim, ainda que se encontre um grande número de capitéis dessemelhantes em obras cuidadas, nas quais se buscou novas invenções, nenhum deles alcança o mérito dos primeiros, com exceção daquele chamado itálico: “O capitel itálico reúne em si os ornamentos de todos os outros. Reencontram-se nele as mesmas razões concernentes ao vaso, ao ábaco, às folhas, às flores, como no coríntio; com a diferença que,

quatro colunas adossadas, combinadas com peculiares molduras, relevos, e uma frisa com inscrições à maneira antiga, transformam os elementos do vetusto arco no primeiro templo moderno (Wittkower, 1964, p. 42).

A coalescência entre a variedade de elementos, tal *concinnitas universarum partium* realizada no Templo Malatestiano, é assemelhada por Alberti à consonância musical, combinação harmoniosa e expressiva dos sons, assim como expressa na célebre carta endereçada a Matteo de' Pasti em 1454, por ocasião da execução da obra: *le misure et proportioni de' pilastri tu vedi onde elle nascono; ciò che tu muti, si discorda tutta quella musica*.³

Outros concertos são compostos em Florença. Lá Alberti encontra em Giovanni Rucellai o pródigo comitente, para quem ideou o programa completo de celebração da casa, em consonância com a ideia da magnificência civil, de exaltação da imagem pública dos protagonistas da vida política e econômica da cidade através da construção de edifícios representativos.⁴

no lugar dos caulículos, aqui se adotam as volutas que se elevam até os quatro ângulos do ábaco, com uma altura de dois módulos. A frente do capitel, que por si seria desnuda, é ornada segundo o jônico, estendendo os caulículos em curvas de volutas, e dispondo os ovóides na orla do vaso”.

3. Ao questionamento de Matteo sobre as medidas dos pilares do novo invólucro, Alberti o aconselha a seguir o desenho e se ater ao modelo do novo edifício: “tu vês de onde as medidas e proporções dos pilares provêm: aquilo que tu mudares, desacordará toda aquela música”. ALBERTI, L. B. *Letter of 18 November (1454) to Matteo de' Pasti*, New York: Pierpont Morgan Library.
4. De fato, Rucellai, genro de Palla Strozzi, acérrimo inimigo de Cósimo, o Velho e exilado em Pádua em 1434, buscava então, por volta de 1450, o reconhecimento dos novos “patrões” da cidade e é seu apreço pela Antiguidade e pela Arquitetura que o reaproxima dos Médici, particularmente de Piero, grande admirador de Alberti. Tal ligação é explicitada através da inscrição dos brasões de Giovanni e Piero – a vela inflada do primeiro e o anel de diamante entrelaçado às três plumas do segundo – nas superfícies das obras albertianas em Florença. A presença de tais símbolos heráldicos exhibe um renovado pacto de amizade entre as duas famílias, antes mesmo que o casamento entre Nannina de Médici (irmã de Lorenzo, o Magnífico) e Bernardo Rucellai (filho de Giovanni) consolidasse a aliança (Morolli, 2006, p. 10).

Na fachada do *Palazzo* (figura 20), destinada a unificar as oito propriedades adquiridas pelo comitente ao longo do tempo⁵, Alberti concebe o primeiro edifício privado florentino a ostentar em seu exterior o léxico *alla romanescas*, tal como solicitado pelo próprio Giovanni.⁶ A *auctoritas* do antigo acrescenta ao *decus* e à dignidade da cidade e Alberti ordena o frontispício com a sobreposição de colunações escandidas por arcadas e apoiadas sobre um pódio, conciliando referências seja da frente do Coliseu (figura 21), seja de parte do embasamento em forma de paralelepípedo do Mausoléu de Adriano (figura 28), com seu rusticado achatado. Estas referências romanas, por sua vez, conjugam-se com elementos do costume florentino, como a divisão da fachada em três *piani*, a rusticação – ou o *stacciato* –, e o uso das janelas biforas (figura 22). A superfície preexistente, então, é coberta por finos blocos de *pietra forte* a desenhar todos os elementos e esconder suas deformidades; são *ornamenta* que aderem ao corpo para corrigir os defeitos exteriores, as partes tidas como obscenas e desgraciosas, e para luzir a *virtù* de seu proprietário.

Ainda que o esquema das colunações seja debitário do anfiteatro flávio, a aplicação da variedade sobre o *dictum prius* modifica a definição (*finis*) das pilastras. As proporções de dórica, jônica e coríntia não seguem aquelas das colunas adossadas ao vetusto edifício e sequer respondem às preceptivas do tratado: sua altura diminui a partir do *piano terreno*, ainda que a largura dos fustes seja mantida.⁷ Quanto aos capitéis, o coríntio (figura 25) é o único a guardar semelhanças com seu equivalente roma-

-
5. O próprio Giovanni declara em seu Zibaldone: “de oito casas fiz uma, três estavam na via della Vigna e cinco estavam detrás” (Cfr. Tavernor, 1998, p. 81).
 6. Segundo Gabriele Morolli (2006, p. 12), o edifício albertiano de fato permanece o único palácio florentino assim concebido até os anos vinte dos Quinhentos.
 7. Na fachada do Palazzo Rucellai, a pilastra dórica tem proporção 1:9 1/3, a jônica, 1:9, e a coríntia, 1:8 1/2. No Coliseu, a proporção da coluna dórica é menor que a da jônica que, por sua vez, é menor que a da coríntia. No livro VII do *De Re Aedificatoria*, a proporção da coluna dórica resulta em 1:8, da jônica em 1:10 e da coríntia em 1:9 1/2; enquanto no livro IX, a dórica equivale a 1:7, a jônica a 1:8 e a coríntia a 1:9.

no, exibindo folhas de acanto lisas. Dórico (figura 23) e jônico (figura 24) são peculiarmente distintos. O primeiro ostenta um ábaco quadrado, equino em óvalos e colarinho alongado e decorado com caneluras verticais; o segundo exhibe ábaco encurvado, volutas em S acompanhadas por folhas de acanto angulares, além de uma linha de óvalos na base. Enquanto o dórico se enquadra entre os *capitula mixta lineamentis* (figura 26) – e pode ter sido inventado pelo arquiteto a partir de alguns exemplos colhidos na Igreja de San Miniato –, o jônico se assemelha aos capitéis das pilastras do embasamento do antigo Mausoléu de Adriano (Bruschi, 2004, pp. 188-192) (figuras 27 e 28).

Considerando que Alberti tenha sabido identificar, entre as reminiscências antigas, os *genera* vitruvianos como os que se vê entre as arcadas do Coliseu, a razão de tal variação, por um lado, pode estar vinculada à noção de emulação dos antigos, como ele próprio argüi no *De Re Aedificatoria*:

apesar de outros excelentíssimos arquitetos atestarem, através de suas obras, seja a dórica, a jônica, a coríntia ou a toscana como a partição mais conveniente, não há razão para que sigamos seus desenhos em nossas obras, como se legalmente obrigados; mas ao invés, excitados por seus exemplos, devemos nos empenhar para produzir nossas próprias invenções, para rivalizar, ou, se possível, superar-lhes a glória (Alberti, 1966a, I, 9, p. 69).

Por outro lado, o interesse de Alberti por capitéis invulgares se manifesta também na passagem do *Profugiorum* citada em epígrafe: *composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio, e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e base inusitate, e collega'vi conveniente e nuova grazia di cornici* (Alberti, [1441-2] 1843, III, pp. 91-92). Neste sentido, a novidade é atribuída da *varietas* e, no parcimonioso e sóbrio mosaico composto para os Rucellai, as colunações são os elementos que concorrem à graça.

No que toca à *loggia*⁸ voltada ao palácio (figura 29), não obstante a atribuição vasariana, é sobretudo a carência de composição e variedade que suscita questionamentos sobre o papel de Alberti no desenho do edifício. A arcada de três vãos – de arcos plenos apoiados sobre os capitéis de colunas coríntias – se inscreve entre pilastras alongadas, também coríntias, que sustentam um entablamento que coroa a construção. O arranjo remete tanto à *loggia* do Ospedale de Brunelleschi, quanto àquela desenhada por Michelozzo para os Médici (figura 30), em 1444, e parece muito distante das demais obras albertianas.⁹ Além disso, a solução de arcos que repousam sobre colunas – peculiar às obras do círculo de Filippo –, contraria a preceptiva do *De Re Aedificatoria* que, a fim de evitar defeitos, preconiza a conjugação de arcos com *columnae quadrangulae*, ou seja, pilastras.¹⁰

Na arquitetura ideada e realizada por Leon Battista, a valorização da coerência e da unidade visiva firma ênfase sobre o muro, sobre a pulcra superfície à qual se apõem luzes, à qual se aderem ornamentos. Este é princípio inerente às suas obras, independente do quanto sejam notavelmente diversas entre si. A superfície do Sepulcro

-
8. A *loggia* Rucellai, concebida como elemento de integração do Palazzo, situa-se no *bivium* formado entre a Via della Vigna Nuova e a Via del Purgatorio, em ângulo reto com relação à fachada do palácio. Sua construção segue um costume instituído em Florença, entre os séculos XIV e XV, de apropriação do espaço da urbe para uso das famílias nobres em suas celebrações e festividades.
 9. Ainda que Filippo seja louvado no *De Pictura* por seu engenho, no *De Re Aedificatoria* ele sequer é mencionado e tampouco suas obras são tomadas por Alberti como exemplo, seja no escrito, seja na prática arquitetônica. A este respeito, destacam-se os estudos de Arnaldo Bruschi (2004, pp. 125-173), Howard Burns (1980, pp. 105-123) e Marvin Trachtenberg (1994, pp. 71-77). Os autores concordam em reconhecer que Alberti certamente conhecia a atividade de Brunelleschi, mas que se destacava, conscientemente, de sua linguagem, de seus princípios e de seus “métodos projetuais”.
 10. “Para as colonatas em arco se requerem colunas quadrangulares. Aquelas redondas, na verdade, resultam defeituosas pelo fato de que a cabeça do arco não se apóia inteiramente sobre as colunas, mas pende sobre o vazio, na medida em que a superfície do quadrado supera aquela do círculo nele inscrito” (Alberti, 1966a, VII, 15, p. 643).

Rucellai é exemplo eloquente (figuras 31 e 32); nela Alberti estabelece uma síntese singular entre as referências antigas e a bicromia da tradição lapidária românico-florentina para ressaltar a *maiestas* e, decorosamente, homenagear a figura do comitente. Composto a partir das formas e números do Santo Sepulcro em Jerusalém¹¹, ao monumento funerário dos Rucellai se adossam pilastras com capitéis salomônicos e em suas paredes se inscrevem, entre os discos com motivos geométricos incrustados em níveas placas de mármore, os emblemas dos Rucellai e dos Médici junto à Estrela de Davi.

Mas a obra mais significativa concebida por Alberti em Florença é a fachada da igreja dominicana de Santa Maria Novella¹² (figura 33). A incumbência, a princípio, se assemelha àquela do templo riminês, no entanto, o frontispício da igreja florentina conta certas preexistências deixadas incompletas por mais de um século: o vitral da rosácea, os portais de entrada e a linha de nichos destinados às sepulturas, coroados com arcos ogivais e revestidos em bicromia de mármore branco e verde, seguindo a tradição, comum na Toscana, de dispor sepulturas monumentais no exterior das igrejas. Entre os nichos, erguem-se delgadas pilastras que

-
11. Em seu Zibaldone, Giovanni relata o envio de *ingegnere et uomini* à Terra Santa para que lhe fizessem *giusto disegno e misura* do Santo Sepulcro e, assim, pudesse realizar seu desejo de edificar seu próprio mausoléu à semelhança daquele. A veracidade do registro, no entanto, é questionada por Robert Tavernor (1998, p. 110, nota 134), que acredita que o esquema adotado por Alberti possa derivar das descrições e desenhos do monumento que circulavam em Florença nos Quatrocentos.
 12. Quando Alberti e a corte do papa Eugênio IV residem no claustro de Santa Maria Novella, entre 1434 de 1443, a igreja estava entre um dos mais celebrados centros dominicanos do mundo cristão. Por volta de 1439, sua ampla nave já exhibe a Trinità de Masaccio e provavelmente também o ‘Cristo Crucificado’ de Brunelleschi; mas a ausência de uma fachada completa embaraça seu esplendor. Em um escrito sobre a vida de alguns religiosos de Santa Maria Novella, o frei Giovanni di Carlo, presente no convento à época dos trabalhos, atribui a Alberti - *celeberrimi architecti* – o revestimento marmóreo que estendeu proteção ao insigne monumento (Mancini, 1911, p. 461. *Apud* Scalzo, 1994, p. 272).

sustentam uma arcada cega, de arcos plenos que delimitam uma decoração de motivos geométricos em listras de mármore verde de Prato sobre um fundo branco de Carrara (Scalzo, 1994, p. 266). O restante da fachada mostra as faixas horizontais alternadas da alvenaria em pedra, semelhante ao que ainda hoje se vê na frente de San Lorenzo.

Assim, na sistematização de Santa Maria Novella, cabe a Alberti definir o espaço em superfície, limitando-se a enquadrar, comentar, quase a escandir em uma métrica antiga o “latim medieval” da fachada românica. Para isto, toma, inicialmente, outros termos toscanos, inscritos seja no exterior de San Miniato al Monte (figura 34), seja no do Batistério. A basílica de San Miniato, de límpidas formas românico-florentinas, era uma das metas preferidas de Alberti em seus passeios pela cidade¹³ e dela provém o modelo para a disposição da fachada em dois planos: o inferior marcado pela arcada apoiada em colunas adossadas, e o superior, com pilastras adossadas que sustentam uma espécie de frontão. Do Batistério de Santa Maria del Fiore (figura 35), então tomado como um genuíno templo romano¹⁴, descendem as pilastras angulares com aplicações marmóreas horizontais.

As vozes locais se mesclam outras conjunções, como a solução do portal de ingresso, que remete ao Panteão romano, e a novidade das vistosas volutas, incumbidas de articular a diferença de largura entre os planos. Mas a unidade visiva do conjunto é assegurada pelos *lineamenta*, que regulam muro e ornamentos e constituem o empenho precípua do arquiteto. Assim, o esquema em dois níveis oriundo de San Miniato se desenha em Santa Maria Novella sob as

13. Alberti, no *De Iciarchia* (1845, I, p. 7) contava: “Eu retornava do templo sobre o alto de San Miniato, para onde, em parte para satisfazer à religião, em parte para me fortalecer em saúde, era meu costume subir e me exercitar”.

14. A importância do Batistério residia em sua suposta Antiguidade. Apesar de apresentar um aspecto próprio de finais do século XII, ele era tomado comumente como o antigo Templo de Marte, construído quando da fundação da cidade pelos romanos. As palavras do secretário florentino Coluccio Salutati expressam a convicção de seus contemporâneos: “*templum non graeco, non tusco more factum sed plano romano*” (Cf. Thoenes, 1980, p. 459).

formas de um templo tetrástilo apoiado sobre um arco do triunfo. A colunação coríntia do arco sustenta um elevado ático, que atua como elemento de transição entre os *piani* e que ostenta incrustações com motivos geométricos. E então, para que a beleza também decorra de tais lineamentos, da conjugação e coligação destas linhas e ângulos que definem o aspecto da obra, Alberti adiciona vigorosas pilastras com capitéis dóricos modernos em ambas as extremidades do arco (figura 36), modificando as medidas do corpo original, para inscrever a nova elevação em um quadrado perfeito, assim como o faz Vitrúvio com seu *homo bene figuratus*.

Ainda, no discurso arquitetônico composto para Santa Maria Novella, a sonoridade da palavra construtiva amplifica a magnificência do comitente: a insígnia dos Rucellai é disposta nas pilastras das extremidades da fachada; o motivo das penas aneladas e amarradas por uma fita – idêntico ao que aparece na frisa inferior do Palazzo Rucellai – é inserido no entablamento sobre o qual poussa o arco da entrada; o motivo dos discos com desenhos geométricos incrustados no ático memora aqueles do Sepulcro Rucellai e o emblema da *vela gonfiata* (vela inflada) – que pertence seja ao palácio, seja ao sepulcro – se inscreve na frisa sobre a colunação do plano inferior. Mas o ápice de tal variada elocução se encontra sob o frontão do formoso templo, onde se enuncia, em *litterae antiquae*, IOHANES. ORICELLARIVS·PAV·F·AN·SAL·MCCCCCLXX.¹⁵

Assim, como ditam as regras do decoro, nenhum elemento da obra é negligenciado ou desprovido de artifício e a congruente composição da igreja florentina exalta, em sua bela locução, também o engenho do arquiteto.

Os consórcios entre beleza e virtude são retomados na cidade dos Gonzaga. *Ad urbis gratiam*, Alberti desenha os templos de São Sebastião e Sant’Andrea como parte da política de *renovatio* empreendida pelo marquês Ludovico. O Conselho de Mântua, convocado pelo papa Pio II em 1459, coloca em evidência a impropriedade da

15. “fez Giovanni di Paolo Rucellai no ano de 1470”.

cidade. O alagamento das vias e o aspecto indecoroso dos espaços públicos são imagem dolente aos olhos do pontífice e de sua corte, na qual se conta o próprio Alberti (Forster, 1994, p. 162).¹⁶

Sobre uma região até então pantanosa, situada a meridiano, se ergue a primeira das duas igrejas feitas pelo arquiteto. Elevada sobre um decoroso pódio, São Sebastião é lineada como uma planta central, memorando um esquema de antigos sepulcros romanos (Morolli, 1994, p. 126).¹⁷ A pulcritude de sua *area* se revela num desenho dos

-
16. Em seus “comentários”, Pio II relata sua impressão sobre a cidade do marquês: “o lugar era pantanoso e malsão, e o calor queimava tudo; o vinho era impalatável e a comida desagradável. Muitas pessoas caíram doentes, e muitas contraíram a febre. O único som era o coaxar dos sapos” (Piccolomini, 1972, I, p. 207. *Apud* Borsi, 1989, p. 142). A tal lastimável condição, Ludovico responde com uma campanha de pavimentação das praças e reconstrução de edifícios. Além dos templos referidos, é difícil precisar o envolvimento de Alberti no projeto de renovação dos espaços públicos da cidade, apesar de ele próprio relatar, em uma carta endereçada a Ludovico em 27 de fevereiro de 1460, que “os desenhos para São Sebastião, São Lourenço, a *loggia*, e Virgílio estão feitos” (Cf. Tavernor, 1998, p.126). A reconstrução de São Lourenço foi aprovada pelo papa que, vendo o desenho de Alberti, declara: “será uma bela obra e muito digna se construída. Será uma das belas cidades da Itália” (Cf. Forster, 1994, p. 168). Não obstante o encorajamento papal, Ludovico abandona seus planos para esta igreja e se dedica inicialmente à construção de São Sebastião. De todos os projetos mencionados por Alberti em sua carta, apenas este é realmente empreendido. Ainda assim, Forster (*id.*, pp. 170/1) aponta características albertianas na Loggia dei Mercanti, especialmente na relação entre arco e pilastra, bem como no capitel (itálico) e na base das mesmas. Entretanto, o próprio autor admite a inexistência de quaisquer registros nos arquivos de Mântua que confirmem a atribuição do edifício a Alberti. À exceção da igreja de São Sebastião, os demais edifícios se situam próximos uns aos outros, naquele que ainda era o núcleo antigo, o centro mercantil de Mântua, em torno às praças delle Erbe e de Sant’Andrea, o que permite supor que Alberti os tome, em conjunto com a estátua de Virgílio, como instrumento de embelezamento do aspecto geral da cidade.
17. Gabriele Morolli acredita que o modelo romano tomado por Alberti seja o do Sepulcro dei Sabulei, construído na via Labicana.

Quinhentos anotado por Antonio Labacco (figura 37).¹⁸ À forma de cruz grega, se adiciona, de modo a variar a condução das linhas, um grande pórtico retilíneo a um dos braços e pequenas absides semicirculares aos três demais; quais membros de um corpo que, apesar de distintos, se conformam e, no conjunto, adquirem um concerto deleitável. Quanto à compleição do exterior, Labacco apenas esboça o esquema do templo. Mas na frente edificada – e assaz mutilada – de São Sebastião (figura 38) tal templo se mostra com colunação, entablamento e um digno frontão aderidos ao sólido muro, conformando a *gravitas* própria aos edifícios sagrados e peculiar às antigas construções etruscas.

A origem etrusca de Mântua, memorada por Virgílio, é acolhida por Alberti no projeto de Sant'Andrea.¹⁹ Uma carta endereçada a Ludovico, em outubro de 1470, acompanha o desenho e o dá a conhecer:

Soube, por estes dias, que Vossa Senhoria e estes seus cidadãos desejavam edificar aqui em Santo Andrea. E que a intenção principal era ter um grande espaço, no qual coubesse muito povo a ver o sangue de Cristo. Vi aquele modelo de Manetti. Agrada-me. Mas não me parece apropriado à Sua intenção. Pensei e concebi isto que lhe mando. Este será mais capaz, mais eterno, mais digno, mais jubiloso, custará muito menos. Este tipo de templo era chamado um santuário etrusco pe-

18. Acredita-se que Labacco, arquiteto que trabalhou no modelo de São Pedro para Antonio da Sangallo, o Jovem, tenha realizado o desenho a partir de um original de Alberti ou do modelo em madeira da igreja, pois no centro da planta ele anota: “di mano di messere batista alberti (de mão do mestre Battista Alberti)”.

19. O antigo monastério beneditino de Sant'Andrea, em cuja cripta se havia conservado a relíquia do Sangue de Cristo, também fazia parte dos planos de *renovatio* de Ludovico. Já em 1460 o marquês mantuano havia iniciado negociações políticas e diplomáticas com a Santa Sé, com o intuito de suprimir o monastério e construir uma nova igreja, mas seu intento encontra grande resistência e só se resolve uma década mais tarde.

los antigos. Se lhe agradar, darei modo de anotá-lo em proporção” (Borsi, 1994, p. 32).

O costume dos vetustos etruscos (*Etruscorum more*), no *De Re Aedificatoria*, se descreve como um templo retangular em cujas laterais se dispõem pequenas celas, no lugar de tribunas, e cujas proporções equivalem, em largura, a cinco sextos do comprimento (Alberti, 1966a, VII, 4, pp. 555/7). A exceção dos números, de matriz vitruviana, tal esquema remonta à antiga Basílica de Maxêncio (figura 39) – que Alberti possivelmente tomava como templo etrusco – mas também memora o *Miracolo della mula* (figura 40), relevo realizado por Donatello na Basílica de Santo Antonio, em Pádua (Bruschi, 2004, p. 143, nota 13).²⁰ Assim, a partir de tais partículas, Alberti compõe a ampla *area* de Sant’Andrea²¹ (figuras 41 e 42) em vista de uma noção de conveniência, como manifesta na missiva, que vincula *venustas* e *utilitas* e se justifica no campo da visibilidade.

No exterior, a imponente fachada funde ao modelo do templo o do arco triunfal de vão único (figura 43) – recordando o Arco de Tito, em Roma, ou o Arco de Trajano em Ancona – e toma a colunação como elemento de coalescência entre os dois esquemas, pois as quatro pilastras colossais delineiam tanto o templo quanto o arco.

20. Não se sabe quanto os ensinamentos de Alberti em Florença tenham estimulado as “arquiteturas” de Donatello e Ghiberti; no entanto, a linha arquitetônica do primeiro já está delineada antes mesmo do encontro de Leon Battista com os artistas florentinos, tal como se verifica no *Convito di Erode* de Siena, imagem na qual o valor construtivo do muro é notavelmente exaltado. Assim, Bruschi acredita que Alberti tenha, na verdade, recebido contribuições das elaborações arquitetônicas dos artistas florentinos – particularmente de Donatello. Do *Miracolo della mula* provém a solução adotada por Alberti em Sant’Andrea, de apoiar as empostas dos arcos em uma colunação de pilastras encimada por uma arquivada sem cornija, ao invés de um entablamento completo.

21. Nos Quinhentos, a nave de Sant’Andrea é alterada, possivelmente por Giulio Romano, pelo acréscimo de um transepto e de uma grande cúpula sobre o novo cruzeiro.

A citação do antigo é um momento necessário da *elocutio formal* da arquitetura albertiana (Franchi, 1994, p. 53), mas a beleza também se exprime na *mediocritas* e na pertinência do ornamento, assim, a frente de Sant'Andrea se reveste de reboco, já que Mântua não é cidade de pedras.

Com a disposição apropriada e concordante dos timbres retóricos que expressam valores do lugar, o arquiteto compõe sua harmônica oração mantuana. Antigas nos valores arquitetônicos e modernas nas formas, São Sebastião e Sant'Andrea são insígnias da *renovatio* de Ludovico. Ainda que Alberti não viva para ver realizado este decoroso projeto²², seus escritos e suas obras são os monumentos com os quais alcança a tão desejada glória:

Oh! Como é doce a glória que ganhamos através de nossos esforços. Dignos esforços os nossos, pelos quais podemos mostrar àqueles que ainda não estão em vida que vivemos com outros valores do que aqueles de nosso tempo, e que deixamos de nossa vida outra cognição e nome que não uma pedra em nossa sepultura, inscrita e dedicada. Dizia Enio, o poeta: não chorem por mim, não me façam obsequios, porque eu vôo vivo entre as palavras dos homens doutos (Alberti, [1441-2] 1843, I, p. 48).

Neste legado, Alberti dá vida a uma doutrina do belo na qual a *venustas* é união jucunda de *gratia* e *amoenitas*; a *pulchritudo* amiúde desposa a *maiestas*, e a *concinntas*, reunindo *ornamenta* e *perpetuitas*, acolhe todas as esfumaturas da beleza.

22. Alberti morre, em Roma, em abril de 1472, pouco antes do lançamento da pedra fundamental da igreja de Sant'Andrea.



16. L. B. Alberti. Templo Malatestiano, Rimini, 1450.



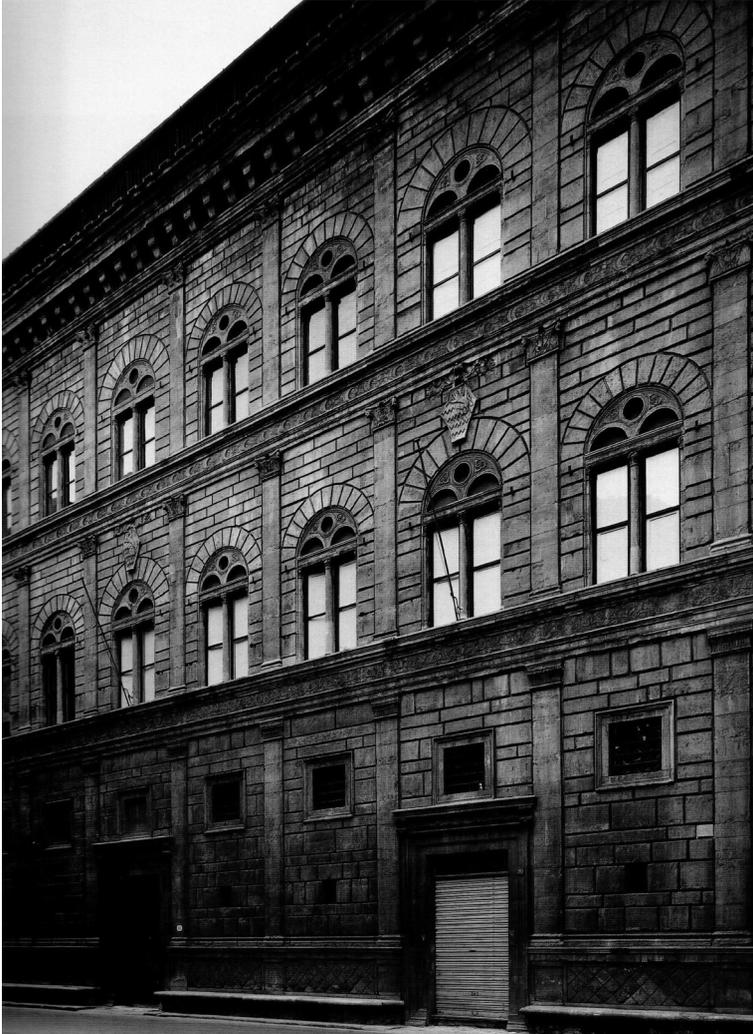
17. Arco de Augusto, Rimini, séc. I a.C.



18. Templo Malatestiano. Pormenor do vão de ingresso.



19. Templo Malatestiano. Pormenor do capitel itálico.



20. L. B. Alberti. Palazzo Rucellai, Florença, 1453 (início).



21. Coliseu, Roma.



22. Michelozzo di Bartolomeo. Palazzo Medici-Riccardi, Florenca, 1444 (início).



23. Palazzo Rucellai. Pormenor do capitel dórico.



24. Palazzo Rucellai. Pormenor do capitel jônico.



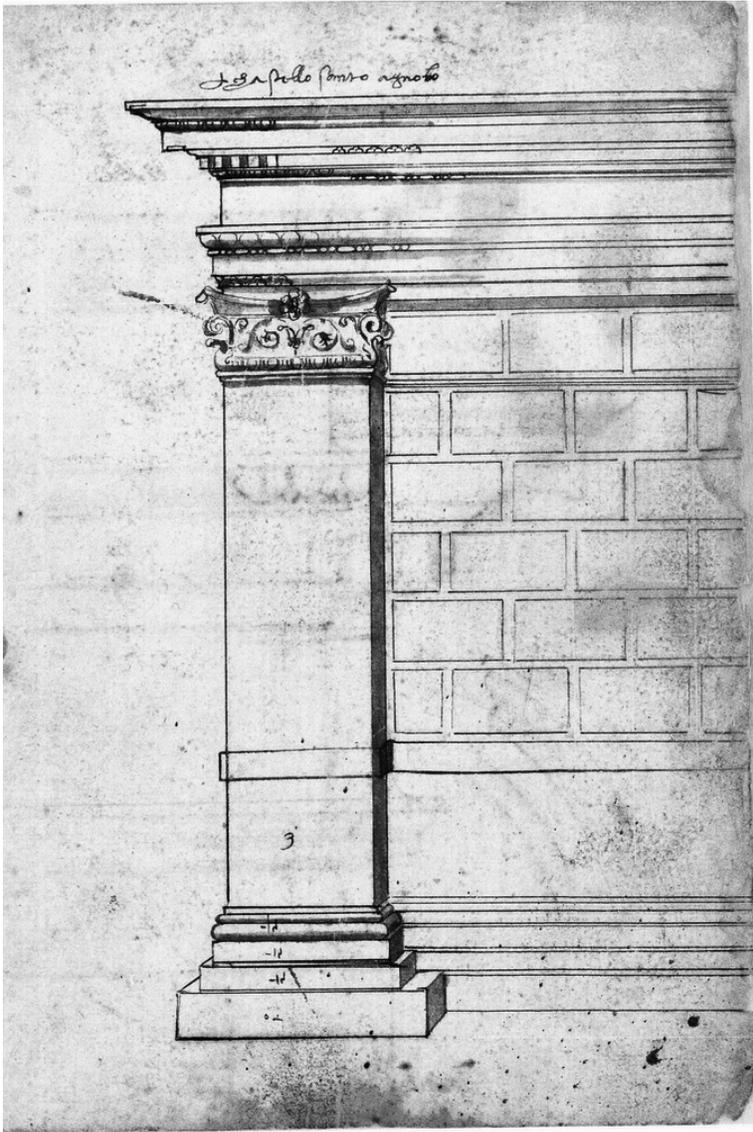
25. Palazzo Rucellai. Pormenor do capitel coríntio.



26. Capitel dórico pertencente ao Arco de Augusto. Roma, Fórum Romano, séc. I a.C.



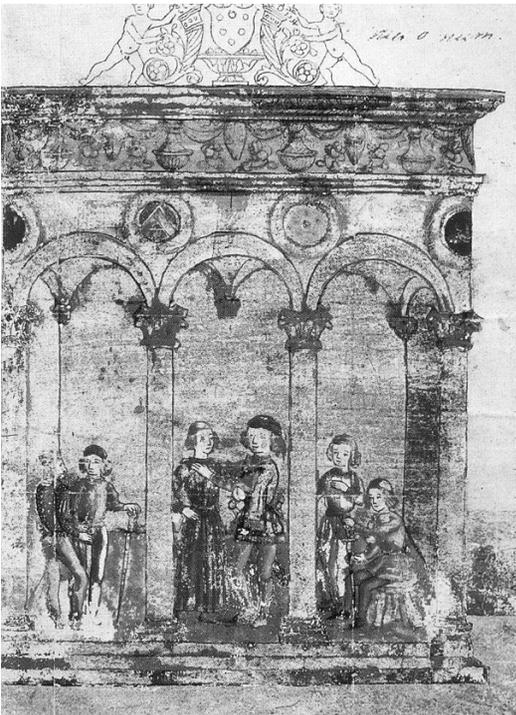
27. Capitel de pilastra do Mausoléu de Adriano, Roma, séc. II d.C. Museus Vaticanos.



28. Simone di Tommaso del Pollaiuolo (dito Il Cronaca). Capitel e pilastro do Mausoléu de Adriano, 1497c. Berlin Kupferstichkabinett.



29. Loggia Rucellai,
Florença, séc. XV.

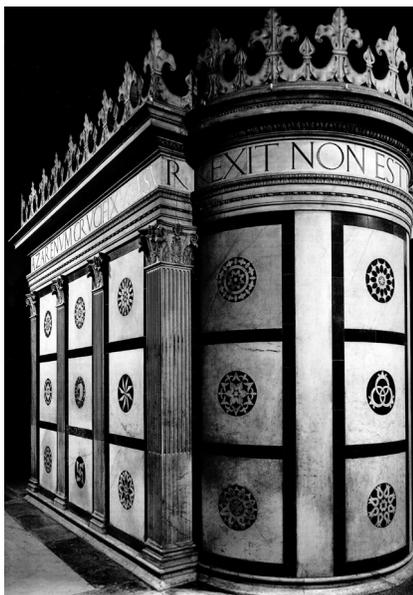


30. Anônimo. Desenho da Loggia Médici no *Libro di Matematica* de Giuliano de' Medici, Florença. Biblioteca Riccardiana, MS Ricc. 2669.

31. L. B. Alberti. Sepulcro Rucellai em San Pancrazio. Florença, 1458 c. Vista frontal.



32. Sepulcro Rucellai. Vista posterior.





33. L. B. Alberti. Santa Maria Novella, Florença, 1458 (início).



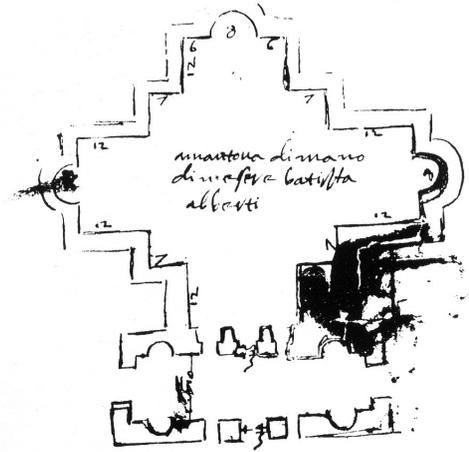
34. San Miniato al Monte, Florença, séc. XII.



35. Batistério de Florença, séc. XII.



36. Santa Maria Novella, Florença. Pormenor dos capitéis da pilas-
tra e da coluna do nível inferior.



mantova di mano
di m. f. c. batista
abbati

Lunghezza della cupola abbasia 34
 cioè p. i. fino alla fine di provincia
 laudata dalla cupola 6 5/8
 ed alla rovina 6 3/8 larghezza 13 1/3
 la stanza alta alci 20
 altezza 33 1/2
 elevazione di mano 6 3/8 abate 8
 elevazione di mano 6 3/8 abate 8
 la stanza di mano sopra all'altare
 abate sopra all'altare di mano della
 roba in la cupola sono anno 1779



37. Antonio Labacco. Planta anotada de São Sebastião em Mântua. Florença, Gabinetto Disegni e Stampe, 1779a.



38. L. B. Alberti. San Sebastiano, Mântua, 1460 (início).



39. Basílica de Maxêncio e Constantino. Roma, Fórum Romano.



40. Donatello. Miracolo della mula. Santo Antonio, Pádua, 1447-50.



41. L. B. Alberti.
Sant'Andrea, Mântua,
1472 (início). Vista das
capelas laterais.



42. Sant'Andrea. Vista
da nave.



43. Sant'Andrea. Vista do exterior.

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

AAVV *Leon Battista Alberti* (1994) – a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel. Mantova: Olivetti/Electa.

AAVV *Leon Battista Alberti – architettura e cultura*. (1999) Atti del Convegno internazionale – Mantova, 16-19 novembre 1994. Firenze: Leo S. Olschki.

ACIDINI, Cristina & MOROLLI, Gabriele. (2006) (a cura di). *L'Uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*. Firenze: Mandragora.

ALBERTI, L. B. *L'Architettura*. ([1565] 1985) Tradotta in Lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentiluomo & Academico Fiorentino. Con la aggiunta de' disegni. In Venetia, Appresso Francesco Franceschi, Senese. Ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore.

_____. (1988) *On the Art of Building in Ten Books* (Trad. J. Rykwert, N. Leach, R. Tavernor) Cambridge: MIT Press.

_____. ([1755] 1986) *The Ten Books on Architecture* (Leoni Edition). New York: Dover Publications.

_____. (1966a) *L'Architettura* (Trad. G. Orlandi, introd. e note P. Portoghesi). Milano: Ed. Il Polifilo.

_____. (1966b) *Opere volgari* (a cura di C. Grayson). Bari: Laterza.

_____. (1972) *On Painting and On Sculpture – the Latin Texts of De Pictura and De Statua* (Edited with translations, introduction and notes by Cecil Grayson). London: Phaidon Press.

_____. (1989) *Da Pintura* (Trad. A. S. Mendonça). Campinas: Ed. da UNICAMP.

_____. (2006) *Matemática Lúdica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

_____. (1994) *I Libri della Famiglia* (a cura di R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan). Torino: Nuova Universale Einaudi.

_____. ([1441-2] 1843) “Profugiorum ab aerumna/Della tranquillità dell’animo”. In *Opere volgari* (a cura di A. Bonucci). Tomo Primo. Firenze: Tipografia Galileiana, pp. 3-130.

_____. ([1468] 1845) “De Iciarchia”. In *Opere volgari di Leon Battista Alberti* (a cura di A. Bonucci). Tomo Primo. Firenze: Tipografia Galileiana, pp. 7-151.

ARISTÓTELES. (1978) *Tópicos*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Abril III.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. (2006) “A ideia de Antiguidade e a ficção das ordens arquitetônicas”. In *Revista Designio*, nº 5. São Paulo: Ed. Annablume, pp. 31-38.

_____. (2005) “A Natureza”. In *Revista Designio*, nº 3. São Paulo: Ed. Annablume, pp. 121-126.

AZEVEDO, R. M. & LOEWEN, A. B. (2006) “Roma e as capitais: o mito e o plano”. In *Revista Oculum Ensaíos*, nº 5. Campinas: PUC-Campinas, pp. 23-33.

BARDESCHI, M.D.; GARIN, E.; ROMANO, R.; ROVIRA, J.M.; TENENTI, A.; TAFURI, M. (1988) *León Battista Alberti*. Barcelona: Editorial Stylos.

BATTISTI, Eugenio. (1993) “El método proyectual según el «De Re Aedificatoria» de Leon Battista Alberti”. In *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madrid: Ediciónel Akal, pp. 43-86.

BAXANDALL, Michael. (1996) *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Madrid: Visor.

BECATTI, Giovanni. (1974) “Leon Battista Alberti e l’antico”. In *Atti del Convegno Internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*

(Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 55-72.

BERTELLI, Carlo. (1986) "La composizione in L. B. Alberti: tra pittura e architettura". In *Casabella*, n. 520-521, pp. 52-60.

BIALOSTOCKI, Jan. (1963) "The Power of Beauty. A utopian idea of Leone Battista Alberti". In *Festschrift für Ludwig H. Heydenreich*. München, pp. 13-19.

_____. (1963) "The Renaissance Concept of Nature and Antiquity". In *The Renaissance and Mannerism – Studies in Western Art*. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II. Princeton: Princeton University Press, pp. 19-30.

BIERMANN, Veronica. (1997) *Ornamentum. Studien zum Traktat "De re aedificatoria" des Leon Battista Alberti*. Georg Olms Verlag: Hildesheim/Zürich/New York.

BLUNT, Anthony. (2001) "Alberti". In *Teoria Artistica na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac&Naify.

BORSI, Franco. (1989) *Leon Battista Alberti – Opera Completa*. Milano: Electa.

_____. (1994) "Leon Battista Alberti umanista". In *Civiltà Mantovana – rivista trimestrale. Leon Battista Alberti umanista*. Anno XXIX, terza serie, n. 12/13. Mantova, pp. 23-35.

BORSI, Stefano. (1999) *Momus o del Principe. Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*. Firenze: Edizione Polistampa.

BRANDT, Katleen Weil-Garris. (1994) "Il rapporto tra scultura e architettura nel Rinascimento". In *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo – la rappresentazione dell'architettura* (a cura di H. Millon e V.M. Lampugnani). Milano: Bompiani.

BRUSCHI, Arnaldo. (2004) *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*. (a cura di M. Ricci e P. Zampa). Milano: Mondadori Electa.

BURNS, Howard. (1980) "Un disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti". In *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Firenze: Lemodi, pp. 105-123.

- CALLEBAT, Louis. (1994) “Rhétorique et Architecture dans le ‘De Architectura’ de Vitruve”. In *Le Project de Vitruve: object, destinataires et reception du De Architectura* (Actes du colloque international organisé par l’École française de Rome). Roma.
- CANCRO, C. (1978) *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*. Napoli.
- CARDINI, Roberto (2005) (a cura di). *Leon Battista Alberti – La Biblioteca di un umanista*. Arezzo, Firenze: Mandragora.
- CASSIRER, E. (1992) *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia.
- CHASTEL, André. (1954) *Marsile Ficin et l’Art* (ouvre publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique). Genève: Librairie E. Droz/Lille: Librairie R. Giard.
- CICERO. (1972) *De Natura Deorum* (English translation by H. Rackham). Loeb Classical Library XIX, Cambridge: Harvard University Press.
- [CÍCERO]. (2005) *Retórica a Herênio* (Trad. e introd. de A. P. C. Faria e A. Seabra). São Paulo: Hedra.
- CICERÓN. (2000) *Brutus / Bruto* (Trad. de M. M. Núñez). Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2001a) *Orator / El Orador* (Trad. de E. S. Salor). Madrid: Alianza Editorial.
- CICERONE, Marco Tullio. (2001b) *De Oratore / Dell’Oratore* (Trad. di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi e G. Cettuzzi). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- _____. (2001c) *De Officiis / I Doveri* (Trad. di A. R. Barrile). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- _____. (1998a) *Orator / L’Oratore* (A cura di G. Barone). Milano: Oscar Mondadori.
- _____. (1998b) *De Inventione* (Trad. di M. Greco). Università di Lecce: Mario Congedo Editore.
- COLOMBO, Carmela. (1980) *Note sul testo del De Re Aedificatoria*. Milano.
- D’AGOSTINO, Mário H. S. (2010) *A Beleza e o Mármore. O Tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento*. São Paulo: Annablume.

_____. (2006) *Geometrias Simbólicas da Arquitetura. Espaço e Ordem Visual do Renascimento às Luzes*. São Paulo: Hucitec.

_____. (2003) “A Arquitetura, o Corpo e o Espelho. Sobre a beleza e o tempo na arte do Renascimento e em nossos dias”. In *Revista Tempo Social*, vol. 15, nº 1. São Paulo: FFLCH/USP, pp. 113-137.

DAMISCH, Hubert. (1994) “Comporre con la pittura”. In *AAVV Leon Battista Alberti* – a cura di J. Rykwert e A. Engel. *Op. cit.*, pp. 186-195.

_____. (1979) “La colonne, le mur”. In *Architectural Design*, vol. 49, nº 5-6, London.

DI STEFANO, Elisabetta. (2000) *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*. Palermo: Centro internazionale studi di estetica.

_____. (2004) “Zeusi e la bellezza di Elena”. In *FIERI – Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi*. Palermo: Università degli Studi di Palermo, 1, n. 3, pp. 77-86.

FARIA, Ernesto (1962) (org.). *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

FIORE, Francesco Paolo (2005) (a cura di). *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Milano: Skira.

FORSTER, Kurt W. (1994) “Templum, Laubia, Figura: l'architettura di Alberti per una nuova Mantova”. In *AAVV Leon Battista Alberti* – a cura di J. Rykwert e A. Engel. *Op. cit.*, pp. 162-177.

FRANCHI, Francesco Piero. (1994) “Il lessico lucente dell'Alberti. Osservazioni su alcuni stilemi nell'architettura testuale albertiana”. In *Civiltà Mantovana. Op. cit.*, pp. 51-67.

GADOL, Joan. (1969) *Leon Battista Alberti – Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

GHINASSI, Ettore. (1988) *Ornamento e struttura: l'estetica di L. B. Alberti nel De Re Aedificatoria*. Torino: CELID.

GHIRARDINI, Livio Volpi. (1996) “The Numerable Architecture of Leon Battista Alberti as a Universal Sign of Order and Harmony”. In *NEXUS: architecture and mathematics* (edited by Kim Williams). Firenze: Edizioni dell'Erba.

GOMBRICH, E. H. (1963) "The Style all'antica: Imitation and Assimilation". In *The Renaissance and Mannerism – Studies in Western Art*. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, vol. II. Princeton: Princeton University Press, pp. 31-41.

_____. (1984) *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

GRAFTON, Anthony. (2002) *Leon Battista Alberti – Master Builder of the Italian Renaissance*. London: Penguin Books.

GRAYSON, C. (1972) "Introduction: The art of painting". In ALBERTI, L. B. *On Painting and On Sculpture*. *Op. cit.*, pp. 3-17.

_____. (1998) *Studi su Leon Battista Alberti* (a cura di Paola Claut). *Ingenium* n. 1, Firenze: Leo Olschki Editore.

_____. (1998) "Alberti e l'antichità". In *Albertiana – Société Internationale Leon Battista Alberti*, vol. I. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

_____. (1998) "L.B. Alberti's De equo animante". In *Studi su Leon Battista Alberti*. A cura di Paola Claut. *Ingenium* no. 1. Firenze: Leo S. Olschki.

GROS, Pierre. (1990) "Commentaire". In VITRUVÉ. *De l'Architecture, livre III*. (Texte établi, traduit et commenté par Pierre Gros) Paris: Les Belles Lettres.

GREENSTEIN, Jack M. (1997) "On Alberti's 'sign': vision and composition in quattrocento painting – Leon Battista Alberti's commentary 'On Painting'". In *The Art Bulletin*. Vol. 79, No. 4, pp. 669-698

GÜNTHER, Hubertus & THOENES, Christof. (1985) "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?". In *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* (a cura di Marcelo Fagiolo). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

HERSEY, George L. (1988) *The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge: MIT Press.

HOPE, Charles. (2001) "The structure and purpose of De Pictura". In *Leon Battista Alberti e il Quattrocento – Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich* (a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi e M. V. Grassi). *Ingenium*, no. 3, Firenze: Leo S. Olschki.

- JARZOMBEC, Mark. (1989) *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetics Theories*. Cambridge: MIT Press.
- KARVOUNI, Maria. (1994) “Il ruolo della matematica nel De re aedificatoria dell’Alberti”. In *AAVV Leon Battista Alberti* – a cura di J. Rykwert e A. Engel. *Op. cit.*, pp. 282-291.
- KATZ, M. B. (1977) *Leon Battista Alberti and the Humanist Theory of Arts*. Washington: University Press of America.
- KRAUTHEIMER, Richard. (1953) “Ghiberti and the Antique”. In *Renaissance News*. Vol. 6, No. 2, pp. 24-26.
- KOSSOVITCH, Leon. (1989) “Apresentação”. In ALBERTI, L. B. *Da Pintura*. (Trad. A. S. Mendonça). Campinas: Ed. da UNICAMP.
- LEE, Rensselaer W. (1982) *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- LOEWEN, Andrea Buchidid. (1999) *A concepção de cidade em Leon Battista Alberti*. Dissertação de mestrado. Campinas: FAU/PUC-Campinas.
- LOEWEN, A. B. & D’AGOSTINO, M. H. S. (2004) “Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvius”. In *Revista Designio*, nº 2. São Paulo: Ed. Annablume, pp. 67-76.
- LÜCKE, Hans-Karl. (1994) “Alberti, Vitruvius e Cicerone”. In *AAVV Leon Battista Alberti* – a cura di J. Rykwert e A. Engel. *Op. cit.*, pp. 70-95.
- MAGGIORA, Giuliano. (2005) *Sulla retorica dell’architettura*. Firenze: University Press.
- MANCINI, Girolamo. (1911) *Vita di Leon Battista Alberti*. Firenze: Carnesecchi.
- MARCH, Lionel. (1998) “Leon Battista Alberti”. In *Architectonics of Humanism – essays on number in architecture*. West Sussex: Academy Editions.
- MARSH, David. (2000) “Alberti, Scala, and Ficino: Aesop in Quattrocento Florence”. In *Albertiana – Société Internationale Leon Battista Alberti*, vol. III. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- MASIERO, Roberto. (1999) *Estetica dell’Architettura*. Bologna: Il Mulino.

MARQUES, Luís. (2004) “De Giotto a Michelangelo”. In *Revista História Viva Grandes Temas – Renascimento*, no. 5. São Paulo: Duetto Editorial, pp. 12-17.

McEWEN, Indra Kagis. (2003) *Vitruvius – writing the body of architecture*. Cambridge: The MIT Press.

MICHEL, Paul-Henri. (1971) *La Pensée de L. B. Alberti (1404-1472)*. Genève: Slatkine Reprints.

MILLER, Christopher Charles. (1999) *Virtues of civil architecture: rhetoric and persuasion in Alberti's theory of ornament*. University of Virginia.

MILLON, Henry e LAMPUGNANI, Vittorio M. (1994) *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*. Milano: Bompiani.

MORA, Carlos de Miguel. (1997) “En torno al Orator: modernidad de Cicerón”. In *II Colóquio Clássico, Actas*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 101-117.

MOROLLI, Gabriele. (2006) *Leon Battista Alberti, Firenze e la Toscana. Itinerari territoriali e percorsi mentali*. Firenze: Maschietto Editore.

_____. (1994) “L'Ordine”. In *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure – ordini, templi e fabbriche civili: immagini e architetture dai libri VII e VIII del De Re Aedificatoria*. Firenze: Alinea Editrice.

_____. (1994) “I ‘templa’ albertiani: dal Trattato alle fabbriche”. In *AAVV Leon Battista Alberti – a cura di J. Rykwert e A. Engel. Op. cit.*, pp. 106-133.

_____. (1988) *Firenze e il Classicismo: un rapporto difficile*. Firenze: Alinea Editrice.

_____. (1987) *Donatello: immagini di architettura. Un Classicismo Cristiano tra Roma e Constantinopoli*. Firenze: Alinea Editrice.

_____. (1985) “*Vetus Etruria*” – *il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica, nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Firenze: Alinea Editrice.

NARDUCCI, Emanuele. (2001) “Eloquenza, retorica, filosofia nel De Oratore”, In *CICERONE, Marco Tullio. Dell'Oratore. Op. cit.*, pp. 5-110.

_____. (2001) “Una morale per la classe dirigente”. In CICERONE. *I Doveri*. *Op. cit.*, pp. 5-62.

NAREDI-RAINER, Paul von. (1994) “La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti”. In *AAVV Leon Battista Alberti* – a cura di J. Rykwert e A. Engel, *Op. cit.*, pp. 292-299.

ONIAN, John. (1996) *Arte y pensamiento en la época Helenística*. Madrid: Alianza Forma.

_____. (1990) *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.

PAGLIARA, Pier Nicola. (1986) “Vitruvio da testo a canone”. In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. (A cura di Salvatore Settis) Tomo terzo: Dalla tradizione all'archeologia. Torino: Einaudi.

PANOFSKY, Erwin. (1985) *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.

_____. (1982) *Estudos de Iconologia – temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____. (1991) *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

PANZA, Pierluigi. (1994) *Leon Battista Alberti – Filosofia e teoria dell'arte*. Milano: Guerini Studi.

PAOLI, Michel. (1999) *L'idée de Nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*. Paris: Honoré Champion Éditeur.

PASQUALE, Salvatore Di. (1998) “Leon Battista Alberti and the Art of Building”. in *Nexus II: architecture and mathematics*. (Edited by Kim Williams) Firenze: Edizioni dell'Erba.

PAYNE, Alina A. (1999) *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance – Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge/New York: The Cambridge University Press.

PLINE, L'ANCIEN. (2002) *Histoire Naturelle, XXXV. La Peinture*. Paris: Le Belles Lettres.

PLINIO, el Viejo. (2001) *Textos de Historia del Arte*. Madrid: A. Machado Libros.

PONTE, Giovanni. (1998) "Armonia e dismisura nelle figure di Leon Battista Alberti". In *Disarmonia, Bruttezza e Bizzarria nel Rinascimento – Atti del VII Convegno Internazionale* (Chinciano-Pienza, 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa S. Tarugi. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 91-102.

_____. (1981) *Leon Battista Alberti – umanista e scrittore*. Genova: Tilgher.

QUINTAVALE, Arturo Carlo. (1967) *Prospettiva e ideologia: Alberti e la cultura del secolo XV*. Parma: Editrice Studium Parmense.

QUINTILIANO. (2001) *Institutio Oratoria – La Formazione dell'Oratore*. (Traduzione e note di Cesare Marco Calcante), vol. I-III. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

RAY, Stefano. (1991) "Alberti. 'Disegno', 'muraglie', 'ornamenti'". In *Lo specchio del cosmo. Da Brunelleschi a Palladio: itinerario nell'architettura del Rinascimento*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

RÜTHER-WEISS, Veronika. (1991) *Studien zu L. B. Albertis architektur-system. Venustas – dignitas – pulchritude – ornamentum*. Bonn.

RYKWERT, Joseph. (1996) *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge/London: The MIT Press.

_____. (1974) *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gilli.

_____. (2004) "Gênero das colunas gregas: origens míticas e históricas". Trad. de A. Loewen. In *Revista Designio*, nº 2. São Paulo: Ed. Annablume, pp. 55-66.

_____. (1993) *L'Architettura e le altre arti*. Milano: Jaca Book.

_____. (1994) "I committenti e i loro edifici. Sigismondo Malatesta di Rimini e il Tempio Malatestiano". In *AAVV Leon Battista Alberti – a cura di J. Rykwert e A. Engel. Op. cit.*, pp. 378-381.

RYKWERT, J. & TAVERNOR, R. (1979) "Church of S. Sebastiano in Mantua – a tentative restoration by J. Rykwert e R. Tavernor. In *Architectural Design*, vol. 49, no. 5-6, London.

SABBATINO, Pasquale. (1997) *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*. Firenze: Leo Olschki Editore.

- SAN AGUSTIN. (1988) *La Ciudad de Dios*. México: Editorial Porrúa.
- SANTINELLO, G. (1962) *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*. Firenze.
- SCALZO, Marcello. (1999) “La facciata albertiana di Santa Maria Novella a Firenze”. In *AAVV Leon Battista Alberti – architettura e cultura*. *Op. cit.*, pp. 265-283.
- SENECA. (2001) *Lettere a Lucilio*. (Trad. di Giuseppe Monti). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- SÉNECA, Lúcio Aneu. (2004) *Cartas a Lucilio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Christine. (1994) “Leon Battista Alberti e l’ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni”. In *AAVV Leon Battista Alberti – a cura di J. Rykwert e A. Engel*. *Op. cit.*, pp. 196-215.
- _____. (1992) *Architecture in the Culture of Early Humanism*. New York: Oxford University Press.
- TAVERNOR, Robert. (1998) *On Alberti and the Art of Building*. New Haven and London: The Yale University Press.
- _____. (2004) “Concinnitas, o la formulazione della bellezza”. In *AAVV Leon Battista Alberti – a cura di J. Rykwert e A. Engel*. *Op. cit.*, pp. 300-315.
- THOENES, Christof. (1998) *Sostegno e adornamento – saggi sull’architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*. Milano: Electa.
- THOENES, Christof. (1980) “Spezie e ordine di colonne nell’architettura del Brunelleschi”. In *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. *Op. cit.*, pp. 459-469.
- TOBIN, Richard. (1984) *Leon Battista Alberti: ancient sources and structure in the treatises of art*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- TRACHTENBERG, M. (1999) “An observation on Alberti’s choice of antique models: the anxious shadow of a Brunelleschian anti-canon”. In *AAVV Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*. *Op. cit.*, pp. 71-77.
- TURCHINI, Angelo. (2000) *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*. Cesena.

- UNGERS, Osvald Mathias. (2000) "Ordo, pondo et mensura: criteri architettonici del Rinascimento". In MILLON, H. e LAMPUGNANI, V. M. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Op. cit., pp. 307-317.
- VAGNETTI, Luigi. (1973) "Concinnitas; riflessioni sul significato di un termine albertiano". In *Studi e Documenti di Architettura*, n. 2, Firenze.
- VAN ECK, Caroline. (1998) "The Structure of De re aedificatoria Reconsidered". In *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 57; 3, pp. 280-297.
- VASARI, Giorgio. ([1568] 1991) "Vita di Leon Battista Alberti. Architetto fiorentino". In *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton.
- VESCOVINI, Graziella Federici. (1998) "Nicholas of Cusa, Alberti and the Architectonics of the Mind". In *Nexus II: architecture and mathematics*, edited by Kim Williams. Op. cit., pp. 159-171.
- VIA, Claudia Cieri. (1999) "Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistico-figurativa fra '400 e '500". In *Leon Battista Alberti -architettura e cultura*. Op. cit., pp. 235-250.
- VITRUVIO. ([1960] 2002) *Architettura (dai libri I-VII)*. Testo critico, trad. e commento di Silvio Ferri. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- VITRUVIUS. (1960) *The Ten Books on Architecture* (Trad. M. H. Morgan). New York: Dover.
- WATAGHIN, Gisella C. (1984) "Archeologia e 'archeologie'. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca", in SETTIS, Salvatore (a cura di). *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. vol. I – L'uso dei classici. Torino: Giulio Einaudi Editore, pp. 171-217.
- WESTFALL, Carroll W. (1969) "Society, Beauty, and the Humanist Architect in Alberti's de re aedificatoria", in *Studies in the Renaissance*, 16, pp. 61-79.
- WITTKOWER, R. (1964) *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino: Einaudi.
- WITTKOWER, Rudolf & Margot. (1996) *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Torino: Einaudi Tascabili.

WULFRAM, Hartmut. (2001) *Literarische Vitruvsrezeption in Leon Battista Albertis De Re Aedificatoria*. Leipzig.

ZANONCELLI, Luisa. (1999) “Reciproche influenze dell’idea di ‘divina’ proporzione”. In *AAVV Leon Battista Alberti - architettura e cultura. Op. cit.*, pp. 199-212.

ZUBOV, Vasilij Pavlovic. (2000) “Les analogies organiques dans la théorie architecturale d’Alberti”. In *Albertiana – Société Internationale Leon Battista Alberti*, vol. III. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

(Página deixada propositadamente em branco)

FONTES DAS IMAGENS

1. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Septem-artes-liberales_Herrad-von-Landsberg_Hortus-deliciarum_1180.jpg
2. Foto: sherseydc – <http://www.flickr.com/people/sherseydc/> – http://it.wikipedia.org/wiki/File:Sunset_over_florence_1.jpg
3. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_lippi_e_masaccio_san_pietro_in_cattedra_cappella_brancacci.jpg
4. Foto: Sailko - http://it.wikipedia.org/wiki/File:Santa_Felicita_chapel.JPG
5. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_trinit%C3%A0.jpg
6. Foto: Sailko - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cantoria_di_donatello.JPG
7. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Sarcophagus_Medea_Terne.jpg
8. ALBERTI, L. B. *De Pictura*, 1435.
9. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Doryphoros.jpg>
10. Acervo Gallerie dell'Accademia, Veneza [Wikimedia Commons].
11. <http://www.bluffton.edu/womenartists/womenartistspw/kauffmann/zeuxis.jpg>
12. http://it.wikipedia.org/wiki/De_statua
13. [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sacrifici_d%27Ifig%C3%A8nia_\(Emp%C3%BAries\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sacrifici_d%27Ifig%C3%A8nia_(Emp%C3%BAries).jpg)

14. ROBERT, Carl. *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, 1904, III, 96, 287.
15. <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DT224129.jpg>
16. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Tempio_Malatestiano_Rimini.jpg
17. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Arco_d%C2%B4Augusto_Rimini.JPG
18. BORSI, Franco. *Leon Battista Alberti. The Complete Works*. Milano: Electa, 1986, p. 108.
19. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Tempio_Malatestiano_Rimini.jpg
20. AAVV *Leon Battista Alberti e l'architettura*. A cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F.P. Fiore. Milano: Silvana Editoriale, 2006, p. 101.
21. Foto: Paul Zangaro – <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Colosseum-exterior-2007.JPG>
22. Foto: Sailko – http://it.wikipedia.org/wiki/File:Palazzo_Medici_Riccardi.JPG
23. <http://witcombe.sbc.edu/earlyrenaissance/alberti-rucellai/alberti-rucellai-det-d.jpg>
24. <http://witcombe.sbc.edu/earlyrenaissance/alberti-rucellai/alberti-rucellai-det-b.jpg>
25. <http://witcombe.sbc.edu/earlyrenaissance/alberti-rucellai/alberti-rucellai-det-a.jpg>
26. Foto: MM – <http://it.wikipedia.org/wiki/Utente:MM> – <http://it.wikipedia.org/wiki/File:CapitelloDoricoDecoratoRomaArcoParticoAugusto.JPG>
28. <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-6765.html>
29. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Loggia_rucellai_1880.jpg
30. Biblioteca Riccardiana, MS Ricc. 2669, Firenze.
31. AAVV *Leon Battista Alberti e l'architettura. Op. cit.*, p. 370.
32. <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-183.html>
33. AAVV *Leon Battista Alberti e l'architettura. Op. cit.*, p. 382.
34. Foto da autora.

35. Foto: Georges Jansoone – <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Firenze.Baptistry06.JPG>
37. BORSI, F. *Leon Battista Alberti. Op. cit.*, p. 147.
38. BORSI, F. *Leon Battista Alberti. Op. cit.*, p. 155.
39. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Basilica_of_Constantine_in_the_Roman_Forum.JPG
40. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Donatello,_miracolo_dell%27asina.jpg
41. BORSI, F. *Leon Battista Alberti. Op. cit.*, p. 185.
42. AAVV *Leon Battista Alberti e l'architettura. Op. cit.*, p. 154.
43. <http://it.wikipedia.org/wiki/File:MantovaBasilicaSantAndrea.jpg>

(Página deixada propositadamente em branco)

ANDREA BUCHIDID LOEWEN é arquiteta e urbanista graduada pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas e doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP, desenvolve pesquisas acerca das doutrinas e da história da Arquitetura, com destaque para a tratadística do Renascimento. É também autora de ensaios e artigos sobre este tema.

9 789892 605937

