



A RETÓRICA DO ORNAMENTO

Carolina Borges

Carolina Borges possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela PUC-GO, mestrado e doutorado na linha de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UnB, com interstício na Università degli Studi di Palermo. É professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Brasília, ministrando as disciplinas de Teoria e História da Arte, Arquitetura e do Urbanismo e Projeto Arquitetônico.

Resumo

A Antiguidade possui a natureza como referência para o belo e toda a arte é criada a partir da mimese e da geometria. A beleza do templo era concebida para ser apreciada pelos deuses, e não pelos homens. Já na Idade Média, a retórica era um produto da relação do belo com uma ideia, com um conceito. Nesse sentido, a imaginação e a fantasia tinham um papel importante na construção do discurso. O Renascimento, por sua vez, resgata o racionalismo clássico para adaptá-lo aos dogmas religiosos totalmente diversos daqueles da antiguidade. Entendemos que uma das razões para o enfraquecimento da Igreja Católica seja esta tentativa de se alcançar a fé no divino por meio da razão.

Palavras-chaves: mimese, retórica, persuasão, ornamento

Abstract

In antiquity, Nature was a reference to beauty and all art was created from mimesis and geometry. The beauty of a temple was designed to be appreciated by the gods, not by men. In the Middle Ages, though, rhetoric was the product of the relation of beauty with an idea or concept. In this sense, imagination and fantasy were an important role in the construction of discourse. The Renaissance rescues classical rationalism and adapt it to religious dogmas completely different from those of antiquity. We understand that one of the reasons for the weakening of the Catholic Church is the attempt to achieve faith in the divine through reason.

Keywords: mimesis, rhetoric, persuasion, ornament.

A RETÓRICA NA ARQUITETURA CLÁSSICA

Os templos gregos eram dotados de elementos ornamentais que tinham como referência o belo da natureza, alguns procurando copiá-la seguindo o princípio da cópia fiel, outros utilizando recursos da imaginação e da fantasia. Essas imagens tinham uma importância enquanto discurso nas sociedades em que a maioria das pessoas não tinha o conhecimento da escrita. Daí a imagem ser o modo mais fácil, rápido e eficiente de transmissão de conhecimento.

No período arcaico, as imagens dos frontões ou das métopas eram mais voltadas para narrativas com temas mitológicos, como na imagem a seguir

de uma métopa em um templo em Selinunte, na Sicília. Aqui temos o Perseu retratado como um herói cortando a cabeça da Medusa, que era um tipo de górgone, monstros adaptados de modelos orientais que tinham a função de proteção contra maus espíritos. Melhor dizendo, as imagens eram guardiãs encarregadas de conjurar espíritos maléficos. Ainda em Selinunte, uma cabeça da Medusa gigante ornamentava o frontão de um dos templos.



A cabeça da Medusa foi cortada por Perseu com a ajuda de Atena e, daí em diante, a tal cabeça foi usada como escudo por Perseu. Nas métopas, Perseu aparece como um herói forte e destemido que, em uma outra leitura, estaria ali para resguardar o templo contra inimigos, vivos ou mortos. No entanto, a interpretação mais aceita é que, de fato, essas imagens não eram feitas para amedrontar invasores e inimigos, mas para afastar espíritos ruins.

Seria estranho e até infantil a situação em que os invasores desistissem da empreitada por medo da imagem de um monstro na fachada do templo.

Figura 1 – Métopa calcária pertencente a um templo grego em Selinunte. Perseu e Medusa. 520-510 a.C. Altura: 147cm. Museu arqueológico Antonino Salinas, Palermo.

Fonte: <http://www.italianways.com/mythology-in-selinuntes-metopes>



Figura 2 – Reconstituição do templo C de Selinunte. Fonte: <http://itlab.ibam.cnr.it/index.php/tempio-c-di-selinunte>



Figura 2 – Reconstituição do frontão. Detalhe do frontão do templo C de Selinunte – máscara da Medusa. Museu arqueológico Antonino Salinas, Palermo. Fonte: <http://itlab.ibam.cnr.it/index.php/tempio-c-di-selinunte/>

Todo esse discurso presente nos ornamentos tinha sintonia com a expressão do templo dórico de força e dignidade. Era um modo de persuasão que, propositalmente ou não, talvez gerasse um certo medo nos próprios cidadãos locais, evitando assim que estes desrespeitassem ou desobedecessem às regras de condutas locais (o cidadão comum aceitava as mitologias como verdades). No entanto, a retórica das imagens citadas não tinha como objetivo principal a apreensão pelos homens, mas por entidades abstratas e imaginárias. Portanto, a hipótese de que os templos clássicos não eram feitos para serem belos aos olhos dos homens, mas para serem apreciados pelo deus, faz sentido nesse contexto, mesmo que na prática o resultado fosse outro.

A forma da Medusa não é uma cópia fiel da natureza, mas é um produto da imaginação e da fantasia por apresentar elementos naturais desconstruídos, como as cobras no lugar dos cabelos, os dentes não humanos em um rosto com características humanas, mas com deformações etc. Por isso, a retórica ocorre de um modo até irônico para aqueles mais informados – filósofos, poetas etc. Mas ainda assim a imagem era respeitada porque era prenhe, como acontece ainda hoje, independente de crenças religiosas.

Segundo Aristóteles¹, obtêm-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir paixão. No entanto, somos levados a sentir paixão se estamos dispostos a isto, de modo que a persuasão depende não só do orador, mas também do ouvinte. E é pelo discurso que persuadimos sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade (...). (ARISTÓTELES, 2005, p. 33). No caso citado, o “parecer ser a verdade” tem um efeito semelhante para aqueles que realmente acreditam no poder da Medusa, pois a beleza do discurso gera uma relação de respeito e de afetividade ao monumento, ou seja, ao orador, portador do discurso.

No que tange ao “parecer ser a verdade”, entendemos que a expressividade, o tom perverso e misterioso, gera um conflito do olhar, que é atraído ao mesmo tempo em que é repellido. Esse tipo de linguagem que remete ao imaginário talvez tenha uma capacidade maior de se aproximar do sujeito que apreende, pois a ambiguidade que se estabelece entre a ideia e a imagem atrai pela surpresa e pelo ineditismo.

Nessa retórica persuasiva, muitas vezes o ouvinte tem consciência de que está sendo enganado, ainda sim aceita a situação pela qualidade poética do discurso. O filósofo Górgias (Sicília, 484 a.C.) faz uma relação da poesia (emoção) com a retórica, dizendo que “quem engana está agindo melhor do que quem não engana, e quem é enganado é mais sábio do que quem não é enganado”²

Quem engana, ou seja, o poeta, é melhor por sua capacidade criadora de ilusões poéticas, e quem é enganado é melhor porque é capaz de captar a mensagem dessa criatividade. Essa capacidade em gerar imagens, própria do discurso persuasivo em função da sua natureza “aberta” e até obscura, gera sensações de prazer pela própria consciência dos sentimentos diversos que o discurso é capaz de gerar.

Posteriormente, no período romano, Vitruvius descrevia a arquitetura como um reflexo do belo natural, fazendo associações de templos com o corpo humano. Valorizava a imitação, mas combatia a ideia de “incoerência” entre elementos ornamentais, atacando especificamente os murais considerados por ele inverossímeis, com elementos naturalistas simulando uma estrutura, referentes ao terceiro estilo pictórico pompeano:

Estes modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto.

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

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

Pois estas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiram. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juizes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira pode um caniço aguentar verdadeiramente um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão (...)?

E vendo os homens estas coisas falsas, não criticam, ainda se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por estes inconsistentes juizes não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de fato, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade (...). (VITRÚVIO, 2009, p. 273).

1 Segundo Aristóteles, a retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão (ARISTÓTELES, 2005 p.33).

2 GÓRGIAS apud REALE E ANTISERI, 2007, p. 79.

O gosto do período não era uniforme. Empregando a terminologia moderna, poderíamos dizer que foi em parte Barroco, em parte Clássico. Vitruvius era partidário dessa última corrente. Nesse princípio clássico, uma pintura não merece aprovação se não se parecer com a verdade. Essa crítica surgia da convenção de que só pode ser belo o que é coerente com a realidade e com a razão. O que não tem justificativa nem corresponde com a natureza não deveria ter aprovação enquanto arte.

O argumento de Vitruvius é que um discurso com argumentação “falsa” está destinado ao fracasso, pois esta deve seguir uma lógica e uma racionalidade, caso contrário, seu conteúdo não se sustenta. No entanto, não desconsidera o aspecto emocional da arte, já que mesmo que não fossem claramente expressos, eles existiam. Basta nos lembrarmos das estátuas helenísticas como o Laocoonte (aproximadamente 140 a. C.), a Vitória de Samotrácia (190 a. C.) ou o Fauno Barberini (séc. III a. C.). Mas não é esse tipo de representação que Vitruvius condena, pois essas obras citadas são coerentes na sua estrutura. O que ele desaprova é a incoerência interna, na sua configuração, como um galho fino segurando uma viga. Para ele são inverossímeis e de mau gosto. Sobre o assunto, Kothe discorre:

Por que Vitruvius está errado? Se ele estivesse certo, movimentos do século XX como surrealismo, cubismo e abstracionismo seriam inadmissíveis. O que ele quer é que todas as artes obedeam aos princípios da arquitetura. A arte não deve ser o espaço da imaginação livre. Ele não consegue admitir que o que não é viável na construção de um prédio pode ser pintado numa tela ou numa parede. Um leão não cai quando pintado num pedúnculo; uma jovem pintada na ponta de um ramo, no lugar de uma flor, também não cai (KOTHE, 2016, p. 145).

Kothe explica que nos sonhos e nas fantasias, imagens que “na realidade” não são possíveis, acabam aparecendo “verdadeiras”. E de fato são, pois existe uma verdade “não mimética”, já que a deformação da figura é crucial para revelar as forças afetivas do inconsciente. Vitruvius defende a arte como imitação, que ele considera exata, de modelos da natureza ou da mitologia: “Ele quer arte como imitação de coisas da natureza e reprodução da ideologia de sua classe, não quer arte que imite os processos criativos da natureza e que revele os conflitos sociais” (KOTHE, 2016, p. 145).

Vitruvius tinha uma formação retórica, logo, é verificável uma analogia da divisão que ele faz da arquitetura – *utilitas*, *firmitas* e *venustas* – e as três categorias básicas do discurso: *inventio*, dispositivo e *elocutio*: o *inventio* (conteúdo) está para a *utilitas* (funcionalidade); *dispositio* (estrutura) para *firmitas* (solidez); e *elocutio*

(expressão) para *venustas* (beleza). Ou seja, uma obra de arquitetura é estruturada por um discurso que, por sua vez, também justifica toda a forma arquitetônica. Se o conteúdo não for coerente com a funcionalidade a que a edificação se destina, todo o esforço em trabalhar formas belas perderia o sentido. Além disso, o edifício teria um potencial de denegrir também o espaço urbano que o cerca. Vitruvius entendia que a beleza por si só não seria suficiente para a construção de uma arquitetura, a arte deveria se propor a um fim e não somente manifestar um modo de expressão do artista.

A RETÓRICA NA ESTRUTURA

Citando o Panteão Romano para exemplificar o discurso contido na estrutura da arquitetura, verificamos que sua forma externa guarda as configurações clássicas – colunas, frontão e ordens e espaçamentos – e internamente verificamos uma conquista do espaço interno com colunas se alinhando com as paredes, formando um grande vão. O discurso se desenvolve em uma analogia com o sagrado: a cúpula é uma referência aos céus, que a partir do seu ponto mais alto (da cúpula) ilumina as estátuas dos deuses em feixes de luz. A glória do Império Romano se manifesta nessa arquitetura grandiosa – o Império é representado por meio do “cosmos” corporificado na cúpula.

O templo grego é uma representação da autoridade celestial. A motivação do homem para a glorificação dos deuses, que pouco apreço demonstravam pelo homem comum, era o medo de serem por eles ignorado. O templo romano era menos uma presença religiosa do que da autoridade Imperial. Toda a cultura romana gira em torno dessa autoridade e a religião era também um modo de dominação e celebração do poder do Império. Vale ressaltar que a queda do Império Romano culmina com o advento do cristianismo, sendo coerente a ideia do segundo ser uma continuação do primeiro, ou seja, a autoridade papal substitui a autoridade imperial. O discurso dos edifícios – do templo clássico e da Igreja Católica – em certo sentido, são semelhantes: a cúpula internamente em analogia com o cosmos e externamente coroando a arquitetura e se tornando central no *skyline* da cidade.

Outra grande diferença entre a arquitetura grega e a romana é a noção espacial. A valorização do espaço interno na arquitetura romana se deve tanto às questões estruturais – o uso do concreto, dos arcos, das abóbodas e das cúpulas – e também às questões sociais e culturais. Com o uso do arco, a arquitetura passou a vencer vãos maiores, logo, o espaço interno ganha maiores dimensões. Talvez

este fator tenha influenciado no aspecto social de se fazer encontros em espaços internos. Para uma cerimônia religiosa, por exemplo, não é conveniente que se tenha todos os pilares atravessando o interior, atrapalhando as vistas. O aspecto simbólico também merece atenção: a coluna, como um dos principais elementos estéticos/simbólicos da arquitetura, denuncia a valorização do espaço em que está situada, ou seja, o espaço externo na arquitetura grega, e o interno na arquitetura romana (mesmo que adossada ao muro).

A Igreja cristã tem um discurso voltado para a leitura das massas: sua arquitetura é direcionada não para a “apreciação” de Deus, como nas religiões antigas, mas para ser atraente para o homem comum. Inicialmente, as imagens eram necessárias, pois tinham um discurso catequizador para as pessoas não letradas. E, ainda hoje, não por uma necessidade prática, mas pela tradição, as igrejas católicas são ornamentadas pelos mesmos tipos de imagens.

As igrejas mais primitivas eram simples na sua arquitetura – nesse momento a Igreja Católica ainda não possuía tantos recursos – os ornamentos eram mais comedidos, a arquitetura não tinha aquele tom de deslumbramento e monumentalidade e possivelmente o Deus que era celebrado tinha um caráter mais acolhedor e piedoso. O Deus vingativo vai surgir no período gótico, com suas catedrais monumentais, repletas de ornamentos, estuques e gárgulas que dizem a todo tempo que aquele que não seguir as normas estabelecidas vai ser duramente penalizado.

Já na Idade Moderna, a retórica concebida pelos humanistas do séc. XIV priorizava mais a forma do que o conceito, prezando mais pela técnica e pela beleza das falas do que pelo conteúdo. Tal modo de discurso, muito combatido por Alberti por propor um fim em si mesmo, perdeu a capacidade de direcionar os atos e os homens para a virtù e o bene beateque vivendum (uma vida feliz), priorizando a imagem e a aparência ao invés do conteúdo. Dizia Alberti que “no nosso tempo, vigora o seguinte costume: não quem sabe, mas quem aparenta saber, vem a ser considerado um grande talento” (ALBERTI, 1984, p. 66). Dizia ainda que “sem alma e coração, a beleza de uma retórica concebida como mera técnica só serve para mascarar a inutilidade ou o vício das palavras e do discurso”. Foi justamente essa ausência de conteúdo nos discursos e a ideia da “cultura como ornamento da corte” que fez surgir uma nova forma de retórica que irá vigorar ainda no Renascimento e irá incorporar o ideal humanista.

É no vácuo deste falido humanismo cívico que se abrirá o espaço da Arte, uma vez que sua linguagem de aparências, simulações e imagens pode funcionar para refundar,

persuadir e preservar a mensagem ética que os filósofos e oradores já não são mais capazes de incorporar. Verificando a fraude e a ruína do discurso humanista, Alberti vê restar nas mãos do artista (...) a única possibilidade de sobrevivência pública do projeto humanista que ajudará a inaugurar no início do século XV. (...) É neste espaço da Arte que a Retórica receberá um novo lugar e se reabilitará para preservar e divulgar o projeto humanista original (...). (BRANDÃO, 2009).

Para a retórica do século XV, a natureza e a história são frutos da providência divina e a Igreja, como presença manifesta de Deus na terra, necessita da arte para manifestar seus ideais. E como a criação divina é inteira e acabada, a forma artística é um sistema fechado de partes em equilíbrio ou de relações exatas, como é facilmente verificável no conceito da arte desse período. Argan cita o projeto da Catedral de São Pedro, de Bramante: “a forma que Bramante projeta para a Basílica de São Pedro é um sistema em perfeito equilíbrio e, ao mesmo tempo, uma forma natural, porque na compensação de cheios e vazios, manifesta o equilíbrio do Universo”, além de ser uma forma histórica, porque reúne dois ícones clássicos: a basílica de Constantino e o Panteão. “É também uma forma lógica, porque pesos e suportes, cheios e vazios, mantêm entre si uma relação quase silogística de causa e efeito.” (ARGAN, 2004, p. 52).

A cúpula construída não é a de Bramante, e sim, de Michelangelo: mais alongada, delicada e elegante. Michelangelo não foi partidário da natureza em toda a sua trajetória artística – em determinado momento rompe com a história e com a natureza. Não é à toa que o maneirismo nasce com Michelangelo a partir da ideia de liberdade, negando a lógica e a *mimese* na natureza. Michelangelo é, assim, anticlássico, pois clássica é a forma que conserva intacta a estrutura racional da natureza. Como nos dizeres de Argan (2004, p. 54), “mesmo a arte clássica, na medida em que é interpretada como um conjunto de normas abstratas, e não como realidade histórica, é vista de uma perspectiva anticlássica”. A arte passa a se apresentar como uma síntese de repertórios reinterpretados.

Para os renascentistas, o artista clássico era um profundo conhecedor da Natureza no seu modo de construção, na relação de proporção entre as diferentes formas, na unidade e na harmonia no Universo. E a arquitetura, o templo religioso, principalmente, deveria ser baseado nesses princípios para que se alcançasse a perfeição e para estar em harmonia com tudo que o cerca. A racionalidade era outro atributo fundamental para essa estética. No entanto, é possível verificar uma contradição interna entre natureza e racionalidade

na busca pelo divino. De acordo com Argan (2004, p. 53), o homem busca aproximar-se de Deus “porque o intelecto aspira à verdade, mas a verdade absoluta de Deus é diferente da verdade relativa da natureza e da história. A lógica não serve para chegar a Deus, mas sim, o amor [...]”. Já que a verdade relativa da natureza, ou seja, a “verdade” dos homens, não corresponde à verdade das Leis do Universo, essa busca do divino por meio da razão está fadada ao fracasso.

A matemática como sendo um modo de se alcançar o divino na Antiguidade, seja na relação da geometria com a infinitude do Universo, seja num sentido mais romântico, como a geometrização dos espaços vazios entre as estrelas, era uma referência para os humanistas e tinha uma relação muito próxima com um tipo de natureza considerada imutável. No entanto, os deuses antigos eram completamente diferentes do Deus cristão, já que eram mais próximos dos homens no sentido do caráter: possuíam características humanas como vícios e virtudes. Desse modo, aquela natureza inconstante, generosa em alguns momentos e drásticas e vingativa em outros, possui maiores afinidades com esses deuses pagãos, sendo coerente a correlação.

COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

A arquitetura da Antiguidade clássica é marcada por uma força e uma potência que parecem mostrar certezas sobre o Universo, estabelecendo assim uma oposição com a fragilidade da vida humana. Nesse sentido, é austera e impõe respeito. O homem tende a sentir-se inferiorizado diante daquela arquitetura, mesmo que os deuses sejam “seres” muito próximos do homem no sentido do caráter.

A arquitetura das igrejas cristãs, principalmente as medievais, com toda a sua ornamentação, tinha um poder de simulação, persuasão e sedução pela beleza que, muitas vezes, poderia mascarar questões importantes. Uma delas é o fato da Igreja Católica construir igrejas com tamanho luxo e monumentalidade em locais onde a maioria da população vivia em situações de miséria e de insalubridade.

Era interesse das igrejas serem acessíveis a todos, sem distinção, mais do que isso, eram construídas com esse objetivo. Toda a magnificência dos cenários criados, principalmente nas catedrais góticas, acontece na medida em que se pretende convencer o usuário por um discurso. Os recursos usados são os mais diversos – ornamentos, escala, implantação – e é a perspectiva que irá gerar uma

percepção e ao mesmo tempo refletir um modo de pensamento sobre o espaço e o lugar do homem, daí o seu caráter cultural e social.

Com relação à linguagem arquitetônica das catedrais, entendemos que a altura e os elementos pontiagudos demonstram essa ânsia em se alcançar o Divino já que, para eles, Deus estaria literalmente nos céus. As perspectivas mais valorizadas eram a longitudinal, onde se tem como ponto de fuga a localização do altar e a vista de baixo para cima, valorizando o enorme pé direito e o conceito de elevação para os céus. Essas características remetem à ideia do sublime – categoria estética em que a ideia de transcendência se manifesta na “imagem” do infinito. O sentimento do sublime faz com que o sujeito se emocione ao perceber a infinitude do Universo e, ao mesmo tempo, é parte dele, mesmo que infinitamente pequeno.

Em oposição ao sentido do sublime, existe o conceito do belo, que é relacionado com a racionalidade. O decoro e a ordem (dignidade), que seriam os aspectos objetivos, estariam diretamente ligados ao belo (graça). O Renascimento, como o movimento que buscou romper com a estética medieval, vai construir toda a sua linguagem com base nos princípios do belo. O próprio resgate da arte clássica vai gerar uma linguagem mais racional. A *mimese*, em oposição à imaginação, direciona a estética para uma dimensão racional. E é pelo conceito da *mimese* que o homem se estabelece como um exemplo de perfeição.

A arquitetura renascentista, dotada de racionalidade, teria o sentido de busca pela verdade do sagrado. O problema é que mesmo que as premissas racionais sejam corretas, que a lógica matemática seja coerente com uma “verdade”, as leis do Universo e o Deus cristão nem sempre são coerentes e previsíveis, por isso não são “dominados” pelo homem. Daí a razão para a qual a busca pelo divino por meio da razão se tornou uma ação frustrada, abrindo espaço para um sentido do sagrado guiado pela manifestação sensível da fé. Nos períodos posteriores, a retórica passa a ser persuasiva e a ilusão de se ter uma proximidade com o divino se torna maior. A imagem passa a ter um papel político, podendo ser útil ou nociva. A Igreja quer manifestar sua autoridade por meio da arte e com isso condicionar o comportamento e ações humanas. Isso vale também para o poder do Estado que também visa coordenar a conduta dos homens segundo seus objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L B. *On the Art of Building in Ten Books*. Tradução de Joseph Rykwert, Neil Leach e Robert Tavernor. Londres: The Mit Press, 1988.
- _____. *L`Art D`Édifier*. Tradução de Françoise Choay e Pierre Caye do original em latim para o francês. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- _____. *Da Arte de Construir*. Tratado de Arquitetura e Urbanismo. Tradução de Sérgio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.
- ARGAN, G C. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- _____. *Imagem e Persuasão*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.
- BRANDÃO, C. A. L. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. *Da Solidez da Arquitetura à Fragilidade Humana: O Sentido da Filosofia e da Arte no De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. *Retórica, Arte e Arquitetura em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte. 2009.
- _____. *L. Fundamentos Antropológicos da Arquitetura Albertiniana*. In: Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- _____. *O De Re Aedificatoria e Eupalinos: O Pensamento "Arqui-técnico" e Arquitetônico de Alberti e de Paul Valéry*. In: Na Gênese das Racionalidades Modernas II: em Torno de Alberti e do Humanismo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas de arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. *A Beleza do Mármore*. São Paulo: Annablume, 2010.
- CÍCERO. *A Amizade*. (Introdução, versão do latim e comentários de Sebastião Tavares de Pinho). Coimbra: Ed. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993.
- CICERÓN, Marco Túlio. De la naturaleza de los dioses (a Marco Bruto). In: *Obras completas de Marco Tulio Cicerón: vida y discursos*. Tradução de Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Ed. Anaconda, 1946. p. 539- 653.
- _____. El Orador. In: *Obras completas de Marco Tulio Cicerón: vida y discursos*. Tradução de Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Ed. Anaconda, 1946. p. 487-537.
- KOTHE, R. F. *A Alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- _____. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011.
- _____. Vitruvius. Revisto. In: *Revista de Estética e Semiótica*. Brasília, n. 6, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/issn2238-362X.v6.n1.2016.07>. Acesso em: 01 de março 2019.
- PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site "O Dialético", 2003. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- PLOTINO. *Enéada I*. Tradução para o espanhol de Jesús Igal. Argentina: Editora Planeta De Agostini, 1996.
- REALE, G; ANTISERI, D. *História da Filosofia*. V. 1. Tradução de Ivo Storniolo. 3. ed. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.
- RYKWERT, J. *Leon Battista Alberti*. Milão: Olivetti/ Electa, 2015.
- _____. *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*. Tradução de Andrea Loewen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de la Estetica: I - La Estetica Antigua*. Tradução de Danuta Kurzyca. Madri: Akal, 2000.
- _____. *Storia di sei Idee*. Tradução de Olimpia Burba e Krystyna Jaworska. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2011.
- VITRÚVIO, P. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.
- _____. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Tratado de Arquitetura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.

