

DECORO, BELEZA E EURRITMIA

DECORUM, BEAUTY AND EURRITHMY

Carolina Borges

Carolina 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

No primeiro tratado de arquitetura que chegou até os dias de hoje, Vitruvius postula normas para se alcançar a beleza na arquitetura, desconstruindo os elementos arquitetônicos (normalmente nos templos) para chegar ao que considerava a essência do belo. Parte da racionalidade (simetria) e desenvolve teorias que se voltam para as dimensões subjetivas, como a eurritmia, enquanto considera condicionantes externas, como a percepção do sujeito ao contemplar o objeto. Simetria e eurritmia, nesse sentido, são complementares para se alcançar a beleza.

Palavras-chave: Vitruvius, beleza, simetria, eurritmia

ABSTRACT

In the first architectural treatise that has reached the present day, Vitruvius postulates rules for achieving beauty in architecture, deconstructing the architectural elements (usually in temples) to arrive at what he considered the essence of beauty. It starts from rationality (symmetry) and develops into theories that turn to subjective dimensions, such as eurhythmia, while considering external conditions, including the subject's perception when contemplating the object. Symmetry and eurhythmia, in this sense, are complementary to achieve the beauty.

Keywords: Vitruvius, beauty, symmetry, eurhythmia

INTRODUÇÃO

O olhar procura a beleza e, se não formos ao encontro do seu agrado através da proporção e da aplicação dos módulos, suprindo o que falta com um justo aditamento, resultará um aspecto desmedido e sem graça para os observadores (VITRÚVIO, 2007, p. 183).

Na Grécia antiga, inicialmente o termo belo se referia à beleza das mulheres e das crianças, tendo um uso pejorativo aos homens. Posteriormente, passou a ser associado à ética, tal como postulava Platão: beleza moral, do pensamento e do comportamento. Nesse momento, a arte tinha um objetivo religioso: era valorizada mais no sentido de se aproximar do divino do que propriamente pela beleza. Prezava-se pela técnica e manifestava-se pela abundância e riqueza – as estátuas, por exemplo, eram repletas de pedras preciosas.

Quanto à forma, a beleza consistia na ordem, na proporção adequada e na concordância entre as partes. De acordo com Cícero (1993, *apud* TATARKIEWICZ, 2000, p. 210), a beleza comove com seu aspecto, atrai o olhar (movimento dos olhos). Os artistas buscavam na proporção uma regularidade não percebida, mas “sentida”, e a proporção era uma característica que poderia ser encontrada na natureza. E a simetria, por sua vez, que denotava regularidade, também indicava ordem cósmica eterna e sagrada, ou seja, tinha um sentido mais reflexivo ou místico do que ligado à beleza.

Resumindo uma teoria geral do belo na Antiguidade clássica, dizemos que consiste nas proporções e na apropriada disposição entre as partes (dimensões, qualidade, número e associação dessas relações). Essa teoria, iniciada pelos Pitagóricos, é chamada de “A Grande Teoria” da estética europeia. De acordo com essa teoria, a beleza de um objeto consiste na perfeição da estrutura, da proporção das partes e pode ser determinada por uma exatidão numérica (números simples). Essas formulações eram aplicadas em artes visuais e também na música. Os gregos julgavam o Doriforo de Policleto, por exemplo, como a obra de perfeitas proporções e acreditavam que os números simples das suas medidas e a relação das suas partes entre si era o segredo da beleza. Artistas posteriores continuaram a busca por números simples, como fez Le Corbusier com o modular, séculos depois.

Segundo a Grande Teoria, a beleza da arquitetura, como um pórtico, se deve ao número, à grandeza e à distância entre as colunas. O mesmo se pode dizer da música, mas neste caso

a relação é temporal, já na arquitetura, é espacial (TATARKIEWICZ, 2011, p. 134-135). A consequência dos estudos nesta área foi o desenvolvimento da pesquisa em proporções perfeitas em todas as manifestações artísticas conhecidas. Aristóteles dizia: “Descobrimos nos números as propriedades e as relações de harmonia” e “Graças aos números, tudo se torna belo”. (Aristóteles, 2005 *apud* TATARKIEWICZ, 2011, p. 136).

Já na Antiguidade tardia, surge um conceito de beleza mais semelhante ao nosso, aplicando-se o princípio da euritmia que, posteriormente, alinhou-se com a simetria. Simetria e euritmia, na acepção grega, não somente se diferenciavam, mas eram também opostos. Com o tempo, os artistas gregos passaram a dividir-se em duas correntes: aquela partidária da euritmia e outra da simetria. Os mais antigos, principalmente os arquitetos, trabalhavam segundo o princípio da simetria e buscavam por um cânone de beleza, aproximando-se do belo absoluto, cósmico, divino. A segunda corrente buscava uma forma que aparentaria determinada imagem, como uma arte “ilusionista”, de modo que a definição da beleza na qual as partes se relacionam entre si, nas formas, medidas e cores, já não era suficiente.

Vitrúvio, partidário da simetria e da Grande Teoria, argumentava que o belo em uma construção é obtido quando todas as partes se relacionam adequadamente pela altura X largura e largura X profundidade, respondendo às exigências de simetria (VITRÚVIO, 2007, Livro III, I). Demonstrou que essas relações podem ser aplicadas na escultura, pintura e também na natureza, como é o caso do corpo humano, ou seja, a representação na forma numérica e proporções adequadas deveriam acontecer no edifício assim como se dá no corpo do homem.

A produção artística era considerada uma atividade reprodutiva a partir de três fatores: o material (obtido na natureza), o trabalho (que se diferenciava do artesão) e a forma (que deveria ter o caráter de atemporalidade). Faltaria um quarto fator, presente na concepção moderna de arte, que é a liberdade e a imaginação, uma vez que a busca não era por uma criação artística, mas sim, para encontrar as leis eternas da beleza existente na natureza. Nesse sentido, originalidade não era algo que se buscava entre os artistas gregos, a preocupação era com a perfeição que, uma vez alcançada, deveria ser reproduzida sem modificação.

O filósofo grego Plotino criticou a Grande Teoria e gerou novos modos de ver a beleza que tiveram desdobramento no final da Antiguidade e na Idade Média. Não negava que o belo consiste na proporção e na correta disposição das partes, no

entanto, o belo não se resumiria a isto. A bela arte, produzida pelo homem, seria dotada de “ânima”. (TATARKIEWICZ, 2000, p. 136). Esse conceito não negou a Grande Teoria, mas acrescentou outros fatores.

Também neste mundo [...] a beleza está ínsita mais na luz que resplende sobre a simetria do que na simetria em si. É isto que a torna fascinante. Por que o esplendor da beleza refulge ao máximo grau em um semblante vivo, enquanto em um semblante morto não se veem mais que os vestígios, embora a carne e a simetria daquele vulto não são ainda desfeitas? E entre as estátuas, por que resultam mais belas as que melhor exprimem a vida do que outras de maior simetria? E um homem feio, se está vivo, não é talvez mais belo do que um homem, embora belo, representado em uma estátua? (Plotino *apud* D’AGOSTINO, 2003, p. 122).

O conceito da subjetividade não era conhecido pelos antigos, mas entendiam que a arte suscitava o prazer, o sentimento. Daí advém o sentido imaginação, introduzido pelos estoicos e que foi rapidamente divulgado. A teoria de Aristóteles já havia sugerido essa ideia de imaginação, que no período helenístico seria desenvolvida. Tal princípio buscava corrigir a natureza em algum sentido, rejeitando uma representação fiel de como as coisas são (mundo sensível), em prol de uma arte mais conceitual (mundo das Ideias):

Se corrêsemos para elas (as belezas corpóreas) com o desejo de agarrá-las, como se fossem reais, faríamos como aquele que deseja capturar o reflexo de sua própria beleza sobre as águas; e isso, parece-me, o que dá a entender a lenda daquele que, por ter se inclinado sobre as profundezas da água, desaparece dos olhares. O mesmo acontecerá com o que se apegue às belezas corporais e não renuncia a elas: não é seu corpo, mas sua alma que cairá nos abismos obscuros e desoladores para o espírito; como um cego habitando o Hades, ele será, já nesse mundo, uma sombra entre as sombras (PLOTINO, 1996, I, p. 6, 8).

O “emocional” que a dimensão da “anima” evoca ao homem, que transcende o mundo sensível, é o ajustamento das dimensões objetivas (simetria), com elementos que reluzem. Aqueles artistas que se dedicavam a estudar exaustivamente a matemática e a natureza, sem se voltar para o seu íntimo enquanto artistas, não alcançavam a bela arte. Elementos da composição que acontecem ao acaso, em momentos de grande inspiração que vêm da subjetividade do artista, aquilo que se explica não por postulados, mas pela poesia, é que

tendem a atribuir o caráter artístico da obra. Nesse sentido, um modo de atribuir o valor artístico ao objeto seria a do ajustamento da simetria (racional) com a euritmia (emocional).

DECORO E EURRITMIA SEGUNDO VITRÚVIO

Na arquitetura, a adequação entre a forma e o caráter (função) é um modo para se alcançar o decoro, além da relação entre tempo e espaço, ou seja, a coerência entre a função e a localização do edifício. As ordens arquitetônicas, por exemplo, não se limitariam apenas à aplicação nos edifícios, mas também à sua implantação (cidade ou campo, montanha ou vale...). Melhor explicando, o decoro é a adequação ou conveniência entre si e com o todo da obra, que, para ser (ou parecer) bela, deve possuir uma conveniente conformação com sua natureza, sua função e circunstâncias (CAMARERO, 2000, p. 106).

Vitrúvio cita como exemplo os templos dedicados aos deuses por cujas medicinas um enorme número de doentes parecem ter sido curados. A escolha da implantação para estes templos seria um modo de se aplicar o princípio de decoro, ou seja, deveria ser escolhida a orientação e as fontes mais adequadas para que, “quando forem levados corpos doentes de uma zona pestilenta para um local sadio e lhes for facultado o uso de águas provenientes de fontes salutaras, convalescerão mais rapidamente” (VITRÚVIO, 2007, p. 78). Igualmente haverá decoro em locais em que é necessária uma certa luz e estes estiverem voltados para o norte, tais como bibliotecas, pinacotecas etc. (VITRÚVIO, 2007, p. 78).

Comentou que, em um teatro em uma cidade da Ásia Maior, os elementos decorativos tinham formas de cabeças de leão saindo das cornijas, mas que tinham a sua razão no escoamento das águas vindas das coberturas. Apesar de ter uma justificativa prática, “a posição inconveniente das imagens em relação às características dos lugares trouxe publicamente à cidade uma mancha na sua reputação” (VITRÚVIO, 2009, p. 274). Ou seja, os elementos decorativos tinham uma função, no entanto, para ele, seriam incoerentes no espaço urbano que ocupavam, prejudicando a arquitetura e, conseqüentemente, o espaço urbano.

Definia o decoro como o modo correto e irrepreensível de uma obra, composta por elementos apropriados com autoridade, segundo o costume. A expressão do “costume” acontece quando se constrói com elegância e conveniência

com entradas dotadas de nobreza e interiores magníficos, por exemplo. O termo “conveniência” também pode ser uma tradução para o termo “decoro”. O ornamento conveniente adequado à obra na sua forma e na sua função, atribuindo caráter, é uma perfeita manifestação do decoro. A cidade clássica e, principalmente, a renascentista, eram pensadas do ponto de vista do decoro: a beleza na forma (estrutura), com a conveniente adequação dos seus ornamentos (edifícios) na implantação e nas suas funções. Sobre a conveniência em um edifício, que é análoga ao decoro, esta depende de convenções dos homens. Assim, a convenção requer, por exemplo, construir templos dóricos a Atenas ou um templo coríntio a Afrodite, parecendo assim convenientes. Vitruviuso exemplifica a relação dos templos e seus respectivos deuses com relação aos ornamentos:

A Minerva, Marte e a Hercules levantam-se templos dóricos; com efeito, convém que esses deuses, devido à sua força, se ergam edifícios despojados de ornamentos. Os dedicados a Vênus, a Flora, a Prosérpina e às Ninfas das Fontes parece que deverão ter as características próprias do gênero coríntio, porque se pensa que, devido à delicadeza destas, os templos a elas levantados se revestem de uma justa conveniência, sendo mais graciosos e floridos, assim ornados de folhas e volutas (VITRÚVIO, 2009, p. 38).

Além do decoro, para Vitruviuso, a arquitetura consta de: ordenação, disposição, eurritmia, comensurabilidade e distribuição. A ordenação define-se como a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade. Esta, por sua vez, consiste em tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta, com base em cada uma das partes dos seus membros. Disposição define-se como a colocação adequada dos elementos da obra com qualidade que vem dessas adequações.

A comensurabilidade é um conceito fundamental para o entendimento da estética vitruviana. Nasce da proporção, que consiste na relação modular de uma parte dos membros tomados em cada “seção” ou na totalidade da obra, ou seja, advém do conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas com a harmonia do conjunto da figura. De acordo com Vitruviuso, o princípio da beleza será atingido quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade (VITRÚVIO, 2009, p. 82).

O princípio da solidez estará presente quando for feita a escavação e se escolherem diligentemente e sem avareza as necessárias quantidades de materiais. O da funcionalidade, por sua vez, será conseguido se a obra for bem realizada e sem qualquer impedimento a adequação do uso dos solos, assim como uma repartição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar.

A beleza, segundo Vitruviuso, é a terceira categoria de uma obra de arquitetura íntegra, ficando atrás da solidez e da funcionalidade. A beleza era vista como “venustas”, palavra derivada de Vênus, a deusa da beleza. A pergunta que fica é porque razão o “belo” era visto como algo feminino, já que eram os homens que cultivavam o corpo com esportes e o espírito com leitura. Nesse sentido, os homens é que seriam dotados de beleza, não as mulheres. De qualquer modo, mesmo que considerassem o corpo da mulher como um modelo de beleza, parece um pouco sexista o fato de dar o nome de uma deusa feminina para designar “beleza”. Além disso, implicitamente, quem julgaria sobre a beleza da obra seriam os homens.

Vitruviuso relaciona a arquitetura com o corpo humano a partir da comensurabilidade quando diz que “assim, como no corpo humano existe a natureza simétrica da eurritmia (...), o mesmo acontece com o acabamento das obras”. Explica que esse princípio se aplica tanto nos templos, onde as espessuras das colunas se relacionam com o corpo do homem, como em embarcações (VITRÚVIO, 2007, p. 76). Diz ainda que “nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado” (VITRÚVIO, 2007, p. 168). Tal modo de pensamento pressupõe não só uma perfeição da arquitetura, mas a perfeição do corpo humano. Poucos corpos possuem as proporções indicadas por Vitruviuso, logo, poucas pessoas no mundo seriam consideradas belas.

Essas disposições dizem respeito à simetria que, para os antigos, não tinha o conceito de espelhamento da imagem tal como entendemos hoje, era sim, a harmonia apropriada resultante dos membros da obra e a correspondência métrica resultante das partes separadas em relação ao aspecto do conjunto. É a adequada concordância a partir dos membros da obra em si. Era devido à simetria que a formação de uma beleza objetiva residia na construção como tal (e não na impressão subjetiva do observador) e consistia em uma proporção baseada no módulo enquanto unidade de medida. A partir da base do diâmetro de uma coluna ou do tríglifo, poderia se calcular as dimensões de todo um templo, baseando-se no tamanho de um rosto, do pé ou do dedo, os

escultores gregos deduziram as medidas do ideal humano.

O conceito de simetria no tratado de Vitruvius vem acompanhado da *proportio* e da *eurhythmia*. *Proportio* era a coordenação métrica da obra, o método no qual essas relações de harmonia eram postas em prática. Esta não determinava a beleza, mas assegurava sua realização prática, assim como a *commodulatio* era apenas um método de mensuração. *Eurhythmia*, por sua vez, é um termo relativo aos escritos em prosa ou discursos, que são intercalados com orações ou ritmos métricos. Para os gregos, significava a disposição dos elementos que não fossem constituídos de uma simetria, cujo resultado suscitava ao expectador uma impressão subjetiva e agradável. A *eurhythmia* levava em conta não só os requisitos de um objeto belo, mas também as exigências do expectador. Por isso, deveriam ser escolhidas as proporções de modo que não só fossem corretas, mas que o sujeito percebesse que de fato eram corretas. Consistiam em uma perfeita disposição, mas também deveriam causar a impressão de que é perfeita, ou seja, não é somente a forma bela, mas o aspecto conveniente.

Na arquitetura, enquanto disposição harmônica e proporcional das várias partes de uma obra, a *eurhythmia* pode ser considerada como a evolução da simetria. A simetria é aritmética e impessoal, e a *eurhythmia*, com suas leis qualitativas de graça e beleza, é um refinamento da simetria. Melhor explicando, a *eurhythmia* é a aparência agradável que depende da aplicação apropriada e dos refinamentos ópticos onde, aumentando ou diminuindo as dimensões objetivamente corretas, geram um aspecto agradável e harmonioso, dissolvendo a simetria. Na arquitetura, isso significa, por exemplo, o engrossamento das colunas dos cantos dos templos periptéricos que pareceriam de outro modo mais delgadas que as outras.

A relação entre simetria e *eurhythmia*, entre os problemas tratados por Vitruvius, é de especial importância para a estética. A simetria é uma condição objetiva da beleza, e a *eurhythmia* é uma condição psicológica. Todos os artistas e teóricos antigos eram admiradores da simetria e das formas estritamente geométricas e das proporções aritméticas puras. No entanto, se questionavam se deveriam abrir mão da simetria para adaptar as formas e proporções às necessidades do homem e para contrapor com as deformações da perspectiva.

Vitruvius, enquanto partidário da simetria, procurava mudar de opinião quando existia o risco de que a simetria pudesse dar ao expectador a contraditória impressão de sua falta. Escreveu que,

para dar a sensação de simetria, é preciso introduzir certos desvios, sendo que tais transformações não são necessárias quando o objeto é observado de perto, mas são inevitáveis quando o objeto é contemplado de baixo para cima. Para chegar a esta conclusão, recorreu à prática e à tradição dos arquitetos antigos (gregos), que introduziram na construção dos templos certas irregularidades com o objetivo de parecerem regulares.

Vale observar que as proporções de uma arquitetura perfeita, referidas por Vitruvius, não coincidem com as medidas das ruínas dos monumentos antigos. Estas diferenças foram citadas por Alberti no século XV. Vitruvius conhecia e admirava a tradição, no entanto, a arquitetura clássica era para ele, assim como é para o homem renascentista, uma questão já resolvida e finalizada. Admira-se, mas não se reproduz na sua integridade.

A simetria era um valor a ser alcançado, mas paradoxalmente, somente por meio das distorções, das irregularidades, que a simetria, a racionalidade, se fazia visível. Ou seja, era por meio da *eurhythmia*, que o objeto teria a aparência da simetria. A simetria era ordenamento, métrica, lógica, razão. *Eurhythmia* era poesia, beleza. Era o aspecto sedutor da obra, que evocava as dimensões subjetivas do sujeito, por mais que os antigos não conhecessem o conceito da subjetividade. Era a aparência do agradável que fazia com que o sujeito se identificasse enquanto ser sensível e emocional.

CONCLUSÃO

Entendemos que o belo em si não existe na teoria de Vitruvius. Este deve estar configurado de modo a haver uma perfeita integração com a *firmitas* e a *utilitas*, pois só haveria beleza caso esta tivesse uma utilidade não decorativa, do mesmo modo em que a estrutura só seria apropriada caso fosse proporcional e bela. Podemos dizer então que Vitruvius entendia a beleza de uma maneira muito ampla, e abarcava com esse termo não só o que diretamente agrada à visão por sua proporção e sua cor, mas também o que proporciona um prazer estético mediante sua finalidade, conveniência e utilidade ou, aplicando a terminologia latina, o que abarca não só *pulchrum*, mas também o *aptum* e o *decorum* – equilíbrio entre a beleza funcional e a beleza formal (TATARKIEWICZ, 2000, p. 287-288).

Resumindo, os fundamentos da postura estética de Vitruvius constituíam sua convicção sobre a existência de uma beleza verdadeira e objetiva, condicionada por leis da natureza. Um templo perfeito era para ele o produto das leis da natureza e não das feitura de um homem. O homem

poderia ser o descobridor dessas leis, mas nunca o inventor. Por outro lado, Vitruvius admitia uma correção das leis objetivas da beleza se fosse de interesse para as necessidades “subjetivas” do expectador: a euritmia deveria complementar e corrigir a simetria. Sobre este aspecto, Vitruvius chegou a uma conclusão: a beleza dependia de razões objetivas e das condições (subjetivas) da percepção.

Novamente afirmamos que as dimensões emocionais e “subjetivas” não estariam nos elementos constituintes da obra, individualmente,

mas no resultado agradável gerado pela união da simetria com a euritmia. E esta “agradabilidade” dependeria obrigatoriamente do modo com que o sujeito percebesse a obra. Ao artista caberia a aplicação dos princípios racionais e objetivos, como uma espécie de postulado para se alcançar a beleza. Num segundo momento, o artista aplicaria normas de euritmia para gerar um aspecto de regularidade a partir da irregularidade. E ao observador, caberia reunir esses elementos mnemonicamente para desenvolver suas percepções próprias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- 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.
- D'AGOSTINO, M. H. S. *Geometrias simbólicas de arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. *A Beleza do Mármore*. São Paulo: Annablume, 2010.
- KOTHE, R. F. *A Alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- _____. *Ensaio de Semiótica da Cultura*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011.
- KOTHE, R. F. 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.
- LOEWEN, A.; D'AGOSTINO M. H. Ornamento e Decoro em Alberti e Vitruvio. In: *Designo: Revista de História da Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Annablume: FAU/USP, n. 2, set. 2004.
- PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Créditos da digitalização: Juscelino D. Rodrigues. Fonte Digital: Site "O Dialético", 2003. Disponível em: <http://www.odialetrico.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.
- 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.
- VEYNE, P. (org). *História da Vida Privada: do Império Romano ao ano mil*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VITRÚVIO, P. *Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura*. Tradução de Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.
- _____. *Tratado de Arquitectura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Tratado de Arquitectura*. Dez Livros. Tradução do latim por M. Justino Maciel. 3. ed. Lisboa: IST Press, 2009.