pequenas casas populares em fileiras, dotadas de infra-estrutura própria para os serviços sociais. No entanto, com a difusão da cultura clássica, a concepção urbanística elaborada pelos arquitetos italianos do Renascimento constituiria o fundamento essencial do que seria, na Europa inteira, a figura social, política e artística da *cidade-capital*, ou seja, da cidade representativa da autoridade do Estado e de sua força moral e cultural no sistema das grandes potências européias.

[1969]

Argan, G.C. Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

P. nº130 Qt. 1/30
Cópias Praça XV
USP - CAASO

BRUNELLESCHI

A VIDA

A *Vida de Filippo Brunelleschi*, escrita por um contemporâneo que Milanesi identificou com Manetti, literato e matemático florentino,[1] é muito mais do que uma crônica: recolhe e transmite, junto com os fatos, os pensamentos do mestre, com fidelidade ainda maior do que o *Tratado da pintura* de Leon Battista Alberti.[2] Já isso é um indício importante: a obra de um artista é assumida por Manetti como um objeto de história, por Alberti como fundamento de uma teoria. Pela primeira vez, reconhece-se no artista uma personalidade histórica, cuja obra ultrapassa o círculo da arte e abre horizontes novos ao conhecimento humano. No início de uma época que define a arte como invenção, Filippo Brunelleschi surge como o grande inventor, aquele que abre à arte não apenas uma nova dimensão do espaço, a perspectiva, mas também uma nova dimensão do tempo, a história.

Filippo nasceu em Florença, em 1377, de Brunellesco di Lippo, notário, e Giuliana di Giovanni degli Spini. Não querendo seguir a profissão paterna, iniciou-se na prática de ourives. Em 1398 prestou juramento e em 1404 foi matriculado na Arte da Seda.

Documentos remanescentes dessa atividade inicial de ourives e de escultor são as figurinhas de prata do altar de San Jacopo em Pistóia, o crucifixo em madeira de Santa Maria Novella e a *formella* com o *Sacrifício de Isaac* no Museo dell'Opera del Duomo de Florença. Cada uma dessas obras remete a uma discussão, a uma polêmica, a uma intenção demonstrativa: o crucifixo, segundo Vasari, foi esculpido por competição ou aposta, para castigar o realismo excessivo do Cristo de Donatello. O *Sacrifício de Isaac* foi criado por ocasião do concurso aberto em 1401 para as portas

do Batistério, que Filippo ganhou *ex aequo* com Lorenzo Ghiberti, recusando-se porém a dividir o cargo. A recusa do compromisso mostra que Brunelleschi já estava consciente da novidade absoluta de suas formas, inconciliáveis com a tradição. Já não era, afinal, uma questão de estilo, mas de visão.

Sabe-se que Brunelleschi foi amigo do matemático Paolo dal Pozzo Toscanelli, que lhe ensinou a geometria. No entanto, os pequenos retábulos nos quais retratou o Batistério e a praça da Signoria, já desenhados segundo regras perspectivas precisas, mostram que, desde os últimos anos do século XIV, Brunelleschi estava refletindo sobre a relação entre forma artística e visão ou conhecimento da realidade. Esses retábulos se perderam, mas sobraram descrições suficientes a comprovar que não pretendiam ser "pinturas", e sim demonstrações gráficas de novas leis da visão.

Seus primeiros trabalhos de arquitetura também tiveram sobretudo um caráter técnico. Trabalhou na Vila de Petraia, no Escritório dos Oficiais do Monte, no Palácio dos Priores. O biógrafo nos informa que, desde aquela época, aparentava menosprezar os métodos tradicionais de alvenaria, sobretudo "no que diz respeito às bossagens".

É certo, além disso, que Filippo visitou Roma, antes de se engajar na grande empreitada da cúpula de Santa Maria del Fiore; as fontes são explícitas, e a experiência romana é necessária para explicar tanto a formação do estilo arquitetônico de Filippo como sua mudança em busca de efeitos mais plásticos, por volta de 1430. É também muito provável que Filippo viajasse com freqüência entre Florença e Roma, pelo menos até 1420, como afirma seu biógrafo e provam os documentos, que testemunham a presença de Filippo em Florença em 1404, 1405, 1409, 1410, 1415, 1417 etc.

Segundo as fontes, a primeira viagem a Roma estaria ligada ao concurso para as portas do Batistério. Filippo teria viajado com o intuito de ir "observando onde as esculturas são boas". Mas em Roma, "enquanto observava as esculturas, tendo bom olho, reflexivo e atento a todas as coisas, viu a maneira de construir e as simetrias dos antigos; e, como alguém iluminado por Deus para grandes feitos, julgou reconhecer uma certa ordem de membros e ossos muito evidente; isso o interessou muito, porque lhe parecia bem diferente daquilo que se costumava fazer nos tempos dele [...] Propôs a si mesmo redescobrir a técnica dos excelentes e virtuosos construtores antigos, e reencontrar as proporções musicais deles [...] E, vendo entre aquelas obras coisas grandes e difíceis, e que no entanto foram executadas, quis também entender os instrumentos e os métodos que foram utilizados [...] E, nas ruínas que ainda estavam de pé, observou as diferentes maneiras como foram cobertas por abóbadas; e refletiu sobre as técnicas dos cimbres e das outras armações, e sobre as maneira de construir sem elas [...]".

A participação de Filippo nas obras de Santa Maria del Fiore é documentada desde 1409: nessa data, registra-se um pagamento para um lote de tijolos. Em 1415, Brunelleschi trabalha com Donatello numa "pequena figura em pedra revestida de chumbo dourado [...] como modelo das figuras grandes que deverão ser postas nos esporões"; em 1417 é recompensado por "seu trabalho em fazer desenhos e por exercitar-se sobre as questões relativas à cúpula maior, por conta da Fábrica".

De fato, a questão da cúpula já estava madura, e Brunelleschi se engajou plenamente nela: em 19 de agosto de 1418, é convocado o concurso para a cúpula; Filippo acaba seu modelo em 22 de outubro. Mas o prêmio não é conferido.

A construção da cúpula apresentava sobretudo problemas técnicos: não poderia haver melhor ocasião para demonstrar que se tornara impossível enfrentar uma grande empreitada arquitetônica com os meios tradicionais. A pequena cúpula "de cristas e velas" que Filippo construiu em San Jacopo sopr'Arno é um ensaio em pequena escala do grande projeto, com o intuito de demonstrar que é possível levantar uma cúpula sem utilizar armações.

Em 16 de abril de 1420, Ghiberti, Brunelleschi e Battista d'Antonio são nomeados diretores para a construção da cúpula. Repete-se a situação do concurso para as portas do Batistério: prescindindo de Battista d'Antonio, que já fora assistente de Giovanni d'Ambrogio e cuja personalidade artística é irrelevante, Ghiberti e Brunelleschi enfrentam-se de novo. O primeiro está longe de ser um tradicionalista extremado; mas é justamente sua postura de progressista moderado que o torna inconciliável com a intransigência revolucionária de Brunelleschi. Este, que em 1402 se retirara para evitar o compromisso, agora sabe que pode aceitar a luta. De fato, em 1402 a batalha devia ser travada no terreno do estilo; agora, ao contrário, seria decidida no plano da técnica. A técnica é um dos fatores que determinariam a transformação da sociedade italiana no século XV; e Brunelleschi é o criador de uma nova técnica. É verdade que a nova técnica se baseia sobre um conhecimento mais direto, objetivo e documentado das fontes clássicas; mas é justamente esse o ponto no qual Filippo pode triunfar sobre o rival, que defende um classicismo vagamente universal, mais do que concretamente histórico.

"A cidade, como dissemos, ressentia-se do clima do concurso das portas de bronze; os cidadãos e as corporações dividiam-se entre si e competiam. Alguns depositavam plena confiança em Filippo, outros em Lorenzo [...]" Se julgarmos pelos emolumentos, a confiança maior dos responsáveis pela construção parece estar do lado de Lorenzo. Mas, uma vez iniciada a construção, as dificuldades e os riscos aumentavam a cada dia.

Filippo, que tinha um pendor para a zombaria, certa vez fingiu estar doente e deixou o outro só, dirigindo os trabalhos no momento mais crítico; quando finalmente se rendeu aos pedidos e aceitou voltar aos andaimes, impôs como condição a divisão das tarefas. Lorenzo, a quem foi dada a precedência na escolha, optou pelo encargo de maior prestígio, a construção da corrente,* deixando a Filippo o mais modesto: os andaimes e a alvenaria. A corrente, porém, não resistiu e precisou ser refeita, com grande perda de dinheiro; esse acontecimento fez com que os responsáveis pela construção finalmente se decidissem a transferir a responsabilidade da construção para Filippo, que, num documento de 1423, já é qualificado como "inventor e governador da cúpula maior". Ghiberti não é de todo afastado: ainda em 1429, é associado a Brunelleschi na tarefa de estudar um plano para reformar a igreja como um todo; mas Filippo já ganhou sua grande batalha, justamente no terreno da técnica. Existem outras provas do engenho técnico de Brunelleschi: em junho de 1421 constrói uma máquina "para carregar grandes blocos de pedra, lastras e outras coisas necessárias, para cima das paredes da cúpula"; em julho do mesmo ano patenteia um novo tipo de embarcação, de sua invenção.

Ao mesmo tempo em que dirige as obras da cúpula, Filippo projeta e executa outras construções: por volta de 1420 desenha o Pórtico dos Innocenti; por volta de 1423, a igreja de São Lourenço; no mesmo tempo, prosseguem as obras do Palácio da Parte Guelfa, iniciadas em 1418. Em 1428 é terminada também a cúpula da Sacristia Velha de San Lorenzo, e iniciam-se os estudos para a reconstrução de Santo Spirito. Ao difundir-se a fama do mestre, multiplicam-se os cargos no campo da engenharia: inspeções e reformas nas fortificações de Pisa, Lucca, Castellina, Rencina, Staggia, Vicopisano. Em 1432, no mesmo ano em que o modelo da lanterna era colocado sobre a cúpula, Brunelleschi recebe convites de Niccolò III d'Este, em Ferrara, e em Mântua de Giovan Francesco Gonzaga. Em 1434 inicia a construção do oratório chamado "degli Scolari agli Angeli". Em 1444 é completado o interior da Capela dos Pazzi, no claustro de Santa Croce, e inicia-se a construção de Santo Spirito e da Abadia de Fiesole.

Em 16 de abril de 1446, logo após o início da construção da lanterna, Filippo Brunelleschi morreu. Foi enterrado em Santa Maria del Fiore.

"Filippo foi muito espirituoso em sua conversação e muito arguto em suas respostas", escreve Vasari; e o assim chamado Manetti dedica um longo relato à burla complicadíssima armada por Filippo contra o "Gordo Marceneiro". À parte esse traço do caráter do arquiteto, a avaliação de

(*) Tendo dispensado as armações em madeira, os arquitetos da cúpula recorreram a correntes de ferro para manter unidas as pedras de sustentação durante a construção.

Vasari é ao mesmo tempo enfática, genérica e modesta: ninguém, após os gregos e os romanos, foi mais sofisticado e excelente do que ele, que pôs fim à "maneira alemã" e recuperou "os antigos ornamentos e as ordens toscana, coríntia, dórica e jônica". Vasari vê Brunelleschi através do humanismo literário de Alberti e quase o transforma num precursor de Vignola e de sua "regra".

Devemos portanto remontar mais uma vez ao biógrafo contemporâneo de Filippo, que certamente o conheceu de perto; e, mais ainda do que à testemunha da *Vida*, devemos apelar à "Novela do Gordo Marceneiro", na qual Filippo é descrito como um florentino sagaz, desencantado e motejador, o tipo humano preferido por Boccaccio. Até mesmo o momento mais crítico de sua rivalidade com Ghiberti está ligado à burla da doença simulada; e o que dizer, então, de seu misterioso vaivém entre Roma e Florença, de sua arte de desaparecer justamente quando sua presença era indispensável? Mas isso já não se explica por seu gosto da zombaria: Filippo era um homem que traçara a si mesmo uma linha de conduta, visando a uma finalidade precisa — sabe aonde quer chegar e consegue chegar lá. É esse o traço mais autêntico e novo de sua personalidade. Ghiberti, no fundo, ainda é um literato, com sua *humanitas* petrarquiana, cheia de decoro e cortesia; Donatello é um homem do povo, que conhece seus textos latinos e enxerga na herança de Roma a possibilidade de um resgate moral, o fundamento de uma concepção altamente heróica e dramática da vida; Brunelleschi é o homem para o qual a racionalidade do juízo é norma de ação, guia da vontade. Seu ideal é a técnica, mas uma técnica que já não é atividade manual, e sim método ou processo racional, que portanto se aplica tanto à resolução de problemas construtivos como à pesquisa histórica e ao conhecimento da realidade. Os pequenos retábulos que pintara eram instrumentos de óptica; suas escavações e pesquisas não visam reencontrar as ordens e as ornamentações antigas, mas as junções e as articulações dos edifícios; suas invenções no campo da mecânica buscam multiplicar as possibilidades do homem, do sujeito, perante a natureza, o objeto. E as formas perfeitas de sua arquitetura refletem não tanto uma concepção nova e grandiosa do mundo, mas uma nova condição da mente humana, um novo valor do sujeito diante da realidade, vista como objeto.

A TEORIA DA PERSPECTIVA

Leon Battista Alberti dedica a Filippo Brunelleschi o *Tratado da pintura*, no qual são pela primeira vez sintetizadas e expostas as idéias que, no começo do século XV, produziram a revolução artística que foi chama-

da Renascimento. Na dedicatória, o nome de Filippo está associado aos de Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio. O *Tratado* foi escrito entre 1435 e 1436, quando a cúpula já tinha sido "erguida sobre os céus, tão ampla que cobre com sua sombra todos os povos da Toscana", e as longas lutas que acompanharam sua construção já não passavam de uma lembrança. Por isso, mas talvez não apenas por isso, Alberti pôde tranqüilamente parabenizar os dois rivais acirrados pelo "engenho, que não deve ser posposto a nenhum artista antigo e famoso desta região". Não só, como dissemos, porque a razão da disputa já desaparecera havia tempo, mas também porque Alberti julga os fatos daquela revolução artística com olho de literato e humanista, preocupado apenas com o renascimento do antigo e a reconquista das fontes clássicas. Entre as duas maneiras de recuperar o antigo e de interpretar as fontes, encarnadas por Brunelleschi e por Ghiberti, Alberti prefere a primeira, por ser mais crítica; mas nem de longe menospreza a segunda, mais literária, porque, por volta de 1435, o problema da arte já não é apenas um problema de visão, mas uma questão literária. Por isso, escreve um tratado, constrói uma teoria; e, sobretudo, assume a tarefa de conferir uma veste literária e uma unidade de sistema a idéias que, para Brunelleschi, foram antes de tudo argumentos de uma acirrada polêmica.

Schlosser opôs Alberti, literato e "não-artista", a Brunelleschi, artista, livre gênio criador; mas a oposição, certamente injusta com Alberti (que é literato, mas literato-artista), também não é plenamente válida para Brunelleschi, que é sem dúvida artista, e dos maiores, mas que, em toda sua ação, é animado por uma intenção polêmica premente, quase a urgência de uma missão a cumprir. Essa missão cristaliza-se, por assim dizer, na questão da cúpula (grande questão, como veremos, no plano especificamente artístico, técnico e até ideológico); suas premissas, porém, a julgar pelas fontes, remontam à primeira atividade do artista, nos últimos anos do século XIV.

Naquela época, enquanto praticava a ourivesaria, Filippo começou a se interessar por questões de campo visual, ou, mais exatamente, de técnica do campo visual, as quais certamente pouco tinham a ver com a prática de sua arte na época. Pintou então o Batistério e a praça da Signoria em dois pequenos retábulos, que pertenceram por muito tempo à coleção dos Medici e que sem dúvida serviram de referência a muitos artistas do século XV.

Pela descrição, é fácil deduzir que os dois retábulos possuíam um acentuado caráter experimental; um deles, aliás, parece ter sugerido a Alberti o princípio de sua *câmara obscura*. O primeiro dos dois retábulos tinha de ser olhado pelo reflexo de um espelho posto na frente e paralelamente à superfície pintada, através de um furo que fora aberto nele. No lugar do céu havia uma superfície de prata brunida, que refletia o céu verdadeiro, com suas nuvens movidas pelo vento. O segundo retábulo, grande demais para permitir o artifício do furo e do espelho, era recortado ao longo dos tetos dos edifícios representados, e devia ser observado de maneira que o céu verdadeiro ocupasse o fundo, completando a pintura.

Esses poucos elementos são suficientes para atribuir a Brunelleschi a paternidade dos princípios da visão sobre os quais Alberti baseou sua teoria da perspectiva. Pelo artifício do furo aberto no meio do retábulo, o espectador era obrigado a observar a pintura, refletida no espelho, do mesmo ponto de vista em que se colocara o pintor. A reta que une o olho do pintor ao centro da coisa representada já é aquilo que Alberti chamaria de *raio cêntrico*, ou seja, o eixo da pirâmide visual, cujo vértice coincide com o ponto de fuga. Até aqui permanecemos no plano dos mecanismos visuais, ainda que já seja importante o fato de a representação artística estar relacionada à visão — uma visão retificada que, por ser atrelada ao *raio cêntrico*, é rigorosamente objetiva. Mas a pintura deve ser olhada pelo espelho, e esse não é apenas um artifício que busca fazer coincidir o ponto de vista do pintor e o do espectador. Alberti sugere ao pintor recorrer ao espelho para verificar a qualidade da pintura. Ao abordar a proporção entre claros e escuros, afirma: "O espelho será de grande auxílio na avaliação: não sei por quê, mas as coisas bem pintadas mantêm sua graça no espelho; enquanto, surpreendentemente, cada defeito da pintura, no espelho, parece uma deformidade. Por isso, as coisas copiadas da natureza devem ser corrigidas mediante o espelho". O teste do espelho permaneceu por muito tempo um hábito dos pintores, embora o valor que se pretendia avaliar por esse meio tenha mudado. Nesse caso, tal valor é a simetria; sabe-se, de fato, que o espelho inverte a imagem e que, se a imagem é assimétrica, o espelho acentua a anomalia, porque inverte a situação a que o olho se acostumara; se, ao contrário, a imagem for simétrica, o espelho não poderia modificá-la. Outro ponto: se o pintor tiver identificado e mantido correta e constantemente seu ponto de vista, o raio cêntrico da imagem originária e o da imagem refletida coincidirão; caso contrário, divergirão. Trata-se, em todo caso, de uma questão de simetria e proporção, que vale também para o claro-escuro e as cores. Podemos dizer, portanto, que esse processo de visão busca estruturar a imagem como contraposição de quantidades ou regiões equivalentes de claro e de escuro, determinando assim uma condição que contrasta com a visão tradicional, baseada na graduação contínua e ilimitada de um máximo de escuro a um máximo de claro.

Outro fato importante: Brunelleschi não pinta o céu. No retábulo do Batistério, reflete-o numa superfície espelhada; no outro, recorta a madei-

ra para que o céu verdadeiro possa funcionar como fundo da pintura. Seu interesse é, pois, limitado às coisas que, como dirá Alberti, ocupam "um lugar"; o céu não ocupa "um lugar", portanto não pode ser reduzido à medida, nem conhecido "por comparação". Assim, não podendo representá-lo, ou seja, incluí-lo no sistema proporcional que define a forma, o artista renuncia a pintá-lo.

No entanto, não importa como a interpretemos, a renúncia a pintar o céu nasce de um interesse de arquiteto, não de pintor. Filippo renuncia a pintar o céu porque pinta edifícios e os edifícios se desenham contra o céu, não contra um fundo pintado; mas também porque o edifício, pelos limites de suas relações proporcionais, constrói e define a porção de espaço atmosférico em que está imerso.

Que Brunelleschi não pretendesse fazer pintura com seus retábulos é demonstrado também, a meu ver, pelo fato de que eles não representam um fato ou uma "história", e dispensam todo trabalho de invenção; enquanto o mesmo Brunelleschi, quando resolveu participar do concurso para as portas do Batistério, preocupou-se imediatamente em renovar a invenção da "história". Os edifícios são os únicos objetos daquelas pinturas. É fácil inferir daí que a preocupação de Filippo não era tanto definir uma lei geral da visão quanto definir uma lei específica da visão "correta" dos edifícios — uma visão que de certa forma isolasse e salientasse as qualidades construtivas mais concretas e autênticas da arquitetura.

O próprio biógrafo de Brunelleschi observa que aquela pesquisa de perspectiva não estava em relação direta com a pintura: "Naquele tempo propôs e realizou, ele próprio, aquilo que os pintores de hoje chamam perspectiva; porque esta é uma parte daquela ciência que, de fato, consiste em estabelecer correta e racionalmente as diminuições e os acréscimos que aparecem ao olhar dos homens, nas coisas que estão longe ou perto: edifícios, planícies e montanhas e cidades de qualquer proporção e em qualquer lugar, figuras e outras coisas, segundo as medidas adequadas à distância em que se mostram; e dele nasceu a regra, na qual está a importância de tudo o que se fez daquele tempo em diante". A perspectiva, enquanto regra da visão, é, em todo caso, uma aplicação *a posteriori* ("hoje") da pesquisa de Brunelleschi, que visava como objeto e fim específico não a pintura, mas a arquitetura.[3]

Não é difícil imaginar os pensamentos de Brunelleschi naqueles anos. O tempo das grandes edificações, que na segunda metade do século XIII acompanharam o florescimento das liberdades comunais, acabara havia tempo. A grande obra do século XIV fora o campanário de Giotto; mas foi justamente essa construção que abriu o caminho a uma arquitetura essencialmente pictórica, toda feita de ornamentos (pense-se em Orsanmichele), tão preciosa e sofisticada, mas também tão pouco "construtiva" quanto a pintura das últimas décadas daquele século. Certamente, para apreciar os bordados perfeitos de um tritório gótico, não é preciso dispor de nenhuma regra do campo visual. Definindo uma regra de visão que valoriza a simetria e a proporção das partes, Brunelleschi afirma implicitamente que o valor da arquitetura não está na elegância e na variedade dos elementos, mas na clareza distributiva da estrutura.

AS ESCULTURAS

Os trabalhos de ourivesaria e as esculturas executados por volta de 1400 não têm relação direta com aquela regra da visão, mas carregam igualmente os signos de uma vontade polêmica, voltada à busca do "essencial". No altar de San Jacopo em Pistóia, pertencem a Brunelleschi não apenas duas meias-figuras de Profetas, citadas pelas fontes, mas também duas figuras inteiras de Padres da Igreja, reconhecidas recentemente por Sanpaolesi.[4] O conjunto decorativo do altar, já terminado em sua maior parte, e a própria técnica da ourivesaria impunham limites que o artista mostra não querer ultrapassar. Aceita o esquema, mas, dentro do esquema, sua plástica é seca, concisa, fortemente acentuada. Os vazios são escavados profundamente, os contornos são nervosos, os panejamentos tornam-se linhas de força. Na figura de pé, um braço cai a prumo, para servir de corda ao arco do corpo e "carregar" o desalinho repentino da cabeça; na figura sentada, um cruzamento de diagonais articula a estrutura, que não tem mais nada em comum com os ritmos fluidos das formas tradicionais.

O concurso de 1402 é uma ocasião para travar batalha, e Filippo escolhe o terreno da invenção. Os concorrentes mais perigosos são Niccolò di Pietro Lamberti, Jacopo della Quercia e Lorenzo Ghiberti, sobretudo os dois últimos, que na época já mostraram não ser seguidores submissos da tradição corrente. A *formella* de Jacopo se perdeu; mas a de Ghiberti *Fig. 1* demonstra o quanto a elocução latina do jovem mestre era polida e elegante, o quanto sua métrica compositiva era harmoniosa e correta. De fato, os contemporâneos perceberam que, na comparação das duas provas, o diferencial não estava na correção ou na dignidade formal, mas na maneira de delinear uma "ação". Duas concepções tão diferentes não podiam ser comparadas, e o júri renunciou a escolher; mas Filippo desistiu de colaborar, por serem as duas concepções inconciliáveis.

O que surpreendia, na *formella* de Filippo, era a força e a rapidez dos *Fig. 2* gestos: "[...] a postura de Abraão, a atitude daquele dedo sob o queixo, sua presteza", e, no anjo, o ato decidido com que "lhe agarra a mão". O bió-

grafo acrescenta que Ghiberti "desfez e refez muitas vezes o inteiro e as partes" e "acabou a obra depois de muito tempo"; enquanto Filippo, "possuindo a arte energicamente", terminou sua história de um fôlego só.

São dois métodos e dois resultados opostos: Ghiberti procede devagar, aprimorando os detalhes um por um; Filippo executa com rapidez e segurança. No primeiro, invenção e execução são inseparáveis, avançam juntos; no segundo, são momentos distintos e sucessivos. Lorenzo conduz sua obra como se escreve uma poesia, polindo cada verso e calibrando as rimas; Filippo concebe sua composição como uma "história", identificando os fatos e os momentos, articulando os episódios e, uma vez concebido o conjunto, executando-o sem um instante de hesitação. O resultado é o que o biógrafo descreve: a decisão das posturas, a energia dos gestos, o "espírito" de cada membro. Abraão optou pelo sacrifício, está decidido a realizá-lo, mas a vontade do anjo contrasta com a dele — a ação dramática nasce e termina nesse contraste. No relevo de Ghiberti, ao contrário, os gestos são indecisos; não expressam vontade, mas intenção; e o anjo ainda está longe, no céu. O tempo da ação é indeterminado, assim como o espaço. A crista de rocha, ao longo da diagonal da *formella*, estabelece uma cisão entre os dois grupos; traz para o centro da imagem um motivo vagamente paisagístico e coloca no mesmo plano de importância o episódio dramático do sacrifício e a diversão anedótica dos servos com o asno. É clara a intenção de animar todo o campo do relevo com o mesmo movimento de luzes e sombras — a "história" é pouco mais do que um pretexto para "trabalhar" a matéria e torná-la preciosa, viva, brilhante.

No relevo de Brunelleschi o tempo é único e determinado, como é único e determinado o espaço. A partir dos dois servos curvados, embaixo, a composição sobe em pirâmide, e o vértice coincide com o momento culminante da ação dramática: a mão do anjo que aferra o pulso de Abraão, as duas vontades opostas que se chocam. O movimento também é unitário: o corpo dobrado do servo que bebe dá impulso à figura tensa de Abraão, enquanto a torção do corpo de Isaac conclui uma sucessão enxuta de ângulos, que começa na figura do servo que tira um espinho do pé. Um movimento único em cadeia, como um rápido jogo de alavancas, expressa simultaneamente dois momentos: Abraão que golpeia e o anjo que detém seu braço. Aquele gesto, para o qual convergem as linhas mestras da composição, vale como um ponto de fuga; e aquela estrutura, que evidentemente independe de uma perspectiva autêntica, possui no entanto o sentido de uma perspectiva, na medida em que define uma condição de visão para a avaliação mais certa e conclusiva de uma ação ou de um "fato". Ao passar da sucessão de tempos e episódios à unidade de tempo e lugar, passa-se da narração ao drama; não apenas porque o drama é sempre necessariamente "representação", mas porque o crescimento rápido e a rápida conclusão do drama definem uma condição humana, a mesma que informa o ideal humano de Brunelleschi. Pertencem ao ser humano o amadurecimento dos motivos de suas decisões e a tradução destas em ações resolutas. Sua vontade já não pode ser contrastada senão por uma vontade oposta — o contraste das vontades é o que faz as ações e a história, como, mais tarde, será o contraste das forças o que fará a arquitetura. A forma, a representação, é o momento do máximo contraste e, ao mesmo tempo, do equilíbrio das forças.

Ao novo valor do sujeito corresponde, necessariamente, um novo valor do objeto. A plástica, que define o objeto, é áspera, dura, concisa. Não há mais ritmos fluentes de linhas e nuances, mas corte cru dos planos, contraposição nítida de inclinações de luz e sombra; e o que decide a luz e a sombra são os gestos, ou seja, a estrutura interior da "história".

Esse relevo, com toda sua novidade, tem um sabor fortemente arcaico: o asno parece retomado de exemplos helenistas, os dois servos reproduzem temas clássicos conhecidos. Contudo, a fonte a que Filippo remete, passando por cima da tradição plástica do fim do século XIV, é Giovanni Pisano; demonstra-o o encadeamento da composição e, mais literalmente, a analogia do gesto do anjo com um detalhe do *Juízo* no púlpito de Pisa. Contudo, o ritmo de Giovanni Pisano era crescente, acelerado, como por ondas sucessivas; aqui, ao contrário, os momentos da história são identificados, contrapostos, compensados num equilíbrio seguro. Para além da graça patética da arte do fim do século XIV, Filippo resgata a força dramática de Giovanni Pisano; mas, ao fixar num equilíbrio e, portanto, ao "proporcionar" os afetos e os gestos, alcança uma visão mais distanciada e objetiva, mais "histórica" do fato. A *invenção* é, assim, a maneira de reavivar um fato remoto, conferindo-lhe atualidade plena; por isso, os termos *invenção*, *ação* e *história* tornam-se, a partir desse momento, equivalentes.

A história do crucifixo em madeira de Santa Maria Novella é narrada por Vasari, que a recebe da tradição oral. Deve situar-se entre 1418 e 1420, porque está em relação com o crucifixo de Donatello em Santa Croce, e portanto pertence a uma época em que Filippo já abandonara a ourivesaria e a escultura para dedicar-se à arquitetura. A anedota vasariana é a seguinte: Donatello mostra seu Cristo a Filippo, que o censura por ter "posto na cruz um camponês", enquanto é sabido que Cristo "foi muito delicado em todos os seus membros, o homem mais perfeito jamais nascido"; desafiado pelo amigo, Filippo esculpe seu Cristo; Donatello dá-se por vencido: "A você cabe fazer os Cristos, a mim os camponeses". Podemos encontrar uma vaga analogia com essa anedota num trecho da *Vida*: em Roma, Filippo e Donatello estudam as antiguidades, mas Donatello "nun-

ca presta atenção na arquitetura", para a qual, aliás, parecia ter muito pouca aptidão, segundo a opinião de seu amigo. Por volta de 1420, Brunelleschi já está inteiramente tomado pelo gosto das simetrias e das proporções, e não está em condições de apreciar o classicismo "realista" de Donatello; o engenheiro em busca de novas técnicas olha com indiferença para a árdua questão dos conteúdos; o representante da burguesia florentina percebe que suas idéias revolucionárias já não estão de acordo com as do representante do "povo". O Cristo de Brunelleschi é quase um cânone proporcional: o corpo possui a solidez afunilada de um tronco de coluna, entre os dois braços estendidos como arcos.

Sanpaolesi retomou e comprovou com argumentos sólidos a atribuição a Brunelleschi, já proposta por Adolfo Venturi, dos quatro *tondi** com os Evangelistas, nos pendentes da Capela dos Pazzi. Sanpaolesi supõe que, insatisfeito com as *Histórias de são João* elaboradas por Donatello para a Sacristia Velha de San Lorenzo, porque "o escultor adotara uma escala inadequada à distância real do observador", Filippo criou e modelou pessoalmente as quatro figuras em terracota vitrificada. Com efeito, a razão delas está evidentemente na perspectiva: o artista que concebeu os quatro *tondi* dos pendentes como quatro "olhos" perspectivos é certamente o mesmo que traçou perspectivamente as figuras, marcando o ponto de horizonte no centro dos raios. Para os quatro relevos, de fato, o ponto de vista encontra-se no centro da capela, e as molduras redondas circunscrevem as imagens como a lente de um hipotético telescópio. São figuras imaginadas no limite extremo do espaço, e em seguida reaproximadas pela perspectiva até inserirem-se no espaço arquitetônico. Estamos portanto diante de um raro exemplo de figuração plástica concebida não apenas em função da arquitetura, mas como complemento espacial dela — ou melhor: diante daquilo que deveria ser, no pensamento de Brunelleschi, a aplicação correta da perspectiva à representação figurada. É fácil observar que, nas quatro placas, o livro aberto nos joelhos do santo constitui um módulo perspectivo preciso, que indica com exatidão a relação entre o plano da figura e o céu; que os volumes são achatados para caber na defasagem curta dos planos; que, por conseqüência, os contornos são dilatados para desenhar toda a figura numa articulação simples de curvas e ângulos, de maneira que, na prática, a imagem deriva de uma triangulação cuidadosa do espaço. É suficiente comparar esses relevos com os outros, do ateliê de Luca della Robbia, que ornamentam a capela, para avaliar a diferença de estrutura que há entre uma figuração em que a imagem é

(*) Pinturas ou baixos-relevos de contorno circular. Os da Capela dos Pazzi são baixos-relevos em terracota esmaltada.

construída perspectivamente e uma figuração em que a perspectiva é meramente "aplicada" à imagem. No primeiro caso o resultado é uma imagem espacial, no segundo, é uma imagem vista no espaço; no primeiro caso a figura humana é a personificação da idéia de espaço, no segundo, o espaço é apenas a condição da presença e da ação da figura humana.

A CÚPULA DE SANTA MARIA DEL FIORE

A história da cúpula de Santa Maria del Fiore começa oficialmente em 19 de agosto de 1418, quando a Corporação da Lã, que é responsável pelas obras da catedral, convoca o concurso para um modelo. Brunelleschi constrói o dele em alvenaria, tendo como colaboradores Donatello e Nanni di Banco. É um indício precioso: esse grupo representava as idéias mais avançadas do ambiente artístico florentino, e não há dúvida de que o líder fosse Filippo. *Fig. 21*

O que acontecera entre 1402, data do concurso para as portas, e 1418? Filippo, informa a *Vida*, foi muitas vezes a Roma; seu interesse, voltado inicialmente à escultura, dirigiu-se mais tarde decididamente para a arquitetura. Em suas estadas em Florença, entre uma viagem e outra, trabalhara como arquiteto, limitando-se porém a emitir pareceres técnicos, mais do que projetar e construir edifícios novos. As grandes obras em curso, naqueles anos, eram a primeira porta de Ghiberti e a Porta della Mandorla, na parede lateral de Santa Maria del Fiore; sem dúvida, essas obras eram o assunto principal das discussões e, provavelmente, das invectivas polêmicas de Filippo e seus amigos. Nas obras de Lorenzo já podiam ser detectados os indícios de uma renovação iminente do gosto, e todos concordavam sobre a necessidade de remontar à Antiguidade para recuperar uma "naturalidade" expressiva, que se perdera na austeridade iconográfica e litúrgica da pintura bizantina e na elegância demasiado áulica do gótico. A discordância estava, como dissemos, na maneira de estudar e interpretar a Antiguidade, e de reconhecer e vivificar nessa experiência a ascendência latina do povo toscano. Filippo não cansava de salientar a necessidade de remontar diretamente às fontes e demonstrava-o com suas viagens contínuas a Roma; censurava Donatello, por ser demasiado realístico, sentindo-se talvez mais próximo de Nanni di Banco, que certamente era um discípulo mais dócil e diligente.

A arte de Nanni, com sua parábola breve e movimentada, talvez reflita os ensinamentos e os conselhos de Filippo. Seus primeiros trabalhos, na Porta della Mandorla, em nada deixam prever o classicismo "severo", devedor direto dos retratos imperiais romanos, das obras da segunda

11 década de 1400 — sobretudo os *Quatro santos coroados* do nicho de Orsanmichele. É justamente esse classicismo severo, porém, o que torna
12 inexplicável a volta ao gótico flamejante por volta de 1418, na *Virgem da Mandorla*; a não ser que se admita que aquele classicismo não era todo da cabeça de Nanni, mas dependia dos conselhos, se não de algo mais, de Filippo. É claro, em todo caso, que a escultura de Nanni di Banco na segunda década do século documenta um clima de humanismo nascente, que nenhum outro podia ter determinado em Florença, no campo das artes figurativas, senão Brunelleschi.

É igualmente claro que a vocação arquitetônica de Brunelleschi revelou-se justamente por ocasião do projeto da cúpula; e não há dúvida de que, na solução da questão da cúpula, o espírito novo se impõe sobre a tradição. Essa questão se concretiza numa longa controvérsia entre Brunelleschi e Ghiberti, uma controvérsia que não se limita à escolha dos procedimentos construtivos (nesse campo, Ghiberti tinha certamente consciência de sua inferioridade), mas tampouco investe diretamente no problema artístico. O que Filippo afirma e defende, pela primeira vez, é o "profissionalismo" do arquiteto [illegible] mistério" genérico do artífice, a prioridade da invenção [illegible] perícia do ofício. Ghiberti apóia-se na experiência tradicional dos mestres-de-obras, na antiga solidariedade e colaboração do canteiro; Brunelleschi acha que deve fazer tudo sozinho, e que não pode utilizar os operários senão para a execução material. São duas posturas que implicam duas avaliações opostas das condições concretas do sistema produtivo. A avaliação de Ghiberti é positiva, a de Brunelleschi, negativa; como prova, temos a notícia de uma espécie de motim, ou melhor, de greve dos mestres-de-obras contra Brunelleschi, que os despede na hora, para depois readmiti-los em bloco, menos um, mas com um salário menor — um episódio que mostra como o declínio do espírito da comunidade artesã medieval coincide com o surgimento do arquiteto profissional.

Não devemos imaginar que Lorenzo fosse um conservador extremado. Seus *Comentários*[5] atestam suas idéias. Ele também sente o fascínio dos exemplos antigos e defende a renascença do espírito latino na obra dos modernos, depois de um sono de seiscentos anos. Para ele, as características desse "espírito latino" são a naturalidade e a gentileza, em contraposição com a rigidez inatural dos "gregos", ou da arte de tradição bizantina. Porém, como Cennini,[6] acredita que a redescoberta do "latim" realizou-se, de uma vez por todas, no começo do século XIV, com Giotto e os irmãos Lorenzetti; enquanto Alberti, e portanto Brunelleschi, tem certeza de que, no começo do século XV, ela está apenas começando. Ghiberti e Cennini reivindicam para si a herança de Giotto, e consideram a arte

do fim do século XIV, que transmitiu para eles a tradição de Giotto, o desenvolvimento natural daquela renovação. Brunelleschi, Donatello e Masaccio não contestam a grandeza de Giotto ou da escultura de Nicola e Giovanni Pisano, mas julgam a arte do final do século XIV uma fase de involução. De novo, trata-se de duas avaliações diferentes da situação: positiva, a de Ghiberti; negativa, a de Brunelleschi.

Essa mesma postura crítica modifica radicalmente a concepção do antigo: Ghiberti acha que a experiência do antigo se transmite pela tradição; Brunelleschi julga que a tradição a deformou e que ela deve ser reconduzida a sua autenticidade histórica por uma pesquisa objetiva nas fontes. Essa é a pesquisa que Filippo e Donato empreendem em Roma, uma pesquisa que não visa à descoberta de objetos preciosos ou simulacros míticos, e sim ao estudo documentado e filológico das formas e dos processos da arte clássica.

Essa mesma postura crítica, esse desejo de objetividade se encontram em todos os aspectos da experiência: as coisas já não são consideradas como indícios desbotados da perfeição divina, mas como realidades finitas que encerram seus significados em si mesmas. Para Cennini, a arte consiste em "encontrar coisas não vistas que se escondem na sombra do natural"; para Alberti, "o pintor procura representar apenas o que se vê". Para Cennini, como para Ghiberti, a forma artística é expressão do infinito; para Alberti, como para Brunelleschi, é expressão do limite.

Quando escreve os *Comentários*, em meados do século XV, Ghiberti já está velho. A ênfase com que relata sua vitória no concurso das portas deixa transparecer a amargura em relação à vitória obtida pelo seu rival, vinte anos mais tarde. Atribui a Giotto e aos inovadores do século XIV o mérito de ter reencontrado o espírito da cultura latina "sem sair da medida" e censura implicitamente os classicistas militantes de sua época, que olham para a letra, e não para o espírito, saindo evidentemente "das medidas" quando abandonam o classicismo ideológico e moral em busca de um classicismo histórico — a perícia transmitida de geração em geração em busca da representação objetiva e metódica das coisas. Como acontece quase sempre no início de uma grande revolução artística, as idéias novas aparecem como racionalismo frio e objetivo, e as velhas se defendem cercando-se da aura indeterminada da "poesia".

Quando foi apregoado o concurso para o modelo da cúpula, as dimensões da grande calota já estavam fixadas, e o tambor, construído; ao lado do campanário ainda se encontrava um modelo em alvenaria, que deveria servir para a construção da calota. Mas, "na mente dos mestres-de-

obras, já aparecia a dificuldade de construir uma abóbada tão grande e alta; considerando que, por causa dessa amplidão e altura, as traves e as vigas de sustentação dos cimbres e das outras armações deveriam partir do chão, julgava-se que a quantidade de madeira e a despesa seriam assombrosas, e a obra, por sua dificuldade, quase impossível; ou, melhor dizendo, absolutamente impossível". Ainda que, no século XIV, Francesco Talenti tivesse modificado sensivelmente as dimensões do projeto de Arnolfo, aumentando o diâmetro do tambor em pouco menos de um quinto, é claramente impossível que o projeto tivesse sido estudado e levado tão adiante se os meios técnicos da época não permitissem realizá-lo. O próprio Brunelleschi elogiou o projeto de Arnolfo, dizendo que "se ela [a cúpula] pudesse ser erguida com armações, não havia maneira melhor do que aquela". Se não houve erro no projeto, devemos concluir que a cúpula podia ser erguida "com armações" em 1460, quando Talenti determinou suas medidas, mas que isso já não era possível sessenta anos mais tarde, quando se resolveu iniciar a construção; e, se a dificuldade estava nas armações, que são tarefa dos carpinteiros, isso significa que, por volta de 1420, já não havia em Florença mão-de-obra capaz de construir cimbres desse tamanho. A crise das grandes empreitadas arquitetônicas do fim do século XIII e do começo do XIV produzira, como é natural, a crise da mão-de-obra especializada; Brunelleschi (que certamente não pensou em construir a cúpula sem armações apenas para se divertir com malabarismos arquitetônicos) detectou essa crise, ainda que como aspecto secundário de uma crise mais grave, provocada pela deplorada difusão do decorativismo gótico tardio. E, dessa crise, tirou todas as conseqüências.

Percebeu que, para substituir uma prática esquecida, era necessário criar um sistema; que, não podendo contar com a perícia tradicional dos mestres-de-obras, o projeto devia eliminar *a priori* todo imprevisto ou acidente; que, sobretudo, devia sub-rogar uma experiência e um engajamento coletivos em uma experiência e um engajamento individuais. Nessa contraposição de experiência individual e experiência coletiva já se reconhece um indício do individualismo que será uma das características do Renascimento. Mas o indivíduo pode substituir o grupo apenas enquanto portador de uma outra cultura, ou de uma outra técnica; mais exatamente, da cultura e da técnica de uma outra classe, que aspira ao papel de dirigente. Separar, como Brunelleschi pela primeira vez o faz, o momento do projeto ou da invenção do momento da execução significa separar uma atividade "liberal" de uma atividade "mecânica", e reservar a primeira aos portadores de uma cultura "liberal", ou seja, histórica e humanista. Alberti reforçará essa distinção, chegando a se desinteressar da execução de seus projetos; dessa distinção inicial nascerá a distinção, essencial para

todo o pensamento estético do Renascimento, entre "teoria" e "prática" — uma distinção que terá seu peso inclusive em nível social, porque o reconhecimento de uma herança histórica e quase de uma nobreza comum leva por sua vez a reconhecer função dirigente àqueles que adquiriram, graças a uma experiência histórica ou cultural, uma consciência mais clara dessa herança. É o prestígio da cultura e do engenho pessoal, que toma o lugar do prestígio do nascimento.

É verdade que, ao enfrentar o problema da cúpula, Brunelleschi se aproxima idealmente das grandes iniciativas arquitetônicas de fins do século XIII e início do XIV, que podem ser consideradas como plenamente representativas do desenvolvimento maduro da vida comunal de Florença, e que a condição histórica da cidade, nessas primeiras décadas do século XV marcadas pela ascensão da senhoria, mudara profundamente. No entanto, como veremos, ao projetar a cúpula Filippo não pretende tanto continuar e terminar a obra iniciada havia mais de um século quanto "concluí-la": a cúpula deve ser o elemento que coordena, num sistema novo e preciso, todos os dados construtivos da catedral, conferindo a cada um deles o valor específico que lhe compete na unidade do sistema. O valor representativo da catedral também sairá profundamente transformado dessa operação: a catedral será expressão não da sociedade florentina antiga, mas da atual. Quando Alberti, com retórica floreada, exaltar a cúpula, "ampla até encobrir com sua sombra todos os povos toscanos", reconhecerá implicitamente que o valor representativo da construção já não está em relação apenas com a municipalidade florentina, mas com aquela "nação" toscana mais ampla, que lhe parecia, como a Brunelleschi e Donatello, a mais legítima herdeira da nação latina.

A inovação técnica de Brunelleschi não consiste em encontrar uma alternativa aos cimbres que não podiam mais ser construídos, mas em recorrer a uma estrutura de alvenaria que não precisasse de cimbres. Filippo estudara nos monumentos romanos o procedimento da construção com tijolos em "espinha de peixe", ainda que ali, obviamente, esse procedimento fosse aplicado em abóbadas hemisféricas e de diâmetro menor. Sanpaolesi [7] estabeleceu que o primeiro modelo de Brunelleschi, em 1418, previa uma cúpula "de cristas e velas", porém hemisférica; voltou à cúpula ogival num segundo momento, evidentemente após ter verificado que o procedimento da "espinha de peixe" podia ser aplicado igualmente e talvez vantajosamente a essa forma. De resto, é claro que Filippo não faz questão de tipologia formal; o que procura é uma forma capaz de se segurar sozinha durante seu crescimento, de produzir a força que a sustenta,

de se manter e se situar em virtude de sua própria coerência interior e vitalidade estrutural, pela proporção natural de seus "membros e ossos". Uma forma que resolva em si mesma todos os problemas de gravidade ou de estática, e que portanto seja concebida em conformidade com as grandes leis da natureza, não pode ser pensada como um objeto colocado num espaço determinado; deve se impor, ao contrário, como a própria representação do espaço — como o próprio espaço, aliás, porque o espaço é sempre uma representação. Há mais: tendo Brunelleschi, desde suas primeiras pesquisas de perspectivas, definido o espaço como proporção, logo, como forma, é óbvio que, reciprocamente, a forma não pode ser pensada senão como espaço.

Fig. 21 A forma "espacial" da cúpula nasce (e não podia ser de outra maneira) do exame objetivo (e portanto, ainda uma vez, "espacial") da construção preexistente, que a cúpula está destinada a concluir. A planta da catedral idealizada por Arnolfo e amplamente modificada no século XIV comporta um corpo de basílica em três naves, que introduz a um presbitério octogonal com capelas radiais. Na concepção de Arnolfo o edifício era fortemente articulado, e a cúpula deveria ser um elemento de fechamento; uma solução coerente com as modificações do século XIV deveria acentuar a dispersão dimensional dos espaços para cima. A solução de Brunelleschi nasceu da busca de um limite que relacionasse e equilibrasse o espaço construído do edifício com a espacialidade indefinida do ambiente. O conceito de cúpula levitada, enquanto recomposição de todas as forças construtivas, já estava implícito na questão da auto-sustentação, ou seja, da construção sem armações; e encontra sua confirmação na invenção da calota dupla, que certamente pode ter sido inspirada pela cúpula românica do Batistério, mas que aqui se reveste de uma razão formal específica — "para que ela se torne", segundo as palavras do próprio Brunelleschi, "mais magnífica e inchante". Finalidade da calota dupla: distribuir o peso da massa dos muros, mas também, paralelamente, diferenciar a forma, ou, mais precisamente, a proporção da cúpula, em relação aos espaços ocos do interior e às paredes maciças do exterior.

A calota interior não possui nervuras, e os gomos, encontrando-se, criam ângulos puros; assim, a rotação das facetas interiores retoma e coordena as diferentes direções espaciais das naves e do octógono, levando-as a confluir para o ponto de fuga, marcado pela cavidade perspectiva, profunda e fugidia, da lanterna. No exterior — onde, ao contrário, a questão já não é coordenar espaços vazios, e sim coordenar massas — os gomos não passam de véus estendidos entre as poderosas articulações das costelas. Estas ligam os corpos contrapostos do edifício às curvas altas, amplíssimas, de seus arcos, que se cruzam na lanterna.

A escolha do arco agudo encontra assim uma justificativa, e uma justificativa pela perspectiva, que localiza, no cume da cúpula para onde todas as curvas convergem e onde elas se encontram, o ponto de fuga para o qual tencionam e no qual se resolvem todos os espaços construtivos — os internos e os externos, os cheios e os vazios. É claro que, ao conceber o desenho da cúpula, Brunelleschi se baseou na experiência das construções romanas de planta central, nas quais todos os corpos da construção se articulam plasticamente no vão, ou na massa central. De fato, a maior novidade, o maior traço de gênio de sua invenção, está na concepção de todos os corpos da construção, da nave, dos braços e da abside, como elementos de uma construção central, e na tentativa de coordená-los plasticamente em volta da grande cavidade, ou massa, da cúpula. No entanto, é evidente que a extensão diferente dos corpos, e sobretudo o desenvolvimento horizontal das naves, impedia que essa articulação fosse realizada por um mero sistema de simetrias. O problema era, portanto, encontrar uma forma que funcionasse como denominador comum entre a perspectiva tensa, longitudinal, das naves, e a perspectiva radial das capelas; e que, dessa forma, transformasse em sistema concluso uma estrutura que originariamente era sucessão contínua, espaço que brotava de outro espaço. Para tanto, era preciso que o vão da cúpula repetisse e desenvolvesse na vertical a profundidade que as naves desenvolviam na horizontal e, num certo sentido, reproduzisse, na convergência de suas linhas para um ponto, a convergência perspectiva das linhas das naves. Isso não seria possível se a cúpula fosse hemisférica, porque deixaria de existir o elemento que cria a ilusão da convergência, que está na base de toda estrutura perspectiva, e faltaria, ao mesmo tempo, a indicação evidente de um "ponto de fuga", por assim dizer, zenital, posto além das próprias linhas de horizonte — no interior, o vazio da lanterna; no exterior, o cone que a encerra. Além disso, deve-se considerar que a solução hemisférica não levaria em conta a diversidade dos espaços e das forças, e desembocaria num efeito de equilíbrio estático, em evidente contraste com aquela desigualdade de valores. Escolhendo a forma ogival, que proporciona um forte sentido de contraposição das forças, Brunelleschi demonstra que concebeu a cúpula funcionalmente, ou seja, não como o efeito de um equilíbrio já realizado, mas como um aparato que faz a média das forças e realiza o equilíbrio.

Função essencial da cúpula é estabelecer a relação entre espaço interno e espaço externo; com efeito, Filippo se recusa a abrir janelas nas velas, ou seja, a reintroduzir uma alternativa de cheios e vazios numa região que ele considera limite, ou de horizonte. As cornijas duplas com balcões do tambor são suficientes, no interior, para encadear estruturalmente a cúpula com o edifício; os olhos perspectivos do tambor garantem à calota (que

deveria ser revestida por mosaicos) uma iluminação de baixo para cima e, ao mesmo tempo, marcam o último limite do espaço em que a luz pode ser localizada numa fonte e num raio; acima deles, as velas são planos imateriais, limite de horizonte onde o espaço é luminosidade pura. A curva das velas proporciona a sensação de uma tensão para fora, assim como, no exterior, a curva das velas entre as nervuras proporciona a sensação de uma pressão da atmosfera sobre superfícies estendidas; a grande curva inteira é percebida como um diafragma extremamente sensível à pressão do espaço exterior e interior, como um limite muito tênue entre duas dimensões que tendem a coincidir. O edifício todo, ao se coordenar com a cúpula, perde seu peso de massa e adquire um valor de estrutura — uma estrutura que, inserindo-se num espaço indefinido, constrói esse espaço segundo relações proporcionais límpidas e define-o como espaço perspectivo. Este é o significado da "proporcionalização" de uma "dimensão" gótica, que Brunelleschi pretende realizar por meio da cúpula — basta observar como, nesse enquadramento perspectivo, os pilares das naves adquirem o valor de membros estruturados e articulados, para perceber que o ponto de partida da invenção de Brunelleschi estava na intenção de agrupar, definir e coordenar num sistema todas as forças que os arquitetos góticos procuraram multiplicar, diferenciar e dispersar ao infinito.

Em decorrência de tudo o que foi dito, é evidente que o elemento essencial da cúpula deveria ser a lanterna, enquanto ponto de fuga para onde convergem perspectivamente todas as profundidades, horizontais e verticais, do edifício. Contudo, ainda que a cúpula certamente devesse incluir uma lanterna (já prevista, aliás, no projeto de Arnolfo), Filippo estudou o modelo dela quando a construção da cúpula já estava bastante adiantada; e os responsáveis pelas obras aprovaram o projeto e autorizaram a construção apenas em 1436. O fato é que a lanterna, desenhada por volta de 1432, é muito mais do que um objeto ornamental precioso, posto como um sinete sobre o volume aéreo da cúpula: é a engrenagem fundamental da funcionalidade desta, a articulação viva e sensível que liga o jogo complexo das massas ao espaço atmosférico. Em primeiro lugar, é necessário salientar que a lanterna, apesar das pequenas dimensões, tem uma postura nitidamente monumental; assemelha-se a uma grande arquitetura reduzida pela distância. Com efeito, é posta no ponto de convergência das nervuras e, portanto, sendo estas imaginadas como linhas de perspectiva, encontra-se exatamente no ponto de fuga; aliás, já que a curvatura daquelas linhas prolonga a perspectiva ao infinito, o ponto de fuga também está no infinito — outra prova, e decisiva, de que a cúpula como um todo foi concebida como uma perspectiva plana projetada sobre uma superfície curva ou, mais exatamente, como uma perspectiva infinita ou

esférica. E, considerando que as superfícies inscritas entre as nervuras são triângulos esféricos, não seria legítimo supor que essa solução de Brunelleschi foi justamente a que inspirou o enunciado neoplatônico de Nicolau de Cusa: "O triângulo indeterminado é o círculo"?.

A lanterna é constituída um conjunto de fortes articulações, porque sua função é a de soldar as nervuras pesando no ponto de interseção delas; mas a finalidade essencial dessa forte acentuação plástica é intensificar ao máximo, naquele limite extremo do espaço, a articulação de cheios e vazios. Os contrafortes possuem nichos e aberturas que proporcionam a sensação de uma circulação atmosférica livre dentro da estrutura; altíssimos arcos abertos correspondem ao ponto de convergência das nervuras, como para sugerir que, além do horizonte, onde todas as grandezas se reduzem a pontos, os valores recomeçam a subir na dimensão infinita. E, já que os contrafortes correspondem, por sua vez, às nervuras da cúpula, é fácil observar que a lanterna opera como eixo para a rotação ideal da cúpula e, conseqüentemente, para a coordenação das massas. Pela primeira vez, um elemento arquitetônico é pensado como uma estrutura aberta, que o espaço atmosférico atravessa livremente em todas as direções.

Para além da pesada cornija, que reafirma a unidade plástica da lanterna, um anel de arcos cegos e baixos prepara a rápida convergência das breves nervuras, ao longo do pequeno cone do "pergaminho", até o ponto definitivamente terminal da esfera e da cruz.

Iconograficamente, a lanterna pode ser considerada a primeira das reconstruções, mais fantásticas do que ideais, das rotundas clássicas, tão freqüentes nos desenhos dos arquitetos e nas perspectivas dos pintores do Renascimento, onde constituíriam um dos motivos característicos das "cenas" clássicas. Desse ponto de vista, a lanterna é um dos documentos mais significativos da tendência humanista na atividade madura de Brunelleschi. Com efeito, ela está muito próxima, construtivamente, da Rotunda dos Angeli, que Brunelleschi projetou nos mesmos anos, e que sem dúvida representa a tentativa mais séria de uma reconstrução histórica — e não mais fantástica nem ideal — de um edifício clássico de planta central.

Anos depois, Brunelleschi voltou mais uma vez à questão da cúpula. Precisamente, em 1438, quando resolveu erigir quatro pequenas tribunas embaixo do tambor, nos intervalos entre os corpos salientes das capelas maiores do octógono. Essas tribunas são desenvolvidas como superfícies curvas, nas quais se abrem grandes nichos, entremeados por colunas geminadas. A função desses elementos, que provavelmente remetem a algum resto de edifício romano, não necessita comentário: servem para completar o círculo de elementos plásticos (os corpos poligonais das capelas e suas meias-cúpulas) que preparam, de baixo, a levitação mila-

grosa da grande calota. Mas é interessante observar que o artista preocupou-se em aliviar o efeito de massa, combinando a convexidade das tribunas com a concavidade atmosférica dos nichos, os quais, por outro lado, dilatam a superfície até restabelecer uma equivalência de valor com os corpos das capelas maiores.

Ao registrar, como num diagrama, as fases sucessivas do desenvolvimento estilístico de Brunelleschi, a cúpula de Santa Maria del Fiore demonstra da maneira mais convincente que a concepção da arquitetura-espaço de seu autor evoluiu de uma transcrição gráfica pura, por meio de relações proporcionais, para uma construção e articulação plástica do espaço. É razoável supor, aliás, que justamente o problema da cúpula — enquanto problema da transposição de uma perspectiva plana para uma superfície curva, ou do desenvolvimento de uma perspectiva finita para uma perspectiva infinita — determinou essa evolução estilística, que corresponde, de resto, à passagem de uma hipótese para uma certeza espacial.

AS DUAS BASÍLICAS

Quando se fala da cultura clássica de Brunelleschi, é preciso lembrar que, justamente por ser ele o primeiro a empreender um estudo sistemático das ruínas romanas, não podemos considerar essa pesquisa como ponto de partida de sua cultura artística. Os primeiros objetos de seu interesse pela arquitetura foram, obviamente, os que tinha à mão: os edifícios românicos e góticos toscanos. Convenceu-se de que esses, em sua sucessão cronológica, não desenhavam uma linha ascendente, de progresso, e sim descendente, de decadência; e que, mais exatamente, essa decadência dizia respeito à qualidade da edificação, que fora vencida pela exterioridade da decoração. Resolveu reencontrar, além daquela "decadência", os fundamentos de uma razão construtiva; e os procurou na arte romana, não porque a julgasse arte por excelência, mas porque era a arte que, recuando na história, lhe parecia imune aos germes da decadência — a arte que declarava abertamente seus princípios construtivos e que, portanto, era verdade e não mentira, lógica sincera e não sofisma rebuscado. Jamais se propôs repetir literalmente as formas daquela arte, das quais tinha, de resto, uma noção imprecisa; buscou reencontrar as leis que regulavam a distribuição racional dos espaços edificados e a correspondência dos elementos segundo uma necessidade estática — leis, portanto, fundamentalmente naturais. Em *Vida* há uma passagem que, muito provavelmente, repete idéias de Brunelleschi: é um *excursus* de história da arquitetura, que indica a perspectiva histórica na qual se inscreveria e se

justificaria a obra de Filippo. Após a grandeza da arquitetura romana, "com o declínio do Império, declinou a arquitetura": chegaram então "as nações bárbaras de Vândalos, Godos, Lombardos e Hunos", com seus arquitetos, e a tradição legítima, histórica, da arquitetura italiana se perdeu; mas esses povos foram rechaçados por Carlos Magno, que, "entrando em contato com os pontífices romanos e com os resquícios da república romana, levou consigo os arquitetos das regiões de Roma e dos pontífices; esses não eram muito hábeis, por falta de prática, mas ainda edificavam à maneira antiga, porque nasceram entre aquelas coisas, e não viram outras; e, tendo Carlos reconstruído ou restaurado nossa cidade com o auxílio dos arquitetos que trouxera consigo, vê-se algum reflexo do esplendor daqueles edifícios antigos em San Pietro Scheraggio ou em Santo Apostolo, por exemplo, que são e foram construções dele"; em seguida, o Império passou "para as mãos dos Alemães, em sua maior parte; a maneira que voltara graças a Carlos foi perdida, e recuperaram vigor as maneiras alemãs, que permaneceram até o nosso século, até o tempo de Filippo". Os edifícios mencionados nesse trecho não são carolíngios, mas românicos. O erro, no entanto, é significativo: por meio de Carlos e do Sacro Império Romano, busca-se estabelecer uma relação direta entre a arquitetura românica toscana — que, de fato, por seu caráter áulico e neoclássico, se diferencia bastante do robusto construtivismo lombardo — e a romana, e tenta-se por essa via estabelecer uma descendência direta entre a antiga Roma e a Toscana moderna, tendo o cuidado de evitar tudo o que não é "nacional", por ser "alemão", ou seja, gótico. Esse historicismo pode muito bem acompanhar o de Salutati, ou antecipar o de Maquiavel, por seu intenso interesse para a situação atual, que se deplora e se pretende corrigir pela experiência das histórias antigas; mas não pode de forma alguma assemelhar-se à restauração ou renascimento fantástico de Roma, sonhados por Cola de Rienzo. E não se afirma com plena clareza, a respeito dos arquitetos "dos pontífices", que não se podem não levar em conta as formas que se têm à mão? Eis por que Filippo deve começar por reconhecer que as arquiteturas românicas toscanas, que julga serem carolíngias, conservam algum reflexo do antigo, se comparadas com as arquiteturas góticas, mais recentes; isso não é tanto a prova de uma admiração incondicional pelo antigo, mas a demonstração de uma postura crítica em relação ao moderno.

No entanto, esses arquitetos "dos pontífices" não eram "muito hábeis, por falta de prática". Por isso, uma vez detectado o ponto de referência, é necessário ir além e remontar à fonte, para reencontrar não um estilo, mas a adesão profunda do antigo à natureza, ou a antiga regra de construção que repetia as próprias leis da realidade — ou melhor: revelava-as. Assim,

estudar os antigos equivale a estudar a natureza e, portanto, essa pesquisa não é absolutamente um exercício erudito. Mesmo supondo que os antigos possuíssem o segredo do belo arquitetônico, "quem poderia ensiná-lo a Brunelleschi morrera havia centenas de anos; e não se encontra em escritos; e, se encontrado, não é compreendido; mas sua indústria e sua sutileza o reencontraram, ou ele próprio o inventou". Essa curiosa identidade entre reencontrar o antigo e inventar *ex novo* deve ser do próprio Brunelleschi, como se deduz também pela reiteração de Alberti: "Nós, porém, desenterramos essa arte, se já foi escrita por alguém, ou, se jamais foi escrita, a trouxemos do céu".

É preciso lembrar que, bem antes de tomar o caminho de Roma, Filippo, com seus retábulos perspectivos, estabeleceu regras de simetria e proporção, com a intenção de verificar a razão construtiva interior e, portanto, os sinais de uma descendência clássica, nas arquiteturas que tinha diante dos olhos, como o Batistério. Em Roma, encontra a confirmação de que sua intuição sobre o valor construtivo da arquitetura é correta; por isso, não há diferença entre redescoberta e invenção. Afinal, o elemento que permite reencontrar nas estruturas interiores das ruínas, para além das aparências formais, aquele valor de construtividade, é uma qualidade humana: "a indústria e sutileza". É óbvio que essa qualidade, essa postura mental, age independentemente do objeto, seja ele dado de natureza ou documento de história.

O dado de natureza e o documento de história, além de serem ambos "objetos" daquele "sujeito" que é a mente humana, mantêm uma relação mais profunda, a construtividade. E é impossível não perceber que a distinção entre "construtividade" e construção ou, paralelamente, entre lei construtiva ou espacial e aparências "acidentais" da natureza põe Brunelleschi entre os primeiríssimos protagonistas do neoplatonismo renascentista, ainda que a descoberta de um Brunelleschi inconscientemente neoplatônico tenha sido feita mais tarde por Alberti (que freqüentara a escola de Filelfo e talvez tenha encontrado Nicolau de Cusa em Pádua).

A "construtividade", princípio e regra de toda construção, e o "espaço", princípio e regra da natureza, não são duas coisas distintas. A faculdade que os determina é idêntica: a indústria e sutileza da mente humana; é idêntico o método de pesquisa: a perspectiva; idêntico o resultado da pesquisa: o "valor", que é alcançado ultrapassando, ou melhor, eliminando o caráter acidental da "matéria". Assim, a arquitetura não é outra coisa senão uma técnica dirigida a apurar, construir e representar o espaço; e este, por sua vez, sendo "valor", não pode se manifestar senão por relações proporcionais. Uma vez eliminados os caracteres acidentais das aparências naturais e das formas arquitetônicas, a idéia de uma construtividade pura acaba coincidindo necessariamente com a idéia do espaço puro.

O processo que identifica e realiza o "valor", para além do acidente da matéria, é a "comparação", ou seja, a definição das relações. Escreve Alberti: "Grande, pequeno, longo, breve, alto, baixo, largo, estreito, claro, escuro, luminoso, tenebroso e todas as propriedades semelhantes — aquelas que os filósofos costumam chamar de acidentes, porque podem ser ou não acrescentadas às coisas — são feitas de tal forma que o conhecimento delas se dá por comparação". O fim da perspectiva é portanto "comparar", ou seja, proporcionar. Mas quais são seus objetos?

Quando o biógrafo fala em perspectiva dos pintores, que se aplica a "edifícios, planícies, montanhas e cidades", refere-se menos a uma paisagem do que a um cenário, o cenário em que são colocadas as ações humanas retratadas pelos pintores. A amplidão desse cenário, no século XIV, era muito limitada, porque era limitada a importância que se atribuía à ação humana. Mudado o conceito do valor da ação humana (e vimos que Brunelleschi, com a *formella* com o *Sacrifício de Isaac*, contribuiu bastante para essa mudança), mudam a amplidão e a estrutura do cenário. No entanto, até Leonardo, a idéia do espaço permanecerá atrelada à idéia de ação humana, e, quando Leonardo começar a pensar o espaço como um conjunto de fenômenos, será obrigado a modificar radicalmente os termos da perspectiva, passando da perspectiva linear ou geométrica à perspectiva aérea. Pode-se afirmar que, até Leonardo, todas as figurações espaciais da pintura e da escultura florentina não descendem de uma análise direta da natureza, mas de uma elaboração progressiva e constante do cenário da ação humana, e que, portanto, tais figurações podem ser consideradas como revisões críticas sucessivas, pelo método da perspectiva, da concepção "social" do espaço típica da arte trecentista, ou seja, da tradição de Giotto.[8]

Analogamente, no campo da arquitetura, a perspectiva é um método para proporcionar e retificar, ainda que mediante um processo de crítica, a arquitetura que constituía a experiência imediata de Brunelleschi e que era a situação objetiva que ele, polemicamente, se propunha modificar. Imaginemos aplicar esse princípio perspectivo a uma arquitetura gótica. Nela, cada detalhe formal é fortemente caracterizado em sua singularidade — vale justamente por ser longo ou breve, grande ou pequeno, escuro ou iluminado; e a decoração chega a lhe atribuir uma figura particular, animal ou vegetal. O conjunto, por outro lado, é mera dimensão: nosso olho passa sem interrupção do detalhe mínimo, realçado por uma decoração exótica e preciosa, ao efeito grandioso do conjunto. Microcosmo e macrocosmo, particularismo nominalístico e universalismo enciclopédico — uma continuidade sem pausas que, no entanto, exclui toda possibi-

lidade de relação ou proporção. O edifício inteiro, à luz da perspectiva, parecerá sem enquadramento, como um amontoado de minuciosos pormenores expandido ao infinito; ali, toda força possui sua própria forma, e todas as forças e formas se somam até escalar o céu. Se pudermos descobrir alguns recursos simétricos e proporcionais (que não são difíceis de descobrir nas arquiteturas toscanas do fim do século XIII e início do XIV), teríamos, então, a prova de que algo do antigo sobrevive naquelas construções "modernas", ainda que misturado a uma tradição confusa e impura. Surge assim a possibilidade de reconduzir aquela dimensão ilimitada à proporção ou simetria, e o método dessa retificação será a perspectiva, a qual reúne as forças em grupos, determina os pontos de equilíbrio entre pesos e impulsões, faz com que, a elementos iguais, correspondam intervalos iguais. É esse o processo que, mais tarde, Marsilio Ficino indicará como típico do conhecimento, sendo o conhecimento do mundo a finalidade da alma enquanto permanece ligada ao corpo: "In corpore animus a singulis ad species, a specibus transit ad rationes" [No corpo, a alma passa do singular às espécies, e das espécies aos princípios].

Entenda-se: a forma possui valor de *ratio* ou causa de todas as espécies infinitas, e portanto não existem *as* formas, mas *a* forma, o desenho. É verdade que a perspectiva nos ensina a representar como pequeno o objeto longínquo; mas nos ensina também que aquela figura ou aquele objeto, embora pareça pequeno, é tão grande quanto as figuras ou os objetos em primeiro plano; permite-nos assim reconhecer seu valor, apesar de, ou melhor, graças à sua posição. Eis a razão cognitiva da perspectiva: se as formas permanecem sempre iguais, a diminuição delas pela distância nos permite reconhecer a estrutura do espaço e, inversamente, o conhecimento da estrutura geométrica do espaço nos permite reconhecer que aquelas formas, ainda que pareçam progressivamente menores à medida que se afastam, na realidade continuam iguais.

A arquitetura inteira de Brunelleschi é perspectiva. Mas como conciliar esse pressuposto teorético com o "milagre técnico" da cúpula da catedral, que é a resposta a uma exigência objetiva posta por uma situação histórica e social determinada? É claro que uma arquitetura cujo valor depende exclusivamente da repetição de formas iguais por intervalos iguais e da relação entre essas formas e a dimensão dos intervalos é uma arquitetura que resolve todos os seus problemas estáticos e construtivos na fase do projeto, deixando para os mestres-de-obras apenas a execução material do desenho. Até os elementos decorativos, sendo concebidos como articulações plásticas dos planos e, portanto, como elementos funcionais, pertencem ao projeto, e sua realização exclui toda intervenção ou variação por parte dos executores. Independentemente de toda consideração estética, a reforma de Brunelleschi é uma reforma dos procedimentos operacionais da arquitetura; mais precisamente, uma simplificação da estrutura hierárquica do canteiro de obras. É claro que as razões práticas que valem para a cúpula (a decadência da mão-de-obra) não valem para as outras obras de Brunelleschi; nenhuma delas, de fato, apresenta dificuldades técnicas particulares ou inovações relevantes no processo de edificação. O gosto para as novidades técnicas parece se esgotar na questão da cúpula; disso se deduz que aquele gosto era apenas um aspecto particular, imposto pelas circunstâncias, de uma postura de alcance mais amplo. Com efeito, Brunelleschi é o primeiro a afirmar o caráter intelectual do trabalho de edificação, a reclamar para o arquiteto um estatuto à parte, claramente distinto do dos mestres-de-obras, a colocar a arquitetura entre as *artes liberales*. Não por acaso, seu biógrafo afirma, categórico, que a perspectiva é uma ciência, como a arquitetura, que com ela forma uma unidade: ciência natural, enquanto "conhecimento por comparação", ou avaliação objetiva das relações de valor; e ciência histórica, enquanto a invenção de regras é também invenção, ou descoberta, do antigo.

A crise econômica que atingiu Florença na terceira década do século XV[o] explica, pelo menos em parte, a sorte pouco feliz da maioria das obras de Brunelleschi: algumas foram construídas após sua morte, outras interrompidas, outras mal interpretadas pelos executores. No entanto, se pensarmos nas vicissitudes habituais na edificação das grandes construções góticas — que cada geração prosseguia segundo seu próprio gosto, estratificando os estilos sem nunca perder o fio de uma continuidade ideal —, as vicissitudes exteriores das construções de Brunelleschi são, elas também, instrutivas. No Pórtico dos Innocenti, quando a direção das obras passa para Francesco della Luna, são cometidos erros de interpretação do projeto; San Lorenzo é "executado" com razoável fidelidade; no que diz respeito a Santo Spirito, discutiu-se se era possível, e até que ponto, modificar o projeto original; a Rotunda dos Angeli permanece inacabada, e talvez não apenas porque o dinheiro dos Scolari tenha sido gasto com a guerra. Percebe-se que o projeto, a invenção pessoal do arquiteto, tem agora valor de texto; que a obra do arquiteto é considerada obra individual. O projeto original pode ser interpretado correta ou erradamente, ou pode ser abandonado; mas, enquanto obra individual, não pode ser retomado e tocado por outros. É possível que o indivíduo fale em nome da coletividade, expresse algo comum a todos os homens de sua "nação"; mas, então, é preciso que as vicissitudes individuais se resolvam no horizonte de uma experiência geral: a natureza.

Brunelleschi dirigiu as obras do Ospedale degli Innocenti de 1421 a 1424; dessa construção, não foi feito nenhum modelo em madeira, apenas *Fig. 22*

um desenho, que foi, em muitos aspectos, mal interpretado. Certamente, a novidade da invenção não está no uso do arco pleno; sem falar de exemplos mais antigos, arcos plenos foram aproveitados desde o fim do século XIV, na Loggia de'Lanzi e em Orsanmichele. Mas é nova a interpretação do valor do arco, é nova a idéia de desdobrar um amplo pórtico ao longo da frente inteira do edifício. Querendo sustentar uma parede por meio de um pórtico, Brunelleschi procura, em primeiro lugar, conferir aos arcos o maior compasso possível, reduzindo ao mínimo os elementos portantes. É suficiente confrontar esses arcos com aqueles, pré-românicos, dos Santi Apostoli, ou com aqueles, trecentistas, da Loggia de'Lanzi, para perceber que a função e o valor deles são absolutamente diferentes: ali, o arco era mediação e articulação entre as massas dos muros e o vazio; aqui, é articulação entre duas entidades geométricas opostas, a superfície e a profundidade perspectiva. Por ser a corda do arco igual à altura dos suportes, cada segmento da arcada (ou, mais precisamente, a figura obtida ao se juntar as quatro impostas da abóbada e, embaixo, as bases das colunas e os pontos correspondentes da parede interior do pórtico) é um cubo. O cubo é a imagem ideal do espaço perspectivo, logo o espaço vazio incluído em cada abóbada é, teoricamente, o espaço *todo*, ou seja, *toda* a profundidade geometricamente representável. A sucessão desses "cubos espaciais" se opõe, através da mediação do arco, à superfície superior, que tem valor de primeiro plano perspectivo; e esse valor é determinado justamente pelo arco, visto como a interseção mais aproximada possível daquilo que Alberti chamaria de "pirâmide visual". Ora, se imaginarmos o cubo perspectivo como esquema da visão natural (como o imaginam os pintores), notaremos que a face superior é indefinida, porque é céu — essa é, de fato, a função da abóbada que cobre as áreas do pórtico. Assim, a curva dos arcos adquire valor de horizonte, porque é linha infinita, e — como pouco mais tarde escreverá Nicolau de Cusa — "a linha infinita é, em ato, tudo aquilo que é infinito em potência".

Eu mesmo, ao falar sobre a arquitetura de Brunelleschi, recorri amiúde à fórmula "projeção da profundidade na superfície". No entanto, a superfície ainda é "matéria" (para Alberti, é a "pele" das coisas), ao passo que a finalidade do nivelamento entre um "máximo" e um "mínimo" de espaço — que Brunelleschi tenta definir no Pórtico dos Innocenti — é justamente conseguir, na "relação" e na "proporção" do cheio e do vazio, a eliminação da matéria. Por isso o resultado não é a superfície, mas o *plano*, enquanto entidade geométrica pura, lugar sobre o qual se projetam as diferentes distâncias espaciais e sobre as quais as dimensões infinitas são reduzidas às três dimensões do espaço perspectivo — é justamente aquilo que Alberti definirá como "interseção da pirâmide visual". Uma vez que,

no plano entendido dessa forma, as distâncias espaciais não podem valer como efeitos físicos (que se superporiam caoticamente), mas apenas como medidas, o plano é a condição do "conhecimento por comparação", isto é, da proporcionalidade delas. Mas justamente por isso, ao se transcreverem sobre o plano, que é uma entidade geométrica, aquelas distâncias devem necessariamente configurar-se de modo geométrico; é por isso que a grande novidade estilística da arquitetura de Brunelleschi é a geometrização das formas, ou seja, a transformação radical de toda a ornamentação arquitetônica tradicional. Nem é preciso acrescentar que essa geometrização torna a ornamentação "projetável", subtraindo-a ao arbítrio, ainda que cheio de estro e fantasia, dos escultores e pedreiros dos antigos canteiros de obras. No Pórtico dos Innocenti, Brunelleschi demonstra a possibilidade de reduzir a profundidade ao plano; no entanto, nem todo espaço pode ser reduzido ao plano, à "interseção" da pirâmide visual — caso contrário, seria preciso admitir que o espectador não está no espaço, mas na frente do espaço, como alguém que olha um cenário de teatro a partir da platéia.

A igreja de San Lorenzo, da qual Filippo começou a se ocupar por volta de 1423, desenvolve simetricamente o tema do Pórtico dos Innocenti: nos dois lados da nave, é reproduzida a mesma sobreposição de uma superfície plana acima de uma sucessão de arcos. A nave maior, sendo muito mais luminosa do que as menores, funciona como espaço exterior em relação às outras naves. Em suma: o artista imaginou cada um dos dois lados como um plano separado e o construiu perspectivamente, projetando nele toda a profundidade passível de ser definida perspectivamente; em seguida, defrontou os dois planos, como que espelhando-os um no outro, na distância, justamente, que permite a perfeita equivalência das imagens. Por esse meio, determinou a amplidão da nave maior e, em seu eixo mediano, colocou o eixo perspectivo por excelência: o eixo em relação ao qual os espaços laterais equivalem sempre, enquanto figuras, aos espaços em profundidade. O limite que a simetria opõe ao espaço ilimitado (pense-se mais uma vez no Pórtico dos Innocenti, estendido como um diafragma entre a profundidade da área coberta e o espaço livre anterior a ela) impõe, como é lógico, um maior desenvolvimento na vertical, e portanto o compasso menor nos arcos, a aproximação das colunas, a intensificação plástica dos membros. A planta do edifício, em cruz latina, é nada mais do que o desenvolvimento dos espaços ortogonais e da equivalência entre as profundidades laterais e a profundidade longitudinal. *Fig. 24*

Passando a um exame mais detalhado, observamos que a relação entre a altura dos arcos da nave maior e o arco da capela correspondente é de 5:3. Essa diminuição dimensional indica que os dois arcos possuem

um ponto de fuga em comum, e que portanto, para o espectador que examine uma arcada por vez, ficando no meio da nave central, os dois arcos se apresentam como duas "interseções" perspectivas. Dessa forma, as profundidades das capelas e a da arcada se projetam e se resolvem na curva do arco que dá acesso à nave maior. Se cada coluna representa o limite entre duas arcadas sucessivas, o fuste da coluna torna-se a articulação essencial na sucessão perspectiva dos espaços. A mesma gradação proporcional e perspectiva regula a distribuição dos valores luminosos: as capelas laterais não possuem uma fonte própria de luz; nas naves menores, as janelas redondas transmitem uma meia-luz (proporcional, portanto, à amplidão dimidiada); as janelas da nave central conferem a esse vão uma luminosidade intensa e uniforme. As três paredes das pequenas capelas são cercadas por molduras fortemente marcadas, que formam envasaduras perspectivas. Partindo da relação 5:3 e considerando que a parede de fundo, segundo a lógica, deveria se reduzir à linha de horizonte, é fácil calcular a profundidade *teórica* das capelas laterais e constatar como esse espaço foi condensado e comprimido naquelas fortes molduras. Tratar-se-ia, então, de um recurso "ilusionista", um tanto anacrônico e dificilmente conciliável com o rigor científico que Brunelleschi põe em todos os seus projetos? Não, evidentemente; mas a demonstração disso, que inclusive ajudará a compreender o valor das articulações arquitetônicas de Brunelleschi, exige uma digressão.

Estamos na terceira década do século, provavelmente após 1425; Brunelleschi encerrou seu vaivém entre Florença e Roma, e seu êxito no episódio da cúpula demonstrou que as teorias perspectivas não eram divertimentos ópticos nem devaneios de visionário; uma confirmação disso viria, dali a pouco, com os afrescos de Masaccio na igreja do Carmine. Os relevos da segunda porta de Ghiberti e as perspectivas "ao infinito" de Masolino mostram que, nesse período, as idéias de Brunelleschi circulavam no ambiente artístico florentino. Trata-se de interpretações que se costuma chamar de ingênuas — mas que me parecem, na verdade, tendenciosas, ou pelo menos unilaterais — dos princípios de Brunelleschi, que são conciliados com a óptica de Witelo e de Alhazen, ou seja, com a doutrina tradicional, e acabam por ser reduzidos a meros princípios da visão em profundidade, em vez de uma nova construção teórica do espaço. Dessa forma, a perspectiva torna-se o equivalente gráfico ou, no máximo, a determinação óptica daquele espaço ilimitado que a pintura do século XIV expressava na luminosidade de seus fundos dourados. Como não ver, de fato, que as perspectivas ao infinito, que Masolino propaga ritmicamente em direção ao fundo de seus afrescos de Castiglione Olona, não têm absolutamente nada a ver com o problema do conhecimento que preocupava Brunelleschi, e

que, ao contrário, concorrem, com seu delicioso absurdo, para criar um clima fabuloso ao redor da graça rítmica das figuras?

Certamente, se, por uma hipótese impossível, Filippo desenvolvesse até seus limites teóricos a profundidade das capelas de San Lorenzo, obteria os mesmos resultados de Masolino e Ghiberti. Mas a hipótese é impossível justamente por isto: Brunelleschi se preocupa muito menos com a visão óptica do que com a construção (ou a invenção) do espaço, e considera o espaço, obviamente, extenso em todas as direções (ainda que todas redutíveis às ortogonais); em conseqüência, toda sua pesquisa visa não à figuração do espaço, como se este fosse dado *a priori*, mas aos elementos construtivos pelos quais ele se determina, a saber: às articulações que sintetizam, equilibram e proporcionam distâncias espaciais diferentes. "Membros e ossos" é a distinção básica de Brunelleschi, não significando porém os "elementos portantes e portados", mas — como verificamos ao observar, em San Lorenzo, a maneira como as junções de pedra cinza articulam as superfícies brancas de alvenaria — os "elementos determinantes e determinados" da estrutura espacial. Evidentemente, se pensarmos numa profundidade dividida em intervalos iguais, ao aumentar a distância tais intervalos se tornariam perspectivamente menores, até que os vários elementos arquitetônicos se superpusessem e se somassem, como que soldando-se um ao outro, não restará dúvida de que as grandes cornijas — com suas reentrâncias e saliências, seus degraus e concavidades — não desempenham apenas a função de compendiar uma profundidade teórica mas, justamente por sua maior intensidade espacial, possuem uma função articuladora, ou de força. Teremos a confirmação dessa função se pensarmos que essas molduras são pura invenção, tendo pouco ou nada a ver com os frisos e os ornamentos clássicos que Brunelleschi poderia ter estudado em Roma, mesmo sem precisar fazer escavações.

O procedimento de Brunelleschi não é diferente daquele do relevo "achatado" de Donatello,* que busca comprimir na espessura da placa uma profundidade teórica, sem no entanto ter nenhuma finalidade "ilusionista". Ilusórias são, ao contrário, as perspectivas ilimitadas de Ghiberti, que levam as luzes a deslizar sobre o bronze dourado ao longo de planos oblíquos cuidadosamente predispostos, para sugerir, dentro da espessura da chapa, uma profundidade sem fim, indeterminada; e é preciso que seja indeterminada porque indeterminada deve ser a ação, que procede por episódios sucessivos e nunca concluídos (veja-se, como exemplo típico,

(*) Técnica elaborada por Donatello, que permitia representar espaços profundos em relevos de pequena espessura, incidindo a pedra obliquamente e realizando jogos de luz e sombras semelhantes aos empregados na pintura da época.

a *formella* com a *Hospitalidade* e o *Sacrifício de Abraão*), de maneira que a história se dissolve em lenda poética ou genérica lição moral. O espaço contraído de Donatello, ao contrário, é a condição de ações decididas, cerradas, irrevogáveis — enfim, daquela "terribilidade" que identifica história e drama, e vê a história como experiência que condiciona a ação presente.

A distinção pode ser aprofundada ainda mais: nas figurações de Ghiberti, as personagens parecem amiúde traçadas em perspectiva, como objetos inseridos num espaço preexistente e, como um objeto qualquer, sujeitos às leis deste; nos relevos de Donatello e nas pinturas de Masaccio, ao contrário, é a figura que determina, constrói e articula o espaço com a autoridade de seu gesto, como acontece, justamente, com os elementos plásticos de Brunelleschi. Por isso, não seria surpreendente se o jovem Masaccio, indo além da "lição" perspectiva detectada por Longhi, ao se esforçar em construir os espaços com os corpos e em drapear com tanta gravidade e plasticidade o panejamento de suas figuras, tivesse refletido longamente sobre os novíssimos módulos plásticos que as articulações arquitetônicas de Brunelleschi sugeriam.

Voltando agora a San Lorenzo, é fácil observar que o espaço comprimido e solidamente articulado das capelas, na medida em que se desdobra e avança para o plano da nave maior — aproximando-se portanto ao olho do observador —, afrouxa suas ligações, distende-se, aplana-se. Na parede das naves menores, a curva frontal dos arcos das capelas desenha-se contínua, sem nenhum vestígio de imposta* (porque, de fato, não possui outra função senão a de graduar com sua breve envasadura a passagem de um espaço maior a um menor), e sem nenhum elemento de junção com a pilastra canelada contígua (porque, para se relacionar com ela, lhe é suficiente a situação espacial idêntica, o fato de repousar no plano de uma mesma "interseção"). Uma cornija dupla, como uma dupla cisão, separa essas arcadas do arco cego superior, com suas janelas redondas, cuja luz roça apenas as abóbadas. No plano da nave maior, as ligações estruturais tornam-se ainda mais lentas e espaçadas — há até um fragmento de arquitrave inserido entre o capitel e a imposta do arco, como um saimel,** para marcar uma pausa justamente onde peso e resistência contrastam mais vivamente. Assim, a superfície superior pode ser desdobrada livremente, na luz forte das grandes janelas — uma luz viva e uniforme, que invade todo aquele vão geométrico sem articulações aparentes, e que já não é luz

(*) Elemento saliente do pilar, a partir do qual começa o arco.
(**) Elemento posto entre o capitel e o arco, nas arquiteturas bizantinas.

"natural", mas espacial ou formal, como a que brilharia, mais tarde, nas pinturas de Piero della Francesca.

O enxerto em T entre as naves e o transepto desenvolve, em escala maior, a articulação dos espaços segundo eixos perpendiculares e cruzados, de que encontramos uma alusão plástica nas capelas laterais, e que corresponde a uma redução ideal às ortogonais de todas as direções espaciais possíveis. As capelas do fundo fecham, com partições perspectivas bem ritmadas, a fuga das naves; mas, ao redor, os espaços, como que gerados um do outro, se distribuem segundo direções cruzadas, segundo uma progressão e um escalonamento (repetido também nas paredes exteriores) que demonstram claramente que aquilo que é "geometrizado", ou esquematizado, nessa estrutura de planos cruzados ainda é o espaço radial da arquitetura gótica — o mesmo tipo de espaço que Brunelleschi proporcionara e geometrizara com a cúpula de Santa Maria del Fiore.

Explica-se então por que aqui, embora tudo remeta a um cruzamento de eixos perpendiculares e a forma básica seja o quadrado, o conjunto se resolve numa cúpula perfeitamente hemisférica, sem tambor nem nervuras, mas com uma alta lanterna cilíndrica que leva o ponto de fuga ao infinito, sugerindo um hipotético eixo vertical e, sobretudo, emanando uma luz intensa e localizada, que a cavidade esférica da calota distribui uniformemente nos espaços "cúbicos" das capelas.

Repare-se que, nesses mesmos anos, por volta de 1425, Brunelleschi aborda em pequena escala, mas com rigor absoluto, o tema da cobertura em cúpula de um vão quadrado, na Capela Barbadori em Santa Felicita; insistindo, ali também, na expansão em cruz dos espaços, mediante a sugestão dos arcos laterais e dos originalíssimos pilares lobatos, que derivam claramente da redução do pilar gótico a um sistema de colunas angulares.

A sacristia foi construída sob a direção pessoal de Filippo, e terminada em 1428 — um simples vão quadrado, com um lado que se abre para uma capela, também quadrada. A cobertura é uma cúpula redonda, com calota rebaixada e nervuras, ligada às paredes por quatro pendentes. É a demonstração quase matemática de um dos princípios fundamentais de Brunelleschi: a pluridimensionalidade, a circularidade do espaço. Em três das quatro paredes, Filippo limita-se a indicar graficamente uma profundidade teórica, graças apenas à relação entre altura e largura, definida pelo grande friso e pelas paredes angulares. Logo acima do friso, que marca o primeiro plano, abrem-se três janelinhas em arco, com envasadura perspectiva: é a única alusão à profundidade; sua proximidade imediata com a faixa escura do friso faz com que o plano inteiro pareça suspenso entre esses dois termos opostos e contíguos. Assim, o perfil tênue do grande arco terminal adquire valor de horizonte, de infinito espacial reconduzido

Fig. 25

e "escrito" no plano ideal da "interseção" — porque, para enfatizar que a questão é justamente a interseção dos planos, as pilastras angulares são dimidiadas, como para sugerir um encaixe.

Na quarta parede, na qual se abre o vão profundo da capela, o artista se preocupa em primeiro lugar em restabelecer o plano, mediante relações plásticas de saliências e reentrâncias; busca assim demonstrar a equivalência entre uma indicação puramente gráfica do espaço sobre uma superfície e o desdobramento dele numa estrutura plástica articulada, numa relação calculada de cheios e vazios. Conferindo ao vão maior e ao menor (a capela com o altar) o mesmo esquema cúbico e a mesma cobertura em calota, e relacionando-os fortemente pelo friso contínuo, o arquiteto salienta de imediato que as duas unidades espaciais são teoricamente iguais e que a diferença, meramente quantitativa, depende de uma hipotética "distância"; de maneira que a ligação entre elas só pode ser perspectiva. A "distância" é aquela resumida no perfil vigoroso e enxuto das junções: a moldura do arco, a quina nítida da pilastra de canto, o balaústre.

À profundidade real da capela corresponde, com efeito, a acentuação plástica dos dois breves panos de parede nos dois lados da arcada, onde, dentro da sólida armação das pilastras caneladas e do friso, encaixam-se nichos "achatados", cuja profundidade, sugerida por curtas envasaduras perspectivas, contrabalança as saliências vivas dos tímpanos e das colunas das portas. Sem dúvida, o valor resultante dessa relação ainda é o plano; mas já distinto e absolutamente liberado da superfície, gerado por compensação de cheios e vazios, concebido como "média proporcional" entre dois termos opostos. Explica-se então por que a junção arquitetônica adquire uma importância essencial e por que sua qualidade plástica de verdadeiro "esqueleto" construtivo (que é, afinal, a qualidade do ornamento) descende diretamente de uma razão espacial ou perspectiva.

O vão da capela é concebido como um espaço longínquo ou de fundo, situado além do diafragma do "plano", ou, se preferirmos, como uma "interseção" ulterior mais próxima ao horizonte; justamente por isso, nesse espaço intervém um elemento atmosférico, excluído do vão maior pela coincidência perfeita de plano e superfície. As cavidades curtas dos nichos, nas paredes da capela, desempenham uma função complexa: dilatam a superfície da parede, compensando sua extensão menor com a tênue modulação do claro-escuro; sugerem um desdobramento do espaço "em cruz", ou seja, ao longo das ortogonais, e estabelecem uma relação não apenas gráfica, mas plástica, entre as paredes e a pequena cúpula; retomam e desenvolvem o tema dos nichos "achatados" da parede frontal, salientando a quina da pilastra que marca o limiar entre os dois volumes, os dois "cubos" perspectivos da sacristia e da capela.

É fácil observar como, na Capela de San Lorenzo, já transparecem os motivos essenciais da pesquisa plástica posterior de Brunelleschi: a articulação perspectiva de dois vãos reaparecerá, mais complexa, na Capela dos Pazzi, e o tema plástico do nicho encontrará seu desenvolvimento pleno em Santo Spirito. A perspectiva, surgida como princípio racional de distribuição proporcional dos elementos construtivos, tornou-se princípio de estruturação e espacialização interior da forma arquitetônica.

A decisão de construir uma grande igreja no bairro populoso de Oltrarno, em substituição daquela erguida em meados do século XIII e já insuficiente para as exigências do culto, foi tomada em 1428. No entanto, é provável que Brunelleschi tenha posto o projeto no papel após sua volta de Ferrara e Módena, ou seja, não antes de 1432; a construção, por sua vez, foi iniciada apenas em 1444. Filippo morreu dois anos depois, e seu projeto foi submetido a variações cuja história foi reconstruída por Fabriczy, Botto e Salmi.

Salientando a divergência entre a construção "por planos" da igreja de San Lorenzo e a construção fortemente articulada de Santo Spirito, Heydenreich sugeriu que a última foi fruto de uma experiência "romana", e que, aliás, o artista visitou Roma apenas entre 1432 e 1434. O resultado dessa experiência seria justamente a passagem de uma arquitetura de superfícies (*Wandbauten*) a uma arquitetura inteiramente fundada na força das articulações portantes, interpretadas como elementos de construção espacial. A tese de Heydenreich,[10] embora muito aguda, contrasta com as fontes antigas; é contestada pelos estudos recentes de Sanpaolesi e Crema,[11] que demonstraram a presença de lembranças romanas na estrutura da cúpula; e, finalmente, é refutada pela própria coerência do desenvolvimento estilístico de Filippo. No entanto, como todas as hipóteses inteligentes, contém um elemento de verdade. Santo Spirito, como a contemporânea lanterna da cúpula, marca o início de uma fase plenamente humanista da arquitetura de Brunelleschi: a busca, em outras palavras, de um classicismo não apenas de estrutura, mas de efeitos, ou melhor, uma verdadeira reconstrução da imponência e da monumentalidade da arquitetura clássica. No plano iconográfico, Santo Spirito diferencia-se de San Lorenzo pela colunata, que se desdobra por todos os lados do transepto e do coro, e pelo desenho das capelas laterais, reduzidas a simples nichos. A proporção entre a altura de um arco da nave central e a arcada frontal da capela lateral correspondente, que em San Lorenzo era de 5:3, em Santo Spirito é 1:1. Dessa forma, os espaços laterais já não são distintos e graduados perspectivamente, como por interseções sucessivas e paralelas da pirâmide visual, mas são enxertados e articulados diretamente nos arcos da nave maior. No lugar da pilastra canelada achatada, que em San Loren-

zo marcava uma cisão entre capelas contíguas, encontramos aqui uma meia-coluna, que se liga diretamente à plástica das molduras das arcadas frontais das capelas e não assinala, portanto, uma cisão ou uma pausa, mas o ponto de maior acentuação plástica dos membros de junção; sua saliência já não é compensada, e sim acentuada pela concavidade das capelas em nicho. Assim, os arcos transversais das naves menores e as molduras dos arcos da nave central formam uma sólida armação plástica, que reduz praticamente a zero o desenvolvimento das superfícies; o que adquire valor é, ao contrário, a forma plástica da coluna.

Em San Lorenzo, Brunelleschi, preocupado sobretudo em diferenciar, qualificar e coordenar proporcionalmente os espaços, dotara as naves menores e a maior de fontes luminosas diferentes e graduadas; em Santo Spirito, as naves menores não possuem uma fonte própria de luz, justamente porque formam com a nave central um único organismo plástico. Dessa forma, a coluna adquire uma função precisa, inclusive na distribuição da luz, a curva de seu tronco regulando a passagem da luz plena do vão maior à penumbra — que já não é meia-luz, mas verdadeira e densa penumbra — das naves menores. Daí a maior força do contraste de cor entre os muros e a pedra cinza; e o forte realce da estrutura sobre o plano vermelho do chão em terracota.

Enquanto organismo plástico autônomo — coisa que "ocupa um lugar", como diria Alberti —, a coluna já não é pausa métrica entre dois intervalos, e tampouco forma perfeita que o espaço expressa como um módulo ideal: é realmente "osso" do edifício, membro exemplar. Em sua plasticidade sólida e na elasticidade túrgida do tronco — e observe-se como a comparação com a igreja românica dos Santi Apostoli funciona melhor para Santo Spirito do que para San Lorenzo —, a coluna resolve todos os "acidentes" das forças, distribuindo-as circular e uniformemente na forma inteira; e, ao sobressair da cavidade profunda da arcada e dos nichos, torna-se eixo de uma estrutura centralizada, a "figura heróica" que cria o espaço ao seu redor. Com efeito, adquire a mesma autoridade e importância, a mesma determinação plástica e luminosa da figura humana na pintura e na escultura contemporâneas.

Com efeito, é a coluna que, no cruzeiro, preside à complexa distribuição dos espaços, engaja os grandes nichos das capelas numa relação direta com a cúpula, colocando-se no próprio centro do espaço, como figura espacial por excelência. Salmi[12] sublinhou com razão que, na interpretação dos desenhos de Brunelleschi, interveio a influência do historicismo clássico de Alberti; contudo não podemos negar que uma ênfase classicista mais declarada deveria se encontrar já no desenho original dessa obra tipicamente "latina" de Brunelleschi. É isso, justamente, que confere à

coluna o decoro grave de uma estátua, e à cúpula (ou, pelo menos, àquilo que a cúpula conserva da idéia do mestre), um caráter ao mesmo tempo áulico e naturalista, como se fosse um pavilhão sustentado pelos cordões clássicos das nervuras.

Não é coincidência: não muito longe da área onde Santo Spirito começava a ser erguida, Masaccio fizera sua aparição solene na igreja do Carmine. Assim como sugerimos que o jovem pintor, nos anos de sua formação misteriosa e certamente inquieta, pode ter encontrado matéria de reflexão na estrutura perspectiva, "ao vivo", e nos perfis plásticos novíssimos dos modelos de Brunelleschi para San Lorenzo, não nos parece ousado imaginar que o arquiteto, já maduro, possa ter encontrado mais de um assunto de reflexão no espaço novíssimo e, mais ainda, na novíssima dimensão humana que o jovem pintor realizara nas paredes do Carmine. Em todo caso, um fato é certo: para abrir a Alberti, que já pertencia ao grupo, seu grandioso horizonte humanista, era necessária a experiência de Masaccio. É Masaccio que transforma os valores espaciais abstratos em valores humanos concretos; e é na base desses valores que se começa a vislumbrar na arquitetura clássica, nos documentos remanescentes de sua grandiosidade, não mais uma perfeição ideal, e sim o testemunho vivo de uma humanidade exemplar.

Sem dúvida, para encontrar, nessa data, colunas tão carregadas de significados morais implícitos — enfim, tão "clássicas" quanto as de Santo Spirito —, é preciso buscá-las numa pintura, na *Trindade* de Masaccio em Santa Maria Novella. Ali, de fato, as colunas são o eixo de um espaço construído sobre as ortogonais, como o de Brunelleschi, e o Cristo na cruz se insere — como um módulo que já é moral, mais do que métrico ou intelectual — num espaço "em cruz", cuja planta, se fosse reconstruída, seria muito semelhante à da Capela Barbadori. *Fig. 19*

Se, portanto, houve em Florença um pintor que evitou se servir da perspectiva de Brunelleschi como de uma regra útil para representar "bem e racionalmente" "edifícios, planícies, montanhas e cidades", e que, ao contrário, a interpretou como aquilo que de fato era, uma nova construção do espaço, uma dimensão que o homem consciente de si e de sua descendência histórica escolhe como condição de sua própria ação histórica, esse pintor foi Masaccio. Mas foi também Masaccio, e nenhum outro, que mostrou a Brunelleschi que a história é história de homens e de fatos, e não de teorias, e que o espaço nítido como um cristal que o arquiteto desenhara na estrutura geométrica de San Lorenzo era um espaço de idéias puras, um espaço de representação, em que nunca se poderia verificar uma aparição de valor humano tão elevado quanto a que se verificava milagrosamente entre as colunas e os caixotões do afresco de Santa Maria

Novella. A experiência inovadora, que permite que Filippo passe da construção gráfica, por interseções sucessivas de planos, ao centralismo plástico do espaço, ou, se preferirmos, de um classicismo meramente ideológico a um classicismo histórico, não é portanto uma experiência romana, e sim florentina: a experiência, justamente, da pintura de Masaccio, que resolve em sua profunda moralidade o dualismo inicial entre a abordagem teorética de Brunelleschi e a abordagem realista de Donatello. É desnecessário acrescentar que esse "centralismo", que substitui a "projeção" espacial, significa exatamente pensar o homem no centro do espaço, ator e não espectador, e o espaço como dimensão da ação humana, e não como visão.

Não será surpreendente constatar que, nessa concepção concreta e humanista da história, atenua-se o rigor ideológico que identificava história e teoria, persuadindo Filippo de que o desenvolvimento histórico da arquitetura fora, desde a queda do Império Romano, um "declinar" contínuo; na nova história, não mais de idéias mas de fatos, encontram justificativa e cabem na "perspectiva" ideal os valores que a perspectiva excluíra num primeiro momento. Enquanto as colunatas de Santo Spirito lembram de perto as dos Santi Apostoli, as capelas em nicho (e muito mais suas saliências no exterior, previstas pelo projeto original) derivam certamente da catedral de Orvieto; e talvez a própria planimetria geral descenda, como sugeriu Salmi, dos exemplos toscanos das catedrais de Pisa e de Siena, sobretudo no que diz respeito ao desdobramento da colunata nos braços da cruz.

AS CONSTRUÇÕES CENTRAIS

Na cúpula de Santa Maria del Fiore, Brunelleschi resolve uma perspectiva plana numa superfície curva; em San Lorenzo, estuda a equivalência de espaços dispostos segundo eixos ortogonais; na sacristia, conclui as pesquisas, já encaminhadas na Capela Barbadori de Santa Felicita, sobre a cobertura em cúpula de um vão quadrangular; em Santo Spirito, desdobra a colunata por todos os braços da cruz para relacionar estruturalmente os organismos longitudinal e central — em suma, o problema fundamental de toda sua atividade arquitetônica é a busca de uma forma que sintetize os dois esquemas construtivos e compositivos clássicos: o esquema longitudinal e o central, a simetria ao longo de um eixo horizontal e a simetria ao longo de um eixo vertical.

O problema tinha caráter de necessidade: Brunelleschi foi o primeiro a pensar a arquitetura como espaço, ou seja, como manifestação — e a

única possível — de uma lei construtiva interior do universo, que pode ser revelada apenas ao homem, porque é dotado de razão, e aquela lei, que afinal é a lei divina da criação (a *divina proportione*), é racional por excelência. Ao fazer arquitetura, o homem repete o ato criador de Deus (baseia-se nisso a concepção estética do Renascimento, que define a arte como invenção ou criação e, ao mesmo tempo, como imitação) e, portanto, exerce a faculdade da razão, que Deus lhe deu para torná-lo semelhante a si; ao fazer arquitetura, ele cria o espaço (que é constante em sua lei, porque sua causa é única, e sempre diferente em seus efeitos, porque as espécies são infinitas), e o espaço não é outra coisa senão a natureza, enquanto pensada, ou melhor, representada pela mente racional. O espaço, portanto, não pode ser visto ou representado, porque não é anterior ao ato que representa; só pode ser construído, mediante um processo de desenho que, eliminando o acidental da matéria, descobre o universal do valor. Por isso, não podem ser aceitas diferentes maneiras *a priori* de representação ou construção do espaço, como são, justamente, os dois esquemas clássicos, longitudinal e central, ou a *perspectiva centralis* (projetada sobre um plano) e a *scaenographia* (projetada sobre uma superfície curva).[15]

Sem dúvida, era preciso explicar por que os antigos, que no entanto eram depositários da mais alta sabedoria construtiva, mantinham os dois esquemas separados, aproveitando ora um, ora outro, em função da destinação prática do edifício. Essa é justamente a dificuldade que Brunelleschi resolve, em termos que, se fossem expressos em conceitos e não em formas, ninguém hesitaria em classificar como neoplatônicos. A questão, que possui um fundamento religioso, é a mesma que se punha a todos aqueles que, começando por Dante, redescobriram a grandeza dos antigos e percebiam que a experiência da história antiga era a condição de uma nova moralidade e dignidade dos atos humanos. Afinal, como podiam os antigos, que não conheciam o verdadeiro Deus, possuir uma sabedoria e uma virtude moral tão grandes que obrigavam a considerá-los exemplares? A resposta, desde Dante, nascia de um raciocínio histórico: já que Deus ainda não se manifestara, eles não podiam, evidentemente, conhecê-lo; mas alcançaram uma ciência e uma moralidade *naturais* tão perfeitas que constituíram uma espécie de preparação do advento e da revelação divina. Se Platão, e apenas ele, chegou a intuir *speciem quandam nostrae religionis* [uma certa imagem da nossa religião], isso se deu porque lhe foi *luce naturae illustratam* [mostrada por uma luz natural]; faltou-lhe, portanto, como faltou a todos os sábios da Antiguidade, o último degrau de perfeição e de bem-aventurança, que é a contemplação das verdades divinas e eternas, porque esse último degrau foi concedido aos homens com

a vinda de Cristo. É só no cristão que a razão humana, reflexo da razão divina, se tornou muito mais do que um meio para classificar e explicar os fenômenos naturais, desenvolvendo uma verdadeira atividade criadora. É legítimo, portanto, buscar nos antigos uma ciência da natureza já esquecida, ou até um exemplo de dignidade moral e civil; mas, além daquela análise exaustiva dos efeitos, é preciso ainda remontar à causa, e essa só pode ser uma.

Não faltam provas de que discussões desse tipo estavam na ordem do dia, desde os primórdios do pensamento humanista, e tampouco há dúvidas sobre os ideais religiosos e civis de Brunelleschi. Esses coincidiam com o da classe social a que o artista pertencia e de cujo impulso progressivo foi um dos primeiríssimos artífices. Filippo é da mesma classe social e também da mesma envergadura mental dos grandes "burgueses" florentinos, como Cosimo de' Medici, por exemplo: homens que, baseando-se, mais uma vez, no exemplo romano, identificavam a fortuna de suas famílias com a fortuna da comunidade, e, antes, da pátria, da qual, por eleição, se sentiam guias. E não resta dúvida sobre os ideais que Filippo quis expressar em sua arquitetura: manifestações de engenho individual e, ao mesmo tempo, expressões da nova dignidade da *gens* ou nação toscana, que se considera herdeira legítima de Roma e que, ao fundir o ideal civil com o religioso, busca definir o "lugar" de um encontro ideal entre o humano e o divino.

Os romanos, portanto, podiam distinguir entre dois ou mais esquemas de construção, porque sua arquitetura era apenas arquitetura, e não conhecimento do espaço, assim como sua ciência era apenas ciência da natureza e não conhecimento de Deus. Mas a mesma distinção já não era possível numa época em que se pensava o espaço como a própria essência da realidade e a lei única da Criação. No entanto, é preciso basear-se naquela sabedoria antiga, que continua representando o nível máximo de conhecimento da realidade que se pode alcançar fazendo uso apenas das faculdades humanas; e o único passo possível além daquela "perfeição" será justamente aquele que os antigos não podiam dar, porque não possuíam a graça iluminante: a redução do dualismo a unidade, e a invenção de uma forma única e espacial por excelência, além de toda distinção ou categoria — a perfeição que, segundo o dizer de Alberti, "trazemos do céu, porque nunca foi escrita".

Não cabe objetar, levando às últimas conseqüências a tese de Heydenreich, que o processo evolutivo do estilo de Filippo consistiria apenas na transição do esquema longitudinal, ou da composição por planos, ao esquema central, ou à construção plástica do espaço. Seria preciso, então, aceitar a tese tradicional, evidentemente insustentável, de que a cúpula

não teria nenhuma relação com a arte de Filippo e com seu desenvolvimento histórico, representando apenas uma admirável exibição de habilidade técnica — ao passo que é bem claro que ela encarna, justamente enquanto organismo central, o problema básico de toda a arquitetura de Brunelleschi. E seria preciso explicar, então, por que Brunelleschi procurou desde o início a síntese das direções múltiplas na interseção dos planos e por que insistiu até o fim em buscar uma longitude na centralidade, e vice-versa. À parte o fato de que Brunelleschi deveria conhecer pouco ou nada de Vitrúvio, é certo que a *scaenographia* de Vitrúvio, que Alberti tanto prestigiou em seu tratado de arquitetura, não deveria ter para ele nenhum interesse particular. Muito mais "platônico" do que Alberti, ainda que com conhecimento menor das fontes, Brunelleschi não pôde excluir do processo criativo, enquanto processo de racionalidade pura, o momento da contemplação, ou seja, o momento em que a experiência inteira converge para um ponto, limite metafísico de finito e infinito. E a perspectiva longitudinal, a que reduz o "máximo" ao "um", era justamente a perspectiva da contemplação, como logo perceberia Angelico. Este colocou suas Anunciações em pórticos rigorosamente perspectivos e brunellesquianos, reconhecendo talvez, naquela perspectiva, a razão lógica que liga historicamente a causa (a falta de Adão e Eva) ao efeito último (o anúncio da redenção próxima).

A Capela dos Pazzi foi iniciada por volta de 1430, pouco após a conclusão da sacristia de San Lorenzo; aqui também, as obras caminharam tão lentamente que o interior foi concluído apenas em 1444, e a frente do pórtico, na qual talvez tenha trabalhado Michelozzo, permaneceu inacabada. O esquema do interior é muito semelhante ao da sacristia: um ambiente quadrilátero coberto por uma calota baixa e esférica, com um lado aberto em arco para deixar lugar ao vão do altar, que repete a estrutura do vão maior. A única diferença, que no entanto é substancial, é que o vão maior é retangular no sentido da largura, enquanto a cúpula se apóia no quadrado central, deixando assim duas breves asas, cobertas por abóbadas de berço, que dilatam o espaço nas laterais, como que sugerindo dois braços de cruz. Ora, na medida em que o perímetro da base ainda é retangular, a porção das duas partes maiores que se encontra além da imposta dos grandes arcos, ou seja, abaixo das abóbadas, pertence ao mesmo tempo a dois "lugares" espaciais diferentes: o da parede frontal e o das profundidades laterais. Para compensar lateralmente a profundidade perspectiva do vão do altar e, do lado oposto, as aberturas das janelas e da porta, o artista desenvolve aqui, em profundidade efetiva, o espaço que, na sacristia de San Lorenzo, limitara-se a inscrever graficamente nas superfícies. Em outras palavras, traz a interseção para dentro da construção e, precisamen-

Fig. 23

te, sobre os planos dos grandes arcos terminais que formam um quadrado dentro do retângulo. O princípio da interseção, que na sacristia era indicado apenas pelas pilastras angulares, manifesta-se aqui no mesmo elemento, de maneira ainda mais clara: a pilastra da parede maior corta nitidamente a pilastra da parede menor, como que para sugerir um prolongamento da estrutura além do cunhal. A mesma solução pode ser observada no vão do altar, onde as pilastras de fundo, quase inteiramente "comidas" pela superfície, afloram apenas com um perfil tênue e com duas volutas do capitel. Nas duas paredes laterais é repetida a mesma estrutura que emoldura o vão do altar na parede de fundo: em cada uma delas está inscrita, graças à projeção no plano do arco da capela pequena, a mesma quantidade espacial, o cubo ideal perspectivo. Além disso, toda a armação em pedra está apoiada num degrau, para que fique claro, até pela oposição colorista de branco e cinza, que a parede deve ser pensada para além daquela estrutura, como uma profundidade ilimitada que a solidez das articulações, dos "ossos" de pedra cinza, projeta e inscreve no plano, levando-a assim à máxima intensidade luminosa, ao branco puro. Na proporcionalidade perfeita, modular, do espaço (com efeito, esse é o primeiro exemplo de aplicação integral, na estrutura inteira, da seção áurea, ou seja, da relação em que uma parte está na outra como esta está no todo) já não cabem "acidentes" que interrompam a difusão da luz ou criem alternativas de sombra: essa luz, que já não é física, mas espacial, é absoluta como o próprio espaço e não pode incidir sobre a forma, pois nasce junto com ela.

Numa geometria espacial tão pura, todo elemento formal se reveste de uma configuração geométrica e toda figura geométrica possui um valor espacial absoluto, portanto, imutável — com efeito, apenas um empirismo obtuso poderia sugerir que uma figura sólida possui um conteúdo espacial maior do que uma figura plana. O espaço, enquanto conceito puro, não se manifesta na "capacidade" da figura, mas em sua natureza geométrica; por isso, se o grande arco frontal do vão do altar se repete nas paredes laterais, reduzido porém a mera indicação estrutural, da mesma maneira as aberturas das janelas na parede frontal se repetem, como meros contornos, nas outras superfícies. Isso serve, aliás, para demonstrar que, num espaço perfeitamente proporcionado e portanto perfeitamente geométrico, a situações iguais correspondem necessariamente figuras iguais; e também que, num espaço desse tipo, as mesmas formas, quando reduzidas à qualidade métrica absoluta que não admite "acidentes", tendem a se repetir ilimitadamente.

A Capela dos Pazzi é a única arquitetura de Brunelleschi que possui uma fachada, ainda que inacabada e talvez não plenamente fiel ao projeto original. Essa fachada nos permite avaliar a intenção do artista quanto à relação entre interior e exterior do edifício, uma relação a que Brunelleschi devia atribuir muito peso, já que, durante a execução de Santo Spirito, seus seguidores se esforçaram tanto para que se conservasse a invenção original, que previa quatro portas na fachada e, desse modo, uma relação mais aberta entre espaços interiores e exteriores. Na Capela dos Pazzi, as aberturas são cinco, grandes o suficiente para ocupar quase por inteiro a pequena frente, reduzindo-a quase a um diafragma "em luz plena" entre capela e pórtico, e transformando-a numa grande fonte luminosa frontal. O pórtico faz parte da estrutura perspectiva porque os "raios" perspectivos que partem do vão do altar passam justamente pelas aberturas das janelas e terminam sobre a fachada do pórtico, de forma que esta, como a frente da capela e a parede de fundo, constitui, a rigor, outra interseção da pirâmide visual. No entanto, assim como, no interior, o artista preocupou-se em evitar que os planos, "lugares" geométricos puros, coincidissem com as superfícies, do mesmo modo, no exterior, evitou que o plano perspectivo coincidisse tanto com a frente da capela como com a frente do pórtico, identificando-o, portanto, como termo médio entre a luminosidade acentuada da primeira e a meia-luz da segunda. Com efeito, as abóbadas de berço, bastante ornamentadas, e a pequena cúpula do pórtico abrigam no alto uma área de penumbra, que filtra os raios luminosos e faz com que a luz que penetra no interior pelas janelas seja forte e uniforme, sem violência de raios e projeção de sombras. Por isso, as ligações estruturais entre a capela e o pórtico são afrouxadas de propósito, e a fachada, solta da estrutura, adquire o valor de um anteparo ou de um enquadramento perspectivo.

Outra prova de que a frente do pórtico desempenha o papel de um anteplano é o desaparecimento, nela, da dicromia do interior, a eliminação de toda a articulação dos membros, de modo que os elementos se tornam diáfanos, como se fossem imbuídos de luz. Essa frente é estruturada sobre a mesma relação "áurea" que regula todas as relações métricas do interior; com efeito, ela é, em seu conjunto, o resultado de uma projeção no plano das divisões espaciais interiores: o arco central está no eixo do arco do vão do altar; os intercolúnios correspondem às aberturas das janelas; a arquitrave, ao friso que corre ao longo de todas as paredes. Alberti explicará: "Todas as superfícies de um corpo, vistas no conjunto, formam uma pirâmide visual carregada de tantas pirâmides menores quantas são as superfícies vislumbradas naquele ato de visão". Aqui, de fato, nesse anteplano luminoso, as figuras que exibem a projeção dos espaços interiores podem apenas ser encostadas uma na outra, sem articulação ou construção. As quadraturas geométricas são separadas não por uma, mas

por duas pequenas pilastras caneladas, distintas e próximas, e a própria moldura do arco não desce até a imposta, para não sugerir, sobre aquele diafragma luminoso e absolutamente imaterial, indício algum de "peso" da matéria. A função dessa fachada é bastante delicada: estendida entre o espaço perspectivo do edifício e o espaço aberto e luminoso do claustro de Santa Croce, participa de um e de outro, não apenas porque cria uma superfície de contato extremamente sensível, mas também porque se coloca como um termo médio proporcional, que fixa a equivalência entre os dois e justifica a transposição do espaço do primeiro, ilimitado, para dentro dos limites geométricos do segundo. Como se "fosse ela o vidro translúcido", aquela parede possui o valor da "janela aberta" de que falaria Alberti, que não é ainda o primeiro plano do quadro, mas o véu imponderável que separa o espaço empírico do espaço representado. É justamente sobre essa parede, portanto, que a luz física se transforma em luz "espacial". Sem dúvida, a decoração em quadraturas descende, ainda que por uma elaboração sutilíssima, das tauxias geométricas das igrejas românicas toscanas — como, aliás, a dicromia recorrente em todas as arquiteturas de Brunelleschi. Aquelas tauxias refletiam a necessidade de transferir para a superfície, e resolver em pura diagramação cromática, o novo estruturalismo lombardo. Nesse caso, porém, por se tratar de plano e não mais de superfície, os elementos cromáticos transformam-se em leves elementos plásticos: entre as quadraturas, breves molduras perspectivas marcam um recuo exíguo, suficiente apenas para sugerir que aquela superfície não é camada de matéria, ainda que nítida e brilhante, mas projeção de profundidade, "interseção", ente geométrico puro; as pequenas pilastras geminadas e, acima delas, o friso com canelura em estrígil criam uma vibração de luz tênue mas freqüente, como um imperceptível frêmito luminoso, na quantidade exata para que aquele plano se transforme, passando de anteparo a fonte ou gerador de luz. Mais uma vez devemos constatar que a luz não física, e sim intelectual, de Piero della Francesca, aquela luz que coincide com a forma e é quase o signo sensível de sua perfeição, aquela luz nasce também da *divina proportione* de Brunelleschi.

O desenvolvimento imediato daquilo que poderíamos chamar o esquema longitudinal centralizado da Capela dos Pazzi é uma verdadeira construção central, de planta octogonal: a inacabada Rotunda dos Angeli. O projeto previa uma construção sobre pilares, com capelas radiais.[14] Trata-se, portanto, de um edifício "totalmente à maneira antiga, de dentro e de fora", ou seja, de uma tentativa explícita de reconstrução dos edifícios rotundos clássicos, ou de uma obra de caráter humanista indiscutível, ou melhor, como Santo Spirito, de uma típica obra "latina" de Brunelleschi. O pouco que resta e os desenhos de Giuliano da Sangallo permitem identificar pelo menos um dos aspectos essenciais do problema que o artista se põe. O esquema é um típico esquema central, com eixo vertical e simetria radial. No entanto, as paredes de fundo das capelas são planas, enquanto as paredes laterais são encavadas em nicho. Se Brunelleschi tivesse imaginado o edifício conforme o esquema escolhido, ou seja, como um sistema plástico de cavidades menores coordenadas com o vão maior e com a cúpula, teria desenvolvido, segundo a lógica, as paredes de fundo das capelas como cavidades, em nicho. Mas, sendo planas aquelas paredes, o ponto de fuga cai sempre sobre o plano, e o eixo da visão será necessariamente o eixo longitudinal. Mais precisamente, haverá oito eixos de visão, que se entrecortam no centro, e teremos, portanto, como na cúpula, e sobretudo na lanterna, um desdobramento da perspectiva plana sobre uma superfície curva.

A Rotunda dos Angeli é mais ou menos contemporânea de Santo Spirito, que oferece a solução equivalente e inversa, porque ali são desenhadas em forma de nicho não apenas a parede de fundo das capelas laterais, mas as próprias capelas.[15] A conclusão, portanto, é simples: em Santo Spirito, as capelas laterais possuem paredes côncavas porque a construção é de esquema longitudinal; na Rotunda dos Angeli, as capelas radiais possuem paredes de fundo planas porque o esquema da construção é central. Já que, nos dois casos, essas soluções contradizem a que deveria ser a condição de visão inerente aos dois esquemas, infere-se que Brunelleschi quis inserir, no esquema longitudinal, uma condição de visão própria do esquema central e, inversamente, no esquema central, uma condição de visão própria do esquema longitudinal; ou — e é a mesma coisa — buscou alcançar um sincretismo absoluto dos dois esquemas. Era o que queríamos demonstrar.

A ARQUITETURA CIVIL

Em Brunelleschi, o ideal religioso coincide com o ideal civil, porque sua arquitetura pretende ser expressão do fundamento histórico-religioso da sociedade florentina de seu tempo. Compreende-se, então, que a distinção tradicional entre arquitetura sacra e profana tende a desaparecer. Se o valor do edifício está inteiramente no "desenho", cai, obviamente, toda distinção de gêneros; e se o "desenho" pressupõe no artista um alto grau intelectual, a arquitetura, sendo obra pública, pressupõe um grau intelectual igualmente elevado na comunidade à qual se destina. Sem essa confiança profunda (justificada, de resto, pelo êxito precoce das novas idéias, tanto na competição das portas como nos acontecimentos da cúpula),

Brunelleschi não poderia propor a seus concidadãos uma arquitetura tão desprovida de adornos, na qual a beleza da "coisa" desaparece para que a beleza da "idéia" possa resplandecer. E à idéia de uma *civitas* ideal corresponde a primeira intuição de uma *forma urbis*, que manifeste a nobreza herdada daquela comunidade. Não é arbitrário, então, fazer remontar a Brunelleschi a origem primeira dos estudos, que serão conduzidos numa fase mais madura do Humanismo, sobre uma melhor distribuição dos espaços urbanos: as formulações teóricas de Alberti, Francesco di Giorgio e Filarete; em seguida, as primeiras realizações de conjuntos urbanísticos unitários; finalmente, as fantasias, não desprovidas de uma certa amargura, dos utopistas políticos do século XVI.

De fato, desde que a rivalidade entre cidades substituíra a rivalidade entre famílias e facções, com suas lutas travadas de rua em rua, em volta de casas aristocráticas aparelhadas como fortalezas, verificara-se uma profunda transformação na estrutura urbana. O elemento básico da defesa da cidade tornara-se então o perímetro dos bastiões, enquanto o traçado interior suavizara-se e distendera-se, moldando-se às exigências e ao ritmo de uma vida social mais serena e produtiva. Nasce aí, inclusive em relação aos novos meios de ataque e de defesa, a figura do arquiteto ou do engenheiro militar, porque também nas coisas militares, como nas políticas, o engenho começa a tomar o lugar da mera força. Filippo é justamente o primeiro engenheiro militar a serviço da República. O pouco que sabemos de seus estudos para a fortificação das cidades toscanas, e sobretudo de Lucca, é suficiente para demonstrar que a concepção urbanística da fortificação, que se tornaria típica do Renascimento, remonta a ele. Uma condição urbanística já está embutida no caráter formal de sua arquitetura: se o edifício não é um objeto no espaço, mas é espaço ele próprio, ou, mais precisamente, unidade de medida espacial, seu "desenho" é ao mesmo tempo forma do finito e do infinito, do espaço "fechado" e do espaço "aberto", cujos valores devem ser reduzidos à igualdade, porque o espaço é um. Já observamos que o Pórtico dos Innocenti buscava proporcionar, ou melhor, identificar o bloco fechado dos muros com o espaço exterior ilimitado; que a lanterna da cúpula era o "lugar" da interseção de todas as direções espaciais possíveis; que os nítidos volumes exteriores de San Lorenzo e de Santo Spirito (o primeiro com seus planos degradados em profundidade e em altura, o segundo com a grinalda contínua de suas capelas) situavam-se no espaço indefinido como verdadeiros princípios de distribuição proporcional.

Cada um desses edifícios define, ao mesmo tempo, a si mesmo e ao espaço que o cerca — e, sendo proporção, proporciona-o. Graças a Alberti, conhecemos o novo valor que se atribuía ao que "se vê", entendendo

implicitamente o que se vê "com razão"; os pontos de vista não podem ser deixados ao acaso, mas devem ser "guiados", ou a visão deixará de ser objetiva. Fixa-se, portanto, fora do edifício, um ponto obrigatório de visão, uma visão pela qual o edifício não pareça coisa no espaço, mas entidade espacial finita "proporcionada" com o espaço infinito. As linhas que passam pelos edifícios serão então as que determinam a proporção do espaço urbano. Mas é preciso que a mesma proporção se realize também entre a pessoa humana e o espaço, porque a redução do infinito ao limite não teria sentido se o limite não fosse limite humano, medida pela qual a mente finita concebe o infinito, transformando a quantidade em qualidade. A proporção é "divina" e humana, porque marca o ponto de encontro entre humano e divino; por isso, remonta a Brunelleschi a invenção da "dimensão humana" na arquitetura, que não é senão proporção, oposta à dimensão ilimitada. É a dimensão humana que constitui a base de toda formulação urbanística.

A arquitetura civil de Brunelleschi é inteiramente concebida em função urbanística, e por isso mesmo representa o aspecto mais claro de sua obra "em vernáculo" — ainda mais claro por ser contemporâneo a sua obra mais explícita e humanisticamente "latina". Aqui também, o ponto de partida da reforma de Brunelleschi foi oferecido, necessariamente, pela tradição: o palácio toscano do século XIV. No entanto, é preciso lembrar que o palácio fortificado, a "casa forte" do século XIII, passara por uma transformação profunda no decorrer do século seguinte: o peso e a aspereza da alvenaria diminuíram, as aberturas tornaram-se mais amplas e ritmicamente dispostas, enquanto decorações tênues e elegantes intervieram para modular a passagem dos cheios aos vazios. O "dado" de que Brunelleschi parte é justamente aquele gosto para uma gradação pictórica ilimitada entre cheio e vazio, exemplificado pelas grandes arcadas plenas de Orsanmichele ou do cemitério de Pisa, que foram "preenchidas" posteriormente por sutis ornamentações rendilhadas, com a finalidade de graduar a antítese de valores, segundo o princípio rítmico, gráfico e colorístico próprio da pintura da época.

A solução de Brunelleschi para as paredes frontais do Palácio da Parte Guelfa remonta sem dúvida àqueles exemplos, e busca determinar, na relação entre plenos e vazios, um "termo médio" espacial que resuma e simplifique aquela sucessão cromática ilimitada, e resolva a gradação espacial no limite, espacialmente neutro, do plano — o equivalente arquitetônico do "cinza" prateado que se tornaria, dali a pouco, tom dominante da pintura florentina. No Palácio da Parte Guelfa, a intervenção de Brunelleschi limita-se evidentemente ao segundo andar, correspondente à Sala dos Capitães, composta classicamente por uma sucessão de pilastras caneladas

sob uma cobertura de lacunários. A escassa profundidade do espaço na frente do prédio torna impossível a visão frontal, e por isso Brunelleschi marca na cornija uma linha de visão, acima da qual desdobra uma sucessão de grandes janelas em arco, com molduras largas e pouco salientes, coroadas por janelas redondas. É uma frente concebida para uma visão perspectiva de viés, como, aliás, demonstra o fato de a linha mediana cair no intervalo entre dois arcos, de maneira que o ponto de fuga corresponde a um cheio, e não a um vazio. Mas atenção: a série dos *tondi* determina, ao contrário, uma condição frontal, de modo que o conjunto pode ser considerado como a síntese de dois pontos de visão diferentes, frontal e enviesado. Dessa forma, evita-se a redução do edifício a mera parede perspectiva e confere-se à superfície um valor de espacialidade plena. Com efeito, o contorno dos arcos amplia o vazio até destituí-lo de qualquer profundidade efetiva, afastando todo efeito de contraste com o cheio; as molduras achatadas medeiam a relação e, na perfeita proporção de vazios e de cheios, a parede inteira se define como *plano*, ou seja, como "lugar" do balanceamento dos valores opostos. Nasce assim um elemento novo: a *fachada*, limite comum à massa fechada de alvenaria e ao espaço aberto e infinito; mais precisamente, a fachada deixa de ser mero paramento exterior do edifício e torna-se fator de uma estética urbana.

Para o Palácio Pitti, Brunelleschi imaginou uma solução equivalente e oposta. Colocado numa posição eminente e isolada, esse palácio é uma típica arquitetura "de fundo", que exige uma visão distanciada e frontal. Com efeito, a linha mediana (lembre-se que a construção originária incluía só sete janelas) passa pelos vazios, diferentemente da do Palácio da Parte Guelfa. Devido à maior distância do ponto de vista e à posição da fachada, que se ergue exatamente sobre a linha do horizonte, o acabamento das paredes é mais pesado, as grandes janelas não possuem molduras, a articulação de cheios e vazios é realizada pelas rodas de raios das bossagens, que formam uma espécie de envasadura perspectiva projetada e chapada no plano, como que para sugerir a convergência das diretrizes perspectivas nos limites extremos do espaço.

Esse edifício, protótipo do palácio senhoril do Renascimento, marca o momento mais elevado e "metafísico" do pensamento espacial de Brunelleschi: o pensamento de uma arquitetura que tece seu plano "proporcional" no limite último do espaço mensurável pela perspectiva, e que media — na sucessão de seus planos, na proporcionalidade de cheios e vazios, verticais e horizontais — a passagem entre os elementos opostos da terra e do céu. De fato, o céu, diria Marsilio Ficino citando Averróis, deve ser considerado *formam quandam per se sine materia existentem* [forma que existe por si, sem matéria], ou mediação suprema entre as formas físicas e as metafísicas. Por isso, naquele limite extremo do espaço, a própria matéria perde todo caráter de acidente, sem perder sua qualidade e evidência de matéria, e se oferece ao contato de uma luz que, por ser a luz daquele céu, é ao mesmo tempo natural e espacial, física e metafísica.

CONCLUSÃO

Repetidas vezes, ao explicarmos o conteúdo conceitual das formas arquitetônicas de Brunelleschi, remetemos ao pensamento filosófico de Marsilio Ficino, ou seja, a um pensamento desenvolvido na segunda metade do século, com base na experiência de uma cultura que Brunelleschi certamente, e em grande medida, contribuiu para instituir e construir. A geração à qual Filippo pertence é a geração dos primeiros humanistas toscanos, formados no círculo intelectual de Coluccio Salutati: Bruni, Bracciolini, Giannozzo Manetti. Não me parece arriscado supor que justamente esses humanistas estivessem próximos de Brunelleschi, pelo menos idealmente, nos anos obscuros entre 1403 e 1418, quando se formou sua personalidade de arquiteto. A indagação detalhada das relações de Brunelleschi com esse grupo de filósofos e literatos, que transformaram Florença numa nova Atenas, foge aos limites deste estudo, que pretende ser apenas o esquema de uma reconstrução de sua biografia artística. Mas é necessário salientar que o novo impulso para a renovação das consciências, nos representantes principais do grupo, foi civil e político: a exaltação das "virtudes republicanas de Florença, a única herdeira digna de Roma" (Garin) é o assunto da célebre invectiva de Salutati contra Antonio Loschi; analogamente, são sobretudo políticos os interesses de Leonardo Bruni, enquanto visam à reconstrução de uma *pólis*, a partir da virtude moral e da consciência histórica dos cidadãos. É fácil perceber que, ao dedicar a melhor parte de sua vida a terminar a catedral florentina, Brunelleschi era movido por um interesse ao mesmo tempo religioso e civil, buscando coroar o monumento que encarnava os ideais do povo inteiro e, no entanto, tentando realizar aqueles ideais por um ato de seu próprio engenho individual, quase se elegendo símbolo e representante da comunidade — e justamente por isso criou algo totalmente novo, inclusive do ponto de vista técnico, um milagre da razão humana. Só assim se explica a tentativa evidente, nas duas basílicas, de unir o tema da igreja — enquanto *ecclesia*, lugar de reunião dos fiéis — ao do templo — enquanto lugar do culto e do sacrifício; e explica-se por quê, ao conferir ao edifício um valor de beleza "intelectual", o antigo princípio da sugestão e da persuasão é abandonado, para induzir, ao contrário, na comunidade dos fiéis, um grau de contemplação e quase

de êxtase racional, que é condição não tanto da revelação quanto da inteligência de Deus. "Costumava dizer", anota Vespasiano da Bisticci a respeito de Giannozzo Manetti, "que a nossa fé não deveria ser chamada fé, mas certeza."

O interesse civil e político implica, obviamente, um engajamento direto com a situação atual. Um julgamento histórico, portanto, mas aplicado a um desejo ou a uma necessidade de ação. O caminho da humanidade já não pode ser confiado ao arbítrio dos poderosos ou à sucessão fatal dos eventos, mas, para que seja possível dirigi-lo de alguma maneira, é necessário identificar, ao longo daquele caminho, a correlação das causas e dos efeitos — é necessário reconstruir uma história, que seja bem mais do que uma tradição contínua ou uma mera concatenação de fatos. Com efeito, como se pode falar de continuidade da tradição, se a herança de Roma foi dispersada pela violência dos bárbaros? A verdadeira continuidade, que não é série temporal, mas coerência ideal, é aquela revelada não pela tradição, mas pela história, ligando entre si os eventos, ainda que afastados no tempo, e corrigindo desvios e erros. Volta a aflorar, então, a questão dos antigos, que são a origem e a própria imagem da perfeição, mas são também exemplos de uma conduta humana racional. Assim são concebidos por Brunelleschi, que busca, além dos "efeitos", as causas internas, estruturais, daquela práxis construtiva.

Contudo, justamente porque oferece um método e nada mais, a experiência dos antigos exige um objeto, sobre o qual possa ser exercitada; e esse objeto não pode ser senão a situação atual, sobre a qual se pretende influir, para modificá-la e reformá-la. Assim como, para Salutati, o conhecimento do antigo deve servir para reorganizar a sociedade presente, mais exatamente aquela sociedade determinada, do mesmo modo, para Brunelleschi, o objetivo final não é a reconstrução do antigo, mas a construção do moderno por meio da lição dos antigos. Em Santa Maria del Fiore, a cúpula reduz à proporção a dimensão ilimitada da construção gótica preexistente; mas mesmo onde não preexiste nenhum dado construtivo determinado é sempre a espacialidade ilimitada da arquitetura gótica que se organiza e se delimita, pela perspectiva, num espaço proporcional. E não poderia ser de outra forma, porque, graças àquele procedimento de medir, proporcionar e retificar o dado tradicional, busca-se alcançar a definição de valores positivamente históricos, o "novo" que equivale ao antigo — e é claro que a história pressupõe a tradição, justamente porque a critica. Já observamos que os elementos que Filippo recebe da tradição se tornaram mais numerosos no período mais maduro de sua obra: na medida em que o "método" ultrapassa a linearidade inicial e os horizontes da razão se dilatam, são mais numerosos os fatos que podem ser sistematizados por aquele método, ou a série de dados tradicionais que aquele método pode transformar em história.

É claro, então, que a perspectiva não descobre, nem cria, nem põe o espaço; e tampouco, em sua formulação originária, é método ou processo a ser aplicado à visão da realidade. É, ao contrário, método ou processo essencialmente *crítico*, que se aplica ao dado espacial da arquitetura e o reduz a proporção ou razão, não buscando outra coisa a não ser substituir com uma concepção racional, e portanto historicamente motivada, uma concepção irracional do espaço. Em outras palavras: a perspectiva é a reconstrução do processo construtivo dos antigos, traduzida em princípio teórico e, como tal, aplicada à reforma do processo construtivo tradicional, ou seja, gótico ou "moderno". Por isso, o método construtivo está relacionado com a renovação do método técnico; a partir desse momento, todo ato artístico vale enquanto interrompe a tradição, e não enquanto a continua; daí em diante, todo ato implica a consciência do ato, e todo momento "prático", um momento "teórico". Esse método de construção espacial será aplicado à visão empírica apenas por uma interpretação posterior; e isso acontecerá porque os artistas perceberão que apenas a experiência histórica pode condicionar, ou melhor, determinar a visão da realidade, porque a "natureza" também é história. Daí a necessidade de que a experiência histórica não seja ocasional, mas metódica.

Já salientamos que a posição ideológica de Brunelleschi em relação ao antigo leva necessariamente à fusão de dois esquemas construtivos clássicos; e sugerimos que essa pesquisa implicava a idéia da *plenitudo temporum* [plenitude dos tempos], ou seja, da revalorização integral da ciência e da moral naturais dos antigos à luz da revelação cristã. É o momento de acrescentar que existe uma relação indiscutível entre a exigência sincretista de Brunelleschi e a tendência filosófica dominante na primeira metade do século XV — tendência que visava conciliar e fundir as duas grandes teses da Antiguidade — a platônica e a aristotélica —, porque a disparidade entre elas, compreensível num mundo que ainda não recebera a revelação, deixava de sê-lo desde que Deus se revelou como causa primeira e única, princípio e fim de todas as coisas. Nessa síntese, prevaleceria o elemento platônico, como é evidente em Ficino; e é evidente que esse elemento prevalece também em Brunelleschi, tanto que, em sua síntese de esquemas longitudinal e central, o primeiro acaba por sobressair, justamente porque é baseado numa perspectiva de contemplação, ou seja, numa perspectiva que converge, teoricamente, para um único ponto.

As teses teóricas de Brunelleschi encontrariam expressão sistemática nos tratados de Alberti, como dissemos; mas é justamente Alberti quem influenciaria profundamente o desenvolvimento histórico da arquitetura,

guiando-a numa direção totalmente diferente da linha ideológica traçada por Brunelleschi. Sendo um literato, Alberti concentra todo o seu interesse sobre o *texto* do monumento: admira-o por seu esplendor e por sua imponência aparente, muito mais do que por suas leis estruturais secretas; e se aquele monumento é apenas uma ruína, então a decadência presente torna ainda mais pungente a lembrança da antiga beleza. Em Alberti, portanto, retorna o tema do humanismo de Petrarca, que, aliás, ainda tinha seguidores fervorosos em Florença — é suficiente lembrar Ghiberti; e certamente Alberti sente a influência dos pintores da segunda geração renascentista, que transformaram a perspectiva num processo de visão, num método para conferir pleno valor ao "espetáculo" natural.

Com efeito, o rigor de Brunelleschi, com sua identidade metafísica de forma artística e forma racional, dissolve-se já a partir de seus seguidores diretos, como Giuliano da Sangallo, que no entanto foi seu principal herdeiro: este já se inclina para uma plástica estrutural marcada e, portanto, na síntese dos dois esquemas, que permanece o núcleo de sua pesquisa, o central tende a prevalecer sobre o longitudinal. O classicismo histórico de Alberti já subjugou o classicismo ideológico de Brunelleschi. Ao mesmo tempo que, no pensamento filosófico, a tese platônica prevalece decididamente, na arte volta a aflorar a tese aristotélica, com sua maior permeabilidade aos fenômenos naturais e à variedade dos casos humanos.

Só muito mais tarde, quando a crise da cultura toscana chegaria ao ápice, Michelangelo saberia saltar sobre a grande curva do humanismo literário que vai de Alberti a Bramante, e, ele mesmo neoplatônico, reconheceria em Brunelleschi o primeiro defensor do neoplatonismo artístico. Buscaria então, quase no desespero, sublimar na alta representação da Causa o drama da própria humanidade, ou talvez salvar, na crise do classicismo histórico que ele já sentia como iminente, a substância ideal e eterna do classicismo. Mas é suficiente passar da Sacristia Velha de San Lorenzo à Nova, que no entanto retoma as linhas construtivas daquela, para perceber que cada uma dessas linhas, que já desenharam a mais límpida e segura das concepções do mundo, agora é gravada de uma tensão soturna, e que cada membro da cerrada estrutura de Michelangelo "tem dentro esculpida a morte".

Figs. 98, 99

[1952]

O SIGNIFICADO DA CÚPULA

Vasari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria del Fiore não deve ser relacionada apenas ao espaço da catedral e aos volumes relativos, mas ao espaço da cidade inteira e, portanto, a um horizonte circular — precisamente, ao perfil dos morros ao redor de Florença: "Vendo-a se elevar a tal altura, que as montanhas de Florença parecem seus semelhantes". A cúpula está, assim, em relação com o céu que sobranceia aquele horizonte de morros e com o qual "parece realmente lutar"; "e de fato parece que o céu tem inveja dela, porque os relâmpagos a golpeiam todo dia". Na época de Vasari, era corrente o tema retórico da inveja da natureza contra a arte que a imita e supera; mas nessa história dos relâmpagos que percutem a cúpula todo dia, se é que ela possui algum fundamento de realidade, transparece a voz popular, que, por um lado, salienta a solidez da construção, mas, por outro, remete a seu caráter cósmico. E esta não é a única alusão, aliás bem pouco surpreendente, a um simbolismo cósmico e religioso da cúpula. *Fig. 21*

Quando, entre 1435 e 1436, Alberti dedicou a Brunelleschi a versão em vernáculo do *Tratado da pintura*, a cúpula fora fechada havia pouco tempo, e ainda faltava a lanterna. Embora os florentinos acompanhassem com extremo interesse as vicissitudes da construção, uma lenda da cúpula certamente ainda não poderia ter se formado. No entanto, Alberti deu uma assombrosa descrição interpretativa dessa grande calota, que aparecera como por milagre, mas por um milagre da inteligência humana, no céu de Florença. Dizer que a cúpula fora "erguida sobre os céus" era decerto uma figura literária, mas não um contra-senso — significava dizer, aliás, exatamente a mesma coisa que Vasari diria mais de um século depois. Falar de céus, em vez de céu, era mais do que natural, para um leitor de Dante como Alberti, mas nem por isso a expressão deixa de