

# HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DA CIDADE

Giulio Carlo Argan

Tradução  
PIER LUIGI CABRA

**martins**  
**Martins Fontes**

*Título original: STORIA DELL'ARTE COME STORIA DELLA CITTÀ.  
Copyright © by Editori Riuniti, 1984.  
Copyright © 1989, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, para a presente edição.*

1ª edição 1992  
5ª edição 2005  
2ª tiragem 2010

**Tradução**  
PIER LUIGI CABRA

**Revisão da tradução**  
*Eduardo Brandão*  
**Revisão gráfica**  
*Silvana Cobucci Leite*  
*Antonio Nazareno Favarin*  
**Produção gráfica**  
*Geraldo Alves*  
**Capa**  
*Katia Harumi Terasaka*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

---

Argan, Giulio Carlo  
História da arte como história da cidade / Giulio Carlo  
Argan ; tradução Pier Luigi Cabra. – 5ª ed. – São Paulo : Mar-  
tins Fontes, 2005. – (Coleção a)

Título original: Storia dell'arte come storia della città.  
ISBN 85-336-2147-7

1. Arte italiana I. Título. II. Série.

05-3406

CDD-709.45

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Itália : Artes : História 709.45

*Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à*  
**Livraria Martins Fontes Editora Ltda.**  
R. Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 163  
01325-030 São Paulo SP Brasil  
Tel.: (11) 3116.0000 Fax: (11) 3115.1072  
[info@martinseditora.com.br](mailto:info@martinseditora.com.br)  
[www.martinseditora.com.br](http://www.martinseditora.com.br)

## O SIGNIFICADO DA CÚPULA

Vasari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria del Fiore não devia ser relacionada apenas ao espaço da catedral e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade, ou seja, a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença: “Vendo-se ela elevar-se em tamanha altura, que os montes ao redor de Florença parecem semelhantes a ela.” Portanto, também está relacionada ao céu que domina aquele horizonte de colinas e contra o qual “parece que realmente combata” — “e, na verdade, parece que o céu dela tenha inveja, pois sem cessar os raios todos os dias a procuram”. Na época de Vasari, era freqüente o tema retórico da inveja da natureza em relação à arte que a emula e supera; mas essa história dos raios que todos os dias batem nela, se é que pode ter algum fundamento nos fatos, trai a tradição popular, que, de um lado, elogia a resistência material da cúpula e, de outro, faz referência a seu sentido ou significado cósmico. Esta não é a única referência, de resto nem um pouco surpreendente, a um simbolismo cósmico e religioso da cúpula.

Quando, entre 1435 e 1436, Alberti dedicava a Brunelleschi a versão em língua vulgar do *Tratado da pintura*, a cúpula havia sido fechada há pouco e ainda faltava a lanterna. Apesar de os florentinos acompanharem com extremo interesse as vicissitudes da construção, certamente ainda não poderia ter se formado uma lenda da cúpula. No entanto, Alberti deu uma descrição interpretativa surpreendente da grande calota que havia aparecido (quase que por milagre, mas por um milagre da inteligência humana) no céu de Florença. Dizer que a cúpula “erguia-se acima dos céus” era sem dúvida uma figura literária, mas não um contra-senso; ao con-

trário, era dizer exatamente a mesma coisa que um século depois Vasari dirá. Falar de céus, em vez de céu, era, para um literato leitor de Dante, como Alberti, mais do que natural; contudo, isso não exclui o fato de que, no plural, céus compreenda, se não propriamente as esferas da escolástica, o céu físico e o céu metafísico. Uma vez que este último não tem limites, erguer-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo, representá-lo e, já que o céu metafísico compreendia o físico, representar o espaço em sua totalidade.

Nos anos em que se escrevia o *Tratado da pintura* e o *De Statua* (que não é em absoluto tardio, mas estritamente relacionado com o primeiro), Alberti refletia a fundo sobre o tema da representação. Distinguia ele pelo menos dois modos de representação-ficção: a pintura (e, por afinidade de problema, o baixo-relevo), que representa através da projeção perspéctica de uma realidade em três dimensões no plano de duas dimensões; a escultura, que representa um objeto de três dimensões com outro objeto tridimensional. A cúpula é uma representação porque visualiza o espaço, que por certo é real ainda que não seja visível; mas ela é justamente a representação do espaço em sua totalidade e não de algo que acontece numa porção de espaço. Em *De re aedificatoria*, Alberti dirá que os edifícios são objetos que estão num espaço cheio de outros objetos e que, como tais, não são muito diferentes das estátuas, tanto assim que a palavra “monumento” vale tanto para certas arquiteturas como para certas estátuas, ou esculturas em relevo pleno, contanto que tenham um certo conteúdo histórico-ideológico. Como objeto arquitetônico, a cúpula não tem um interesse particular, segundo Alberti, que sequer diz que se trata da catedral florentina e de seu acabamento — e que, para dizer “cúpula”, diz, ao contrário, estrutura. Em suma, a extraordinária invenção de Brunelleschi, não é, no modo de ver de Alberti, um objeto arquitetônico, mas um imenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é, representado, pois cada representação é uma objetivação e cada objetivação é perspéctica porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou uma distinção, bem como uma simetria, entre objeto e sujeito, de forma que a representação não é a cópia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito.

Aquela grande forma representativa (e não puramente simbólica) do espaço universal, que surgiu quase por milagre intelectual bem no meio de Florença, acima dos telhados das casas e em relação direta com o horizonte visível das colinas e com a abóbada dos céus, não é uma massa ou algo fechado e pesado, mas uma estrutura. Não foi este termo, depois tão afortunado, usado a princípio no sentido, mais tarde habitual, de composição de elementos portantes, combinados de maneira a suportar pesos muito maiores que o da própria estrutura e a exercer um empuxo, e não apenas transmitindo ao solo o peso da construção — a palavra faz alusão a uma função de suporte exercida através de um fator dinâmico. A estrutura não apenas se auto-sustenta, mas exerce uma força que leva para cima. Podiam certamente ser consideradas estruturas, a rigor, os cimbres de madeira que sustentavam a cúpula até o fechamento; mas Brunelleschi descartara precisamente essas armações e estruturas portantes. Ao falar a respeito delas, o tom de Alberti torna-se ligeiramente desdenhoso: em relação à estrutura as armações eram apenas “vigamentos e abundância de madeira”. Aquela primeiríssima utilização da palavra “estrutura” para dizer arquitetura completa refere-se decerto à eliminação daquela mistura de elementos decorativos góticos que o próprio Alberti condenará em *De re aedificatoria*, mas implica também uma experiência bastante aprofundada da arquitetura gótica — e, talvez, não só da italiana, em que a estrutura portante, com seu jogo de tensões e de impulsos, é claramente visível. Brunelleschi, parece dizer Alberti, não jogou fora as estruturas que “ajudavam” a construção em sua execução; ele as integrou à construção e, assim, a estrutura, que era um meio, um fator funcional, identificou-se com a construção. Mas justamente a arquitetura dos dois séculos precedentes, em seus aspectos mais autênticos e não superficialmente decorativos, era uma arquitetura profundamente estrutural. A estrutura da cúpula, todavia, é manifestamente uma estrutura não apenas portante, mas perspéctica ou representativa, cujas nervuras convergem para um ponto. Esse ponto é representativo do infinito, de modo que a estrutura arquetônica é a própria estrutura do espaço. A cúpula, em certo sentido, pode ser considerada como um aparato perspéctico e experimental, o terceiro depois dos dois primeiros descritos pelo biógrafo. Lembramos a respeito que, no segundo deles, a perspectiva da praça da Signoria, “enquanto na [cúpula] de São João [o batistério], colocou prata brunida, nesta salvou os eixos, fazendo-o dos edifícios para ci-

ma, e então ia olhar isso no lugar, pois o ar natural via-se dos edifícios para cima”. Já era uma forma de definir através de um fator formal o espaço ilimitado: uma experiência que hoje diríamos científica, que Brunelleschi teve certamente de levar em conta quando se tratou de inserir no ar natural de Florença a gigantesca máquina perspéctica da cúpula.

Alberti, que, com certeza, naqueles seus primeiros anos florentinos, deve ter estado bastante próximo de Brunelleschi, inclusive na pesquisa, não podia deixar de dar-se conta dessa estruturalidade. Quando escreve que a estrutura é ampla a ponto de cobrir com a sua sombra todos os povos da Toscana, não se refere à capacidade de seu interior, pois então não faria sentido falar em sombra, mas à sombra projetada que, com o girar do sol, vem cobrir a cidade — o que, é claro, ainda é uma figura de retórica, mas não um contra-senso, já que com certeza a cúpula é uma estrutura figurativamente em rotação.

A qualidade estrutural que Alberti sublinha não está relacionada apenas à famosa solução técnica da construção sem armações. A celebração desse milagre técnico, que se tornou um motivo central da crítica, começa com a biografia atribuída a Manetti, que foi escrita várias décadas depois da morte do mestre e reflete os interesses de uma cultura tecnológica que reconhece em Brunelleschi seu grande pioneiro, mas que, naquela altura, já está bem mais avançada. É incontestável que, no momento de começar a construção da cúpula, tenha-se verificado a impossibilidade de construir armações de tamanha amplitude; mas o fato é que Brunelleschi não empenhou absolutamente seu engenho tecnológico na descoberta (ou redescoberta) do modo de fazer as armações, e sim no problema, sem dúvida mais complicado, de deixar de usá-las. Na verdade, Brunelleschi queria construir sem as armações não para dar mostras da sua habilidade, mas porque a construção com elas tê-lo-ia impedido de erguer sua estrutura “acima dos céus”, de fazer dela uma representação finita do espaço físico, de estabelecer a relação urbanística e, ao mesmo tempo, alegórica ou simbólica, Florença-céu. Em suma, para ele, as armações eram um erro metodológico a ser evitado.

Uma cúpula que tivesse crescido sobre poderosos suportes desde o chão não iria ser, como ele queria, magnífica e “inchante”, um partícipio que, empregado pelo próprio Brunelleschi em sua planta de trabalho, demonstra claramente que a estrutura devia equilibrar-se, não pesar e ser animada por um impulso expansivo. Em

sua planta de trabalho, Brunelleschi parece preocupado, sobretudo, com definir as relações estruturais entre a cúpula externa e o interior. Conquanto não haja dúvida de que a cúpula externa tivesse uma função de cobertura e de proteção em relação à interna (para a qual estava prevista uma decoração em mosaico, muito provavelmente por analogia ao Batistério), e de que as duas cúpulas fossem diferenciadas em relação ao espaço fechado da igreja e ao espaço aberto, ao qual respectivamente se referiam, por outro lado é certo que as duas calotas formam um sistema perfeitamente solidário, inclusive em termos de elasticidade e de resposta às solicitações atmosféricas. Está bem claro, ademais, que, desde o início, Brunelleschi quis manter-se fiel a uma tradição toscana e, ao mesmo tempo, criar com a cúpula um organismo autônomo e tipologicamente novo. Do mesmo modo que, quando jovem, na escultura, não dissimulara sua admiração por Giovanni Pisano, também, ao projetar a cúpula, não esconde que quer ater-se ao projeto de Arnolfo. O caráter toscano, como afinidade pelo menos icônica com as catedrais de Pisa e de Siena, era sem dúvida um componente do significado da cúpula da catedral florentina, que deveria cobrir todos os povos toscanos com a sua sombra. Mas a Toscana, que começava a se constituir como um Estado tendo por capital Florença, era uma Toscana nova, orgulhosa da sua novidade. À parte os cálculos estáticos, Brunelleschi não parece ter-se preocupado em demasia com terminar de maneira harmoniosa, com uma cobertura adequada, a construção existente. Preferiu sobrepor a ela a sua grande máquina espacial, que visualizava ao mesmo tempo uma nova concepção do espaço e uma nova tecnologia, como se fosse uma demonstração gigante de uma nova realidade política, cultural, social. E mesmo essa idéia da arquitetura como mostra de tecnologia avançada era típica do gótico, especialmente estrangeiro. A cúpula de Brunelleschi, por fim, nas primeiras décadas do Quattrocento foi uma novidade técnico-formal tão radical e clamorosa quanto, no final do Ottocento, a torre Eiffel ou, em nosso século, a cúpula geodésica de Buckminster Fuller. Nos mesmos anos, em Milão, estava surgindo a enorme massa do Domo, que também iria revelar-se um milagre técnico. A diferença é que a tecnologia do Domo de Milão é uma tecnologia gótica e internacional, enquanto a tecnologia que Brunelleschi propõe com a sua cúpula é, intrinsecamente, muito mais histórica do que mecânica. Isso pode explicar por que se tenha falado com tanta insistência de um modelo ou, pelo menos, de uma referência antiga, clássica, que na realidade não existe, a não ser como inspiração ideológica.

Não está documentada a participação de Brunelleschi na cons-

trução do alto tambor com os grandes olhos perspécticos, mas é certo que é dali — entre 1410 e 1413 — que parte a idéia da autonomia formal da cúpula e da sua relação direta com a abóbada celeste, ou seja, com o espaço que domina a cidade. A vontade determinada de separar com nitidez a estrutura da cúpula do corpo arquitetônico da catedral emergiu, de resto, na controvérsia particularmente áspera com Ghiberti a respeito das aberturas que este último teria desejado na parte baixa da abóbada. A razão estática pela qual Brunelleschi se opôs era manifestamente um pretexto: o que ele não queria era um elemento de união onde, ao contrário, devia existir, como bem viu Battisti, um claro corte e uma decidida passagem de um organismo construtivo a outro.

O significado da cúpula como organismo perspéctico e, figurativamente, rotatório, bem como a sua centralidade cósmica, são declarados pela lanterna, que com certeza não foi idealizada junto com a cúpula, mas depois, entre 1432 e 1436, e que não só representa a execução, mas uma reflexão, um juízo, uma atribuição de valor consciente e bem pesada. Battisti observou com acerto que, se a cúpula já traía o desejo de Brunelleschi de diferenciá-la do corpo da catedral, como um edifício sobreposto a outro, a lanterna também se distingue da cúpula como um organismo correlato, mas autônomo. Como tal é, antes de mais nada, explicativo da estrutura perspéctica da cúpula: os grandes esporões em raios, que formam uma enorme roda, correspondem às nervuras e sugerem claramente um movimento rotatório em torno do eixo que termina com a bola e a cruz.

O organismo se insere no espaço com força plástica acentuada pela decoração densa e pesada, ressentindo-se claramente da pressão atmosférica a que resiste, mas deformando-se. A roda dos esporões em nicho, abertos à passagem do ar, expande a estrutura no sentido da largura; mas o núcleo central, fortemente articulado, é todo em altura, e os arcos, quase submetidos a uma poderosa tração, são puxados para cima, fora de toda razão proporcional. Estamos, em suma, no ponto terminal para onde convergem (e de onde se irradiam) todas as linhas de força que formam um espaço que não é mais extensão infinita, mas estrutura articulada. A modinatura é, assim, plasticamente acentuada justamente por se contrapor à cúpula elevada e cheia, que parece querer levantar vôo no céu como uma enorme bola.

A lanterna, porém, também é um pequeno templo clássico de planta central. A mudança de linguagem, do aspecto técnico da estrutura da cúpula ao latim humanístico (inclusive nas deformações léxicas) da lanterna, é tão clara que chega a legitimar a hipótese de

que, nessa fase terminal, quando a grande invenção técnica já estava consumada e se tratava, por assim dizer, de fixá-la, de avaliar seu alcance histórico, de explicá-la à cidade, Brunelleschi tenha tido mais próximos do que nunca um escultor como Donatello e um literato-cientista como Alberti.

Que o contraste dramático entre os contrafortes radiais, que, no fundo, ainda eram arcos aviajados transformados, e o prolongado corpo central com os arcos desproporcionalmente altos e fortemente modelados, como também uma certa redundância formal, que poderia ser considerada tardo-antiga, lembrem o Donatello do púlpito de Prato, ao voltar de Roma, ou da *Anunciação* de Santa Croce, parece mais que evidente. Quanto a Alberti, dificilmente ele poderia ter definido a cúpula erguida acima dos céus se não tivesse conhecido, em seu modelo de madeira e nos desenhos, a lanterna, ou seja, o elemento que efetua de fato a passagem do céu físico ao empíreo, ou, mais precisamente, ao simbólico.

O significado do templo de planta central na arquitetura humanista foi ilustrado de maneira bastante satisfatória por Wittkower. Por sua vez, Battisti propôs para a cúpula um significado simbólico-devocional, como coroa ou guirlanda da Virgem. Como quer que seja, é um fato que a lanterna se sobrepõe à cúpula como um elemento clássico ou antigo a uma estrutura altamente técnica e absolutamente moderna. Essa estrutura pretendia ser e era expressiva de uma condição nova, avançada, seja em sentido técnico-cultural, seja em sentido político, da Florença daquela época, sob o governo burguês e progressista de Cosimo, o Velho. A conjunção da cúpula, milagre técnico, com o classicismo recuperado, milagre histórico, nada mais é que a conjunção entre a Florença moderna e a antiga Roma, auspiciada e anunciada desde o final do século XIV e dos primeiros anos do século XV pelos humanistas florentinos. O tempo clássico é uma síntese de conteúdos históricos e ideológicos e, como tal, é, no sentido que Alberti empresta ao termo, um “monumento”; mas exatamente esse seu caráter sanciona o valor histórico da invenção técnica. Por outro lado, é bom lembrar, o próprio Brunelleschi e Alberti (e, depois dele, Antonio Manetti e outros) insistem no fato de que o artifício técnico da cúpula sem armação não foi, nem poderia ser deduzido dos antigos, ainda que de alguma maneira esteja presente no espírito do antigo. Em outras palavras, o próprio classicismo era uma invenção moderna, ou, mais precisamente, uma criação histórica, graças à qual o pensamento moderno adquiria uma extraordinária amplitude de horizontes.

O que era esta Florença-Roma, que não quer mais reconhecer-se na comunidade fechada pelo círculo dos velhos muros, mas que

é o centro de um Estado toscano, ao qual já estão sujeitas Arezzo e Pistoia, e que se debruça sobre o mar com a tomada de Pisa, é expresso com clareza por Salutati, por Bruni, por todos os historiadores e literatos do primeiro humanismo. Na invectiva contra Antonio Loschi, de 1403, Coluccio Salutati escreve que o que faz o cidadão, quer na antiga Roma, quer na moderna Florença, é ser livre, “quod est iure vivere legibusque”, e essa condição de dignidade civil é própria também daquela parte do povo que “degit extra nostrae civitatis moenia vel in municipis vel in agris”. O próprio Salutati e, também, mais difusamente, Leonardo Bruni, Dati, Colenuccio, desenham de Florença uma imagem inclusive arquitetônica — soberbos palácios, templos esplêndidos, ruas largas e retas —, que não correspondia tanto à realidade de fato, quanto à figura ideal que estava se recompondo de Roma antiga a partir de uma primeira reflexão sobre as ruínas: a própria imagem sobre a qual, mais tarde, Alberti constituirá, em *De re aedificatoria*, seu modelo de Estado-cidade.

Esta cidade não é separada por um campo ao seu redor, como um lugar de alta relevância política e de alto nível cultural e técnico de uma área de serviço, com seu povo de camponeses ignorantes. Salutati já fala de uma zona rural consideravelmente urbanizada, que Goro Dati descrevia naqueles mesmos anos como tão “cheia de edifícios e nobres habitações e densa de cidadãos, que parece uma cidade”. Centro visível e símbolo de um espaço geográfico-social, a cúpula de Santa Maria del Fiore é significativa não apenas para a cidade propriamente dita, mas também para aquilo que hoje chamamos de território, do qual Alberti, na metade do século passado, dará uma definição urbanística como *regio*, zona muito mais extensa do que a *area* da cidade — uma entidade que poderíamos dizer geopolítica, porque é toda a extensão em que se faz sentir a influência política e econômica do núcleo urbano, a ação do Estado. “Depois da vila, de que falamos, há as *chastella*; que disse eu, as *chastella*? Melhor dizendo, não há em toda aquela região [note-se a coincidência com o termo de Alberti] que envolve a vila nenhuma parte que não esteja cheia de lindíssimas terras. E a cidade está colocada em meio a elas, como a principal e a domadora de todas; e as circundantes estão, cada uma em seu lugar como, bem a propósito diria um poeta, a lua é circundada pelas estrelas, o que é muito lindo de se ver. Entretanto, como num escudo estão pintados ou entalhados muitos círculos, dos quais um ao outro artificialmente encerra e o último círculo pelos outros é fechado, que está mais perto do centro, que é como que o umbigo posto no meio do escudo; similarmente, vemos as regiões como círculos entre si, uma fechada

na outra e, em torno, estendidas e separadas, das quais a cidade, sendo a principal, é como o centro, colocada no meio de todas. A qual sendo rodeada de muros e de belos burgos, são os burgos circundados pelas vilas, e por essas vilas similarmemente as outras terras e castelos, sendo todas essas coisas como que por um círculo maior pela última região circunstante circundada.”

Não é este, descrito por Leonardo Bruni nos primeiros anos do século XV, o espaço *político* de que Brunelleschi fixará, poucos anos mais tarde, na cúpula da catedral, mais que o centro, a geratriz geométrica?

1977