

## A CIDADE DO RENASCIMENTO

### PREMISSA

Neste breve estudo, levamos em conta apenas os fatores urbanísticos que, nos séculos xv e xvi, determinaram a transformação da cidade medieval e concorreram para definir uma nova estrutura e configuração do espaço urbano, além de uma nova concepção dos valores históricos e políticos da cidade. Por isso, deixamos propositalmente de lado as transformações urbanas propiciadas na Europa, sobretudo na segunda metade do século xvi, pela intervenção de novos fatores demográficos, econômicos, sociais — fatores cuja influência sobre a conformação estética da cidade se tornaria sensível apenas nos dois séculos posteriores. Do mesmo modo, omiti a descrição das primeiras fases da urbanização colonial, que, ela também, teria um desenvolvimento estético significativo apenas no século xvii.

Agradeço vivamente a todos aqueles que me ajudaram na pesquisa das notícias e do material ilustrativo: dra. Paola Frandini, dr. Marcello Fagiolo dell'Arco; cel. Sergio Longo, a quem devo indicações preciosas sobre os sistemas de fortificação; prof. Giovanni Paccagnini, prof. Ugo Procacci, prof. Bruno Zevi, que me forneceram fotografias de Sabbioneta, Ferrara.

### INTRODUÇÃO

Lewis Mumford tem toda a razão quando afirma que a cidade do Renascimento não existe. De fato, não existem cidades, nos séculos xv e xvi, que possam ser chamadas de "renascentistas", no sentido em que Siena é uma cidade medieval e Roma uma cidade barroca. A própria noção



de Renascimento apresenta-se, nos estudos modernos, muito mais extensa e imprecisa do que no passado, quando por Renascimento entendia-se um movimento cultural baseado na revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica, surgido na Itália, e da Itália difundido pela Europa inteira. A *renovatio* da cultura clássica é apenas um aspecto do amplo e complexo processo de transformação cultural, social e religiosa que se desenvolve na Europa ao longo dos séculos xv e xvi ou, mais precisamente, da formação de uma cultura *humanista*, que renova radicalmente os fundamentos do conhecimento e da vida, graças a uma nova concepção dos valores essenciais da natureza e da história.

A cultura humanista propõe, pela primeira vez de forma consciente e orgânica, o problema da cidade, enquanto sede de uma sociedade organizada e expressão visível de sua função. De fato, construiu-se no âmbito da cultura humanista, pela primeira vez após o fim do mundo clássico, uma teoria ou uma ciência da cidade, uma *urbanística*. Como acontece ainda hoje, a presença de uma teoria ou de uma ciência urbanística não é suficiente para transformar de modo imediato e radical a realidade do fenômeno urbano, mas constitui uma força que influi, de maneira mais ou menos eficaz, nas transformações urbanas produzidas sob a pressão das exigências sociais, econômicas e políticas. Nos séculos xv e xvi, as cidades sofreram, sobretudo na Itália, transformações profundas que prepararam, sem dúvida, a configuração nova e "moderna" recebida pelas cidades européias no século xvii. Este texto não pretende ser a história do fenômeno urbano no período chamado de Renascimento, mas a história das idéias urbanísticas — sejam elas expressas nos escritos dos teóricos ou na obra dos arquitetos — que contribuíram para seu desenvolvimento.

#### A TRANSFORMAÇÃO DA CIDADE

A cidade dos séculos xiii e xiv é, na Europa inteira, sede de uma ativa comunidade burguesa, de artesãos e de mercadores. O destino político da cidade é decidido alhures, longe dali; a política urbana limita-se, na prática, à administração *municipal*. Não tendo a cidade uma atividade política de longo alcance, o aparato militar é normalmente reduzido ao círculo defensivo das fortificações urbanas. A cidade apresenta-se como um agregado denso de habitações e oficinas artesãs, dispostas ao redor de áreas de interesse comum, onde a catedral e o palácio municipal estão situados e onde se realizam os mercados e as feiras. As ruas são em geral estreitas e tortuosas, em movimento concêntrico ou radial; os bairros, em sua maioria, se diferenciam pelas várias especialidades de produção, as "artes". A



muito mais exten-  
samente entendia-se  
o pensamento e da arte  
inspirado pela Europa  
em respeito do amplo e  
religiosa que se  
mais precisamen-  
te radicalmente os  
a nova concepção

forma consciente e  
na sociedade orga-  
nizou-se no âmbito  
do mundo clássico,  
a. Como acontece  
a urbanística não é  
fidelidade a realidade do  
de maneira mais ou  
sob a pressão das  
xv e xvi, as cidades  
as que prepararam,  
guida pelas cidades  
história do fenôme-  
a história das idéias  
teóricos ou na obra  
cimento.

sede de uma ativa  
destino político da  
limita-se, na práti-  
a atividade política  
reduzido ao círculo  
se como um agre-  
ao redor de áreas  
cipal estão situados  
o em geral estreitas  
irros, em sua maio-  
dução, as "artes". A

vida da cidade é abalada com frequência pelas disputas de facções e famílias que aspiram ao poder, por isso as casas das famílias influentes sobressaem, como torres fortificadas, na paisagem urbana.

No fim do século xvi, a cidade mostra uma disposição e um aspecto totalmente diferentes: mais do que como organismo sócio-econômico, configura-se como entidade política, elemento ativo de um sistema de forças em contraste. Uma separação bastante nítida pode ser observada entre as áreas de representação e de residência senhoril, nas quais se exerce a direção dos negócios, e as áreas destinadas às atividades produtivas; torna-se evidente a distinção entre as ruas principais, onde se concentra a direção da coisa pública, e as ruas secundárias. Cresce o número e a imponência dos edifícios de caráter representativo; é claro que há uma autoridade política acima da autoridade administrativa, *municipal*. Enquanto forma visível, a cidade já não expressa os ideais e os interesses de uma comunidade cívica, mas os valores e os princípios sobre os quais o poder político se sustenta e justifica. O aparato militar já não é apenas defensivo. A cidade é um núcleo de força no âmbito de um sistema mais amplo e de um jogo de interesses mais complexo.

Essa transformação do organismo sócio-econômico em organismo político depende de muitos fatores. A antiga burguesia urbana, composta de artesãos e mercadores, cindiu-se: formou-se uma elite que assumiu a direção cultural e política, normalmente chefiada por uma família ou uma pessoa, que detém a totalidade do poder e decide da paz e da guerra. Dentro da mesma área de poder, encontra-se amiúde mais de uma cidade; esboça-se assim a distinção entre cidades dominantes e dominadas, que mais tarde será traduzida na hierarquia de capital e centros regionais.

A cisão da burguesia da cidade corresponde uma nova ordem hierárquica das atividades culturais: a distinção entre *artes liberais* e *artes mecânicas*. *Liberais* são as atividades que pressupõem princípios filosóficos e conhecimentos históricos; *mecânicas* são as atividades manuais, que pressupõem uma experiência técnico-operacional. As primeiras exercem uma função diretiva; as segundas, uma função subalterna ou executiva. Esboça-se dessa forma, dentro do corpo social, uma primeira separação entre uma classe de projetistas e uma classe de executantes. Tal distinção influi profundamente na concepção dos modos de atividade, ou da técnica: determina-se uma separação clara entre uma técnica de ideação, atividade do pensamento que se traduz em projetos determinados, e uma atividade executiva, que tem apenas a função de realizar materialmente esses projetos. Para a fundação de uma ciência urbanística, as consequências são imediatas e importantes: torna-se possível imaginar e projetar uma cidade inteira, como forma unitária, sem levar em conta as dificuldades,



os meios financeiros e técnicos, a mão-de-obra, o tempo. Os tratados de arquitetura dos séculos xv e xvi estão repletos de *idades ideais*, ou seja, de cidades projetadas *ex novo*, segundo critérios puramente racionais e geométricos.

operário  
x  
artista →

A distinção entre atividades liberais e mecânicas determina também uma cisão no interior da categoria dos operadores artísticos: o artesão é rebaixado a operário, mas a elite do antigo artesanato gera a categoria dos *artistas*. Estes participam da classe dirigente, e trabalham, inclusive, em contato direto com o *senhor* ou o príncipe. Entre os artistas, os mais cultos, os mais influentes, os mais próximos ao centro do poder são os *arquitetos*. A *cidade ideal*, de fato, é uma invenção artística e política ao mesmo tempo, porque se funda no pressuposto de que a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição de sua organização política e social, concebida e realizada pela sabedoria do príncipe, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidas e realizadas pela sabedoria do arquiteto.

Fundamento do pensamento humanista é a convicção de que Deus não é tanto o princípio, mas o fim do poder e do saber humano. Poder e saber deixaram de derivar da revelação, mas continuam visando ao conhecimento da divindade, e passam a ter seu princípio no humano, ou seja, na razão e na história. Essa cultura, essencialmente leiga, burguesa e urbana, é a que embasa a concepção humanista da cidade.

A grande novidade no processo de desenvolvimento da cidade é que, a partir dos séculos xv e xvi, as transformações estruturais se verificam por vontade de um príncipe e segundo projetos estudados sistematicamente por arquitetos. A fundação de cidades novas é um acontecimento raro, determinado, na maioria dos casos, por razões militares ou políticas específicas, e a transformação das cidades medievais é normalmente realizada de uma das seguintes maneiras: 1) saneamento do traçado antigo mediante a abertura de ruas e praças largas e regulares; 2) anexação de novas áreas urbanas; 3) determinação de novas diretrizes urbanísticas, mediante a construção de edifícios monumentais, que criam as condições para um desenvolvimento ulterior nas áreas adjacentes.

#### AS FONTES

Os tratados de arquitetura concorrem em larga medida para a constituição e difusão da doutrina da cidade. É uma literatura histórico-preceptística, surgida na Itália na segunda metade do século xv e amplamente desenvolvida no século xvi, quando se espalha pela Europa graças a tra-

dições, adaptações, e  
gido de Vitruvius, que  
os para os tratadistas  
Battista Alberti. A pri  
comentário extenso,  
da pelas de Francesco  
Caporali (Perúgia, 15  
bano, patriarca de

A partir do De  
gido em Roma com a  
os tratados arquitetô  
como elemento de u  
parte de uma compo  
se a um sistema de n  
nesse urbanístico mai  
escrito entre 1451 e 1  
gos entre o arquiteto  
tra-se uma *cidade ide*  
estrela octogonal, e r  
representativas (palá  
tos, oficinas etc.). No  
após 1482 na corte d  
observa uma atençã  
metro fortificado (de  
tificações).

Os tratados do s  
ria da cidade, mas em  
mas ligados às reform  
Serlio como Andrea  
problemas de tipolo  
forma e função, de co  
nica construtiva. A q  
nola (1562) em relaça  
mais do que em rela  
edifícios. Essa definiç  
mática da construça  
problema arquitetô  
monumental, do edifi  
constituir um repertô  
das, e que podem se  
curso contínuo, arti



o tempo. Os tratados de *de cidades ideais*, ou seja, os puramente racionais e

ânicas determina também cores artísticas: o artesão é anato gera a categoria dos trabalham, inclusive, em re os artistas, os mais culto do poder são os arquiteta e política ao mesmo a perfeição da forma urbana a perfeição de sua organização a sabedoria do príncipe, dos edifícios são concebi-

a convicção de que Deus do saber humano. Poder e continuam visando ao conhecimento no humano, ou seja, ante leiga, burguesa e urbanidade.

volvimento da cidade é que, estruturais se verificam por tudados sistematicamente é um acontecimento raro, militares ou políticas especiais é normalmente realizada do traçado antigo medianes; 2) anexação de novas rizes urbanísticas, medianariam as condições para um

larga medida para a constituição literatura histórico-precepto século xv e amplamente pela Europa graças a tra-

duções, adaptações, novos tratados. A fonte primeira continua sendo o tratado de Vitruvius, que, já conhecido na Idade Média, tornou-se o texto básico para os tratadistas de arquitetura devido à obra monumental de Leon Battista Alberti. A primeira tradução italiana, com magníficas ilustrações e comentário extenso, é a edição de Cesare Cesariano (Como, 1521), seguida pelas de Francesco Lucio da Castel Durante (Veneza, 1524), de G. B. Caporali (Perúgia, 1536) e, particularmente importante, a de Daniele Barbaro, patriarca de Aquiléia (Veneza, 1556).

A partir do *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1443-52), redigido em Roma com a intenção ideal de ver ressurgir a cidade antiga, todos os tratados arquitetônicos italianos concebem sempre o edifício singular como elemento de um contexto natural ou urbano, ou seja, sempre como parte de uma composição mais ampla em que se inscreve, subordinando-se a um sistema de normas de simetria, perspectiva e proporção. Um interesse urbanístico mais definido pode ser observado no tratado de Filarete, escrito entre 1451 e 1464 em Milão, e concebido como uma série de diálogos entre o arquiteto e o "senhor", Francesco Sforza. Nesse tratado, encontra-se uma *cidade ideal* descrita em detalhe, a Sforzinda; o perímetro é uma estrela octogonal, e no traçado são distinguidas cuidadosamente as áreas representativas (palácio do príncipe, catedral etc.) e as funcionais (depósitos, oficinas etc.). No tratado de Francesco di Giorgio Martini, composto após 1482 na corte de Urbino, há muitos esquemas de cidade, nos quais se observa uma atenção especial à relação entre distribuição interna e perímetro fortificado (de fato, Francesco di Giorgio era um especialista em fortificações).

Os tratados do século xvi teorizam muito menos sobre a forma unitária da cidade, mas em compensação abordam diretamente todos os problemas ligados às reformas e aos desenvolvimentos urbanos. Tanto Sebastiano Serlio como Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi estão interessados em problemas de tipologia de construção, de correspondência prática entre forma e função, de conformidade do edifício ao sítio natural urbano, de técnica construtiva. A questão da tipologia é desenvolvida nas *Regras* de Vignola (1562) em relação aos elementos compositivos (as "ordens" clássicas), mais do que em relação ao valor de representação e funcionalidade dos edifícios. Essa definição de uma morfologia, quase de um léxico e uma gramática da construção, contribui para acelerar o processo de redução do problema arquitetônico ao problema urbanístico. A unidade plástica, monumental, do edifício passa para segundo plano, diante do interesse de constituir um repertório de formas, que poderíamos chamar de padronizadas, e que podem ser combinadas de muitas maneiras, formando um discurso contínuo, articulado, praticamente sem limites de espaço e de



Domenico Fontana

relações proporcionais fixas. Vinte anos após a publicação das *Regras* de Vignola, Domenico Fontana elaboraria seu projeto de reforma urbanística de Roma, retirando dos edifícios todo caráter de singularidade artística, subordinando-os ao traçado viário e recorrendo às formas clássicas de um repertório já divulgado, como simples sinais de “decoro” urbano.

Fora da Itália, o primeiro grande teórico da cidade foi o maior artista alemão do Renascimento, Albrecht Dürer, que publicou em 1527, em Nuremberg, a *Unterrichtung zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken* [Tratado sobre fortificação de cidades, vilas e castelos], em que havia um esquema de *cidade ideal* quadrada que parece ter inspirado Schickardt, pouco mais tarde, ao projetar a cidade de Freudenstadt, destinada a receber refugiados protestantes durante as guerras de religião. O tratado alemão mais importante é o de Daniel Speckle, muitas vezes reimpresso entre o fim do século XVI e a primeira metade do século XVII. Esse tratado descende naturalmente da tradição italiana, mas exerceu — ainda que muito mais tarde — uma influência relevante sobre a configuração de cidades novas como Mannheim, Mülheim, Karlsruhe.

### OS FATORES CULTURAIS

Os fatores culturais que concorrem para determinar a concepção urbanística do Renascimento podem ser assim classificados: *a)* político-militares; *b)* doutrinários e teóricos; *c)* histórico-artísticos; *d)* práticos.

O *fator político-militar* influi sobretudo sobre o perímetro urbano, dotado de aparatos defensivos, sobre a relação entre cidade e território, sobre a arquitetura dos edifícios públicos e particulares representativos.

Os tratados arquitetônicos do Renascimento distinguem duas categorias: a *arquitetura militar* (que inclui a fortificação urbana e de campanha, a organização do castro e, em geral, todas as grandes infra-estruturas bélicas) e a *arquitetura civil* (que inclui, obviamente, a religiosa). Entre as duas categorias não se estabelece hierarquia de valor estético. Amiúde, no século XV, os mesmos arquitetos que constroem igrejas e palácios dentro da cidade constroem também os bastiões que a cercam. Até um “platônico” puro como Michelangelo estudou projetos de fortificações. No Renascimento, concebe-se a forma arquitetônica como expressão e representação de valores ideológicos: se as igrejas representam o sentido do divino sobre o qual se baseia a comunidade urbana, os palácios representam o fundamento histórico-econômico da cidade, e as fortificações, o ideal histórico-político da segurança e da força, que garantem a liberdade dos cidadãos. A cintura fortificada está para o corpo da cidade como a armadura



a publicação das *Regras* de  
objeto de reforma urbanística  
de singularidade artística,  
às formas clássicas de um  
"decoro" urbano.  
a cidade foi o maior artista  
que publicou em 1527, em  
*der Städte, Schlösser und*  
s, vilas e castelos], em que  
a que parece ter inspirado  
de Freudenstadt, desti-  
e as guerras de religião. O  
Speckle, muitas vezes reim-  
metade do século xvii. Esse  
ana, mas exerceu — ainda  
te sobre a configuração de  
lsruhe.

a determinar a concepção  
n classificados: a) político-  
o-artísticos; d) práticos.  
sobre o perímetro urbano,  
o entre cidade e território,  
articulares representativos.  
to distinguem duas catego-  
ção urbana e de campanha,  
grandes infra-estruturas béli-  
e, a religiosa). Entre as duas  
r estético. Amiúde, no sécu-  
igrejas e palácios dentro da  
cercam. Até um "platônico"  
e fortificações. No Renasci-  
no expressão e representa-  
sentam o sentido do divino  
os palácios representam o  
as fortificações, o ideal his-  
ntem a liberdade dos cida-  
a cidade como a armadura

está para o corpo do combatente: é uma proteção material, mas também uma defesa psicológica. Como a armadura, deve despertar medo no adversário pela aparência "terrível" de suas formas e proporcionar ao combatente uma sensação de segurança, que o torne apto não apenas a se defender, mas também a golpear. A fortificação medieval era essencialmente defensiva; a fortificação renascentista é ao mesmo tempo defensiva e agressiva.

Mudaram as condições políticas e estratégicas das ações militares: o desenvolvimento rápido, ao longo dos séculos xv e xvi, das armas de fogo e de suas modalidades de uso influi profundamente sobre a forma das fortificações. Mais do que sobre as muralhas, a luta se desenrola à distância. A primeira condição de um sistema fortificado é ser pouco vulnerável e, por outro lado, permitir que todo o território ao redor seja atingido pelo tiro cruzado de suas armas de fogo. A predominância de perímetros poligonais ou estelares nas cidades ideais é determinada justamente pela oportunidade de criar saliências e entradas, que permitam manter sob fogo próximo as tropas que consigam acercar-se dos muros para forçar as portas da cidade. Descobriu-se logo que a força destrutiva de um projétil depende de seu ângulo de impacto; portanto, o círculo das fortificações deve oferecer ao adversário planos inclinados, tanto no sentido da altura (escarpas) como no sentido da largura. São eliminadas as torres, alvo fácil das artilharias, e as ameias, já inúteis. Os muros são mais baixos para facilitar o transporte de armas de fogo pesadas, que são postas "em bateria" em cima deles. As fortificações adquirem profundidade e massa relevantes, comportando vários anéis de muros, bastiões muito salientes e amiúde alongados em tenalha, e ainda fossos e terraplenos. Tornam-se um sistema complexo, que logo reclama uma ciência e uma técnica específicas, bem como a obra de especialistas, os *engenheiros* militares. Do ponto de vista volumétrico, a fortificação apresenta uma composição maciça com contrastes marcados de saliências e reentrâncias, com planos inclinados e cunhais agudos e cortantes.

Um dado contribui para fazer da fortificação uma verdadeira máquina bélica, e não apenas um cinturão protetor: politicamente, a cidade já é parte de um sistema mais amplo, de modo que algumas cidades menores têm a única função de atuar como postos defensivos avançados da capital do Estado. Às vezes se fortificam simples vilarejos situados em posições estratégicas importantes, que por isso adquirem aspecto e dignidade de cidades. No fim do século xvi, novas cidades serão fundadas sem outra finalidade além de abrigar guarnições militares ao longo de fronteiras ameaçadas. É o caso de Palmanova, na fronteira norte-oriental da República de Veneza, e de várias cidades dos confins franco-imperiais, como Hes-



din, Philippeville, Vitry-le-François. E não surpreende que o esquema "utopista" das cidades reais se manifeste justamente nessas cidades militares, fundadas para desempenhar uma função prática determinada — trata-se, de fato, de cidades meramente instrumentais, destituídas de uma sociedade própria e, portanto, imunes aos limites geralmente postos pelo vínculo a uma tradição e pela necessidade de conservar grandes documentos da história urbana.

O estudo da fortificação como defesa de longo alcance implica uma nova interpretação da relação entre a cidade, enquanto forma conclusa e unidade volumétrica, e o território. Na cidade do século XIV, o território e o campo eram considerados complemento natural da economia e da vida social da cidade, como é evidente no afresco *Alegoria do bom governo* de Ambrogio Lorenzetti, no qual a cidade é o lugar dos volumes arquitetônico-geométricos nítidos e o campo o lugar da natureza, com suas linhas docemente onduladas, as muralhas sendo uma espécie de diafragma que o povo do campo atravessa ao entrar na cidade para levar ao mercado seus produtos e pelo qual o povo da cidade sai para a caça ou para suas propriedades agrícolas. No século XV, a relação torna-se mais estreita: o cinturão fortificado e guarnecido de bastiões deita raízes profundas no terreno, aproveitando seus desníveis, suas dobras, seus penhascos e escarpas; veja-se a série de cidades do Montefeltro, fortificadas, em sua maioria, por Francesco di Giorgio, as fortificações de Sangallo, no século XVI, e o famoso projeto de Michelangelo para o bastião de San Miniato em Florença. Essa nova interpretação da relação entre cidade e território transparece também nos escritos dos teóricos da fortificação. O tratado *Della fortificazione delle città*, de Girolamo Maggi, publicado em Veneza em 1564, estuda não apenas a forma do perímetro mural em relação às novas táticas de combate, mas prescreve que a própria estrutura da cidade deve ser estudada em função defensiva (por exemplo, as muralhas devem se comunicar com o centro apenas por poucas ruas, e estreitas). Nos *Quattro libri di architettura*, publicados em Veneza em 1554 pelo sienense Pietro Cattaneo, a conformação das muralhas e, sobretudo, a distância entre cortinas e bastiões são estudadas em relação ao alcance máximo das artilharias. Esse problema é abordado com diligência ainda maior no tratado *Della architettura militare* de Francesco de Marchi, publicado em Brescia em 1599, que, além disso, insiste na eficácia defensiva das soluções "em tesoura" — soluções que, naturalmente, intensificam o contraste dos planos e o movimento dos volumes plásticos na luz do espaço aberto. Os fortes organismos volumétricos das muralhas com bastiões atuam também como um novo termo de mediação entre a paisagem natural e a paisagem urbana. Para além da arquitetura *forte* das muralhas



nde que o esquema  
nessas cidades milita-  
determinada — tra-  
destituídas de uma  
ralmente postos pelo  
nservar grandes do-

alcance implica uma  
nto forma conclusa e  
ulo xiv, o território e  
a economia e da vida  
a do bom governo de  
volumes arquitetôni-  
eza, com suas linhas  
re de diafragma que  
evar ao mercado seus  
ça ou para suas pro-  
e mais estreita: o cin-  
raízes profundas no  
as penhascos e escar-  
cadas, em sua maio-  
gallo, no século xvi, e  
San Miniato em Flo-  
e território transpa-  
ção. O tratado *Della*  
cado em Veneza em  
em relação às novas  
utura da cidade deve  
s muralhas devem se  
estreitas). Nos *Quat-*  
1554 pelo sienense  
obretudo, a distância  
alcance máximo das  
a ainda maior no tra-  
larchi, publicado em  
a defensiva das solu-  
tensificam o contras-  
os na luz do espaço  
muralhas com bastiões  
ntre a paisagem natu-  
a forte das muralhas

vemos emergir as partes salientes da arquitetura *delicada* do centro urba-  
no; a cidade, em seu conjunto, assemelha-se a um cofre blindado repleto  
de objetos preciosos. Os dois termos, *forte* e *delicado*, podem inclusive  
juntar-se e entrelaçar-se no mesmo contexto, como na fachada do Palácio  
Ducal de Urbino, onde uma fileira de pórticos ligeiros, flanqueada por  
janelas sutilmente decoradas, ergue-se acima de um despenhadeiro íngre-  
me, entre duas torrinhas coroadas por revelins. A mesma associação, mais  
marcada ainda, encontra-se no Arco de Alfonso de Aragona, em Nápoles.

Os *fatores doutrinários e teóricos* dependem essencialmente da reto-  
mada e da interpretação da teoria clássica de Vitrúvio: dela descendem, de  
fato, os conceitos de *simetria* e *proporção*. Ainda que esses conceitos se  
refiram, na origem, à composição arquitetônica do edifício isolado, eles  
podem ser facilmente estendidos à articulação de edifícios diferentes num  
único contexto e à harmonia das partes que formam o contexto unitário  
da cidade. Partindo da idéia de um espaço unitário, geométrico em sua  
estrutura, em que todos os valores são proporcionais entre si, chega-se  
fatalmente a afirmar a necessidade de uma relação proporcional entre os  
edifícios situados no espaço. Sendo a *perspectiva* a estrutura geométrica  
do espaço, uma composição proporcional é também uma composição  
*perspectiva*. A novidade, na concepção do espaço do Renascimento, está  
em que a perspectiva já não é considerada a lei da sensação óptica, mas a  
lei construtiva do próprio espaço; portanto, ela vale como princípio distri-  
butivo dos edifícios no contexto urbano. Exemplo típico de agrupamento  
urbanístico segundo os princípios da simetria, da perspectiva e da propor-  
ção é o realizado por Bernardo Rossellino por encomenda de Pio II Pic-  
colomini (c. 1460): Pienza.

É claro que esses princípios influenciam profundamente a determi-  
nação e a retificação dos traçados das ruas e das praças, enquanto “pers-  
pectivas” compostas de planos paralelos ou ortogonais. Estabelece-se  
assim a exigência de *visuais* urbanos, que permaneceria fundamental  
também após o Renascimento, e já se esboça a relação entre urbanística e  
cenografia, que tanta importância teria no período barroco.

A concepção da cidade como lugar da ação humana, como teatro,  
está obviamente ligada à nova estrutura da sociedade. A ação política é  
ação histórica, portanto a cidade é o lugar “histórico” para a ação “histó-  
rica”. Um salto qualitativo claro separa a ação histórica das comunidades  
urbanas da ação não histórica, aliás, meramente natural, das comunida-  
des rurais. No interior da comunidade urbana também são estabelecidas  
*distinções hierárquicas*: há os protagonistas — os responsáveis pela polí-  
tica urbana, que governam e não trabalham — e há o povo — que traba-



lha, mas não governa. O centro da cidade é a típica cena da ação dos "grandes", o ambiente histórico das pessoas históricas.

O fator histórico é complexo. O que proporciona coesão à comunidade urbana já não é o interesse comum pela prosperidade econômica, mas o pensamento de uma ascendência e de uma função histórica comuns. Para os italianos do século xv, toda cidade tinha algo da suprema, absoluta realidade ideológico-histórico-política do Império — mais do que uma cidade, era um Estado *in nuce*. A antiga Roma é a cidade histórica por excelência, onde a idéia do Império se realizou. Já não passa de uma memória, mas, se pelo menos quatro cidades reivindicam a honra de ser as herdeiras diretas de Roma, quase todas (e não apenas na Itália) podem se vangloriar de descender de cidades romanas. O problema da reconstrução ou, pelo menos, da renascença de Roma, é posto apenas a partir da metade do século xv. No entanto, é claro que, desde o começo da formação da cultura humanista, o modelo ideal é a cidade política, a *urbs*, Roma, e não mais a *civitas* e, ainda menos, o *municipium*.

A extrema importância do fator histórico determina a primeira empreitada urbanística concebida no âmbito de um programa político. Após a vitória de 1063 em Palermo, que subtrai aos árabes o controle do mar Tirreno, Pisa decide expandir-se. O novo centro urbano é colocado além das velhas muralhas. No lugar escolhido, inicia-se a construção da catedral, do batistério e do cemitério. Pisa gaba-se de uma origem romana, da época de Augusto, e mantém ciosamente a tradição jurídica romana. Pouco mais tarde, no século xiii, será o primeiro centro de uma cultura figurativa inspirada diretamente na arte da antiga Roma (Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio). O centro da cidade nova (que nunca surgiu) deveria ser, como na antiga Roma, um conjunto de monumentos representativos dos grandes valores ideais concretizados pela cidade. É claro que os grandes valores já não são os mesmos: para a Pisa cristã — e vitoriosa sobre os muçulmanos em nome da cristandade —, os grandes valores são o nascimento (o batistério), a vida (a igreja) e a morte (o cemitério). No entanto, esses valores precisam ser manifestados nas formas solenes de um conjunto monumental.

Essé precedente românico é importante para esclarecer um aspecto essencial da urbanística e das transformações urbanas do Renascimento: muito mais do que das teorias da *cidade ideal* e dos esquemas de planificação racional, a configuração da cidade depende dos monumentos, vistos como geradores urbanísticos. A idéia do monumento é tipicamente humanista: monumento é o edifício expressivo e representativo de valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade — em outras palavras, é o edifício que pode adquirir valor de símbolo. O monu-

monumento → símbolo

urbs  
civitas  
municipium

Pisa

batistério  
igreja  
cemitério

monumento =  
geradores  
urbanísticos

mento por excelência  
ta como signum a  
dimensão, situação  
uma função domina  
convergência das pe  
No começo do  
ver em termos urba  
técnica construtiv  
ença, Santa Maria  
anos do século xii e  
seguinte. Brunelles  
temporâneos pareci  
to tão amplo, que  
necessidade de erguer  
campanário que Gi  
ao lado da catedral  
Firença do século  
rio indispensável; q  
sentativo, quase si  
(muitos deles sobre  
panário pretendia se  
perfeição técnica de  
rio se ergue isolado  
tas da cidade, da qu  
simbólico-urbaníst  
Brunelleschi. Este, p  
na humanista, sabia  
que Giotto expressa  
comunidade de arte  
cidade histórico-p  
lência das artes mec  
nais. Um elemento  
centro de uma com  
das antigas muralha  
ca de uma cidade qu  
nova um amplo terri  
para expressar aque  
desenvolvimento d  
bolo do campanário  
nista extremamente  
arquitectura, salienta



é a típica cena da ação dos  
históricas.

proporciona coesão à comuni-  
ela prosperidade econômica,  
e de uma função histórica  
a cidade tinha algo da supre-  
política do Império — mais  
A antiga Roma é a cidade his-  
o se realizou. Já não passa de  
dades reivindicam a honra de  
das (e não apenas na Itália)  
des romanas. O problema da  
a de Roma, é posto apenas a  
é claro que, desde o começo  
o ideal é a cidade política, a  
nos, o *municipium*.

óricas determina a primeira  
to de um programa político.  
otrai aos árabes o controle do  
vo centro urbano é colocado  
do, inicia-se a construção da  
aba-se de uma origem roma-  
ente a tradição jurídica roma-  
primeiro centro de uma cultura  
antiga Roma (Nicola Pisano e  
ra (que nunca surgiu) deveria  
monumentos representativos  
da cidade. É claro que os gran-  
a cristã — e vitoriosa sobre os  
s grandes valores são o nasci-  
erte (o cemitério). No entanto,  
s formas solenes de um con-

para esclarecer um aspecto  
es urbanas do Renascimento:  
eale dos esquemas de planifi-  
pende dos monumentos, vis-  
do monumento é tipicamente  
sivo e representativo de valo-  
ral para a comunidade — em  
rir valor de símbolo. O monu-

mento por excelência da antiga Roma é o Coliseu, que de fato se encon-  
tra como *signum urbis* nas representações medievais de Roma. Pela  
dimensão, situação e solenidade de suas formas, o monumento adquire  
uma função dominante no contexto urbano — vai se tornando o ponto de  
convergência das perspectivas urbanas.

No começo do século xv, Filippo Brunelleschi aborda pela primeira  
vez em termos urbanísticos um problema de arquitetura e, mais ainda, de  
técnica construtiva. A questão era construir a cúpula da catedral de Flo-  
rença, Santa Maria del Fiore, projetada por Arnolfo di Cambio nos últimos  
anos do século xiii e erguida até a altura do tambor no decorrer do século  
seguinte. Brunelleschi não se limita a enfrentar a dificuldade, que aos con-  
temporâneos parecia intransponível, de “abobadar” uma cúpula de diâme-  
tro tão amplo, que tornava inaplicáveis as técnicas tradicionais. A ne-  
cessidade de erguer uma cúpula tão grande e alta era determinada pelo  
campanário que Giotto, pouco antes da metade do século xiv, construía  
ao lado da catedral inacabada. Giotto, que gozava de imenso prestígio na  
Florença do século xiv, não se limitara a equipar a igreja com um acessó-  
rio indispensável; quis fazer do campanário um edifício autônomo, repre-  
sentativo, quase simbólico. Os temas dos relevos que o ornamentam  
(muitos deles sobre desenhos do próprio Giotto) falam claramente: o cam-  
panário pretendia ser o símbolo ou o emblema de uma cidade famosa pela  
perfeição técnica de seus artistas e de seus artesãos. Por isso, o campaná-  
rio se ergue isolado e altíssimo, como uma antena, visível de todos os pon-  
tos da cidade, da qual marcava o centro, o eixo ideal. Decerto, o significado  
simbólico-urbanístico do campanário de Giotto não podia escapar a  
Brunelleschi. Este, porém, graças ao sentido de história implícito na cultu-  
ra humanista, sabia também que os valores atuais da cidade já não eram os  
que Giotto expressara e exaltara no campanário. Florença já não era uma  
comunidade de artesãos e mercadores, mas uma potência financeira, uma  
entidade histórico-política; sua cultura já não era caracterizada pela exce-  
lência das *artes mechanicae*, mas pela dignidade intelectual das *artes libe-  
rales*. Um elemento linear em altura, como o campanário, podia marcar o  
centro de uma comunidade industriosa, inteiramente fechada no cinturão  
das antigas muralhas, mas não podia representar a nova realidade históri-  
ca de uma cidade que, pelo prestígio de sua cultura e de sua política, domi-  
nava um amplo território. Era preciso, portanto, criar uma forma inovadora  
para expressar aquela nova realidade histórica, e conferir a essa forma um  
desenvolvimento dimensional que lhe permitisse prevalecer sobre o sím-  
bolo do campanário, cujo significado já era obsoleto. Alberti, outro huma-  
nista extremamente sensível ao significado histórico-representativo da  
arquitetura, salienta o novo valor ideológico expresso pela cúpula e a elo-

Fig. 21

campanário



gia pela amplitude, que faz com que encubra "com sua sombra" não apenas o povo florentino, mas "todos os povos toscanos".

A cúpula é importante pela nova relação que estabelece com os volumes do edifício preexistente, pela relação de sua forma com o ambiente, pela técnica que Brunelleschi inventa para erguê-la sem armações de madeira. Sem dúvida, a cúpula sintetiza e unifica as massas do edifício, equilibra o desenvolvimento diferente dos corpos da nave e da tribuna, resolve o jogo das forças na curva tensa da calota, que se desenha no espaço livre do céu. Ao concluir-se inteiramente em elevação, o edifício já não se relaciona apenas com as construções urbanas próximas, mas com o céu, que dessa forma é envolvido na dimensão do espaço urbano. Ao equilibrar a defasagem dimensional "gótica" entre as partes da catedral, confere a ela, imediatamente, um caráter clássico, "monumental".

Quanto à forma, o próprio Brunelleschi afirmou que a queria o mais "magnífica e inchada" possível; ou seja, pretendia conjugar o máximo de desenvolvimento volumétrico com uma idéia de leveza que fizesse a cúpula levantar, como um imenso balão, no céu aberto da cidade. São conhecidos os recursos figurativos e técnicos de que o arquiteto lançou mão para obter esse duplo efeito; aqui, será suficiente observar que as próprias nervuras, que conferem tensão e impulso à cúpula, configuram visualmente uma estrutura perspectiva, e que a perspectiva era, na concepção de Brunelleschi, a estrutura universal do espaço. Uma cúpula "perspectiva" não é um objeto colocado no espaço, mas uma forma que representa o espaço inteiro e que, portanto, possui uma capacidade teoricamente ilimitada; por isso, a cúpula é a cobertura ideal da cidade inteira, que é posta em relação com o horizonte dos morros circundantes, sobre os quais parece apoiar-se a cúpula natural do céu. Naturalmente, uma forma concebida como eixo sólido ou plástico da revolução contínua do espaço físico não podia ser uma forma estática, uma calota que pressionasse pesadamente os muros da igreja; era preciso uma forma dotada de um dinamismo interior, capaz de auto-sustentar-se e de transmitir ao espaço natural o sentido de rotação sugerido pelas nervuras e pelos planos que se irradiam da lanterna, como se fossem os raios de uma roda.

Do ponto de vista da técnica construtiva, a cúpula é algo inteiramente novo, que transforma não apenas os procedimentos operativos tradicionais, mas a própria organização social da atividade construtiva. Sabe-se que, antes de abordar concretamente a questão técnica da construção, Brunelleschi foi a Roma para estudar as técnicas e as proporções da antiga alvenaria; no entanto, é claro que a cúpula de Santa Maria del Fiore, ainda que pressuponha a experiência do antigo, não é absolutamente construída de maneira antiga. É, então, uma "invenção" moderna baseada na pes-

quissa histórica. Evident  
nova não podia nascer d  
te, a história. Por isso, re  
técnica nova, *liberalis*,  
como a pesquisa históri  
hierárquica tradicional  
sobretudo, o coordenad  
que compunham a má  
tar": os outros são men  
do canteiro alcança a co  
mo nível que o das outr  
equipe são rebaixados e  
nios. Isso explica a imp  
mestre-de-obras, que se

As conseqüências  
místico, já são visíveis n  
morfologia arquitetoni  
dos, quase em série, e e  
malmente era executad  
Agora, ao contrário, é p  
mas, capitéis, cornijas  
obra seguindo o desen  
tos pré-fabricados. É u  
na execução. Dessa fo  
probabilidade de pod  
de atrasos determinad  
tar a construção, com  
Uma grande construçã  
de um único artista. S  
maneira utópica mas  
da pelo príncipe e ide  
porque a transformaçã  
da por Brunelleschi, a  
uma cidade já não de  
camente, no interval  
Alberti, a idéia do ec  
interpretado como ge  
camente humanista, c  
municipal do século  
da comunidade, mas  
ideais tornam-se ess

cúpula



obra "com sua sombra" não apenas os toscanos".

ção que estabelece com os volumes de sua forma com o ambiente, para erguê-la sem armações de e unifica as massas do edifício, os corpos da nave e da tribuna, a calota, que se desenha no espaço e em elevação, o edifício já não alcança as próximas, mas com o céu, do espaço urbano. Ao equilibrar as partes da catedral, confere-lhe o "monumental".

Brunelleschi afirmou que a queria o mais pretendia conjugar o máximo de leveza de idéia de leveza que fizesse a no céu aberto da cidade. São aspectos de que o arquiteto lançou suficiente observar que as pró-impulso à cúpula, configuram que a perspectiva era, na consensual do espaço. Uma cúpula no espaço, mas uma forma que possui uma capacidade teo-robertura ideal da cidade inteiramente dos morros circundantes, natural do céu. Naturalmente, plástico da revolução contínua estática, uma calota que pres- era preciso uma forma dotada sustentar-se e de transmitir ao do pelas nervuras e pelos pla-assem os raios de uma roda.

ra, a cúpula é algo inteiramente procedimentos operativos tradicionais atividade construtiva. Sabe-se questão técnica da construção, ricas e as proporções da antiga de Santa Maria del Fiore, ainda não é absolutamente construí-ção" moderna baseada na pes-

quisa histórica. Evidentemente, Brunelleschi pensava que uma técnica nova não podia nascer da velha, mas de uma experiência cultural diferente, a história. Por isso, recusa a velha técnica *mechanica* e estabelece uma técnica nova, *liberalis*, fundada em atividades tipicamente intelectuais como a pesquisa histórica e a invenção. Assim, torna absoluta a estrutura hierárquica tradicional do canteiro de obras, segundo a qual o chefe era, sobretudo, o coordenador do trabalho especializado dos diferentes grupos que compunham a mão-de-obra. Agora há um único projetista ou "inventor"; os outros são meros executores manuais. No momento em que o chefe do canteiro alcança a condição de criador único, cuja atividade é do mesmo nível que o das outras disciplinas humanistas, os demais integrantes da equipe são rebaixados da condição de "mestres" responsáveis à de operários. Isso explica a impaciência e a rebelião dos pedreiros para com seu mestre-de-obras, que se tornou arquiteto ou engenheiro.

As conseqüências, de grande peso inclusive do ponto de vista urbanístico, já são visíveis nas outras obras de Brunelleschi, que se apodera da morfologia arquitetônica clássica, composta de elementos iguais e repetidos, quase em série, e elimina a exuberante ornamentação gótica, que normalmente era executada no canteiro de obras, no edifício em construção. Agora, ao contrário, é possível fabricar os elementos arquitetônicos (colunas, capitéis, cornijas etc.) fora do canteiro, e em seguida colocá-los na obra seguindo o desenho do arquiteto, como se faz hoje com os elementos pré-fabricados. É um ganho enorme de tempo, tanto no projeto como na execução. Dessa forma, é possível conceber grandes projetos com alta probabilidade de poder realizá-los no arco de poucos anos; até em caso de atrasos determinados por circunstâncias externas, será possível executar a construção, com base no projeto proposto na época pelo arquiteto. Uma grande construção já não será obra de várias gerações seguidas, mas de um único artista. Se o Renascimento chegou a conceber a cidade, de maneira utópica mas não absurda, como uma forma unitária, determinada pelo príncipe e idealizada pelo arquiteto dele, isso se deu sobretudo porque a transformação dos métodos de projeto e de execução, promovida por Brunelleschi, acelerou os tempos de tal forma que a construção de uma cidade já não demorava vários séculos, mas podia realizar-se, teoricamente, no intervalo de tempo de uma vida humana. Em Leon Battista Alberti, a idéia do edifício representativo de grandes valores culturais, interpretado como gerador urbanístico, identifica-se com o conceito, tipicamente humanista, de "monumento". É claro que a catedral ou o palácio municipal do século XIV também eram representativos dos valores ideais da comunidade; mas, no âmbito da nova cultura humanista, os valores ideais tornam-se essencialmente valores "históricos", remetendo a um



grande passado e, mais precisamente, à antiga Roma, da qual a maioria das cidades italianas traz sua origem.

Alberti morou muito tempo em Roma, como *abbreviatore apostolico* na Cúria pontifícia. Tinha diante dos olhos o espetáculo desolador de uma grande civilização perdida e de uma cidade, outrora famosa por seu esplendor, caindo em ruínas. A cidade moderna não surgira da antiga: no começo do século xv, Roma ainda era um aglomerado de casebres amontoados na enseada do Tibre. Até as grandes basílicas do cristianismo antigo estavam em ruínas. As vicissitudes religiosas e políticas recentes (o Cisma, o afastamento da sede pontifícia, as disputas entre facções) agravaram o estado de abandono e a miséria da cidade. A exigência imprescindível de devolver a Roma uma aparência não indigna de seu passado surge apenas em meados do século xv, quando um papa humanista, Nicolau v, conseguiu pôr fim ao Cisma, reafirmando a prioridade histórica e a autoridade predominante da Igreja romana e trazendo de volta para Roma a sede apostólica. A idéia da grande cidade antiga em ruínas é um fator essencial da formação, no Renascimento italiano, de uma concepção de *forma urbis*; isso vale especialmente para Alberti, que vive na corte de um papa humanista. Alberti não é um construtor, mas pensa que a tarefa de um humanista não consiste em celebrar em discursos rebuscados a civilização perdida, e sim em atuar para fazer com que tal civilização renasça. Torna-se restaurador de monumentos antigos, arquiteto, teórico. Seu fundamental tratado *De re aedificatoria* é essencialmente a tentativa de estabelecer, baseando-se em Vitruvius, um fundamento teórico à almejada *restauratio urbis Romae*. Já foi amplamente demonstrado que a personalidade de Alberti como arquiteto é muito mais complexa e original do que sugerem seus escritos teóricos. No entanto, não é por falta de conhecimentos técnicos que Alberti aprofunda, e inclusive defende teoricamente, a distinção já estabelecida por Brunelleschi entre invenção e execução construtiva, precisando que o projetista *não deve* se ocupar da realização material de seus projetos. O arquiteto é, antes de mais nada, um homem de cultura e, portanto, em relação direta e exclusiva com a autoridade política ou religiosa. Sua tarefa é *pensar a forma dos edifícios* — uma forma, obviamente, que signifique idéias. Finalmente, compete a ele projetar os “monumentos” que constituem o coração da cidade, de que fixam o significado ao mesmo tempo histórico e ideológico: o Templo Malatestiano em Rimini, as igrejas de Santo Andrea e de San Sebastiano em Mântua, o próprio Palácio Rucellai e a Rotunda da Annunziata em Florença são edi-

Fig. 26, 27

(\*) Encarregado da redação das cartas diplomáticas da Cúria.

edifícios concebidos como monumento são os símbolos sociais da cidade — a igreja de Santa Maria Novella que ele considera a obra-prima do quadro da história da Florença.

Na sociedade italiana, “senhor”, mas é fundado nas ordens religiosas, a acumulação extraordinária de riquezas, coleções de arte apenas uma riqueza pessoal, a cidade política. Terão o palácio público, mas a vel de civilização da cidade não devem se impor as fortificações, mas sobretudo da ornamentação; o rito social da família. Em Florença, no século xv, representam a contribuição de moderna. Não são a influência decisiva de Brunelleschi para dar a (centi) significa julgar as crianças abandonadas. De fato, Brunelleschi demonstrando legível do exterior, a fachada a embocadura do tal do prédio num plano.

Naturalmente, se os minados valores ideológicos garantir a esses edifícios longe como de perto. O texto urbano e a conduta do edifício a que se atribui um mais ou menos amplo do viário, colocando-elevar o nível construtivo.



ga Roma, da qual a maioria

como *abbreviatore apostolico*\*  
espetáculo desolador de uma  
de, outrora famosa por seu  
na não surgira da antiga: no  
omerado de casebres amon-  
basílicas do cristianismo anti-  
tosas e políticas recentes (o  
disputas entre facções) agra-  
cidade. A exigência impres-  
não indigna de seu passado  
o um papa humanista, Nico-  
do a prioridade histórica e a  
trazendo de volta para Roma  
antiga em ruínas é um fator  
liano, de uma concepção de  
berti, que vive na corte de um  
r, mas pensa que a tarefa de  
discursos rebuscados a civili-  
m que tal civilização renasça.  
s, arquiteto, teórico. Seu fun-  
cionalmente a tentativa de esta-  
damento teórico à almejada  
demonstrado que a persona-  
s complexa e original do que  
ão é por falta de conhecimen-  
sive defende teoricamente, a  
entre invenção e execução  
deve se ocupar da realização  
es de mais nada, um homem  
clusiva com a autoridade polí-  
a dos edifícios — uma forma,  
ate, compete a ele projetar os  
a cidade, de que fixam o sig-  
nífico: o Templo Malatestiano  
San Sebastiano em Mântua, o  
unziata em Florença são edi-

cas da Cúria.

fícios concebidos como “monumentos”, que carregam um valor determi-  
nado dentro do contexto urbano. Os valores histórico-ideológicos do  
monumento são os mesmos sobre os quais se baseia a função histórico-  
social da cidade — a fachada que Alberti projeta para a igreja dominicana  
de Santa Maria Novella em Florença (do fim do século XIII) é a prova de  
que ele considera aquele documento da história da cultura florentina váli-  
do no quadro da nova cultura e passível de ser enquadrado na realidade  
histórica da Florença de seu tempo.

Na sociedade italiana do século XV, a autoridade é concentrada no  
“senhor”, mas é fundada na base relativamente ampla das grandes famílias,  
das ordens religiosas, das entidades culturais. Uma cidade é “histórica” pela  
acumulação extraordinária de patrimônios culturais (universidades, biblio-  
tecas, coleções de antiguidades, obras de arte etc.), que não constituem  
apenas uma riqueza patrimonial, mas um título ou um argumento de auto-  
ridade política. Terão portanto valor monumental não apenas a catedral e  
o palácio público, mas todos os edifícios que concorrem para definir o ní-  
vel de civilização da cidade. Alberti afirma que os palácios aristocráticos  
não devem se impor pela aparência guerreira, que os torna semelhantes a  
fortificações, mas sobressair pela harmonia das proporções e pelo requin-  
te da ornamentação; o valor que hão de expressar é, sem dúvida, o pres-  
tígio social da família, que porém se baseia na cultura, e não mais na força.  
Em Florença, no século XV, surgem muitos palácios aristocráticos, que  
representam a contribuição da classe dirigente à figura histórica da cida-  
de moderna. Não são apenas os palácios dos nobres que exercem uma  
influência decisiva na urbanística florentina e toscana — recorrer a  
Brunelleschi para dar forma artística a um hospital (o Spedale degli Inno-  
centi) significa julgar que a função social e caridosa de um hospital para  
crianças abandonadas participa do sistema de uma cultura urbana. De  
fato, Brunelleschi desenvolve o tema do Spedale “urbanisticamente”, tor-  
nando legível do exterior o espaço interior do edifício, embutindo na  
fachada a embocadura de duas ruas e transformando assim o plano fron-  
tal do prédio num plano de interseção perspectiva do espaço da praça.

Fig. 22

Naturalmente, se a função do “monumento” é tornar manifestos deter-  
minados valores ideais na qualidade da forma arquitetônica, é necessário  
garantir a esses edifícios as melhores condições de visibilidade, tanto de  
longe como de perto. Portanto, tornam-se fundamentais a situação do con-  
texto urbano e a condição perspectiva e de visão. Por consequência, o edi-  
fício a que se atribui um caráter monumental passa a influenciar uma área  
mais ou menos ampla da cidade; tende, por exemplo, a modificar o traça-  
do viário, colocando-se nas melhores condições de acesso e de visão, e a  
eivar o nível construtivo do bairro inteiro. Além disso, o edifício monu-



mental, que naturalmente sobressai aos outros, inclusive pelas dimensões, acaba determinando uma nova escala de grandezas, adequando a seu próprio volume os espaços vazios, as ruas e as praças. Por esse motivo, entre outros, a perspectiva, enquanto construção teórica do espaço, torna-se o princípio regulador da rede urbana do Renascimento italiano.

*Pienza*  
Duas grandes empreitadas urbanísticas foram decididas e em parte realizadas na segunda metade do século xv: a transformação do pequeno burgo rural de Corsignano em cidade (Pienza), por iniciativa do papa Pio II Piccolomini (1458-64) e por obra do arquiteto florentino Bernardo Rossellino; e a ampliação ou “duplicação” de Ferrara pela Adição hercúlea, ordenada por Ercole I d’Este e realizada por Biagio Rossetti. A transformação de um burgo rural numa cidade de nobilíssima arquitetura não respondia a nenhuma necessidade econômica, social ou política — era o capricho intelectual de um pontífice humanista convencido de que tornara ilustre o lugar onde nascera.

A nova cidade consta apenas de alguns palácios senhoris coordenados perspectivamente à catedral. Em sua maioria, são palácios que os cardeais da corte papal foram obrigados a construir a contragosto, para não perder os favores do pontífice. A própria catedral não é concebida como o lugar sagrado da comunidade, mas como um espaço metafísico construído (segundo as teses de Alberti) a partir de regras proporcionais matemáticas. As duas paredes laterais da praça da catedral são formadas pelo palácio episcopal e pelo Palácio Piccolomini; as fachadas desses edifícios não são paralelas em relação à frente da igreja, mas divergentes. Assim, a construção perspectiva é logo submetida a uma correção óptica que valoriza a fachada da catedral. Essa solução (semelhante à que Michelangelo adotaria na praça do Campidoglio) é importante: demonstra que o interesse do arquiteto não se concentra em edifícios isolados, mas no espaço vazio da praça, delimitado pelas fachadas desses edifícios. A “forma” arquitetônica, então, não é um volume sólido cujas fachadas sugerem as estruturas internas, mas uma cubagem vazia cujas paredes são constituídas pelas fachadas dos edifícios. O espaço da cidade é portanto concebido como um “interior”, mais precisamente como o interior de um palácio, as salas sendo constituídas pelas praças, e os corredores e escadas, pelas ruas. Rossellino, enfim, é um arquiteto que considera o urbanismo nada mais do que uma extensão da arquitetura, e a cidade, um edifício formado pela combinação perspectiva e proporcional dos edifícios.

Biagio Rossetti é, ao  
m, no sentido moderno o  
Ferrara, tomada por Erco  
eficaz: estratégicas (mel  
potência da fronteira V  
gráficas (elevar quantita  
densidade já excessiva o  
nomia de troca exercida  
velha e a Adição é obtida  
a área habitada ao norte  
cidade. A reconstrução e  
seu demonstram: 1) que  
príncipe, estudou o plano  
de urbana e de suas poss  
o estudo resultou no des  
ca, permitindo assim que  
riormente, caso por caso,  
sem nenhum preconceito  
ceder às tentações opost  
banal”; 4) que houve a int  
aos canais de comunicaçã  
continuidade, inclusive so  
tuindo o esquema geomé  
assim chamado “frente ba  
evitou-se que o novo cintu  
vimento ulterior da cidade  
tica é que Rossetti passo  
arquitetônica, conseguindo  
com a caracterização das d  
diametralmente oposta à d  
arquitetônica para chegar  
fato importante é a auton  
ao plano político de Ercole  
como ainda observa Zevi, o  
ramente sua validade, guia  
da que o desenho político  
Uma solução nitidame  
rio das “senhorias”, é a dete  
e realizada com a participaç  
uma parte do antigo centro  
é ao mesmo tempo a maior



os, inclusive pelas dimensões, e adequando a seu propósito. Por esse motivo, entre a teoria do espaço, torna-se o pensamento italiano.

As decisões foram decididas e em parte a transformação do pequeno (a cidade), por iniciativa do papa Pio II, arquiteto florentino Bernardo Rossellino de Ferrara pela Adição hercúlea por Biagio Rossetti. A transformação da nobilíssima arquitetura não é apenas técnica, social ou política — era o urbanista convencido de que torna-

Os palácios senhoris coordenados, a maioria, são palácios que os arquitetos construíram a contragosto, para a própria catedral não é concebida como um espaço metafísico a partir de regras proporcionais. As praças da catedral são formadas em colônias; as fachadas desses edifícios divergem do eixo da igreja, mas divergem de modo submetido a uma correção. Essa solução (semelhante à de Bramante em Campidoglio) é importante: não se concentra em edifícios delimitados pelas fachadas desenhadas, não é um volume sólido e ornado, mas uma cubagem vazia das fachadas dos edifícios. O espaço da "interior", mais precisamente definido constituído pelas praças, em Rossellino, enfim, é um arquiteto que uma extensão da arquitetura — combinação perspectiva e pro-

Biagio Rossetti é, ao contrário, um urbanista típico e, antes, o primeiro, no sentido moderno do termo. A decisão de duplicar a área urbana de Ferrara, tomada por Ercole I d'Este em 1492, surgia de razões práticas específicas: estratégicas (melhorar as condições defensivas ao norte, onde a potência da fronteira Veneza constituía uma ameaça contínua), demográficas (elevar quantitativamente a potência do Estado sem aumentar a densidade já excessiva da cidade velha) e econômicas (incrementar a economia de troca exercida pelos judeus imigrados). A junção entre a cidade velha e a Adição é obtida aterrando o canal da Giodecca, que delimitava a área habitada ao norte, e transformando-o no principal eixo viário da cidade. A reconstrução e a análise que Bruno Zevi fez do projeto de Rossetti demonstram: 1) que o projetista, embora realizasse a intenção do príncipe, estudou o plano partindo de uma análise detalhada da realidade urbana e de suas possibilidades de desenvolvimento coerente; 2) que o estudo resultou no desenho de uma rede urbana extremamente elástica, permitindo assim que as soluções construtivas fossem definidas posteriormente, caso por caso; 3) que o projeto foi elaborado concretamente, sem nenhum preconceito teórico, com a preocupação constante de não ceder às tentações opostas do "racionalismo abstrato" e do "empirismo brutal"; 4) que houve a intenção de ligar, uma por uma, as ruas da Adição aos canais de comunicação da cidade medieval, estabelecendo assim uma continuidade, inclusive social, entre a velha e a nova área; 5) que, substituindo o esquema geométrico da fortificação fechada com a invenção do assim chamado "frente bastionado", aderente ao movimento do terreno, evitou-se que o novo cinturão defensivo criasse uma barreira ao desenvolvimento ulterior da cidade. Só após ter determinado a dimensão urbanística é que Rossetti passou a estudar, ponto por ponto, a qualificação arquitetônica, conseguindo conciliar, com isso, a regularidade do traçado com a caracterização das diferentes situações construtivas — uma postura diametralmente oposta à de Rossellino, que, em Pienza, partiu da unidade arquitetônica para chegar, por extensão, ao conjunto urbanístico. Outro fato importante é a autonomia do plano urbanístico de Rossetti em relação ao plano político de Ercole I, que no entanto constitui sua premissa. De fato, como ainda observa Zevi, o desenho urbanístico de Rossetti conserva inteiramente sua validade, guiando até hoje o desenvolvimento da cidade, ainda que o desenho político de Ercole I não tenha se realizado.

Uma solução nitidamente antitética, mas indicativa do caráter autoritário das "senhorias", é a determinada por Ludovico, o Mouro, em Vigevano, e realizada com a participação, agora confirmada, de Bramante: demolindo uma parte do antigo centro, foi criada uma grande praça com pórticos, que é ao mesmo tempo a maior praça da cidade e uma espécie de corte externa



do castelo ducal. *In nuce*, é a solução que será adotada no século XVII, na época das monarquias absolutas, em relação aos palácios régios.

## ROMA

A questão da reforma urbanística de Roma, já sugerida por Alberti em meados do século XV, é abordada concretamente apenas no século seguinte. A história da reordenação urbana de Roma no século XVI tem fundamental importância, inclusive pela influência que exerceria sobre a construção das grandes capitais européias. A cidade representativa da autoridade religiosa passaria a ser o modelo das cidades representativas do poder político.

A tese do saneamento da cidade mediante a recuperação, a restauração, a inserção no contexto urbano dos monumentos antigos é claramente afirmada num "relatório a Leão X", atribuído, pela maioria dos historiadores, a Rafael e, por alguns, a Bramante. Esse documento diz que, da antiga Roma, ainda existe "a máquina do todo, mas sem ornamentos e, por assim dizer, os ossos sem a carne". Daí a necessidade de reconstruir pelo menos os edifícios cujas partes remanescentes permitam reproduzir com exatidão as que faltam. A proposta não teve outra conseqüência a não ser o levantamento gráfico dos monumentos antigos — que, no entanto, permitiu a formação de um repertório e quase de um vocabulário de formas arquitetônicas antigas que serão largamente aproveitadas, especialmente na segunda metade do século. Por outro lado, a reorganização urbanística de Roma, iniciada por Júlio II e continuada por Leão X, é interrompida de repente pelo acirramento da luta religiosa e política, que conduz ao assédio e ao saque da cidade, em 1527; seria retomada na segunda metade do século, mas, então, as diferentes condições religiosas e políticas imporiam uma mudança radical do programa de Rafael e Bramante.

Em quinze anos de atividade romana, Bramante contribui de duas maneiras para o desenvolvimento da concepção urbanística do Renascimento: colocando em novos termos o problema do "monumento", e fixando o *tipo* do pequeno palácio, que já não é interpretado como afirmação de prestígio, mas como habitação civil. Em seguida, o *tipo* do "palacete" seria desenvolvido amplamente por Rafael, Peruzzi e Sangallo, influenciando a edificação "nobre" de muitas cidades italianas.

O "monumento" é, na prática, San Pietro, ou seja, a basílica que pretende representar não apenas a autoridade, mas o fundamento histórico da autoridade espiritual da Igreja. Tomando claramente as distâncias da forma da basílica antiga, Bramante projeta uma igreja de planta central, precisamente em cruz grega. À parte os conteúdos ideológicos e simbólicos que, como demonstrou Wittkower, estão ligados aos edifícios sacros

de planta central no R  
seus braços enverta  
go urbano com uma fu  
no ideal do espaço uni  
seu núcleo plástico o e  
como cidade histórica e

Michelangelo, qu  
volta à idéia do centr  
mais as massas ao red  
langelo, florentino, lev  
da cúpula de Brunelles  
bólica que caracteriza  
sua vez representa sim  
apesar da expansão en  
o elemento que caracte  
que, pela situação de R  
pouco significativa a vi  
uma série de traçados p  
uma paisagem urbana e  
da pelo rio e pelos mo  
constitui a dominante.

A política religiosa  
culto de massa. Por isso,  
dimensões colossais, pa  
reto de prolongamento  
Moderno altera de mane  
gelo mas, em compensa  
cidade. A igreja, então, p  
significados simbólicos,  
basílicas públicas da ant  
enfatizaria esse caráter,  
pela decoração, seja, sol  
de colunata elíptica. A c  
em escala gigante, do ar  
cristãs era parte integran  
portanto, uma parte da i  
da ao resto da cidade po  
ção de Alberti e de Ros  
estendia à cidade — ago  
ço urbano, qualificando-

carta a  
Leão X

1527



já adotada no século xvii, na  
os palácios régios.

na, já sugerida por Alberti em  
nte apenas no século seguin-  
na no século xvi tem funda-  
cia que exerceria sobre a  
A cidade representativa da  
das cidades representativas

nte a recuperação, a restau-  
monumentos antigos é clara-  
buído, pela maioria dos his-  
te. Esse documento diz que,  
odo, mas sem ornamentos e,  
a necessidade de reconstruir  
scientes permitam reproduzir  
ve outra conseqüência a não  
e antigos — que, no entanto,  
se de um vocabulário de for-  
mente aproveitadas, especial-  
outro lado, a reorganização  
ontinuada por Leão x, é inter-  
religiosa e política, que con-  
7; seria retomada na segunda  
condições religiosas e políti-  
rama de Rafael e Bramante.

Bramante contribui de duas  
pção urbanística do Renasci-  
ma do “monumento”, e fixan-  
interpretado como afirmação  
seguida, o *tipo* do “palacete”  
Peruzzi e Sangallo, influen-  
es italianas.

o, ou seja, a basílica que pre-  
mas o fundamento histórico  
o claramente as distâncias da  
uma igreja de planta central,  
teúdos ideológicos e simbóli-  
o ligados aos edificios sacros

de planta central no Renascimento, a planta ideada por Bramante, com seus braços enxertados em um núcleo plástico central, insere-se no espaço urbano com uma função de estruturação e de articulação. Como centro ideal do espaço universal, o “monumento” cristão busca coordenar a seu núcleo plástico o espaço inteiro da cidade, interpretada justamente como cidade histórica e cristã por excelência.

Michelangelo, que assume a direção das obras após uma longa pausa, volta à idéia do centralismo absoluto, que aliás acentua ao cerrar ainda mais as massas ao redor do volume dominante da grande cúpula. Michelangelo, florentino, leva até as últimas conseqüências o tema urbanístico da cúpula de Brunelleschi em Santa Maria del Fiore, enquanto forma simbólica que caracteriza a cidade — no caso de Roma, uma cidade que por sua vez representa simbolicamente todo o ecúmeno cristão. Ainda hoje, apesar da expansão enorme e caótica da cidade, a cúpula de San Pietro é o elemento que caracteriza a paisagem urbana. É preciso levar em conta que, pela situação de Roma, a visão do alto é normal. Justamente por ser pouco significativa a visão “em nível”, a cidade não se apresenta como uma série de traçados perspectivos regulares, mas como um panorama ou uma paisagem urbana estreitamente ligada à paisagem natural, constituída pelo rio e pelos morros. Dessa paisagem, a cúpula de Michelangelo constitui a dominante.

A política religiosa da Contra-Reforma baseia-se na propaganda e no culto de massa. Por isso, sente a necessidade de conferir ao “monumento” dimensões colossais, para além do “gigantismo” de Michelangelo: o projeto de prolongamento da nave é retomado e ampliado. A construção de Maderno altera de maneira irreparável a concepção plástica de Michelangelo mas, em compensação, estende o corpo da igreja até o corpo vivo da cidade. A igreja, então, já não é um bloco plástico, ainda que carregado de significados simbólicos, mas um espaço urbano coberto, como as grandes basílicas públicas da antiga Roma. No século xvii, Bernini reconhecera e enfatizaria esse caráter, seja qualificando os espaços internos da basílica pela decoração, seja, sobretudo, retomando o círculo da cúpula na grande colunata elíptica. A colunata não é nada mais do que a transformação, em escala gigante, do antigo pórtico quadrado, que nas basílicas paleocristãs era parte integrante do edifício, construtiva e funcionalmente. É, portanto, uma parte da igreja que se transforma numa grande praça, ligada ao resto da cidade por um sistema de ruas. Inverte-se assim a concepção de Alberti e de Rossellino, para os quais a forma arquitetônica se estendia à cidade — agora a forma arquitetônica se desmancha no espaço urbano, qualificando-o.

Figs. 101,  
102



Os significados histórico-ideológicos de Roma são dois, mas tão interligados entre si que o segundo pode ser considerado um prolongamento do primeiro. Roma é a cidade histórica por excelência, cuja figura confere verdade à idéia de autoridade civil, ou do Estado; e é a cidade cristã por excelência, cuja figura confere verdade à autoridade espiritual, ou da Igreja. Entre as duas fases há continuidade histórica, porque a Igreja nasceu no âmago do Império Romano e também porque sobre a lei romana a Igreja fundou sua própria lei. Michelangelo interpretou, em San Pietro, o significado religioso de Roma e, na praça do Campidoglio, o significado histórico e civil. Há dois aspectos urbanísticos fundamentais em sua reestruturação dessa praça: 1) a concepção de um organismo plasticamente unitário, constituído pela coordenação dos três edifícios; 2) a concepção da praça não mais como um espaço vazio entre duas asas perspectivas, mas como um espaço plasticamente solidário com os elementos articuladores das fachadas dos dois edifícios laterais. É importante salientar que, no centro da praça, encontra-se a estátua antiga de Marco Aurélio, o imperador romano que parecia precursor da "conversão" cristã de Roma.

Ao lado dessas grandes ideologias urbanísticas, desenvolvia-se em Roma, graças sobretudo a Antonio da Sangallo, uma atividade mais modesta, mais prática, e todavia igualmente importante no que diz respeito à formação de uma cultura urbanística. Mediante inúmeras intervenções, amiúde apenas parciais, de retoque e adaptação, Sangallo contribuiu mais do que ninguém para o saneamento da edificação romana; talvez tenha sido o primeiro a intuir que a figura de uma cidade não depende apenas da vontade do príncipe e do gênio de um grande arquiteto, mas do grau de cultura dos cidadãos e da capacidade profissional dos técnicos.

A política urbana dos pontífices do Renascimento é determinada pela condição concreta da cidade no começo do século xv: bairros superpovoados separados por grandes áreas desabitadas. Como a causa principal dessa desordem era a falta de água, conseqüente à queda dos aquedutos romanos, os problemas mais prementes eram: 1) garantir o abastecimento hídrico; 2) recosturar o tecido urbano lacerado e fragmentário. Sisto IV é o primeiro papa que põe a questão da vida social romana. Constrói a ponte Sisto para ligar o bairro densamente habitado do Trastevere ao coração da cidade; coloca num ponto nevrálgico da cidade o grande hospital de Santo Spirito. Júlio II reforçou essa ligação abrindo a rua Giulia, que forma a corda da curva do Tibre e que será, na primeira metade do século xvi, a rua mais nobre e animada da cidade. Pio IV abre a longa rua Pia, que termina na Porta Pia, desenhada por Michelangelo. Já na segunda metade do século xvi, o Corso emerge como a artéria urbana mais vital.

A abertura d  
uns é o primei  
realiza no pont  
projeto político d  
de histórica e a ci  
ção é de fundar  
cidade economi  
sem muito êxito  
vidades diplom  
da Europa para c  
admirar as ruína  
extensão da área  
grandes basílicas  
parte baixa, med  
das fundamenta  
nos e insalubres,  
cêgil o acesso à  
de, para possibi  
grandes ruas urb  
nos e procissões;  
que os peregrin  
como hoje são c  
cidade "internac  
dido que Roma r  
desagregada e i  
referência e de  
Domenico  
realizar o plano  
do pontificado  
que já não fosse  
to v fossem obr  
dicionais, é um  
estabelecer um  
cidade até sua  
mos de espaço  
mirá no sécul  
comunicação: r  
Quatro Fontan  
ças largas para  
des das ruas: f  
iguais, quase se



Roma são dois, mas tão inter-  
siderado um prolongamento  
xcelência, cuja figura confe-  
estado; e é a cidade cristã por  
ridade espiritual, ou da Igre-  
rica, porque a Igreja nasceu  
que sobre a lei romana a Igre-  
oretou, em San Pietro, o sig-  
Campidoglio, o significado  
s fundamentais em sua rees-  
m organismo plasticamente  
ês edifícios; 2) a concepção  
ntre duas asas perspectivas,  
com os elementos articula-  
É importante salientar que,  
ga de Marco Aurélio, o impe-  
versão" cristã de Roma.  
nísticas, desenvolvia-se em  
Sangallo, uma atividade mais  
importante no que diz respei-  
Mediante inúmeras interven-  
adaptação, Sangallo contribui  
edificação romana; talvez te-  
na cidade não depende ape-  
m grande arquiteto, mas do  
e profissional dos técnicos.  
scimento é determinada pela  
século xv: bairros superpo-  
das. Como a causa principal  
ente à queda dos aquedutos  
n: 1) garantir o abastecimen-  
erado e fragmentário. Sisto v  
da social romana. Constrói a  
bitado do Trastevere ao cora-  
da cidade o grande hospital  
abrindo a rua Giulia, que for-  
primeira metade do século xvi,  
abre a longa rua Pia, que ter-  
elo. Já na segunda metade do  
bana mais vital.

A abertura dessas longas ruas retilíneas, que ligam bairros longín-  
quos, é o primeiro passo para a reforma radical do traçado urbano, que se  
realiza no pontificado de Sisto v, com o projeto de Domenico Fontana. O  
projeto político de Sisto v é de longo alcance: Roma já não é apenas a cida-  
de histórica e a cidade sagrada, mas a capital do Estado da Igreja, cuja fun-  
ção é de fundamental importância para o equilíbrio europeu. É uma  
cidade economicamente improdutiva (e até isso Sisto v tentou corrigir,  
sem muito êxito); mas é também uma cidade internacional, centro de ati-  
vidades diplomáticas e meta de viajantes, que chegam de todas as regiões  
da Europa para obter indulgências sobre os túmulos dos mártires ou para  
admirar as ruínas da Antiguidade. Essencialmente, o plano consiste na  
extensão da área urbana além das muralhas de Aureliano, na anexação das  
grandes basílicas paleocristãs, na rarefação da população concentrada na  
parte baixa, mediante a criação de novos bairros na parte alta. As exigên-  
cias fundamentais do programa são: 1) saneamento dos campos pantano-  
sos e insalubres, e reforma das estradas consulares para tornar mais seguro  
e ágil o acesso à cidade; 2) abastecimento hídrico das partes altas da cida-  
de, para possibilitar seu povoamento (aqueduto Felice); 3) abertura de  
grandes ruas urbanas. Estas ligam as grandes basílicas, para facilitar corte-  
jos e procissões; mas o intuito religioso é também social e econômico, por-  
que os peregrinos eram então um fator essencial da economia da cidade,  
como hoje são os turistas. Cidade "universal" significa, no plano prático,  
cidade "internacional". O lance genial de Sisto v consiste em ter compreendi-  
do que Roma não era tanto a sede de uma comunidade tradicional (aliás,  
desagregada e inativa) quanto uma cidade de passagem, um ponto de  
referência e de encontro do mundo moderno.

Domenico Fontana dispõe de todas as qualidades necessárias para  
realizar o plano e, sobretudo, para realizá-lo na duração certamente breve  
do pontificado de Sisto v — ou pelo menos para levá-lo até o ponto em  
que já não fosse possível voltar atrás, de maneira que os sucessores de Sis-  
to v fossem obrigados a continuá-lo. Mais do que um artista no sentido tra-  
dicional, é um técnico no sentido moderno do termo; no entanto, sabe  
estabelecer um programa que, além de ter condicionado a expansão da  
cidade até sua anexação ao Estado italiano, constituiu, inclusive em ter-  
mos de espaço visual, o fundamento da figura imponente que Roma assu-  
mirá no século xvii. O princípio de seu traçado é a facilidade de  
comunicação: ruas longas, largas, retilíneas (será suficiente lembrar a rua  
Quattro Fontane, que liga Trinità dei Monti a Santa Maria Maggiore), pra-  
ças largas para distribuir o tráfego. Os edifícios, agora, são apenas as pare-  
des das ruas: fachadas intermináveis com longas séries de janelas todas  
iguais, quase sem ornamento, e desprovidas de elementos salientes. Com



Fontana, em suma, a urbanística já encontrou seu instrumento moderno — o que hoje chamamos de “plano de diretrizes urbanas”.

Veneza não podia ter uma grande expansão: abrigava uma comunidade empreendedora e próspera, porém fechada nos limites de um perímetro e de um traçado urbano praticamente não modificáveis. A rede dos canais e dos cales é densa, irregular, intrincada; mas esses corredores estreitos e sombrios encontram uma compensação na abertura repentina de espaços maiores e cheios de luz: os campos e os *campielli*, o Grande Canal, o grande retângulo da praça San Marco. O horizonte urbano é baixo e indefinido — a laguna, com suas transparências cambiantes de ar e água. Por contraste, a arquitetura se desenvolve na vertical, com colorismo vivo de tijolos vermelhos e cornijas de pedra branca. Não sendo possível uma perspectiva de planos e volumes, o espaço urbano é caracterizado essencialmente pela cor.

Figs. 123, 124

Na segunda metade do século XVI, a intervenção de Andrea Palladio marca uma virada na concepção da medida do espaço urbano. Deve-se ao grande arquiteto de Pádua a construção de San Giorgio Maggiore e do Redentore, além do projeto não realizado para a reconstrução da ponte de Rialto em formas clássicas e monumentais. A ponte de Rialto é o nó vital da estrutura urbana de Veneza: atravessa o Grande Canal, ligando as duas partes da cidade. É também o centro da vida popular, o mercado. Palladio conserva essa função tradicional da ponte, colocando nela 72 lojas, e antes procura salientar e exaltar, pela solenidade de suas formas clássicas, o aspecto mais pitoresco e animado da comunidade popular. Nas duas igrejas, as fachadas remetem à concepção clássica, mas a estrutura e o movimento das massas buscam obter a maior extensão possível de superfícies coloridas: brancas e densas de luz as fachadas, rosa as paredes de alvenaria, cinza-pérola as cúpulas. Uma das igrejas está na ilha de San Giorgio, a outra na Giudecca. Ambas surgem além da bacia de San Marco, servem de pano de fundo para a vista que é desfrutada da *piazzetta*, e remetem, pela forma e pela cor das cúpulas, à maior basílica veneziana. É claro que o arquiteto as concebeu em relação à paisagem urbana e a seu caráter colorista, com o intuito de ampliar os limites do espaço visual da cidade, nele incluindo o grande espelho d'água da bacia de San Marco. Graças a essas relações em distância, o espaço natural — nesse caso, a água e o céu — torna-se elemento essencial do espaço da cidade. A mesma coisa acontece a Vicenza, o centro da atividade de Palladio. Vicenza é uma cidade de origem romana, e é evidente que Palladio pretende conferir à cidade uma figura clássica imaginária. Transforma o antigo palácio municipal numa basílica pública romana, qualifica, com fachadas magníficas, os palácios nos dois lados da rua

principal, que conse  
Teatro Olimpico, con  
tudo que seria, para  
bem, de resto, são o  
arquitetônicas come  
tornam-se mais dens  
de luz. Os pontos de  
diversão da rua, e f

Esse austero ce  
cível pelo caráter e  
tem em Palladio s  
República de Vene  
governo, possui for  
onisas, ao conferir à  
outra cidade italia  
ilustres; colocar ao l  
é quase um tributo q  
comunidade. A ima  
fundamentalmente l

A vida das famí  
po. Durante as long  
fiteis outeiros ao n  
intensa do que na c  
famílias para as qua  
trou a vida “amena” n  
cepção unitária da l  
arquitetura urbana e  
cia que observamos  
çam ao mesmo ca  
urbanística vicentina  
te, com plantas livre  
pos claramente disti  
e do pessoal de se  
nenhum arquiteto, n  
vale como elemento  
arquiteto resolveu c

(\*) Nos acampame  
que ia da porta decuman  
se encontrava a tenda do  
tir do traçado dessas anti



u seu instrumento moderno  
zes urbanas”.

ção: abrigava uma comunidade  
a nos limites de um perímetro  
odificáveis. A rede dos canais  
esses corredores estreitos e  
abertura repentina de espaços  
bielli, o Grande Canal, o gran-  
e urbano é baixo e indefinido  
tes de ar e água. Por contras-  
colorismo vivo de tijolos ver-  
o possível uma perspectiva de  
zado essencialmente pela cor.  
ervenção de Andrea Palladio  
o espaço urbano. Deve-se ao  
San Giorgio Maggiore e do  
a reconstrução da ponte de  
ponte de Rialto é o nó vital da  
de Canal, ligando as duas par-  
cular, o mercado. Palladio con-  
ocando nela 72 lojas, e antes  
suas formas clássicas, o aspec-  
popular. Nas duas igrejas, as  
a estrutura e o movimento das  
ível de superfícies coloridas:  
paredes de alvenaria, cinza-  
ha de San Giorgio, a outra na  
San Marco, servem de pano de  
etta, e remetem, pela forma e  
ana. É claro que o arquiteto as  
a seu caráter colorista, com o  
al da cidade, nele incluindo o  
o. Graças a essas relações em  
ua e o céu — torna-se elemen-  
oisa acontece a Vicenza, o cen-  
cidade de origem romana, e é  
ade uma figura clássica imagi-  
l numa basílica pública roma-  
palácios nos dois lados da rua

principal, que conserva o percurso do antigo *decumano*.\* O cenário fixo do Teatro Olímpico, com suas ruas em perspectiva, proporciona uma idéia exata do que seria, para Palladio, a imagem da cidade clássica. Seus prédios também, de resto, são concebidos em função da perspectiva da rua: as ordens arquitetônicas começam acima de altos embasamentos e as ornamentações tornam-se mais densas no alto, para proporcionar uma acumulação maior de luz. Os pontos de vista são sempre dois, em escorço: de viés, ao longo do eixo da rua, e frontal, de baixo para cima.

Esse austero cenário urbano encontra, porém, seu contrapeso, explicável pelo caráter e pela maneira de viver da sociedade de Vicenza, que tem em Palladio seu grande intérprete. Vicenza é parte da potente República de Veneza; sua aristocracia, sem preocupações e ambições de governo, possui fortes interesses culturais, e manifesta-os, entre outras coisas, ao conferir à cidade um aspecto de grande nobreza. Em nenhuma outra cidade italiana surgem, em menos de quarenta anos, tantos edifícios ilustres; colocar ao longo das ruas principais a nobre visão de um palácio é quase um tributo que as grandes famílias sentem a obrigação de pagar à comunidade. A imagem ideal da cidade, para Palladio, não é teórica, mas fundamentalmente histórica.

A vida das famílias ricas de Vicenza divide-se entre a cidade e o campo. Durante as longas férias, cuidam e administram suas propriedades nos férteis outeiros ao redor da cidade. Na “vila”, a vida social não é menos intensa do que na cidade: recepções, festas, concertos. Para as mesmas famílias para as quais constrói o palácio “severo” na cidade, Palladio constrói a vila “amena” no campo. As formas clássicas, que implicam uma concepção unitária da história e da natureza, constituem o fator comum da arquitetura urbana e rural de Palladio. É o mesmo tipo de relação à distância que observamos em Veneza: as vilas palladianas, embora não pertençam ao mesmo campo visual, são, todavia, um elemento essencial da urbanística vicentina. Elas próprias, aliás, são construídas urbanisticamente, com plantas livremente articuladas no espaço aberto do campo e corpos claramente distintos entre os espaços sociais, os da habitação senhoril e do pessoal de serviço, e os da gestão da propriedade agrícola. Em nenhum arquiteto, mais do que em Palladio, a morfologia arquitetônica vale como elemento determinante do espaço urbanístico; e nenhum outro arquiteto resolveu com tanta clareza a questão, já posta por Brunelleschi

(\*) Nos acampamentos fortificados romanos, o *limes decumanus* era a rua retilínea que ia da *porta decumana*, onde estava instalada a décima coorte, à *porta praetoria*, onde se encontrava a tenda do pretor. Muitas cidades européias, como Vicenza, surgiram a partir do traçado dessas antigas instalações militares.



e Alberti no século xv, da relação entre civilização (ou história) e natureza, entre núcleo urbano e território. Deve-se à solução plena dessa relação a influência enorme que Palladio exerceu inclusive fora da Itália, sobretudo na Inglaterra.

A idéia do valor da cidade, que surge e se afirma na cultura do Renascimento, justifica o surgimento *ex novo* de alguns aglomerados urbanos. Livorno nasceu de um interesse estritamente econômico, comercial: antes que os Medici o adquirissem de Gênova, em 1421, era apenas um pequeno ancoradouro na base dos Apeninos, sucedâneo do porto próximo de Pisa. No século xvi, entre o governo de Cosimo I e o de Ferdinando I de Toscana, tornou-se uma importante escala comercial, dona de privilégios que a transformariam, no arco de poucos anos, num dos portos mais freqüentados do Mediterrâneo. Os Medici percebem a necessidade de ligar o porto a uma cidade — e “inventam” essa cidade, inclusive em seu conteúdo social, concedendo privilégios e até casas construídas expressamente para os mercadores estrangeiros (sobretudo judeus e gregos) que ali se estabeleciam para exercer seus comércios. A cidade é construída rapidamente sobre planos estudados, em parte, por Buontalenti (o melhor arquiteto florentino da segunda metade do século xvi) e dotada de um sistema moderno de fortificações em estrela. O traçado é regular: ruas amplas, retas e adequadas ao trânsito pesado sobre rodas, todas convergentes para os cais do porto. Não há perspectivas monumentais, mas o tom das edificações, ainda que rigorosamente funcional, é elevado. No fim do século xvi, Livorno talvez seja a cidade européia mais moderna.

Sabbioneta, ao contrário, perto de Mântua, é uma cidade tipicamente cultural. Não passava de uma aldeia, quando Vespasiano Gonzaga decidiu torná-la uma *cidade ideal*, no estilo antigo. Conferiu-lhe um traçado geométrico, norteado pelo eixo da rua principal, que une por um percurso retilíneo as duas portas da cidade, e dotou seu perímetro de uma fortificação quadrada. Procurou também dar à cidade um conteúdo e uma função: além dos grandes palácios, construiu igrejas, escolas, uma biblioteca, um hospital, uma Casa da Moeda, uma enorme Galeria de Antiguidades, um teatro (obra de Vincenzo Scamozzi, grande discípulo de Palladio). Havia até uma tipografia, famosa pelas ótimas edições hebraicas. Após a morte de Vespasiano Gonzaga (1591), essa cidade da cultura decaiu, voltou a ser um burgo rural, e hoje está em ruínas; contudo, é significativo para a história da cultura no Renascimento que os estudos humanísticos fossem considerados uma função urbana suficiente para justificar a criação *ex novo* de uma cidade.

Palmanova, perto de Udine, Itália, é uma cidade idealizada e guarnição permanente da República de Veneza. Do ponto de vista da *cidade ideal*, a que melhor reflete o conceito, foi nela um teórico, o mesmo que projetou as fortificações paladianas o Teatro de San Moisè e o sistema defensivo complexo de Chioggia no fim do século xvi: do polígono central, hexagonal.

O mito da *cidade ideal*, no Renascimento, teve dois representantes: as utopias políticas do governo de Sir Thomas More e a cidade abundante até o século xviii, a cidade idealizada e quartel, da qual surgiu a cidade idealizada, sobretudo na Alemanha do século xviii, que possa parecer estranha. A cidade idealizada, senhor absoluto, de um soberano absoluto, a cidade de poder se traduz fatalmente em cidades elaboradas em campo urbano. A cidade idealizada é sem dúvida a cidade idealizada, a cidade receptividade mais rápida e a cidade idealizada, rosas na segunda metade do século xviii, franco-imperial, são todas cidades idealizadas, concepção urbanística do Renascimento, a cidade idealizada, mas a que a cidade idealizada, das antigas, mediante uma idealização da comunidade. E essa não se trata de uma cidade e platônica do poder, mas na cidade idealizada. A experiência brasileira, repercussões imediatas na cidade idealizada, séculos xv e xvi, desenvolveram-se em resposta às necessidades demográficas e econômicas da cidade idealizada, a cidade idealizada, sobretudo na Alemanha do século xviii, ligados à reforma religiosa e a cidade idealizada, poderia ser chamado de cidade idealizada, as cidades urbanas refletiram a exigência da cidade idealizada, os pobres. Exemplo típico é a cidade idealizada, os banqueiros Fugger e a cidade idealizada.



ação (ou história) e natureza  
à solução plena dessa relação  
inclusive fora da Itália,

se afirma na cultura do Renascimento  
e alguns aglomerados urbanos  
ente econômico, comercial:  
ra, em 1421, era apenas um  
sucedâneo do porto próximo  
e Cosimo I e o de Ferdinando  
escala comercial, dona de  
poucos anos, num dos portos  
enci percebem a necessidade  
essa cidade, inclusive em  
os e até casas construídas  
ros (sobretudo judeus e gre-  
comércios. A cidade é cons-  
em parte, por Buontalenti (o  
le do século XVI) e dotada de  
ela. O traçado é regular: ruas  
o sobre rodas, todas conver-  
vas monumentais, mas o tom  
cional, é elevado. No fim do  
éia mais moderna.  
ua, é uma cidade tipicamen-  
lo Vespasiano Gonzaga deci-  
go. Conferiu-lhe um traçado  
pal, que une por um percur-  
seu perímetro de uma forti-  
cidade um conteúdo e uma  
igrejas, escolas, uma biblio-  
na enorme Galeria de Anti-  
mozzi, grande discípulo de  
pelas ótimas edições hebrai-  
1591), essa cidade da cultura  
está em ruínas; contudo, é sig-  
nificativo que os estudos huma-  
nísticos são suficientes para justificar

Palmanova, perto de Udine, no Friuli, é uma cidade militar — fortaleza e guarnição permanente protegendo a fronteira norte-oriental da República de Veneza. Do ponto de vista planimétrico, é a típica *cidade ideal*, a que melhor reflete os esquemas dos teóricos. Com efeito, trabalhou nela um teórico, o mesmo Vincenzo Scamozzi que projetou em formas palladianas o Teatro de Sabbioneta. O perímetro da cidade forma um sistema defensivo complexo, e é um modelo de técnica da fortificação do fim do século XVI: do polígono dos bastiões, ruas radiais levam até a praça central, hexagonal.

O mito da *cidade ideal*, nascido do pensamento humanista do primeiro Renascimento, teve dois resultados opostos: por um lado, conduziu às utopias políticas do governo perfeito, que alimentariam uma literatura abundante até o século XVIII; por outro lado, levou à cidade militar, fortaleza e quartel, da qual surgirão exemplos numerosos nos séculos XVII e XVIII, sobretudo na Alemanha. Essa evolução explica-se facilmente, ainda que possa parecer estranha. A *cidade ideal* é sempre “invenção” de um senhor absoluto, de um soberano: funda-se na vontade de poder, e a vontade de poder se traduz fatalmente em potencial de guerra. Entre as idéias elaboradas em campo urbanístico pela cultura italiana do Renascimento, a da *cidade ideal* é sem dúvida a mais abstrata; e no entanto é a que encontra receptividade mais rápida fora da Itália. As cidades que surgem numerosas na segunda metade do século XVI, sobretudo ao longo da fronteira franco-imperial, são todas *idades ideais militares*, fortalezas e quartéis. A concepção urbanística do Renascimento não é a que se expressa na teoria da *cidade ideal*, mas a que se manifesta na transformação *real* das cidades antigas, mediante uma interpretação profunda da história e da vida da comunidade. E essa não se baseia na ideologia mais ou menos iluminada e platônica do poder, mas na ideologia da autoridade moral e da experiência vivida. A experiência *histórica* do Renascimento italiano não teve repercussões imediatas na Europa: as grandes cidades européias, nos séculos XV e XVI, desenvolveram-se desordenadamente, sob a pressão de necessidades demográficas e econômicas ou, em alguns casos, da especulação nascente sobre as áreas de edificação. Apenas em poucos casos, sobretudo na Alemanha do século XVI, sob o impulso dos ideais sociais ligados à reforma religiosa e ao conseqüente desenvolvimento de algo que poderia ser chamado de economia paleoindustrial, as transformações urbanas refletiram a exigência de melhorar as condições de vida das classes pobres. Exemplo típico é Augusta, onde, na primeira metade do século, os banqueiros Fugger mandaram construir um bairro inteiro de



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]

#### A VIDA

*A Vida de Filippo*  
Milanesi identificou com  
mais do que uma crôni-  
camente do mestre, co-  
tura de Leon Battista  
um artista é assumida  
ti como fundamento  
artista uma personalid-  
e abre horizontes no  
época que define a ar-  
o grande inventor, aque-  
do espaço, a perspect-  
história.

Filippo nasceu em  
nio, e Giuliana di Gio-  
paterna, iniciou-se na  
1404 foi matriculado

Documentos ren-  
escultor são as figurin-  
cifixos em madeira de  
*Isaac* no Museo dell  
obras remete a uma d-  
trativa: o crucifixo, se-  
ta, para castigar o rea-  
*de Isaac* foi criado po



de infra-estrutura própria  
são da cultura clássica, a  
os italianos do Renasci-  
e seria, na Europa inte-  
capital, ou seja, da cidade  
força moral e cultural no

## BRUNELLESCHI

### A VIDA

A *Vida de Filippo Brunelleschi*, escrita por um contemporâneo que Milanesi identificou com Manetti, literato e matemático florentino,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 Piores. 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 frequência 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 [...]".



zo Ghiberti, recu-  
omisso mostra que  
ta de suas formas,  
estão de estilo, mas

o Paolo dal Pozzo  
pequenos retábu-  
ria, já desenhados  
de os últimos anos  
relação entre forma  
retábulos se perde-  
ar que não preten-  
ovas leis da visão.  
tiveram sobretudo  
ritório dos Oficiais  
forma que, desde  
adicionais de alve-

es de se engajar na  
as fontes são explí-  
r tanto a formação  
m busca de efeitos  
vel que Filippo via-  
os até 1420, como  
munham a presen-  
1415, 1417 etc.

ia ligada ao concur-  
com o intuito de ir  
a, "enquanto obser-  
todas as coisas, viu  
no alguém ilumina-  
ma certa ordem de  
o, porque lhe pare-  
os tempos dele [...]  
e virtuosos constru-  
s [...]" E, vendo entre  
o foram executadas,  
ue foram utilizados  
diferentes maneiras  
técnicas dos cimbres  
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 Jacopò 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 determinam 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 gregos e os romanos, foi fim à “maneira alemã” e cana, coríntia, dórica e mo literário de Alberti de sua “regra”.

Devemos portanto neo de Filippo, que ce à testemunha da Vida, na qual Filippo é descrito jador, o tipo humano pr crítico de sua rivalidade lada: e o que dizer, entã de sua arte de desapare sível? Mas isso já não se homem que traçara a si lidade precisa — sabe a traço mais autêntico e n da é um literato, com su tesia: Donatello é um b enxerga na herança de damento de uma cono Brunelleschi é o homer ação, guia da vontade. S atividade manual, e sim ca tanto à resolução de e ao conhecimento da n instrumentos de óptica: trar as ordens e as orna dos edifícios; suas inven possibilidades do homer mas perfeitas de sua arq grandiosa do mundo, m valor do sujeito diante d

#### A TEORIA DA PERSPEC

Leon Battista Alberti tura, no qual são pela p no começo do século XV



a, certa vez fingiu estar doente no momento mais crítico; aceitou voltar aos andaimes, Lorenzo, a quem foi dada a obra de maior prestígio, a conselhos modesto: os andaimes e a obra precisou ser refeita, com grande dificuldade com que os responsáveis transferiram a responsabilidade ao momento de 1423, já é qualificação maior". Ghiberti não é de todo inferior a Brunelleschi na tarefa de estudar a obra; mas Filippo já ganhou a obra técnica. Existem outras obras de Filippo: em junho de 1421 constrói uma obra de pedra, lastras e outras coisas; em julho do mesmo ano constrói sua invenção.

Em 1420 desenha o Pórtico dos Lourenços; no mesmo tempo, as obras de Lucca, Castellina, Rencina, e Santo Spirito. Ao difundir-se no campo da engenharia: ins-crições em que o modelo da lanterna recebe convites de Niccolò da Vinci, Francesco Gonzaga. Em 1420 "degli Scolari agli Angeli". Em 1420 os Pazzi, no claustro de San Spirito e da Abadia de Fiesole. Em 1420 a construção da lanterna, em Santa Maria del Fiore.

Conversa e muito arguto em 1420 Manetti dedica um livro por Filippo contra o "Gordo" arquiteto, a avaliação de

Os arquitetos da cúpula recorreram à 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.

Ghiberti  
Donatello

#### 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 tranquilamente 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 parale-

lamente à superfície pintada. No lugar do céu havia uma superfície verdadeira, com suas nuvens m... de demais para permitir o ar... longo dos tetos dos edifícios... maneira que o céu verdadei...

Esses poucos elementos... paternidade dos princípios... ria da perspectiva. Pelo art... espectador era obrigado a ob... mo ponto de vista em que se... pintor ao centro da coisa rep... não centrado, ou seja, o eixo... o ponto de fuga. Até aqui... visuais, ainda que já seja imp... relacionada à visão — uma... centrado, é rigorosamente o... espelho, e esse não é apenas... to de vista do pintor e o do es... espelho para verificar a qualid... claros e escuros, afirma: “O... não sei por quê, mas as coisas... enquanto, surpreendentemen... ce uma deformidade. Por iss... corrigidas mediante o espelho... tempo um hábito dos pintores... esse meio tenha mudado. Nes... que o espelho inverte a imag... lho acentua a anomalia, porq... mara; se, ao contrário, a im... modificá-la. Outro ponto: se o... constantemente seu ponto de... o da imagem refletida coincid... todo caso, de uma questão de... o claro-escuro e as cores. Po... visão busca estruturar a imag... regiões equivalentes de claro... ção que contrasta com a visão... e ilimitada de um máximo de...

Outro fato importante: B... Batistério, reflete-o numa sup...



Filippo está associado aos de  
saccio. O *Tratado* foi escrito  
sido “erguida sobre os céus,  
os povos da Toscana”, e as  
ção já não passavam de uma  
or isso, Alberti pôde tranqüi-  
pelo “engenho, que não deve  
o desta região”. Não só, como  
aparecera havia tempo, mas  
revolução artística com olho  
com o renascimento do anti-  
as duas maneiras de recupe-  
nadas por Brunelleschi e por  
mais crítica; mas nem de longe  
por volta de 1435, o proble-  
visão, mas uma questão lite-  
bi uma teoria; e, sobretudo,  
ia e uma unidade de sistema  
de tudo argumentos de uma

artista”, a Brunelleschi, artista,  
te injusta com Alberti (que é  
é plenamente válida para  
s maiores, mas que, em toda  
ica premente, quase a urgên-  
staliza-se, por assim dizer, na  
eremos, no plano especifica-  
as premissas, porém, a julgar  
do artista, nos últimos anos

arivesaria, Filippo começou a  
ou, mais exatamente, de téc-  
ouco tinham a ver com a prá-  
tistério e a praça da Signoria  
m por muito tempo à coleção  
ferência a muitos artistas do

dois retábulos possuíam um  
aliás, parece ter sugerido a  
O primeiro dos dois retábulos  
elho posto na frente e parale-

lamente 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.<sup>3</sup>

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 Orsan-

michele), tão preciosa e so-  
quanto a pintura das últimas  
apreciar os bordados perfe-  
de nenhuma regra do can-  
valoriza a simetria e a pro-  
tamente que o valor da ar-  
dos elementos, mas na ci-

## AS ESCULTURAS

Os trabalhos de ourives  
1400 não têm relação direta  
mente os signos de uma vo-  
No altar de San Jacopo em  
duas meias-figuras de Profé-  
nas inteiras de Padres da Ig-  
si.<sup>4</sup> O conjunto decorativo  
própria técnica da ourives  
querer ultrapassar. Aceita o  
ca é seca, concisa, fortemen-  
damente, os contornos são  
força. Na figura de pé, um  
do corpo e "carregar" o de-  
um cruzamento de diagon-  
em comum com os ritmos

O concurso de 1402 é  
lbe o terreno da invenção  
Pietro Lamberti, Jacopo de  
dois últimos, que na época  
tradição corrente. A *form*  
demonstra o quanto a elo-  
gante, o quanto sua métrica  
os contemporâneos perce-  
diferencial não estava na o-  
ra de delinear uma "ação"  
ser comparadas, e o júri re-  
borar, por serem as duas o-

O que surpreendia, na  
gestos: "[...] a postura de Al-  
presteza", e, no anjo, o ar-



como fundo da pintura. Seu  
o dirá Alberti, ocupam "um  
o não pode ser reduzido. à  
Assim, não podendo repre-  
cional que define a forma, o

temos, a renúncia a pintar o  
e pintar. Filippo renuncia a  
s se desenham contra o céu,  
orque o edifício, pelos limi-  
define a porção de espaço

pintura com seus retábulos  
e que eles não representam  
do trabalho de invenção;  
teve participar do concurso  
mediatamente em renovar a  
os objetos daquelas pintu-  
Filippo não era tanto definir  
específica da visão "correta"  
solasse e salientasse as qua-  
s da arquitetura.

va que aquela pesquisa de  
a pintura: "Naquele tempo  
pintores de hoje chamam  
ciência que, de fato, consis-  
minuições e os acréscimos  
s que estão longe ou perto:  
qualquer proporção e em  
o as medidas adequadas à  
regra, na qual está a impor-  
em diante". A perspectiva,  
ma aplicação *a posteriori*  
va como objeto e fim espe-

runelleschi naqueles anos.  
anda metade do século XIII  
s comunais, acabara havia  
panário de Giotto; mas foi  
o a uma arquitetura essen-  
tos (pense-se em Orsan-

michele), 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 implici-  
tamente 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 igual-  
mente 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 figu-  
ras inteiras de Padres da Igreja, reconhecidas recentemente por Sanpaole-  
si.<sup>4</sup> 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 plásti-  
ca é seca, concisa, fortemente acentuada. Os vazios são escavados profun-  
damente, 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 esco-  
lhe 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  
demonstra o quanto a elocução latina do jovem mestre era polida e elege-  
nte, 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 manei-  
ra de delinear uma "ação". Duas concepções tão diferentes não podiam  
ser comparadas, e o júri renunciou a escolher; mas Filippo desistiu de cola-  
borar, por serem as duas concepções inconciliáveis.

O que surpreendia, na *formella* de Filippo, era a força e a rapidez dos  
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-

Fig. 1

Fig. 2



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 energeticamente”, 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, abaixo, 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 sem-

que necessariamente “representa a rápida conclusão do drama que informa o ideal humano de amadurecimento dos motivos ações resolutas. Sua vontade já vontade oposta — o contraste na, como, mais tarde, será o co A forma, a representação, é no tempo, do equilíbrio das fo

Ao novo valor do sujeito valor do objeto. A plástica, qu Não há mais ritmos fluentes de contraposição nítida de inclina e a sombra são os gestos, ou se

Esse relevo, com toda sua o asno parece retomado de exer temas clássicos conhecidos. Co do por cima da tradição plástica demonstra-o o encadeamento o ga do gesto do anjo com um de o ritmo de Giovanni Pisano era o sivas; aqui, ao contrário, os mo postos, compensados num equi arte do fim do século xiv, Filip Pisano; mas, ao fixar num equi tos e os gestos, alcança uma vis ca” do fato. A invenção é, ass conferindo-lhe atualidade plen tória tornam-se, a partir desse

A história do crucifixo em por Vasari, que a recebe da tra porque está em relação com o portanto pertence a uma época ria e a escultura para dedicar seguinte: Donatello mostra seu to na cruz um camponês”, enq do em todos os seus membros desafiado pelo amigo, Filippo e cido: “A você cabe fazer os C encontrar uma vaga analogia o Roma, Filippo e Donatello estu



pre 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, contrastados, 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 afeitos 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* tomam-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 "posado 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 acrescentar uma vaga analogia com essa anedota num trecho da *Vida*: em Santa Maria Novella, Filippo e Donatello estudam as antiguidades, mas Donatello "nun-

*invenção*



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  
mente “aplicada” à imagem  
espacial, no segundo, é  
caso a figura humana é a pers  
o espaço é apenas a condição

#### A CÚPULA DE SANTA MARIA

A história da cúpula de Santa  
15 de agosto de 1418, quando a  
obras da catedral, convoca o  
constrói o dele em alvenaria, te  
ni di Banco. É um indício preci  
avançadas do ambiente artístico  
fusse Filippo.

O que acontecera entre 14  
Filippo, informa a *Vida*, foi mu  
cialmente à escultura, dirigiu-s  
tura. Em suas estadas em Flore  
como arquiteto, limitando-se p  
que projetar e construir edificio  
les anos, eram a primeira port  
parede lateral de Santa Maria  
assunto principal das discussõe  
cas de Filippo e seus amigos. N  
dos os indícios de uma renovaç  
sobre a necessidade de remonta  
alidade” expressiva, que se pe  
ca da pintura bizantina e na e  
discordância estava, como disse  
Antiguidade, e de reconhecer e  
latina do povo toscano. Filippo  
remontar diretamente às fontes  
nuas a Roma; censurava Donat  
se talvez mais próximo de N  
discípulo mais dócil e diligente.

A arte de Nanni, com sua p  
ta os ensinamentos e os conselh  
Porta della Mandorla, em nad  
devedor direto dos retratos in

Sacristia  
velha



aliás, parecia ter muito pou-  
go. Por volta de 1420, Bru-  
o gosto das simetrias e das  
eciar o classicismo "realista"  
as técnicas olha com indife-  
representante da burguesia  
nárias já não estão de acordo  
de Brunelleschi é quase um  
ez afunilada de um tronco de  
o arcos.

argumentos sólidos a atribui-  
enturi, dos quatro *tondi*\* com  
Pazzi. Sanpaolesi supõe que,  
poradas por Donatello para a  
cultor adotara uma escala ina-  
ppo criou e modelou pessoal-  
da. Com efeito, a razão delas  
que concebeu os quatro *ton-*  
pectivos é certamente o mes-  
s, marcando o ponto de ho-  
ro relevos, de fato, o ponto  
s molduras redondas circuns-  
otético telescópio. São figuras  
m seguida reaproximadas pela  
quitetônico. Estamos portanto  
tica concebida não apenas em  
emento espacial dela — ou  
pensamento de Brunelleschi, a  
tação figurada. É fácil observar  
joelhos do santo constitui um  
om exatidão a relação entre o  
achados para caber na defa-  
ência, os contornos são dilata-  
ticulação simples de curvas e  
em deriva de uma triangulação  
ar esses relevos com os outros,  
entam a capela, para avaliar a  
figuração em que a imagem é

cular. Os da Capela dos Pazzi são bui-

construída perspectivamente e uma figuração em que a perspectiva é  
meramente "aplicada" à imagem. No primeiro caso o resultado é uma ima-  
gem 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 Nan-  
ni 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.

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 ini-  
cialmente à escultura, dirigiu-se mais tarde decididamente para a arquite-  
tura. 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, naque-  
les 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 polêmi-  
cas de Filippo e seus amigos. Nas obras de Lorenzo já podiam ser detecta-  
dos os indícios de uma renovação iminente do gosto, e todos concordavam  
sobre a necessidade de remontar à Antiguidade para recuperar uma "natu-  
ralidade" expressiva, que se perdera na austeridade iconográfica e litúrgi-  
ca 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 contí-  
nuas 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 refliti-  
mos 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

Fig. 21



Fig. 11 década de 1400 — sobretudo os *Quatro santos coroados* do nicho de Orsanmichele. É justamente esse classicismo severo, porém, o que torna 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 contra o “magistério” genérico do artífice, a prioridade da invenção técnica em relação à 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 extremo. Seus *Comentários*<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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

início do século xiv, que tran  
nascimento natural daquela  
ção não contestam a grand  
Giovanni Pisano, mas julgam  
lucio. De novo, trata-se de o  
na, a de Ghiberti; negativa, a

Essa mesma postura cr  
antigo: Ghiberti acha que a  
ção: Brunelleschi julga que a  
dizida a sua autenticidade h  
Essa é a pesquisa que Filippo  
quisa que não visa à descob  
oms, e sim ao estudo docume  
da arte clássica.

Essa mesma postura cr  
em todos os aspectos da exp  
como indícios desbotados de  
tas que encerram seus signific  
siste em “encontrar coisas r  
natural”; para Alberti, “o pint  
Para Cennini, como para Ghib  
na; para Alberti, como para B

Quando escreve os *Com  
já está velho. A ênfase com o  
deixa transparecer a amargu  
vinte anos mais tarde. Atribu  
mérito de ter reencontrado o  
da” e censura implicitamente  
olham para a letra, e não par  
das” quando abandonam o c  
um classicismo histórico — a  
em busca da representação o  
ce quase sempre no início d  
novas aparecem como racion  
dem cercando-se da aura ind*

Quando foi apregoad  
dimensões da grande calota j  
lado do campanário ainda se  
deveria servir para a construc



antos coroados do nicho de  
o severo, porém, o que torna  
volta de 1418, na *Virgem da*  
e classicismo não era todo da  
hos, se não de algo mais, de  
a de Nanni di Banco na segun-  
de humanismo nascente, que  
Florença, no campo das artes

etônica de Brunelleschi reve-  
a cúpula; e não há dúvida de  
espírito novo se impõe sobre a  
na longa controvérsia entre  
que não se limita à escolha dos  
Ghiberti tinha certamente  
pouco investe diretamente no  
defende, pela primeira vez, é o  
"magistério" genérico do artífice,  
o à perícia do ofício. Ghiberti  
mestres-de-obras, na antiga soli-  
Brunelleschi acha que deve fazer  
perários senão para a execução  
duas avaliações opostas das  
A avaliação de Ghiberti é posi-  
va, temos a notícia de uma  
dos mestres-de-obras contra  
depois readmiti-los em bloco,  
um episódio que mostra como  
medieval coincide com o sur-

esse um conservador extrema-  
Ele também sente o fascínio  
nça do espírito latino na obra  
centos anos. Para ele, as caracte-  
ridade e a gentileza, em con-  
tegos", ou da arte de tradição  
que a redescoberta do "latim"  
ço do século XIV, com Giotto e  
portanto Brunelleschi, tem cer-  
está apenas começando. Ghi-  
de Giotto, e consideram a arte

do fim do século XIV, que transmitiu para eles a tradição de Giotto, o desen-  
volvimento natural daquela renovação. Brunelleschi, Donatello e Masac-  
cio não contestam a grandeza de Giotto ou da escultura de Nicola e  
Giovanni Pisano, mas julgam a arte do final do século XVI uma fase de invo-  
lução. De novo, trata-se de duas avaliações diferentes da situação: positi-  
va, 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 tradi-  
ção; Brunelleschi julga que a tradição a deformou e que ela deve ser recon-  
duzida a sua autenticidade histórica por uma pesquisa objetiva nas fontes.  
Essa é a pesquisa que Filippo e Donato empreendem em Roma, uma pes-  
quisa 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 consi-  
ste 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 medi-  
da" e censura implicitamente os classicistas militantes de sua época, que  
olham para a letra, e não para o espírito, saindo evidentemente "das medi-  
das" 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 aconte-  
ce quase sempre no início de uma grande revolução artística, as idéias  
novas aparecem como racionalismo frio e objetivo, e as velhas se defen-  
dem 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-



1360 obras, já aparecia a dificuldade de construir uma abóbada tão grande e alta; considerando que, por causa dessa amplitude 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

tudo o pensamento estético do  
uma distinção que terá seu pes  
nhecimento de uma herança  
leva por sua vez a reconhecer  
graças a uma experiência histó  
dessa herança. É o prestígio da  
lugar do prestígio do nascimen

É verdade que, ao enfre  
aproxima idealmente das gr  
século XIII e início do XIV, que  
representativas do desenvolv  
rença, e que a condição histó  
século XV marcadas pela ascen  
No entanto, como veremos, ao  
to continuar e terminar a obra  
"concluí-la": a cúpula deve se  
novo e preciso, todos os dados  
um deles o valor específico qu  
lor representativo da catedral  
dessa operação: a catedral se  
antiga, mas da atual. Quando  
cúpula, "ampla até encobrir o  
reconhecerá implicitamente q  
não está em relação apenas o  
aquela "nação" toscana mais a  
e Donatello, a mais legítima h

A inovação técnica de Br  
alternativa aos cimbres que  
recorrer a uma estrutura de al  
lippo estudara nos monument  
com tijolos em "espinha de pe  
dimento fosse aplicado em ab  
Sanpaolesi<sup>7</sup> estabeleceu que o  
previa uma cúpula "de cristas  
la ogival num segundo mome  
o procedimento da "espinha d  
vez vantajosamente a essa fo  
questão de tipologia formal; o  
rar sozinha durante seu cresc



ir uma abóbada tão grande e  
plidão e altura, as traves e as  
as armações deveriam partir  
madeira e a despesa seriam  
quase impossível; ou, melhor  
que, no século XIV, Francesco  
as dimensões do projeto de  
em pouco menos de um quin-  
vesse sido estudado e levado  
não permitissem realizá-lo. O  
Arnolfo, dizendo que "se ela [a  
não havia maneira melhor do  
devemos concluir que a cúpula  
1500, quando Talenti determinou  
vel sessenta anos mais tarde,  
e, se a dificuldade estava nas  
isso significa que, por volta de  
ra capaz de construir cimbres  
tadas arquitetônicas do fim do  
como é natural, a crise da mão-  
certamente não pensou em  
para se divertir com malabarismos  
nda que como aspecto secundário  
pela deplorada difusão do  
tirou todas as conseqüências.  
tática esquecida, era necessário  
r com a perícia tradicional dos  
a priori todo imprevisto ou aci-  
a experiência e um engajamen-  
gajamento individuais. Nessa  
experiência coletiva já se reco-  
erá uma das características do  
stituir o grupo apenas enquanto  
outra técnica; mais exatamente  
se, que aspira ao papel de diri-  
meira vez o faz, o momento do  
execução significa separar uma  
nica", e reservar a primeira aos  
a, histórica e humanista. Alber-  
desinteressar da execução de  
erá 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. Sanpaulesi<sup>7</sup> 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 ocios 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

*construtivas da cúpula que se articulam...*

A escolha do arco agudo...  
...funcionativa pela perspectiva, qu...  
...todas as curvas convergem e o...  
...o qual tencionam e no qual se...  
...os internos e os externos, os c...  
...o desenho da cúpula, Brunelle...  
...ções romanas de planta cent...  
...se articulam plasticamente n...  
...novidade, o maior traço de gê...  
...todos os corpos da construção...  
...mentos de uma construção ce...  
...camente em volta da grande c...  
...é evidente que a extensão dife...  
...vimento horizontal das naves, ...  
...da por um mero sistema de sim...  
...uma forma que funcionasse co...  
...va tensa, longitudinal, das nave...  
...dessa forma, transformasse em...  
...nariamente era sucessão contí...  
...Para tanto, era preciso que o v...  
...vertical a profundidade que as...  
...certo sentido, reproduzisse, na...  
...to, a convergência perspectiva...  
...se a cúpula fosse hemisférica, ...  
...cria a ilusão da convergência, o...  
...tiva, e faltaria, ao mesmo temp...  
...fuga", por assim dizer, zenital, p...  
...— no interior, o vazio da lanter...  
...disso, deve-se considerar que e...  
...a diversidade dos espaços e das...  
...líbrio estático, em evidente con...  
...Escolhendo a forma ogival, qu...  
...posição das forças, Brunellesch...  
...nalmente, ou seja, não como o...  
...como um aparato que faz a mé...

Função essencial da cúpula...  
...no e espaço externo; com efeito...  
...ou seja, a reintroduzir uma alter...  
...ele considera limite, ou de hor...  
...tambor são suficientes, no inter...



própria coerência interior e vitalidade de seus “membros e ossos”. Um problema de gravidade ou de conformidade com as grandes formas, como um objeto colocado num plano contrário, como a própria representação, aliás, porque o espaço é o espaço de Brunelleschi, desde suas primeiras concepções, o espaço como proporção, portanto, a forma não pode ser

não podia ser de outra maneira (na vez, “espacial”) da construção que se queria concluir. A planta da cúpula, modificada no século XIV, não podia ser de outra maneira, que introduz a um presbitério, a concepção de Arnolfo o edifício deveria ser um elemento de fechamento das aberturas do século XIV deveria ser um elemento de fechamento das aberturas para cima. A solução de que relacionasse e equilibrasse a espacialidade indefinida do espaço, enquanto recomposição de espaço, na questão da auto-sustentação; e encontra sua confirmação na planta que pode ter sido inspirada pela planta de Brunelleschi se reveste de uma razão forte, segundo as palavras do próprio Brunelleschi: a finalidade da calota dupla: dissonância, paralelamente, diferença de proporção da cúpula, em relação às aberturas do exterior.

e os gomos, encontrando-se, a planta interiores retoma e coordena as aberturas e do octógono, levantado pela cavidade perspectiva interior — onde, ao contrário, a planta e sim coordenar massas — os elementos e as poderosas articulações das aberturas do edifício às curvas altas, portanto, na lanterna.

5 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 tendem 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 absida, 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 conclusivo 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 interior e espaço exterior; 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 os triângulos esféricos, não s  
Brunelleschi foi justamente  
Nicolaus de Cusa: “O triângulo

A lanterna é constituída  
sua função é a de soldar as ne  
mas a finalidade essencial de  
máximo, naquele limite e  
vazios. Os contrafortes poss  
sensação de uma circulação a  
arcos abertos correspondem  
para sugerir que, além do ho  
a pontos, os valores recomen  
contrafortes correspondem,  
observar que a lanterna oper  
conseqüentemente, para a co  
elemento arquitetônico é pen  
go atmosférico atravessa livre

Para além da pesada cor  
tema, um anel de arcos cegos  
breves nervuras, ao longo do  
no definitivamente terminal d

Iconograficamente, a lan  
reconstruções, mais fantástica  
freqüentes nos desenhos dos  
Renascimento, onde consti  
“cenas” clássicas. Desses pont  
mais significativos da tendên  
Brunelleschi. Com efeito, ela est  
da dos Angeli, que Brunelles  
dúvida representa a tentativa  
não mais fantástica nem ideal

Anos depois, Brunelleschi  
Precisamente, em 1438, quan  
embaixo do tambor, nos inter  
maiores do octógono. Essas tr  
curvas, nas quais se abrem g  
geminadas. A função desses  
algum resto de edifício roman  
completar o círculo de elem  
capelas e suas meias-cúpulas)



minação de baixo para cima e, do espaço em que a luz pode deles, as velas são planos im- é luminosidade pura. A curva tensão para fora, assim como, ras proporciona a sensação de es estendidas; a grande curva tremamente sensível à pressão limite muito tênue entre duas cio todo, ao se coordenar com e um valor de estrutura — uma definido, constrói esse espaço e define-o como espaço pers- nalização” de uma “dimensão” por meio da cúpula — basta respectivo, os pilares das naves os e articulados, para perceber nelleschi estava na intenção de todas as forças que os arquit- ciar e dispersar ao infinito. to, é evidente que o elemento enquanto ponto de fuga para as profundidades, horizontais e a cúpula certamente devesse projeto de Arnolfo), Filippo estu- o da cúpula já estava bastante provaram o projeto e autoriza- que a lanterna, desenhada por projeto ornamental precioso, pos- la cúpula: é a engrenagem fun- lação viva e sensível que liga o osférico. Em primeiro lugar, é das pequenas dimensões, tem emelha-se a uma grande archi- é posta no ponto de convergên- s imaginadas como linhas de onto de fuga; aliás, já que a cur- tiva ao infinito, o ponto de fuga decisiva, de que a cúpula como tiva plana projetada sobre uma no 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 constituiriam 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 o declínio do Império, declinou a influência de Vândalos, Godos, e a tradição legítima, histórica, e os povos foram rechaçados por os pontífices romanos, levou consigo os arquitetos do não eram muito hábeis, por falta de antiga, porque nasceram entre do Carlos reconstruído ou res os arquitetos que trouxera consigo os edifícios antigos em San Pie exemplo, que são e foram cons sua “para as mãos dos Alemães” a graças a Carlos foi perdida, que permaneceram até o nosso cios mencionados nesse trecho emo, no entanto, é significativo Romano, busca-se estabelecer românica toscana — que, de fa diferencia bastante do robusto tenta-se por essa via estabeleco Roma e a Toscana moderna, te “nacional”, por ser “alemão”, ou bem acompanhar o de Saluta intenso interesse para a situação nigr pela experiência das histó ma assemelhar-se à restaura sonhos por Cola de Rienzo. E to dos arquitetos “dos pontífice as formas que se têm à mão? E nhecer que as arquiteturas ro lingias, conservam algum refle teturas góticas, mais recentes; i incondicional pelo antigo, mas relação ao moderno.

No entanto, esses arquiteto por falta de prática”. Por isso, u necessário ir além e remontar à a adesão profunda do antigo à que repetia as próprias leis da



ar que o artista preocu-  
convexidade das tribu-  
s quais, por outro lado,  
ncia de valor com os cor-

cessivas do desenvolvi-  
Maria del Fiore demons-  
da arquitetura-espaco de  
por meio de relações pro-  
ástica do espaco. É razoá-  
ula — enquanto problema  
ma superfície curva, ou do  
uma perspectiva infinita —  
onde, de resto, à passagem

nelleschi, é preciso lembrar  
eender um estudo sistemá-  
siderar essa pesquisa como  
primeiros objetos de seu inte-  
que tinha à mão: os edificios  
de que esses, em sua suces-  
ascendente, de progresso, e  
s exatamente, essa decadên-  
que fora vencida pela exterior-  
além daquela "decadência".  
os procurou na arte romana,  
mas porque era a arte que,  
s germes da decadência — a  
prios construtivos e que, por-  
cera e não sofisma rebuscado.  
ormas daquela arte, das quais  
ou reencontrar as leis que regu-  
edificados e a correspondência  
estática — leis, portanto, funda-  
passagem que, muito provavel-  
é um *excursus* de história da  
rica 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 edificios 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 edificios 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 uma 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 perspectivados, 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 natu-

rais e das formas arquitetônicas  
ha coincidido necessariamente

O processo que identifica  
da matéria, é a “comparação”  
Alberti: “Grande, pequeno, lo-  
escuro, luminoso, tenebroso  
aquelas que os filósofos costumam  
ser ou não acrescentadas às  
cimento delas se dá por com-  
“comparar”, ou seja, proporci-

Quando o biógrafo fala e  
“edifícios, planícies, montanh-  
gem do que a um cenário, o co-  
nas retratadas pelos pintores.  
muito limitada, porque era lin-  
humana. Mudado o conceito  
Brunelleschi, com a *formella*  
para essa mudança), mudam a  
to, até Leonardo, a idéia do e-  
humana, e, quando Leonardo  
to de fenômenos, será obrigad-  
pectiva, passando da perspect-  
Pode-se afirmar que, até Leon-  
e da escultura florentina não d-  
mas de uma elaboração progr-  
na, e que, portanto, tais figura-  
críticas sucessivas, pelo méto-  
espaço típica da arte trecentis-

Analogamente, no cam-  
para proporcionar e retificar,  
a arquitetura que constituía a  
era a situação objetiva que e-  
Imaginemos aplicar esse prin-  
Nela, cada detalhe formal é fi-  
de — vale justamente por se-  
ro ou iluminado; e a decoraç-  
animal ou vegetal. O conjun-  
olho passa sem interrupção o-  
ração exótica e preciosa, ao  
macrocosmo, particularismo  
co — uma continuidade sem



reza e, portanto, essa pesqui-  
lito. Mesmo supondo que os  
tetônico, “quem poderia ensi-  
de anos; e não se encontra em  
dido; mas sua indústria e sua  
nventou”. Essa curiosa identi-  
ex novo deve ser do próprio  
a reiteração de Alberti: “Nós,  
rita por alguém, ou, se jamais

omar o caminho de Roma, Fi-  
abeleceu regras de simetria e  
ção construtiva interior e, por-  
ca, nas arquiteturas que tinha  
na, encontra a confirmação de  
da arquitetura é correta; por  
invenção. Afinal, o elemento  
ores das ruínas, para além das  
rutividade, é uma qualidade  
de essa qualidade, essa postu-  
to, seja ele dado de natureza

história, além de serem ambos  
humana, mantêm uma relação  
ssível não perceber que a dis-  
o ou, paralelamente, entre lei-  
entais” da natureza põe Bru-  
istas do neoplatonismo renas-  
Brunelleschi inconscientemente  
por Alberti (que freqüentara a  
Nicolau de Cusa em Pádua).

de toda construção, e o “espa-  
uas coisas distintas. A faculda-  
e sutileza da mente humana; é  
ra; idêntico o resultado da pes-  
ndo, ou melhor, eliminando o  
itutura não é outra coisa senão  
presentar o espaço; e este, por  
tar senão por relações propor-  
cidentais das aparências natu-

rais e das formas arquitetônicas, a idéia de uma construtividade pura aca-  
ba 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 conhe-  
cimento 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 paisa-  
gem do que a um cenário, o cenário em que são colocadas as ações huma-  
nas retratadas pelos pintores. A amplitude 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 amplitude e a estrutura do cenário. No entan-  
to, até Leonardo, a idéia do espaço permanecerá atrelada à idéia de ação  
humana, e, quando Leonardo começar a pensar o espaço como um conjun-  
to de fenômenos, será obrigado a modificar radicalmente os termos da pers-  
pectiva, 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 huma-  
na, 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.<sup>8</sup>

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 singularida-  
de — vale justamente por ser longo ou breve, grande ou pequeno, escu-  
ro 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 deco-  
ração exótica e preciosa, ao efeito grandioso do conjunto. Microcosmo e  
macrocosmo, particularismo nominalístico e universalismo enciclopédi-  
co — 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 teórico 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 conside-



inteiro, à luz da perspectiva, montado de minuciosos porções possui sua própria forma, falar o céu. Se pudermos des- onais (que não são difíceis de do século XIII e início do XIV), go sobrevive naquelas cons- uma tradição confusa e impu- ir aquela dimensão ilimitada etificação será a perspectiva, os pontos de equilíbrio entre s iguais, correspondam inter- rde, Marsilio Ficino indicará hecimento do mundo a fina- o corpo: "In corpore animus siones" [No corpo, a alma pas- s princípios].

io ou causa de todas as espé- as, mas a forma, o desenho. É sentar como pequeno o obje- aquela figura ou aquele objeto, o as figuras ou os objetos em r seu valor, apesar de, ou me- iva da perspectiva: se as for- ção delas pela distância nos nversamente, o conhecimen- mite reconhecer que aquelas e menores à medida que se

perspectiva. Mas como concii- e técnico" da cúpula da cate- tiva posta por uma situação uma arquitetura cujo valor rmas iguais por intervalos mensão dos intervalos é uma rmas estáticos e construtivos de-obras apenas a execução orativos, sendo concebidos rtanto, como elementos fun- o exclui toda intervenção ou entemente de toda conside-

ração estética, a reforma de Brunelleschi é uma reforma dos procedimen- tos 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 edifi- cação. O gosto para as novidades técnicas parece se esgotar na questão da cúpula; disso se deduz que aquele gosto era apenas um aspecto parti- cular, 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<sup>o</sup> explica, pelo menos em parte, a sorte pouco feliz da maioria das obras de Brunelleschi: algumas foram construídas após sua morte, outras inter- rompidas, outras mal interpretadas pelos executores. No entanto, se pen- sarmos nas vicissitudes habituais na edificação das grandes construções góticas — que cada geração prosseguia segundo seu próprio gosto, estra- tificando os estilos sem nunca perder o fio de uma continuidade ideal —, as vicissitudes exteriores das construções de Brunelleschi são, elas tam- bém, 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, modi- ficar o projeto original; a Rotunda dos Angeli permanece inacabada, e tal- vez 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 indivi- dual. O projeto original pode ser interpretado corretamente ou erradamente, ou pode ser abandonado; mas, enquanto obra individual, não pode ser reto- mado 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 hori- zonte 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, os efeitos físicos (que se supõem medidas, o plano é a condição) é a proporcionalidade delas nem sobre o plano, que é um devem necessariamente configurar a grande novidade estilística a organização das formas, ou seja, a organização arquitetônica tradicional a geometrização torna a ornamentação, ainda que cheio de estrofe antigas canteiros de obras. Não mostra a possibilidade de reduzir nem todo espaço pode ser reduzido visual — caso contrário, seria no espaço, mas na frente do espaço de teatro a partir da platéia.

A igreja de San Lorenzo, data de 1423, desenvolve simetria nos dois lados da nave, é repartida superfície plana acima de uma muito mais luminosa do que as demais em relação às outras naves. Em ambos os lados como um plano separado do nele toda a profundidade perspectiva em seguida, defrontou os dois lados, outro, na distância, justamente as imagens. Por esse meio, determinando o eixo mediano, colocou o eixo de projeção ao qual os espaços laterais se referem, espaços em profundidade. O nível do diafragma entre a profundidade e a ela) impõe, como é lógico, um tanto o compasso menor nos arcos, a definição plástica dos membros. A proporção mais do que o desenvolvimento da superfície entre as profundidades laterais.

Passando a um exame mais detalhado entre a altura dos arcos da nave e a largura, a proporção é de 5:3. Essa diminuição dimen-



mal interpretado. Certamente, arco pleno; sem falar de exemplos ditados desde o fim do século. Mas é nova a interpretação de um amplo pórtico ao longo de uma parede por meio de um lugar, conferir aos arcos o mesmo os elementos portantes. Os arcos, pré-românicos, dos San Lorenzo e Loggia de' Lanzi, para percebermos diferentes: ali, o arco cheio e o vazio; aqui, é opostas, a superfície e a profundidade igual à altura dos suportes, a figura obtida ao se juntar os arcos, as bases das colunas e o pórtico) é um cubo. O cubo do espaço vazio incluído em cada arco, ou seja, toda a profundidade desses "cubos espaciais" sobre a superfície superior, que tem valor é determinado justamente a máxima possível daquilo que podemos imaginar (o cubo pessoal, como os pintores), porque é céu — essa é, de fato, a superfície do pórtico. Assim, a curva dos arcos é infinita, e — como pouco antes — a linha infinita é, em ato, tudo

de Brunelleschi, recorri amiúde a "superfície". No entanto, a "pele" das coisas, ao passo que é um "máximo" e um "mínimo" de profundidade — é justamente a "superfície" do cheio e do vazio, a "plano" sobre o qual se projetam as dimensões infinitas são perspectivo — é justamente a "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.

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

Fig. 24



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 uma fabulosa ao redor da graça

Certamente, se, por uma parte, até seus limites teóricos a profundidade os mesmos resultados de Masolino são alcançáveis justamente por isto: Brunelleschi, na sua visão óptica do que com a construção considera o espaço, obviamente, não se reduz a todas as reduções às ortogonais, não à figuração do espaço, com elementos construtivos pelos quais que sintetizam, equilibram e partem. "Membros e ossos" é a disposição, quando porém os "elementos" se definem ficamos ao observar, em San Lorenzo, como as cinza articulam as superfícies brancas, dominantes e determinados" da construção. Se nos formos numa profundidade de distância tais intervalos se tornam os vários elementos arquitetônicos como que soldando-se um ao outro, as cornijas — com suas reentrâncias — não desempenham apenas uma função articuladora, ou de conexão se pensarmos que essas molduras nada a ver com os frisos e os ornamentos teria ter estudado em Roma, mesmo

O procedimento de Brunelleschi, "achatado" de Donatello,\* que não dá uma profundidade teórica, sem ser "ilusionista". Ilusórias são, ao contrário, as perspectivas que levam as luzes a deslizar sobre as superfícies oblíquas cuidadosamente predeterminadas da chapa, uma profundidade sempre indeterminada porque indeterminada por episódios sucessivos e nunca co-

(\*) Técnica elaborada por Donatello em relevos de pequena espessura, imitando a perspectiva de luz e sombras semelhantes aos episódios



ra o espectador que exa-  
ve central, os dois arcos  
ivas. Dessa forma, as pro-  
n e se resolvem na curva  
oluna representa o limite  
a torna-se a articulação  
A mesma gradação pro-  
os valores luminosos: as  
de luz; nas naves meno-  
z (proporcional, portan-  
tral conferem a esse vão  
edes das pequenas cape-  
das, que formam envasa-  
nsiderando que a parede  
inha de horizonte, é fácil  
ais e constatar como esse  
ortes molduras. Tratar-se-  
nacrônico e dificilmente  
chi põe em todos os seus  
ção disso, que inclusive  
ções arquitetônicas de

ovavelmente após 1425;  
a e Roma, e seu êxito no  
spectivas não eram diver-  
uma confirmação disso  
na igreja do Carmine. Os  
pectivas “ao infinito” de  
e Brunelleschi circulavam  
pretações que se costuma  
erdade, tendenciosas, ou  
elleschi, que são concilia-  
om a doutrina tradicional,  
a visão em profundidade,  
ço. Dessa forma, a pers-  
mo, a determinação ópti-  
éculo xiv expressava na  
o ver, de fato, que as pers-  
nicamente em direção ao  
têm absolutamente nada  
eocupava Brunelleschi, e

que, ao contrário, concorrem, com seu delicioso absurdo, para criar um cli-  
ma 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 superpussem 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, aplanam-se. Na parede das naves menores, a curva frontal dos arcos das capelas desenham-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 fo  
pinturas de Piero della Franco

O enxerto em T entre as  
maior, a articulação dos espa  
dis, de que encontramos um  
corresponde a uma redução i  
ciais possíveis. As capelas do  
bem ritmadas, a fuga das nave  
dis um do outro, se distribue  
progressão e um escaloname  
nes) que demonstram claram  
esquemático, nessa estrutu  
da arquitetura gótica — o mes  
cionara e geometrizará com a

Explica-se então por que  
to de eixos perpendiculares e  
se resolve numa cúpula perfe  
vuras, mas com uma alta lant  
infinito, sugerindo um hipot  
uma luz intensa e localizada,  
uniformemente nos espaços

Repare-se que, nesses m  
aborda em pequena escala, ma  
cúpula de um vão quadrado,  
tindo, ali também, na expansã  
dos arcos laterais e dos origina  
mente da redução do pilar gót

A sacristia foi construída  
da em 1428 — um simples vá  
uma capela, também quadrad  
calota rebaixada e nervuras, li  
demonstração quase matemát  
Brunelleschi: a pluridimension  
das quatro paredes, Filippo li  
didade teórica, graças apenas à  
grande friso e pelas paredes a  
primeiro plano, abrem-se três  
pectiva: é a única alusão à pro  
a faixa escura do friso faz com  
esses dois termos opostos e o  
arco terminal adquire valor de



o de Abraão), de maneira que  
nérica lição moral. O espaço  
lição de ações decididas, cer-  
ilidade” que identifica histó-  
ncia que condiciona a ação

mais: nas figurações de Ghi-  
adadas em perspectiva, como  
e, como um objeto qualquer,  
o e nas pinturas de Masaccio,  
trói e articula o espaço com a  
stamente, com os elementos  
a surpreendente se o jovem  
detectada por Longhi, ao se  
pos e em drapear com tanta  
suas figuras, tivesse refletido  
plásticos que as articulações

servar que o espaço compri-  
na medida em que se desdo-  
aproximando-se portanto ao  
s, distende-se, aplanar-se. Na  
s arcos das capelas desenha-  
a\* (porque, de fato, não pos-  
reve envasadura a passagem  
um elemento de junção com  
relacionar com ela, lhe é sufi-  
repousar no plano de uma  
mo uma dupla cisão, separa  
as janelas redondas, cuja luz  
maior, as ligações estruturais  
á até um fragmento de arqui-  
arco, como um saimel,\*\* para  
resistência contrastam mais  
ser desdobrada livremente,  
viva e uniforme, que invade  
aparentes, e que já não é luz

omeça o arco.  
arquitecturas 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 geometrizará 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 Felicità; 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 pendentives. 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, n motivos essenciais da pesquisa perspectiva de dois vãos Pazzi, e o tema plástico do n em Santo Spirito. A perspectiva buição proporcional dos elementos estruturação e espacialização.

A decisão de construir Oltrarno, em substituição da insuficiente para as exigências é provável que Brunelleschi tta de Ferrara e Módena, ou se vez, foi iniciada apenas em 14 projeto foi submetido a vários briczy, Botto e Salmi.

Salientando a divergência de San Lorenzo e a construção denreich sugeriu que a última que, aliás, o artista visitou Roma dessa experiência seria justamente superfícies (*Wandbauten*) a força das articulações portante trução espacial. A tese de Hey com as fontes antigas; é conteste e Crema,<sup>11</sup> que demonstraram a tura da cúpula; e, finalmente, é o envolvimento estilístico de Filippo inteligentes, contém um elemento temporânea lanterna da cúpula humanista da arquitetura de Brun um classicismo não apenas de verdadeira reconstrução da imp retura clássica. No plano icono Lorenzo pela colonata, que se d do coro, e pelo desenho das ca A proporção entre a altura de u da capela lateral correspondent to Spirito é 1:1. Dessa forma, os duados perspectivamente, como pirâmide visual, mas são enxer da nave maior. No lugar da pilas



porque, para enfatizar que a os, as pilastras angulares são

profundo da capela, o artista er o plano, mediante relações ssim demonstrar a equivalên-lo espaço sobre uma superfi-ra plástica articulada, numa ndo ao vão maior e ao menor bico e a mesma cobertura em o contínuo, o arquiteto salien-ais são teoricamente iguais e pende de uma hipotética “dis- s só pode ser perspectiva. A roso e enxuto das junções: a e canto, o balaústre.

nde, com efeito, a acentuação s dois lados da arcada, onde, ladas e do friso, encaixam-se erida por curtas envasaduras s dos tímpanos e das colunas essa relação ainda é o plano; superfície, gerado por com- o “média proporcional” entre que a junção arquitetônica ue sua qualidade plástica de afinal, a qualidade do orna- espacial ou perspectiva.

espaço longínquo ou de fun- u, se preferirmos, como uma te; justamente por isso, nesse excludido do vão maior pela ie. As cavidades curtas dos a uma função complexa: dila- sua extensão menor com a um desdobramento do espa- ais, e estabelecem uma rela- paredes e a pequena cúpula; “achatados” da parede fron- a o limiar entre os dois volu- a 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,<sup>10</sup> embora muito aguda, contrasta com as fontes antigas; é contestada pelos estudos recentes de Sanpaolesi e Crema,<sup>11</sup> 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 colonata, 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<sup>12</sup> 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  
lo que a cúpula conserva da ic  
po áulico e naturalista, como  
cordões clássicos das nervuras

Não é coincidência: não  
começava a ser erguida, Masac  
Carmine. Assim como sugeriu  
mação misteriosa e certamente  
reflexão na estrutura perspecti  
mos dos modelos de Brunelles  
do imaginar que o arquiteto, já  
assunto de reflexão no espaç  
dimensão humana que o jovem  
Em todo caso, um fato é certo  
grupo, seu grandioso horizont  
de Masaccio. É Masaccio que tr  
valores humanos concretos; e  
vislumbrar na arquitetura clássi  
grandiosidade, não mais uma p  
uma humanidade exemplar.

Sem dúvida, para encontr  
significados morais implícitos —  
Spirito —, é preciso buscá-las n  
Santa Maria Novella. Ali, de fato  
truído sobre as ortogonais, com  
insere — como um módulo que  
lectual — num espaço “em cruz  
muito semelhante à da Capela M

Se, portanto, houve em F  
perspectiva de Brunelleschi con  
e racionalmente” “edifícios, pl  
contrário, a interpretou como a  
ção do espaço, uma dimensão q  
cendência histórica escolhe com  
esse pintor foi Masaccio. Mas fo  
mostrou a Brunelleschi que a h  
não de teorias, e que o espaço ni  
nhara na estrutura geométrica  
puras, um espaço de represent  
uma aparição de valor humano  
milagrosamente entre as colunas



s, encontramos aqui uma das molduras das arcadas a cisão ou uma pausa, mas brotos de junção; sua saliência concavidade das capelas es menores e as molduras mação plástica, que reduz perfícies; o que adquire va-

do sobretudo em diferen- os espaços, dotara as naves tes e graduadas; em Santo onte própria de luz, justa- único organismo plástico. cisa, inclusive na distribui- passagem da luz plena do z, mas verdadeira e densa força do contraste de cor da estrutura sobre o plano

— coisa que “ocupa um é pausa métrica entre dois espaço expressa como um membro exemplar. Em sua do tronco — e observe-se os Santi Apostoli funciona renzo —, a coluna resolve s circular e uniformemente profunda da arcada e dos cada, a “figura heróica” que ire a mesma autoridade e uminosa da figura humana

eside à complexa distribui- capelas numa relação dire- tro do espaço, como figura n razão que, na interpreta- influência do historicismo r que uma ênfase classicis- esenho original dessa obra justamente, que confere à

coluna o decoro grave de uma estátua, e à cúpula (ou, pelo menos, àqui- lo que a cúpula conserva da idéia do mestre), um caráter ao mesmo tem- po 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 ousa- do 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.

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 dese- nhara 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

Fig. 19



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 teórica 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 excluía 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 o  
revelada apenas ao homem, p  
afinal é a lei divina da criação  
lência. Ao fazer arquitetura, o  
seia-se nisso a concepção es  
como invenção ou criação e, a  
m, exerce a faculdade da razão  
te a si; ao fazer arquitetura, o  
porque sua causa é única, e s  
espécies são infinitas), e o e  
enquanto pensada, ou melho  
ga, portanto, não pode ser vi  
ao ato que representa; só pod  
desenho que, eliminando o a  
valor. Por isso, não podem s  
representação ou construção  
esquemas clássicos, longitudi  
jetada sobre um plano) e a so  
cie curva).<sup>13</sup>

Sem dúvida, era preciso  
eram depositários da mais alt  
esquemas separados, aprovei  
tinação prática do edifício. I  
Brunelleschi resolve, em termos q  
em formas, ninguém hesitaria  
tão, que possui um fundamen  
aqueles que, começando por  
gos e percebiam que a exper  
uma nova moralidade e dig  
podiam os antigos, que não o  
sabedoria e uma virtude mora  
exemplares? A resposta, desde  
que Deus ainda não se man  
conhecê-lo; mas alcançaram u  
perfeitas que constituíram uma  
lação divina. Se Platão, e apena  
trae religionis [uma certa imag  
foi *luce naturae illustratam* [m  
tanto, como faltou a todos os  
perfeição e de bem-aventuran  
nas e eternas, porque esse últ



ite que Filippo passe da cons-  
planos, ao centralismo plásti-  
sicismo meramente ideológico  
ma experiência romana, e sim  
tura de Masaccio, que resolve  
cial entre a abordagem teoré-  
de Donatello. É desnecessário  
bstitui a “projeção” espacial,  
centro do espaço, ator e não  
a ação humana, e não como

nessa concepção concreta e  
lógico que identificava histó-  
desenvolvimento histórico da  
omano, um “declinar” contí-  
as de fatos, encontram justifi-  
res que a perspectiva excluía  
atas de Santo Spirito lembram  
em nicho (e muito mais suas  
original) derivam certamente  
planimetria geral descenda,  
os das catedrais de Pisa e de  
dobramento da colunata nos

elleschi resolve uma perspec-  
orenzo, estuda a equivalência  
ais; na sacristia, conclui as pes-  
ori de Santa Felicita, sobre a  
ar; em Santo Spirito, desdobra  
relacionar estruturalmente os  
a, o problema fundamental de  
e uma forma que sintetize os  
clássicos: o esquema longitu-  
eixo horizontal e a simetria ao

de: Brunelleschi foi o primei-  
jeja, 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).<sup>13</sup>

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 *lucis 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 o movimento histórico, representando a liberdade técnica — ao passo que, enquanto organismo central, o Brunelleschi. E seria preciso explicar desde o início a síntese dos meios e por que insistiu até o fim e vice-versa. À parte o fato de que nada de Vitruvius, é certo que tanto prestigiou em seu tratado nenhum interesse particular. Mas que com conhecimento menor do processo criativo, enquanto não da contemplação, ou seja, o converge para um ponto, limite máximo longitudinal, a que reduz o “modo” da contemplação, como lo Anunciações em pórticos rigorosamente reconhecendo talvez, naquela maneira a causa (a falta de A redenção próxima).

A Capela dos Pazzi foi inicialmente a conclusão da sacristia de San Lorenzo, lentamente que o interior foi construído, na qual talvez tenha trabalhado. O esquema do interior é muito simples: um quadrilátero coberto por uma abóbada em arco para deixar lugar ao altar maior. A única diferença, que não é retangular no sentido da largura do central, deixando assim duas abóbadas, que dilatam o espaço na direção de cruz. Ora, na medida em que a porção das duas partes maiores é formada por dois arcos, ou seja, abaixo das abóbadas “lugares” espaciais diferentes: laterais. Para compensar lateralmente do altar e, do lado oposto, assim desenvolve aqui, em profundidade. San Lorenzo, limitara-se a incluir outras palavras, traz a interseção



humana, reflexo da razão para classificar e explicar os a verdadeira atividade criadora. É a ciência da natureza já esquecida; mas, além daquela análoga à causa, e essa só pode

este tipo estavam na ordem do artista, e tampouco há dúvidas de Brunelleschi. Esses coincidiam com o impulso progressivo da mesma classe social e também os "burgueses" florentinos, que, baseando-se, mais na fortuna de suas famílias, da qual, por eleição, se mais que Filippo quis expressão individual e, ao mesmo tempo ou nação toscana, que se fundir o ideal civil com o ideal entre o humano e

entre dois ou mais esquemas apenas arquitetura, e não a ciência era apenas ciência da mesma distinção já não era espaço como a própria essência; entanto, é preciso basear-se no nível máximo de fazer fazendo uso apenas das além daquela "perfeição" poderiam dar, porque não possuem a unidade, e a invenção, além de toda distinção ou de Alberti, "trazemos do céu,

conseqüências a tese de Heyden de Filippo consistiria apenas em composição por planos, ao espaço. Seria preciso, então, sustentável, 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 proje-

to original. Essa fachada nos põe à relação entre interior e exterior. Brunelleschi devia atribuir muito ao Spirito, seus seguidores se e a invenção original, que previa uma relação mais aberta entre os Pazzi, as aberturas são cinco por inteiro a pequena frente. "plena" entre capela e pórtico, e mosa frontal. O pórtico faz parte perspectivos que partem do vão das janelas e terminam sobre como a frente da capela e a parte da pirâmide visual. No preocupou-se em evitar que os coincidissem com as superfícies, do plano perspectivo coincidissem a frente do pórtico, identificando luminosidade acentuada da parte, as abóbadas de berço, basta o pórtico abrigam no alto uma área e faz com que a luz que penetra uniforme, sem violência de relações estruturais entre a capela e a fachada, solta da estrutura, a enquadramento perspectivo.

Outra prova de que a frente anteplano é o desaparecimento de toda a articulação dos elementos, nam diáfanos, como se fossem sobre a mesma relação "áurea" interior; com efeito, ela é, em seu plano das divisões espaciais, arco do vão do altar; os intercolúnios; a arquitrave, ao friso que explica: "Todas as superfícies uma pirâmide visual carregada as superfícies vislumbradas na anteplano luminoso, as figuras interiores podem apenas ser encobrida construção. As quadraturas geo-



mais que formam um quadra-  
ção, que na sacristia era indi-  
anifesta-se aqui no mesmo  
lastra da parede maior corta  
no que para sugerir um pro-  
A mesma solução pode ser  
de fundo, quase inteiramente  
m um perfil tênue e com duas  
é repetida a mesma estrutura  
ndo: em cada uma delas está  
da capela pequena, a mesma  
vo. Além disso, toda a arma-  
que fique claro, até pela opo-  
e deve ser pensada para além  
ilimitada que a solidez das  
projeta e inscreve no plano,  
osa, ao branco puro. Na pro-  
(com efeito, esse é o primei-  
ra inteira, da seção áurea, ou  
ra como esta está no todo) já  
difusão da luz ou criem alter-  
ca, mas espacial, é absoluta  
obre a forma, pois nasce jun-

o elemento formal se reveste  
ra geométrica possui um va-  
om efeito, apenas um empi-  
a sólida possui um conteúdo  
espaço, enquanto conceito  
figura, mas em sua natureza  
do vão do altar se repete nas  
icação estrutural, da mesma  
ntal se repetem, como meros  
aliás, para demonstrar que,  
portanto perfeitamente geo-  
cessariamente figuras iguais;  
esmas formas, quando redu-  
dmite "acidentes", tendem a

de Brunelleschi que possui  
ão plenamente fiel ao proje-

to 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" perspectivados 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, coincidisse com as superfícies, do mesmo modo, no exterior, evitou que o plano perspectivado 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 antepiano 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 antepiano 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 falava 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 tautias geométricas das igrejas românicas toscanas — como, aliás, a dicromia recorrente em todas as arquiteturas de Brunelleschi. Aquelas tautias 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.<sup>14</sup> 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 identi-

ficar pelo menos um dos aspectos. O esquema é um típico e radial. No entanto, as paredes das paredes laterais são encavadas no edifício conforme o esqui- mástico de cavidades menores. A cúpula, teria desenvolvido, as capelas como cavidades, em ponto de fuga cai sempre sobre o eixo longitudinal. Mas que se entrecortam no centro sobretudo na lanterna, um desenho superfície curva.

A Rotunda dos Angeli é m- nio, que oferece a solução equ- das em forma de nicho não ape- mas as próprias capelas.<sup>15</sup> A co- nio, as capelas laterais possuem de esquema longitudinal; na B- suem paredes de fundo planas. Já que, nos dois casos, essas sol- dição de visão inerente aos dois inserir, no esquema longitudinal ma central e, inversamente, no própria do esquema longitudina- çar um sincretismo absoluto o demonstrar.

#### A ARQUITETURA CIVIL

Em Brunelleschi, o ideal re- sua arquitetura pretende ser exp- da sociedade florentina de seu- tinção tradicional entre arquiteto o valor do edifício está inteirame- distinção de gêneros; e se o "de- intelectual, a arquitetura, sendo- tual igualmente elevado na com- fiança profunda (justificada, de- tanto na competição das porta-



intas e próximas, e a própria  
para não sugerir, sobre aquele  
al, indício algum de “peso” da  
e delicada: estendida entre o  
berto e luminoso do claustro  
não apenas porque cria uma  
vel, mas também porque se  
que fixa a equivalência entre  
primeiro, ilimitado, para den-  
no se “fosse ela o vidro trans-  
anelada aberta” de que falaria  
quadro, mas o véu imponde-  
ço representado. É justamen-  
física se transforma em luz  
draturas descende, ainda que  
geométricas das igrejas româ-  
corrente em todas as archite-  
m a necessidade de transferir  
ação cromática, o novo estru-  
se tratar de plano e não mais  
formam-se em leves elemen-  
olduras perspectivas marcam  
rir que aquela superfície não  
hante, mas projeção de pro-  
ouro; as pequenas pilastras  
elura em estrígil criam uma  
o um imperceptível frêmito  
ele plano se transforme, pas-  
Mais uma vez devemos cons-  
Piero della Francesca, aquela  
no sensível de sua perfeição,  
me de Brunelleschi.

que poderíamos chamar o  
dos Pazzi é uma verdadeira  
cabada Rotunda dos Angeli,  
s, com capelas radiais.<sup>14</sup> Tra-  
maneira antiga, de dentro e  
reconstrução dos edifícios  
r humanista indiscutível, ou  
a “latina” de Brunelleschi. O  
a Sangallo permitem identi-

ficar 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.<sup>15</sup> 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 engenheiro 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 "co-  
ditados ao acaso, mas deve  
objetiva. Fixa-se, portanto, for  
uma visão pela qual o edifício  
espacial finita "proporcionada  
sam pelos edifícios serão entã  
go urbano. Mas é preciso que  
a pessoa humana e o espaço  
teria sentido se o limite não foss  
finita concebe o infinito, trans  
proporção é "divina" e humana  
humano e divino; por isso, rem  
são humana" na arquitetura, qu  
são ilimitada. É a dimensão  
formulação urbanística.

A arquitetura civil de Brun  
ção urbanística, e por isso mes  
obra "em vernáculo" — ainda m  
mais explícita e humanisticame  
tida da reforma de Brunelleschi  
ção: o palácio toscano do sécul  
palácio fortificado, a "casa forte  
mação profunda no decorrer do  
avenaria diminuiram, as abertur  
te dispostas, enquanto decoraç  
modular a passagem dos cheios  
parte é justamente aquele gosto p  
cheio e vazio, exemplificado n  
michele ou do cemitério de Pisa,  
por sutis ornamentações rendilh  
se de valores, segundo o princípi  
pintura da época.

A solução de Brunelleschi p  
Guelfa remonta sem dúvida àquel  
ção entre plenos e vazios, um "ter  
fique aquela sucessão cromática i  
limite, espacialmente neutro, do  
"cinza" prateado que se tornaria,  
florentina. No Palácio da Parte Gu  
ta-se evidentemente ao segund  
pitães, composta classicamente



dadões uma arquitetura tão  
coisa" desaparece para que  
éia de uma *civitas* ideal cor-  
rbis, que manifeste a nobre-  
rário, então, fazer remontar  
que serão conduzidos numa  
na melhor distribuição dos  
Alberti, Francesco di Giorgio  
es de conjuntos urbanísticos  
vidas de uma certa amargu-

ades substituíra a rivalidade  
das de rua em rua, em volta  
lezas, verificara-se uma pro-  
mento básico da defesa da  
es, enquanto o traçado inte-  
e às exigências e ao ritmo de  
e aí, inclusive em relação aos  
o arquiteto ou do engengei-  
como nas políticas, o enge-  
ppo é justamente o primeiro  
pouco que sabemos de seus  
as, e sobretudo de Lucca, é  
urbanística da fortificação,  
monta a ele. Uma condição  
de sua arquitetura: se o edi-  
o ele próprio, ou, mais pre-  
desenho" é ao mesmo tempo  
nado" e do espaço "aberto",  
e, porque o espaço é um. Já  
buscava proporcionar, ou  
os com o espaço exterior ili-  
r" da interseção de todas as  
volumes exteriores de San  
seus planos degradados em  
a grinalda contínua de suas  
como verdadeiros princípios

mo tempo, a si mesmo e ao  
proporciona-o. Graças a Alber-  
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 enfiado. 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 for-

mas físicas e as metafísicas. Por  
própria matéria perde todo car  
e evidência de matéria, e se o  
luz daquele céu, é ao mesmo t

## CONCLUSÃO

Repetidas vezes, ao expor  
arquitetônicas de Brunelleschi  
Marsilio Ficino, ou seja, a um p  
de do século, com base na ex  
certamente, e em grande med  
geração à qual Filippo pertence  
canos, formados no círculo int  
ciolini, Giannozzo Manetti. Não  
esses humanistas estivessem p  
mente, nos anos obscuros entre  
malidade de arquiteto. A indaga  
com esse grupo de filósofos e li  
nova Atenas, foge aos limites  
esquema de uma reconstrução  
salientar que o novo impulso pa  
sentantes principais do grupo, f  
republicanas de Florença, a ú  
assunto da célebre invectiva d  
mente, são sobretudo políticos  
visam à reconstrução de uma p  
cia histórica dos cidadãos. É fá  
de sua vida a terminar a catedr  
um interesse ao mesmo tempo  
mento que encarnava os ideais d  
lizar aqueles ideais por um ato  
se elegendo símbolo e represen  
isso criou algo totalmente novo  
milagre da razão humana. Só ass  
basílicas, de unir o tema da igre  
dos fiéis — ao do templo — enq  
ca-se por quê, ao conferir ao ec  
antigo princípio da sugestão e d  
ao contrário, na comunidade do



profundidade do espaço na  
ntal, e por isso Brunelleschi  
a qual desdobra uma suces-  
as largas e pouco salientes,  
concebida para uma visão  
fato de a linha mediana cair  
o ponto de fuga correspon-  
a série dos *tondi* determina,  
que o conjunto pode ser con-  
io diferentes, frontal e envie-  
io a mera parede perspectiva  
alidade plena. Com efeito, o  
-lo de qualquer profundida-  
e com o cheio; as molduras  
proporção de vazios e de  
o, ou seja, como “lugar” do  
assim um elemento novo: a  
venaria e ao espaço aberto e  
de ser mero paramento exte-  
a urbana.

ou uma solução equivalente  
isolada, esse palácio é uma  
visão distanciada e frontal.  
construção originária incluía  
mente da do Palácio da Parte  
e vista e à posição da facha-  
horizonte, o acabamento das  
o possuem molduras, a arti-  
odas de raios das bossagens,  
pectiva projetada e chapada  
ncia das diretrizes perspecti-

oril do Renascimento, marca  
o pensamento espacial de  
ura que tece seu plano “pro-  
rável pela perspectiva, e que  
proporcionalidade de cheios e  
entre os elementos opostos  
ilho Ficino citando Averróis,  
r se *sine materia existentem*  
diação suprema entre as for-

mas 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 explicita-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 crítica. 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 sistematiza-

dos por aquele método  
do pode transformar e

É claro, então, que  
espaço; e tampouco, e  
so a ser aplicado à visã  
essencialmente crítica  
reduz a proporção ou  
com uma concepção  
concepção irracional  
reconstrução do proces  
teórico e, como tal, ap  
mal, ou seja, gótico ou  
cionado com a renova  
todo ato artístico vale  
continua; daí em diante  
momento “prático” un  
espacial será aplicado à  
terior; e isso acontecerá  
nência histórica pode  
realidade, porque a “n  
que a experiência histó

Já salientamos que  
antigo leva necessarian  
cos; e sugerimos que es  
rum [plenitude dos tem  
da moral naturais dos a  
acrescentar que existe u  
ta de Brunelleschi e a te  
do século xv — tendên  
teses da Antiguidade —  
de entre elas, compreer  
lação, deixava de sê-lo  
única, princípio e fim de  
mento platônico, como  
mento prevalece també  
esquemas longitudinal e  
te porque é baseado nu  
perspectiva que converg

As teses teóricas de  
nos tratados de Alberti,  
influenciaria profundam



da revelação quanto da inter-  
spasiano da Bisticci a respei-  
deveria ser chamada fé, mas

viamente, um engajamento  
histórico, portanto, mas apli-  
ção. O caminho da humani-  
os poderosos ou à sucessão  
l dirigi-lo de alguma manei-  
e caminho, a correlação das  
ir uma história, que seja bem  
nera concatenação de fatos.  
de da tradição, se a herança  
árbaros? A verdadeira conti-  
ência ideal, é aquela revela-  
do entre si os eventos, ainda  
e erros. Volta a aflorar, então,  
rópria imagem da perfeição,  
humana racional. Assim são  
ém dos "efeitos", as causas  
va.

método e nada mais, a expe-  
qual possa ser exercitada; e  
al, sobre a qual se pretende  
omo, para Salutati, o conhe-  
r a sociedade presente, mais  
a, do mesmo modo, para  
rução do antigo, mas a cons-  
antigos. Em Santa Maria del  
ilimitada da construção góti-  
iste nenhum dado construti-  
mitada da arquitetura gótica  
a, num espaço proporcional.  
ças àquele procedimento de  
nal, busca-se alcançar a defi-  
"novo" que equivale ao anti-  
adição, justamente porque a  
Filippo recebe da tradição se  
maduro de sua obra: na medi-  
de inicial e os horizontes da  
s que podem ser sistematiza-

dos por aquele método, ou a série de dados tradicionais que aquele méto-  
do 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 proces-  
so 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 tradicio-  
nal, ou seja, gótico ou "moderno". Por isso, o método construtivo está rela-  
cionado 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 pos-  
terior; e isso acontecerá porque os artistas perceberão que apenas a experi-  
ência 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 clássi-  
cos; e sugerimos que essa pesquisa implicava a idéia da *plenitudo tempo-  
rum* [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 sincretis-  
ta 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 disparida-  
de entre elas, compreensível num mundo que ainda não recebera a reve-  
lação, 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 ele-  
mento platônico, como é evidente em Ficino; e é evidente que esse ele-  
mento prevalece também em Brunelleschi, tanto que, em sua síntese de  
esquemas longitudinal e central, o primeiro acaba por sobressair, justamen-  
te 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”.

[1952]

Figs. 98, 99 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”.

Vasari foi o primeiro a não deve ser relacionada ap...  
tivos, mas ao espaço da cidade...  
— precisamente, ao perfil d...  
elevar a tal altura, que as mo...  
tes”. A cúpula está, assim, e...  
horizonte de morros e com o...  
ce que o céu tem inveja dela...  
Na época de Vasari, era corre...  
ta a arte que a imita e super...  
cutem a cúpula todo dia, a...  
realidade, transparece a voz...  
da construção, mas, por out...  
a única alusão, aliás bem po...  
co e religioso da cúpula.

Quando, entre 1435 e 1445, em vernáculo do *Tratado d...*  
tempo, e ainda faltava a lan...  
com extremo interesse as vi...  
la certamente ainda não po...  
uma assombrosa descrição i...  
cera como por milagre, mas...  
céu de Florença. Dizer que...  
decerto uma figura literária...  
aliás, exatamente a mesma...  
depois. Falar de céus, em v...  
leitor de Dante como Albe...