

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH

**A FORMAÇÃO DO HOMEM MODERNO VISTA ATRAVÉS DA ARQUITETURA**

Carlos Antônio Leite Brandão

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia*.

**A FORMAÇÃO DO HOMEM MODERNO VISTA ATRAVÉS DA ARQUITETURA**

*Carlos Antônio Leite Brandão*

Dissertação defendida e \_\_\_\_\_ pela Banca  
Examinadora, constituída dos Senhores:



---

Prof. Benedito Lima de Toledo

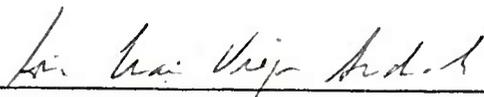


---

Prof. Moacyr Laterza

---

Profa. Maria Eugênia Dias de Oliveira (Suplente)



---

Profa. Sônia Maria Viegas Andrade (Orientadora)

Departamento de Filosofia  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 11 de dezembro de 1987

**A FORMAÇÃO  
DO HOMEM MODERNO  
VISTA ATRAVÉS  
DA ARQUITETURA**  
volume I

carlos antônio leite brandão

---

*... e, sobretudo,  
ao Gute e à Trindade.*

---

**A FORMAÇÃO  
DO HOMEM MODERNO  
VISTA ATRAVÉS  
DA ARQUITETURA**

carlos antônio leite brandão

## **ÍNDICE**

---

Í N D I C E

---

---

I. INTRODUÇÃO - 1

---

---

II. O GÓTICO - 14

---

---

1. DO PANTHEON ROMANO  
À CATEDRAL GÓTICA - 16

---

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO GÓTICO - 29

---

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO" GÓTICO - 39

---

---

3.1. A ARQUITETURA GÓTICA E A  
FILOSOFIA ESCOLÁSTICA - 40

---

---

3.2. A "DIVINA COMÉDIA" E  
A ARCHE MEDIEVAL - 50

---

---

III. O RENASCIMENTO - 60

---

---

1. A ARCHE - 62

---

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO RENASCENTISTA - 71

---

---

2.1. A CIDADE - 72

---

---

2.2. O EDIFÍCIO - 79

---

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO"  
RENASCENTISTA - 104

---

---

IV. O MANEIRISMO - 113

---

---

1. A ARCHÊ - 115

---

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO MANEIRISTA - 126

---

---

2.1. A CIDADE - 127

---

---

2.2. O EDIFÍCIO - 133

---

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO"  
MANEIRISTA - 150

---

---

V. O BARROCO - 160

---

---

1. A ARCHÊ E O "ESPÍRITO  
DE SISTEMA" - 162

---

---

1.1. A ARCHÊ - 163

---

---

1.2. O "ESPÍRITO DE SISTEMA" - 170

---

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO NO SÉCULO XVII - 178

---

---

2.1. A CIDADE E O "ESPÍRITO  
DE SISTEMA" - 179

---

2.1.1. Roma e a Piazza San Pietro - 182

2.1.2. Paris e o Palácio de Versailles - 193

---

2.2. BORROMINI E A ARCHE BARROCA - 203

---

2.2.1. Bernini e Borromini - 204

2.2.2. San Carlo Alle Quattro Fontane - 209

2.2.3. Sant'Ivo alla Sapienza - 224

2.2.4. A Obra de Guarino Guarini - 231

---

3. DA ARQUITETURA AO  
"MUNDO" BARROCO - 237

---

---

3.1. A ARQUITETURA BARROCA  
E O HOMEM MODERNO - 238

---

---

3.2. A ARQUITETURA BARROCA  
E A CIÊNCIA MODERNA - 244

---

---

3.3. A ARQUITETURA BARROCA  
E A FILOSOFIA MODERNA - 254

---

3.3.1. A Arquitetura Barroca e o Racionalismo Cartesiano - 255

3.3.2. O Barroco em Pascal e Leibniz - 265

---

IV. CONCLUSÃO: A PERDA DA "ARCHE" NO  
DESENVOLVIMENTO DA MODERNIDADE - 272

---

---

VII. NOTAS - 285

---

---

VIII. FONTE DAS ILUSTRAÇÕES - 332

---

---

IX. BIBLIOGRAFIA - 345

---

## **I. INTRODUÇÃO**

---

"Não tem sentido livrarmo-nos do passado para pensar apenas no futuro. Até o fato de nisto se acreditar já é uma ilusão perigosa. A oposição entre futuro e o passado é absurda. O futuro não nos traz nada, não nos dá nada; somos nós que, para o construir, lhe temos de dar tudo, dar-lhe até a nossa vida. Mas para dar, é necessário possuir, e nós não possuímos outra vida, outro sangue além dos tesouros herdados do passado e dirigidos, assimilados, recriados por nós. Entre todas as exigências da alma humana, nenhuma é mais vital que a do passado."

Simone Weil, A primeira raiz, 1949

---

---

INTRODUÇÃO

---

A arquitetura funcionalista que dominou o século XX trouxe consigo dois axiomas que se destacaram nas pretensões dos arquitetos deste período: por um lado, o repertório tecnológico, construtivo, e as necessidades sociais reduzidas à sua pragmaticidade tornaram-se os condicionantes fundamentais dos projetos e recolocaram a arquitetura como serviço mais do que como arte; por outro, tais vanguardas do início do século procuraram a novidade absoluta em suas criações, rompendo com toda e qualquer referência à história da arquitetura e aos estilos passados. Contudo, por mais que tenha feito, este funcionalismo começa a ser criticado por todos os lados a partir da década de sessenta, seja pelo seu caráter abstrato e intelectual que não atende às exigências de identidade cultural do habitante com seu habitat, seja pela desconfiança em relação à tecnologia e aos avanços construtivos como capazes de resolverem os problemas sociais e o bem-estar da humanidade, seja pelo esgotamento de uma linguagem formal excessivamente racional, fria e objetiva. O movimento "pós-moderno" que se consolida ao final dos anos setenta parece incorporar tais críticas, cujo mérito não pretendemos avaliar, e propõe uma retomada da tradição, do passado e dos estilos históricos da arquitetura. Como consequência, um dos mais interessantes debates na cultura arquitetônica atual refere-se à atitude frente ao passado. No entanto, a atitude historicista pós-modernista soa-nos fal-

sa na medida em que parece mascarar o atrelamento da arquitetura a uma sociedade "pós-moderna" violentamente consumista que substitui a sociedade industrial moderna. O resultado é a recuperação daquilo que se chama de uma "mentalidade arquitetônica vitoriana" responsável por um "neo-ecletismo" assentado em formas desprovidas de significado e que em momento algum promovem a identificação cultural que está na base da crise do funcionalismo.

Mas o verdadeiro perigo, parece-nos, se assenta na redução da História a instrumento de uma prática "revivalista" que esvazia a arquitetura de sentido, nem se definindo como serviço à sociedade nem como expressão artística, mas como mero objeto de consumo. Neste ponto, a crítica histórica vê-se reduzida a uma "justificação teórica da muleta estilística". E, ao invés de retomarmos a História, tenderíamos a substituí-la. Por caminhos diferentes, o "eclipse da História" desencadeado pelo funcionalismo também aqui se repetiria (1). Portanto, se a retomada da crítica histórica é algo valioso, a maneira pela qual ela tem sido empreendida parece-nos falha e perigosa o suficiente para motivar os teóricos e historiadores para uma leitura mais vigorosa e aprofundada do passado da arquitetura ocidental que reafirme, a cada passo, a totalidade característica do objeto arquitetônico, o sentido das formas e o significado do edifício frente ao contexto histórico e existencial da humanidade. Consideramos ser esta a tarefa fundamental do atual crítico da arquitetura: recuperar o papel e o significado das obras junto com as concepções e ideologias "originárias" às quais se ligam. Para nós, voltar à História não significa abrir um reservatório de valores e formas codificadas nem um outro instrumento de projeção qualquer. Significa, ao contrário, contestar o presente - tanto a "tradição do novo" do moderno, como o "novo tradicional" do pós-moderno - procurando-se sempre reencontrar o sentido da arquitetura e os valores produzidos pelo ato de projeção e construção dos edifícios (2).

Na verdade, só atingiremos o âmago da crise disciplinar que hoje vivemos se compreendermos que o "eclipse da História" promovido por aquelas duas atitudes correspon

de ao "eclipse do sentido" da arquitetura. Com muita propriedade HEIDEGGER já percebia, ainda no apogeu do funcionalismo, que a verdadeira crise da arquitetura não é uma "crise de alojamentos", mas uma "crise do sentido do 'habitar'" - entendendo por "habitar" o fundamento do ser do homem, como o sentimento de proteção e segurança existencial frente aos deuses, ao Universo e a si mesmo: "já não aprendemos a habitação como se fosse o ser (Sein) do homem; e menos ainda pensamos na habitação como traço fundamental da condição humana. (...) É preciso, antes de tudo, aprender a habitar" (3). Talvez o objetivo de nosso estudo esteja neste aprendizado. Tal crise, parece-nos, manifesta-se a partir do Neoclassicismo e reflete um estágio ulterior das concepções do homem moderno a respeito de si mesmo, de Deus e do mundo. Portanto, ela ultrapassa o campo específico da arquitetura e remete-nos a questões científicas e filosóficas no seio das quais o arquiteto desenvolve sua prática. O que pretendemos aqui é, justamente, analisar a arquitetura como documento da lenta formação deste homem moderno desde o final do período medieval até o século XVIII, "reaprendendo-a" como imagem da relação homem-Deus-mundo específica de cada período, do Gótico ao Barroco e Rococô.

Tanto na arquitetura como na filosofia, o surgimento do homem moderno é um marco que altera a produção artística e teórica. Representa a descoberta e a afirmação da subjetividade criadora que se consolida no cogito, ergo sum de Descartes e na arte barroca. A história da arquitetura, por exemplo, divide-se em duas: uma primeira onde os edifícios mais significativos "copiam" o Universo (mimesis) e uma segunda onde o que importa é a expressão de uma progressiva subjetividade, cuja autonomia e infinitude caracterizam o homem do século XVII, que luta para se comunicar e se revelar ao mundo através do trabalho executado na matéria pelo arquiteto (metteur en oeuvre). Para nós, pesquisar o "eclipse do sentido" da arquitetura requer, como primeiro passo, encontrar, justamente, em que ponto a passagem de um momento a outro contribui para o seu aparecimento. Superar a atual crise, portanto, exige compreender as razões e condições do nascimento do homem moderno a fim de encontrarmos o "sentido original" da própria "perda de sentido" que agora experimentamos.

Creemos que uma releitura daquele período da arquitetura ocidental - do século XII ao XVIII - resgata o aprendizado requerido ao crítico atual e confere à nossa tese um inseparável caráter didático. Este caráter é duplamente dimensionado. Por um lado, ele se dirige aos historiadores, críticos de arte e, especialmente, aos arquitetos, procurando remetê-los aos significados primários dos quais se origina o objeto arquitetônico, aproximando-os do campo científico e filosófico. Carece de sentido, como já procuramos colocar, a análise do edifício que se abstrai das concepções existenciais que conferem totalidade e legitimidade ao produto do trabalho do arquiteto. Este documenta, nas suas obras, os problemas mais fundamentais colocados pela humanidade em um determinado momento histórico e é desta relação entre ele e a sociedade que depende o sucesso e o valor artístico do edifício. Por outro lado - na medida em que, com o mesmo interesse, dirigimo-nos a pessoas de outras áreas, especialmente a filosófica - preocupamo-nos em orientar e educar os olhos para uma fruição do objeto arquitetônico que lhes faça justiça e alcance a plenitude das significações contidas nos recursos formais, funcionais e contrutivos adotados pelo arquiteto. Causa-nos preocupação, e talvez isto se deva muito à pragmaticidade desenvolvida pelos próprios arquitetos dos séculos XIX e XX, uma progressiva "dessensibilização" ou "dificuldade de entendimento" da arquitetura enquanto manifestação artística. Retomando-a enquanto tal, procuraremos introduzir os recursos específicos e as profundas possibilidades significativas da sua linguagem - das quais, infelizmente, afastamo-nos cada vez mais.

Daí, a "estratégia" da nossa análise. Em primeiro lugar, procuraremos recolher da história edifícios que carregam um elevado grau de "monumentalidade". Contudo, convém não confundirmos "monumentalidade" com "grandiosidade" ou algo parecido. Entendemos o "monumento" como aquele edifício que incorpora um determinado valor ou ideologia e o transmite pelos séculos afora. Por isso, diz-se que eles permanecem no tempo. Tal escolha, portanto, se define pela capacidade de o edifício revelar-nos os valores de uma época histórica determinada, capacidade esta que ajuda a definir o seu valor artístico-expressivo. Assim, tanto a suntuosidade da Basíli-

ca de São Pedro, em Roma, como a rusticidade de uma San Carlo alle Quattro Fontane, por exemplo, carregam enorme valor monumental (4).

Passemos ao segundo ponto. Nosso objetivo aqui é vi-sualizarmos as concepções mais significativas num momento da formação do homem moderno através da arquitetura. Se o con-seguirmos, acreditamos afirmá-la como um dos meios fundamen-tais pelo qual o homem confere significado à sua existência. Por isto, o caminho da investigação que adotamos se dedica, primeiramente, à análise do edifício para, em seguida, e atra-vés dele, reconhecermos as concepções históricas das quais ela é expressão. Assim, evitamos um duplo erro: (a) cair num historicismo onde a arquitetura é tomada como puro efeito da época sem reconhecer o papel ativo por ela desempenhado de afirmar ou contrariar as ditas concepções; (b) evitar um in-contável número de aspectos históricos irrelevantes que fa-riam desviar a atenção da potencialidade expressiva do obje-to artístico. Não queremos provar que a arte é produto do meio, mas que ela é co-autora dele, interage com ele, diale-ticamente.

Chegamos, então, ao terceiro ponto de nossa estra-tégia. Desejamos uma descrição clara e relevante da "totali-dade arquitetônica" e procuramos a "intenção" que a ela pre-side. Consideramo-la como um "pequeno mundo" onde se concre-tizam valores sociais que procuramos encontrar sem perder a especificidade da linguagem artística. Três momentos são bá-sicos para esta análise. Primeiramente, devemos empreender uma "análise sintática" do monumento estudando a construção lógica interna do seu sistema de símbolos que ainda pou-co nos diz da realidade, mas sem a qual não adotaremos a ati-tude adequada para recolhermos a experiência transmitida pe-la obra, não faremos justiça ao objeto estudado, não nos emba-saremos o suficiente para a posterior análise, nem alcançare-mos o caráter didático anteriormente exposto. Empreenderemos também uma "análise pragmática" que estuda a relação existen-te entre o edifício e aqueles que o "habitaram" procurando en-contrar as motivações, as reações psicológicas ou sociolôgi-cas e as atitudes e sentimentos despertados no fruïdor com vistas à transmissão de mensagens e valores significativos

de um determinado período. Enfim, é necessário o último, e talvez o mais interessante momento: a "análise semântica" onde estudaremos a relação entre aquele sistema de símbolos e a realidade histórica com a qual ele interage, entre o signo e o designado. Neste ponto, a arquitetura leva-nos a uma "meta-arquitetura", a algo que a ultrapassa e nos põe em contato com os valores da época e as significações primárias que lhe confere a excelência da arte (5).

Mas será legítima esta passagem? Não estaríamos aí tornando a arquitetura excessivamente ampla e dela exigindo mais do que nos pode dar? Esticando-a no leito de Procusto de nossa teoria? Não. Na medida em que a analisarmos como arte é justamente este o seu dever. Em primeiro lugar, pela própria essência do objeto artístico. Enquanto a ciência se baseia em "símbolos descritivos", a arte procura "símbolos expressivos" que não nos proporcionam conhecimento, mas expressam valores. A cúpula do Pantheon, por exemplo, sugere um antropocentrismo; a de Santa Sofia, uma admiração mística; a ogiva gótica, um sentimento de transcendência; a cúpula de Michelângelo, uma atitude introspectiva. A obra de arte é a concretização de um "objeto intermediário", resultado do encontro de valores - filosóficos, científicos, religiosos, éticos e estéticos - que, por ela, são conservados, comunicados e tornados comuns. Mas, o que é um valor? "É o próprio de um bem, de um objeto que responde a alguma de nossas tendências e satisfaz algumas de nossas necessidades" (6). Por isso, a arte comunica-nos os valores fundamentais do momento histórico por ela concretizado. Cada detalhe arquitetônico de um templo grego, por exemplo, se faz morada da divindade, nos aproxima da vida e do "Mundo" grego, nos manifesta a violência dos ventos, a agitação do mar, o brilho do céu, a luminosidade da pedra e as sombras da noite. Como diz HEIDEGGER, a obra de arte "realiza a abertura de um mundo, mantendo-o permanentemente presente" (7). A obra, por tanto, apresenta-nos o "Mundo" do qual é devedora e nenhuma investigação histórica sobre ela feita pode prescindir desta remissão semântica ao "Mundo" e à "intenção original" que a presidiu, sob pena de se tornar incompleta e ingênua.

Se não bastasse isto, a própria definição de "arquitetura" exige que ultrapássemos o "puro objeto" e reconheça

mos os valores e o "Mundo" que o edifício torna visível. A "origem etimológica" da palavra arquitetura entre os gregos decorre da distinção de algumas obras providas de um significado existencial maior do que aquelas que representavam soluções puramente pragmáticas. Assim, precedendo ao termo tektonikos (carpinteiro, fabricante, ação de construir, construção), acrescentou-se o radical "archê" ("origem, começo, princípio"). Nesta "origem" da arquitetura, se a entendemos como HEIDEGGER, encontra-se o ser essencial da própria arte que a distingue da simples construção. Segundo J.P. Vernant, o termo archê aparece no vocabulário de Anaximandro traduzindo a soberaneidade, a excelência de um "princípio original e comum" que nortearia e ordenaria a sociedade grega. A archê é o centro da esfera social daquele Mundo e deverá ser traduzida nos edifícios apresentando os deuses, a história e o espírito ético do povo grego. Por esta razão, distinta da simples construção, a arquitetura reenvia-nos às origens, aos princípios fundamentais e às leis originais e éticas que atravessam uma sociedade. Ela "produz a visibilidade" de um "Mundo" e de sua ordenação e, através da archê nela contida, temos acesso ao campo originário onde emerge o edifício com a excelência e a legitimidade do "objeto arquitetônico". Portanto, um triplo suplemento encontramos nele. Em primeiro lugar, ele "reenvia ao começo", a uma instância originária que o distingue ("suplemento de origem"). Além disto, esta origem é ordenadora e, por isso, "ele é harmonioso", trazendo em si uma unidade e uma lei exemplar de organização ("suplemento de ordenação"). Em último lugar, ele é "digno de ser teorizável", ou seja, de permitir uma investigação que alcança o "Mundo" que lhe dá origem ("suplemento de fenomenalidade ou visibilidade"). Por sua própria definição, a "arqui-tetura" permite-nos este estudo histórico e teórico que demonstra como ela nos põe em contato com as "origens arquetípicas", as representações e as concepções mais fundamentais. Desta forma, a arquitetura participa da história das significações existenciais, torna-se signo do homem e permite-nos atingir as suas concepções mais profundas. Quais seriam estas? As concepções sobre si mesmo, sobre a natureza que o cerca e sobre a divindade ou origem da sua existência e do universo. Por isto, depois de atravessarmos as análises sintática, pragmática e semântica dos edifícios,

aportaremos nos campos científicos, religiosos e filosóficos dos diversos momentos da formação do homem moderno, procurando encontrar nestes os fundamentos da arquitetura. Eis, então, a nossa "chave de leitura": reconhecermos na archê da arquitetura a archê da época, do "Mundo", da maneira pela qual os "homens habitaram a terra" em um determinado momento (8).

Neste ponto, já evidencia-se a razão do caráter filosófico deste estudo. Quando situamos a arquitetura como arte, reconhecemos o "suplemento de fenomenalidade ou visibilidade" nela produzido. Isto significa que a análise estética considera as formas construtivas tais como estas se dão na sensibilidade do fruidor que, com elas, estabelece uma relação familiar, imediata, construída no reino da pura visibilidade. Daí resulta a comoção do nosso olhar. Sendo bem informado, este olhar será capaz de levar-nos aos limites do visível "presentificando-nos" o sentido da totalidade histórico-cultural da obra de arte: é o próprio desejo de "ver" o caminho que nos conduz à Filosofia. Através dela resgatamos a espessura do "Mundo" original e o espetáculo do qual os homens, a obra e o artista participavam sem, talvez mesmo, perceber. Aquela análise estética que, inicialmente, tomava o edifício em sua fenomenalidade - como algo que se dá a ver, que se manifesta - ganha assim uma dimensão filosófica que nos leva a buscar na manifestação da obra a manifestação do "Mundo" no qual aquela se insere. O esforço filosófico se ancora, portanto, numa aprendizagem da sensibilidade que aponta para o leitor, através da análise do "monumento", a possibilidade de leituras sensíveis mais aprofundadas que o façam perceber no espaço construído o "espaço vivido".

Os próprios conceitos operatórios da arquitetura vê em-se alargados no horizonte desta abordagem. Quando encontrarmos, por exemplo, o "centro", o "caminho", a "luz" e as "tensões" nos edifícios, reconhecemos não apenas elementos espaciais mas "estruturas existenciais" que o arquiteto cuidou de assumir e presentificar. Isto estabelece um jogo de sentido rico e crítico, através do qual a arquitetura é reconduzida ao espaço maior da História.

Mas simultaneamente, a História se reconhece na con

cretude da obra arquitetônica e, também aqui, é importante o olhar filosófico que a resgata nesta tese e que, infelizmente, parece faltar no "revivalismo" presente na atual produção arquitetônica. Esta abordagem afasta-nos da "historicidade letal, oficial, pomposa e idolatrada dos Museus", como diz MERLEAU-PONTY, e possibilita-nos uma história da arquitetura mais viva e mais real, que expõe a pulsação da vida do artista sob a sua época (9). Através da obra, o olhar filosófico me instala no tempo, inspeciona o "Mundo" e acolhe o sentido original do edifício. Por meio dele, a história da arquitetura deixa de ser um ídolo exterior ou um arquivo de formas, mas um âmbito de interrogações e espantos, um centro de reflexões que jamais se esclarece conclusivamente, mas que insiste em invocar a verdade da arquitetura - da qual parecemos nos afastar definitivamente. Enfim, só este olhar crítico e vigilante pode impedir que as informações históricas se esgotem no passado. É ele o responsável pelo desejo incessante de conferir às reflexões deste ensaio um sentido de abertura para a consideração da arquitetura presente e futura.

Tais propósitos, acreditamos, justificam a bibliografia adotada. Três autores foram-nos fundamentais. Primeiro, DANIEL PAYOT e seu livro Le Philosophe et l'Architecte, pelo reconhecimento da archê filosófica dos períodos mais importantes da história da arquitetura, inspiração deste trabalho. Segundo, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, autor da análise estrutural mais interessante, a nosso ver, dos estilos da história da arquitetura ocidental. No seu Meaning in Western Architecture, principalmente, encontramos não só uma boa análise das obras como uma ancoragem, ainda que rapidamente feita, no "Mundo" que lhes deu origem. Contudo, talvez pela amplitude temporal a que o autor se propõe abarcar, não provamos ainda nele a substância profunda dos períodos nem estes se deixam cotejar entre si com maior acuidade. Limitando-nos ao estudo da formação do homem moderno acreditamos, pelo menos neste período que vai do Gótico ao Rococô, precisarmos melhor as relações. Também a leitura histórica da arquitetura feita por GIULIO CARLO ARGAN tornou-se importante caminho de acesso às "origens" da arquitetura no período estudado e, embora bem mais restrito do que o mundo revelado na obra de NORBERG-SCHULZ, o seu cotejamento entre os propósitos dos vã

rios estilos e dos vários arquitetos foi-nos precioso, principalmente o desenvolvido em El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días. Reconhecido o território básico da investigação arquitetônica, através principalmente daqueles autores, cumpre-nos destacar aqueles que nos guiaram na investigação científica e filosófica da passagem do homem e do universo góticos ao homem e ao universo modernos. Entre estes, ERNST CASSIRER (Individuo y Cosmos en la Filosofía del Renacimiento), EDWIN BURTT (Los Fundamentos Metafísicos de la Ciencia Moderna) e ROBERT LENOBLE (Origines de la Pensée Scientifique Moderne) forneceram-nos os pontos fundamentais da mudança ocorrida. Delimitada, assim, a geografia a ser percorrida, partimos para a consulta aos estudos mais interessantes relativos à arte e à arquitetura de cada época e para os textos mais representativos das concepções do homem em cada uma delas. Da primeira destacam-se os estudos de WORRINGER, PANOFKY, WITTKOWER, PAPPAIOANNOU, VENTURI, HAUSER, MARITAIN, CONTI, GIEDION e ZEVI, além dos já citados ARGAN e NORBERG-SCHULZ. Da segunda consulta destacamos, dentre outras utilizadas, as obras de DANTE, SHAKESPEARE, CERVANTES, NICOLAU DE CUSA, BRUNO, BACON, GALILEU, MAQUIAVEL, MONTAIGNE, PASCAL, LEIBNIZ, NEWTON, HUME e, principalmente, DESCARTES. Uma de nossas grandes perguntas no começo deste trabalho era em que ponto as duas das principais manifestações do homem moderno, aparentemente tão opostas, o racionalismo cartesiano e a arquitetura barroca, se entrelaçavam. Para isto, alguns comentadores de DESCARTES, como GUEROULT, LAPORTE, LEFRÈVE e LEBRUN foram-nos de grande ajuda.

A estes e aos demais - impossível de serem todos comentados aqui - espero que nosso estudo faça justiça assim como à preciosidade de seus textos. Bem sabemos quão difícil seria acrescentar-lhes algo novo ou pretender substituí-los. Contudo, nos daremos por satisfeitos se, reunindo-os, sensibilizarmos, principalmente, aos filósofos, arquitetos, estudantes, historiadores, críticos, professores de arte e outros interessados, para a dimensão "existencial" da arquitetura como "sinal do homem", merecendo interesse e reflexão muito mais ricos e profundos do que aqueles que, até agora, lhes têm sido dedicados. Não se trata apenas de estudar o seu passado, mas recuperar o seu sentido, recuperá-la enquanto "arquitetura", "sal

vando-a", enfim. E o que significa salvã-la? Deixã-la voltar ao seu ser próprio de "habitação", de "estada dos mortais na terra", de lugar no qual reside a nossa condição humana. Tratemo-la com cuidado, portanto.

## II. O GÓTICO

---

*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por Ele: e nada do que foi feito, foi feito sem Ele. Nele estava a vida e a vida era a luz dos homens (1-4).*

*Evangelho de São João, "Prólogo", versículos 1-4.*

*"De Deus, a obra humana é neta, é descendente. Se volveres a lembrança ao Gênese, entenderás que o homem retira da natureza o seu sustento e a sua felicidade."*

*ALIGHIERI, Dante, A Divina Comédia, "Inferno", Canto XI, 1313*

---

---

1. DO PANTHEON ROMANO  
À CATEDRAL GÓTICA

---

---

## 1. DO PANTHEON ROMANO À CATEDRAL GÓTICA

---

Como vimos na "Introdução", uma boa análise do objeto arquitetônico, por sua própria definição, é capaz de "presentificar o Mundo", no sentido heideggeriano do termo, que o construiu. Mas, para isto, é preciso reconhecer a sua "origem", a archê inspiradora de sua construção. Procurando encontrar a archê do Medievo, imediatamente anterior ao período formativo do homem e do mundo moderno, analisaremos o estilo que, mais do que qualquer outro, foi capaz de acolher, concretizar e representar as concepções, as ambições e a sensibilidade de todo o período medieval: o "Gótico".

Segundo Daniel Payot, desde a leitura vitruviana da arquitetura greco-romana em De Architectura Libri Decem (século I a.C.) até o início da Modernidade (século XVII), a arquitetura se afirma estabelecendo uma relação de "reciprocidade" com o Universo. O edifício se assemelha ao cosmos e sua construção à criação do Universo. Desta forma, um envia ao outro e, através da arquitetura, micro e macrocosmos se comunicam. O Universo serve como "modelo original" para o edifício e este, reciprocamente, apresenta-nos o Universo:

*"Le temple re-présente le monde; mais le monde, inversement, est bâti comme un temple. Le renvoi, ici, est réciproque (...) l'édifice comme 'archi-tecture', c'est-à-dire ordre symétrique, renvoie au monde comme 'modèle', c'est-à-dire harmonie, proportionalité universelle; (...) la structure analogique du temple est en petit ce qui la structure analogique*

que du monde est en grand" (1). A este período da história da arquitetura, Payot denomina de "mimesis arquitetural" onde o edifício adquire sua excelência, sua "archê", ao enviar-nos à origem, ao mundo, ao Criador, ao modelo cósmico, à natureza: "*quelque chose du divin - qui procure à l'architecture supérieure - té et intence - commande alors plusieurs tentatives pour produire la vraie archi-tecture: pour imiter l'édifice bâti selon les prescriptions mêmes de Dieu*" (2). O Pantheon (Roma, 118-28) é um belo exemplo disto ao impressionar o espectador pelo caráter cósmico do firmamento que sua cúpula representa. Mas observemos que domina o Pantheon um espaço circular centralizado no eixo vertical definido sob a grande abertura no zênite da cúpula. E isto significa a introdução da sagrada dimensão da vertical na organização interna do espaço, a unificação da ordem cósmica e da ordem humana fazendo com que o homem "*experience himself as a god inspired explorer and conqueror, as a maker of history according to divine plan*" (3). Este homem é quase divino e inumano, confiantemente estabelecido no seu poder, na sua autoridade e no império que domina e explora. Tal centralidade reflete, portanto, além do Universo, a confiança que o homem deposita em si mesmo chegando, inclusive, a estabelecer um "pseudo-cosmos" em suas construções. Com significado semelhante, veremos este esquema espacial repetir-se nas plantas renascentistas.

Fig. 1

Contudo, junto com a decadência do Império Romano, dilui-se esta "divinização do homem" e os edifícios medievais deixam de criar o "pseudo-cosmos" do Pantheon. Ao contrário, uma atmosfera diáfana e mística parece penetrar nos espaços e desperta no espectador um sentimento de sobrenaturalidade e transcendência. Permanece presidindo-os a mesma idéia de mimesis porém, não são mais os céus que chegam à terra, mas o homem que deve procurar elevar-se a Deus e à graça divina. E a Igreja é o edifício encarregado desta ascensão que nos põe em contato com verdades mais elevadas do que as encontradas no plano terreno. É dentro da Igreja que o Deus cristão - que não pode ser compreendido como abstração de fenômenos naturais, históricos ou humanos, mas só pela fé - se revela. E é ela a portadora da mensagem religiosa, a única que providencia segurança existencial e espiri-

tual para o homem medieval: é preciso atingirmos o "amor de Cristo" para compreendermos o significado da vida. Especialmente, esta "comunhão" deve ocorrer no altar, onde reside o "centro de ascensão". Mas, para atingi-lo, deveremos percorrer todo o "caminho longitudinal da nave", símbolo do "caminho da salvação", que devemos trilhar em nossas vidas. Depois de comungar com Cristo, o homem retorna ao Mundo e contribui para transformá-lo numa verdadeira Civitas Dei. A basílica cristã primitiva é a responsável por introduzir esta "longitudinalidade cristã" que substitui a "centralidade romana". Santa Sabina (Roma, 422-32) é um ótimo exemplo disto. Fig. 2

A articulação horizontal é nitidamente dominante e o movimento em profundidade é ritmado pelas arcadas da nave, pela estrutura da cobertura e pela sucessão dos vitrais superiores. A trajetória do observador é o tema interior da construção definindo o espaço à medida que nele se caminha. O Pantheon era estático, centrado uniformemente, sem paisagens de luz e sombra. Santa Sabina, ao contrário, é dinâmica, tensionada entre o altar e a nave, banhada por uma luz não uniforme que, atravessando os vitrais como se fosse a própria mensagem divina, ilumina a parte de cima do edifício e reserva uma maior escuridão para as naves laterais inferiores. A luz que penetra trabalha a superfície "desmaterializando-a", o que resulta num espaço mais "espiritualizado" (4). Tanto o movimento horizontal como esta espiritualização são mais evidentes ainda numa igreja como a de San Apolinar Nuevo (Rave Fig. 3

na, 493-526) onde o ritmo faz-se mais acelerado pelo excesso de referências horizontais e a anulação de verticais e onde utiliza-se uma cromaticidade bem maior no acabamento interior. Mesmo nas plantas centrais dominantes no Bizantino, as relações verticais são ofuscadas e o espaço se dilata até fluir velozmente e alcançar as perspectivas mais tensas. A famosa Santa Sofia (Constantinopla, terminada em 537) é um Fig. 4/6

bom exemplo disto. Observe-se como que suas arcadas internas tensionam e longitudinalizam a planta centrada. Mas examinemos a cúpula: como o Pantheon, ela coroa a igreja "copiando" o Universo. Em Santa Sofia, porém, a luz é diáfana e a atmosfera mística que então banha o edifício "desmaterializa" o caráter tectônico dos muros e transporta o fiel para um mundo onde não valem as leis do reino físico e profa-

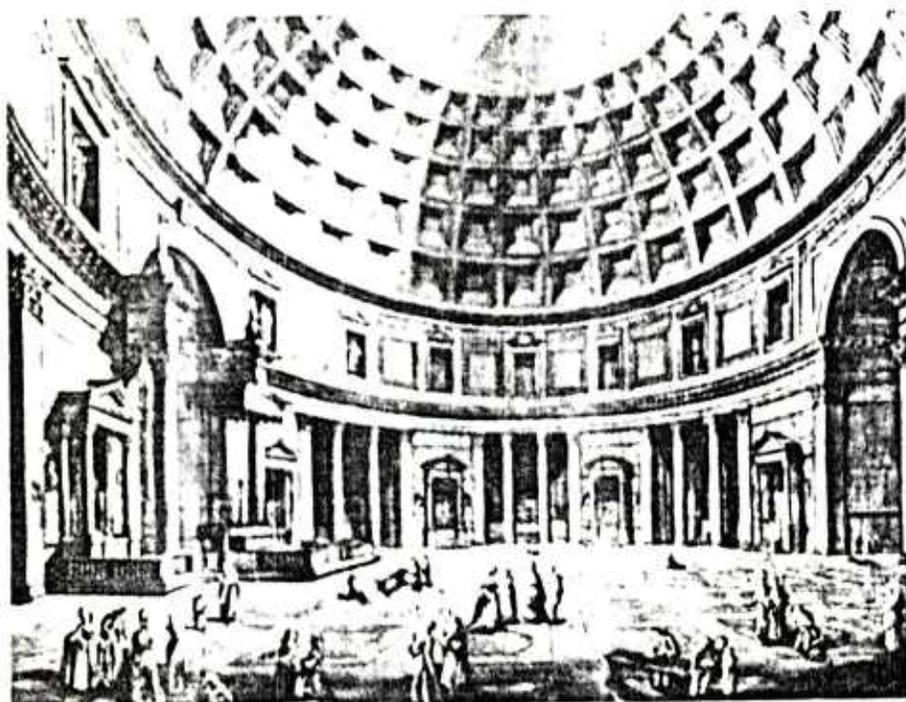


Fig. 1 - PIRANESI, Giovanni Battista,  
Interior do Pantheon  
(gravura do século XVIII)



Fig. 2 - Santa Sabina, Roma. Interior

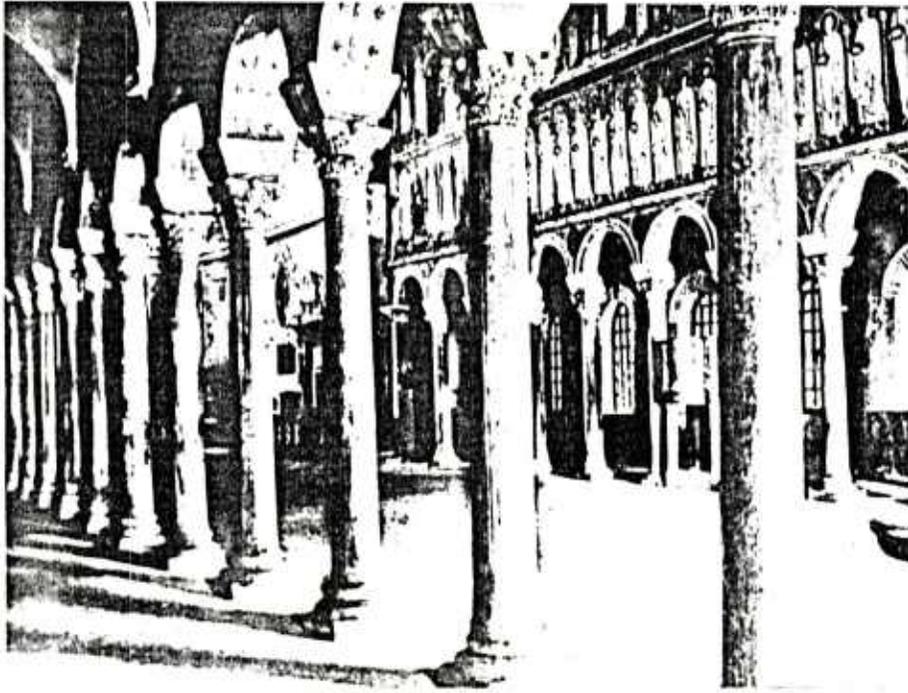


Fig. 3 - San Apolinar Nuovo, Ravenna  
Interior

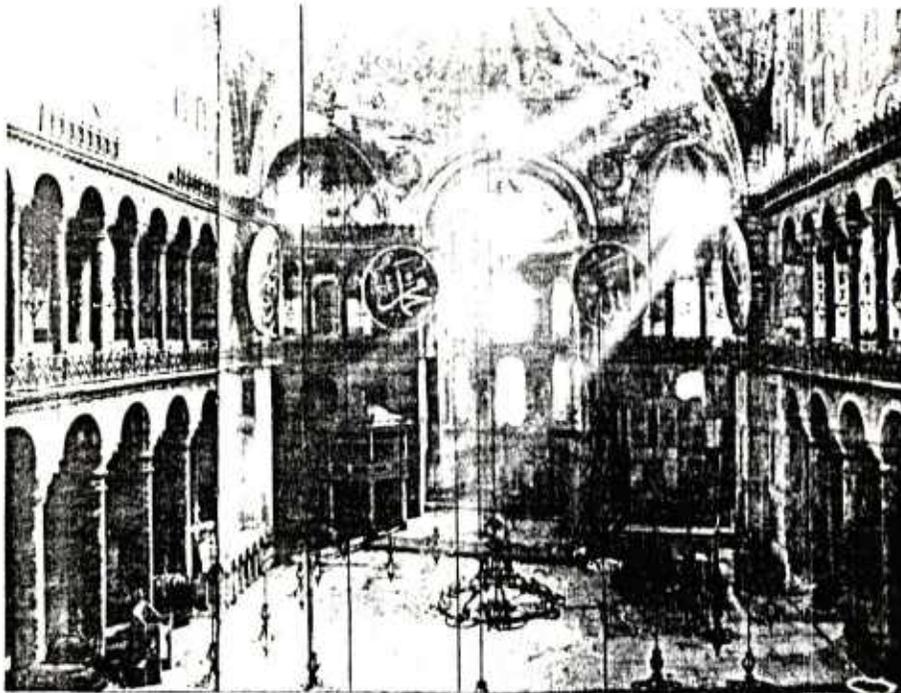


Fig. 4 - Santa Sofia, Constantinopla.  
Interior

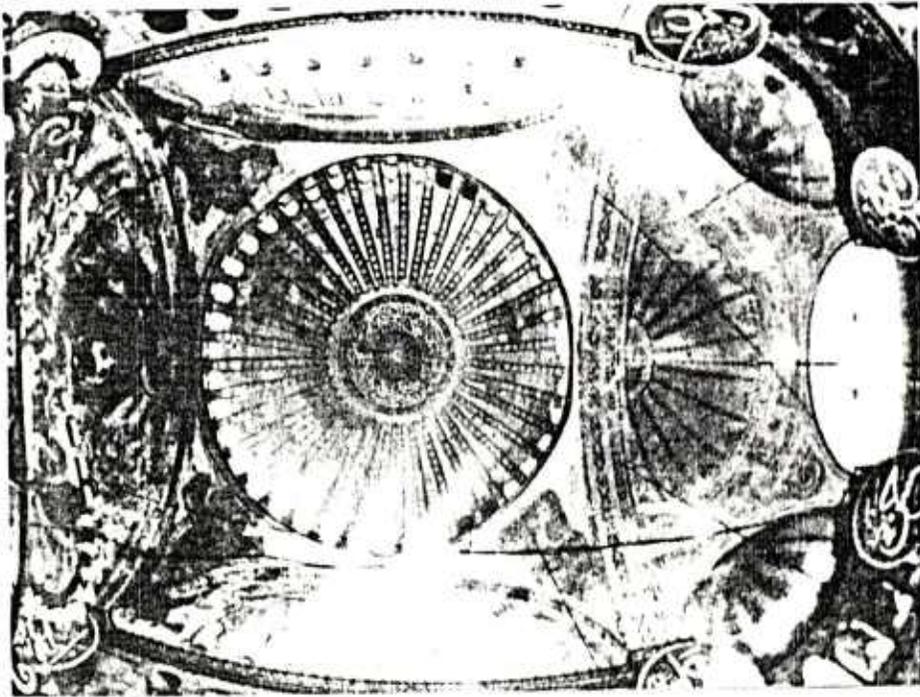


Fig. 5 - Santa Sofia. Vista inferior da cúpula



Fig. 6 - Santa Sofia. Vista da nave

no, mas as do sobrenatural e transcendente Reino de Deus. Não há aquele eixo vertical e centralizador do Pantheon de finido pela abertura zenital. Em Santa Sofia, as janelas cruzam, sob a cúpula, fachos de luz que representam a luz divina emanada da abóbada celestial se difundindo sobre o mundo dos homens. Este efeito é reforçado pelos pilares e paredes que perdem sua aparência de suporte e são "desmaterializados" pelo revestimento de mármore e mosaicos. Um poeta da corte de Justiniano I (483-565), que mandara construir a igreja, talvez seja quem melhor expresse o sentimento evocado por Santa Sofia: *"When the first gleam of light rosy-armed driving away the dark shadows, leapt from arch to arch, then all princes and people with one voice hymned their songs of prayer and praise; it seemed to them as if the mighty arches were set in heaven. And above all rises into the immeasurable air the great helmet, which, bending over like the radiant heavens embraces the church. (...). The golden stream of glittery rays pour down and strikes the eyes of men, so they can scarcely bear to look. (...) Thus through the spaces of the great church come rays of light, expelling clouds of care, filling the mind with promise, showing the way to the living God. (...) Whoever sets foot within this sacred place, would live there forever, and his eyes well with tears of joy"* (5). Na igreja, portanto, o fiel sente-se transportado para um mundo transcendental onde se põe em contato com a luz de Deus, que quase lhe cega. Para isto, será importante a representação do "caminho da salvação", ao fim do qual faz-se a comunhão, favorecendo a interpretação longitudinal das basílicas cristãs primitivas, modelo que será adotado de preferência aos esquemas mais centralizados da arquitetura bizantina. Desta permanecerá o tratamento interior das superfícies e o caráter transcendente e espiritual de seu espaço.

Mas observe-se que, tanto no Cristão Primitivo como no Bizantino, o espaço externo é pouco significativo e o edifício se volta todo para dentro de si próprio. Segundo Norberg-Schulz, isto representa o homem que volta-se para dentro de si mesmo para encontrar-se com Deus. A partir do século X, a arquitetura românica estabelece uma nova relação para a Igreja: ela se abre para seu entorno e torna visível a mensagem religiosa desenvolvida no seu in-

terior. Com isto, ela aparece como força ambiental ativa que invade o mundano e representa a tentativa de se divulgar mais a mensagem divina no mundo humano. Também a métrica românica e o ritmo longitudinal dos seus edifícios procuram uma comunicação maior com o movimento do homem, inclusive exteriormente. A Catedral de Pisa (1063-1118) e a Catedral de Santiago de Compostela (1075-1125) exemplificam esta maior comunicabilidade do edifício. Observa-se também que, junto com a longitudinalidade, um elemento, geralmente as torres sineiras, se encarrega de verticalizar manifestamente a construção. Norberg-Schulz percebe aí um duplo propósito de transcendência e proteção. "Transcendência" entendida como o desejo de se alcançar as verdades e a graça divinas, e "proteção" como simbolizando o papel de segurança existencial que a Igreja desempenhava para o homem medieval. Através da visão da torre todos os homens sob ela abrigados percebiam a protetora existência de Deus. E igrejas e monastérios, durante os séculos X e XI, converteram-se no centro espacial, político e econômico europeu ao incorporarem as verdades divinas que deveriam reger o mundo humano. Estas verdades eram "espirituais" e deviam ser representadas na "matéria" construtiva dos edifícios. Poderíamos dizer que a arquitetura românica caminha mais para o Gótico ao representar a "immaterialia" na "materialia" construtiva com mais desenvoltura que o Bizantino. Para isto foi de grande importância no Românico o desenvolvimento de uma linguagem tectônica mais baseada na ossatura estrutural do que nas massas, como se vê no interior de Santiago de Compostela ou na Abadia de Cluny (1157) onde os vazios dominam os cheios. Contudo, na aparência geral do edifício românico ainda eram por demais evidentes o peso das pedras, a natureza dos elementos construtivos e as leis físicas(6).

Fig.7/10

Fig.11

Chega-se então à arquitetura gótica, concretização de todo anseio espiritual medieval e a representação mais bem elaborada das concepções que o homem do período fazia de Deus, do mundo e de si mesmo. Também nela a arquitetura deverá servir a um fim religioso - como "guia" para a transcendência do plano inferior ao plano superior. Seu ideal de beleza é o "esplendor do Verbo Encarnado", insepa



Fig. 7 - Catedral de Pisa, Pisa.  
Exterior

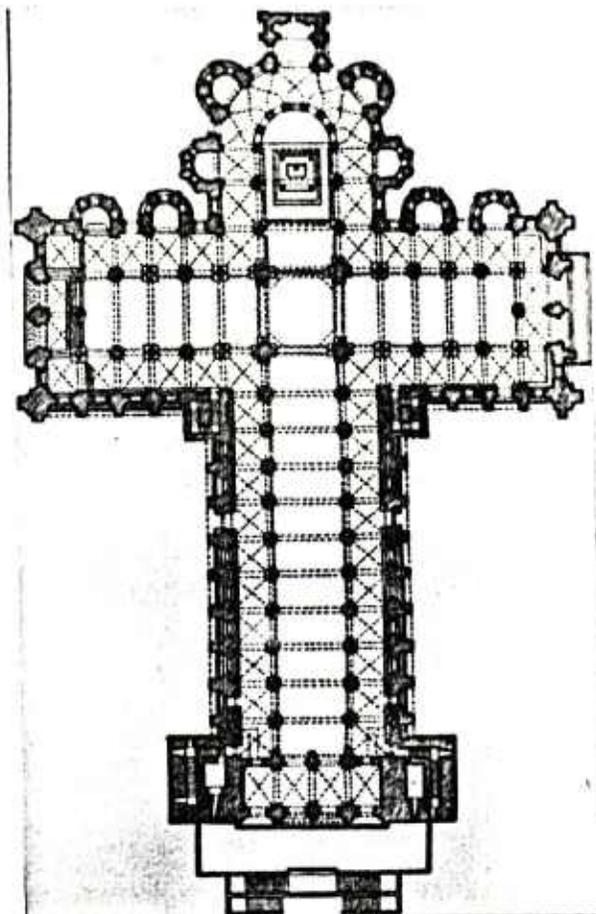


Fig. 8 - Catedral de Santiago de Compostela  
Santiago de Copostela. Planta

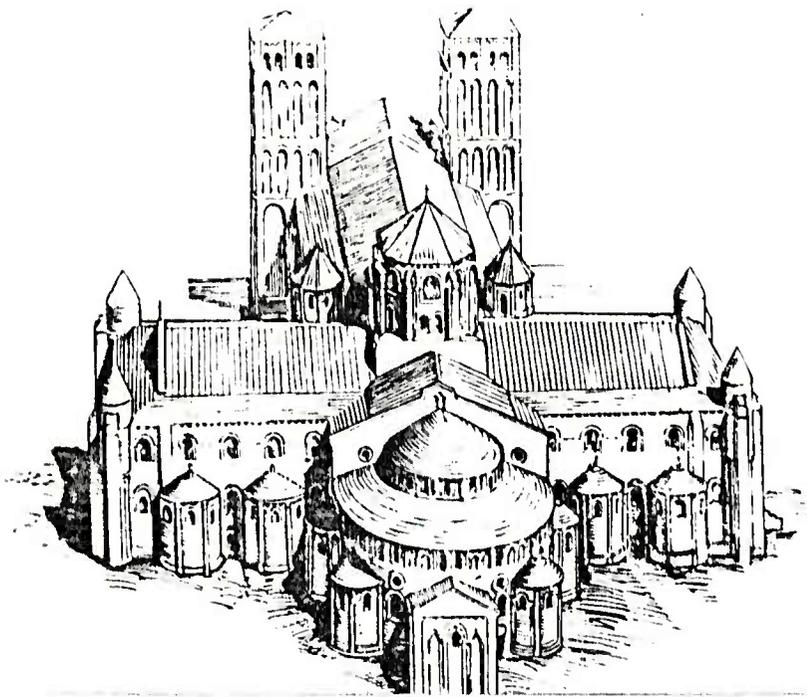


Fig. 9 - Catedral de Santiago de Compostela  
Exterior

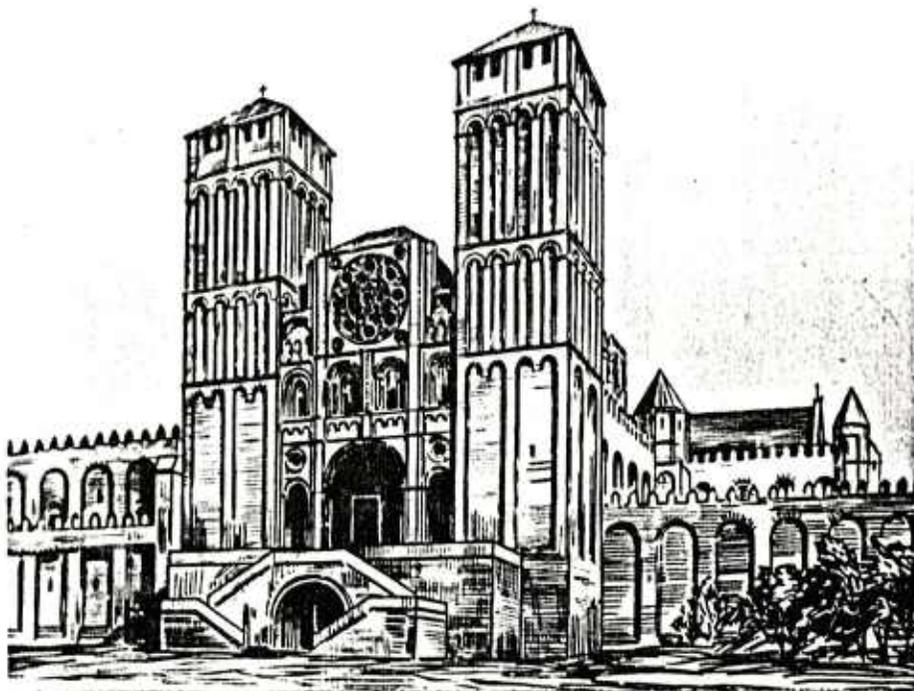


Fig. 10 - Catedral de Santiago de Compostela  
Fachada

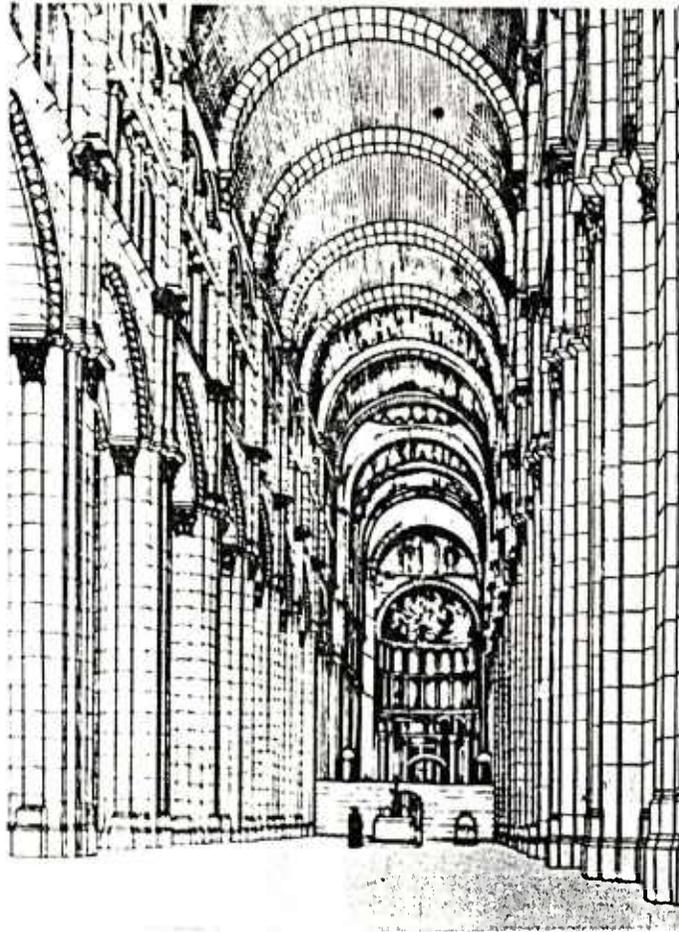


Fig. 11 - Abadia de Cluny. Interior  
(segundo reconstrução de  
Conant)

rável do Bem e do Verdadeiro (7). Mais do que qualquer período anterior, será o século XIII - "imponente pela amplitude e pela harmonia" - o século "clássico" da Idade Média. E a arquitetura gótica - construtivamente mais desenvolvida e ousada que a bizantina ou a românica - regerá a "sinfonia" das artes e cada arte em particular (pintura, escultura etc) adequando a forma à idéia, a técnica, à expressão (8). A arquitetura românica, trabalhando com abóbadas de pedra, caracterizava-se pelo seu aspecto pesado onde a essência material constituía ainda a base tanto da construção como da expressão estética: "(...) o estilo românico é um estilo de massas", afirma Worringer. Procurando "espiritualizar a matéria, dela extraíndo as energias vitais ativas" as nervuras e ogivas do estilo gótico expressarão de maneira mais intensa o "afã medieval de transcendência" (9). O processo de "desmaterialização" da arquitetura conclui o esforço abstrato de toda a arte medieval ao erigir, a partir do final do século XII, uma "construção toda nervo, sem carne superflua, sem massa inútil... que correspondia às necessidades da alma gótica (10). Como diz Worringer: "A catedral gótica é a representação mais enérgica e ampla da sensibilidade medieval. A mística e a escolástica, as duas potências vitais da Idade Média, que costumam aparecer em inconciliável oposição, permanecem aqui intimamente unidas, profundamente compenetradas. Se o espaço interior é todo mística, o exterior do edifício é todo escolástica. Une-os o mesmo afã de transcendentalismo, que serve de distintos meios expressivos, ora da sensação orgânica, ora do mecanismo abstrato. A mística do espaço interior é uma escolástica vertida para o íntimo, desviada no sentido da sensação orgânica (...) Dir-se-ia que o inconcebível movimento rítmico do espaço se petrificou do lado externo. As forças ascensionais, que no interior não chegaram à quietude, parecem precipitar-se para fora, a fim de, livres de toda estreiteza e limitação, irem perder-se no infinito. Em renovados alentos, abraçam-se ao núcleo do espaço interior para superá-lo e, acima dele, disparar em direção ao infinito" (11). Este perfeito recobrimento entre a arquitetura gótica e o espírito do século XIII - referenciado na escolástica - exemplifica a unidade da concepção filosófico-religiosa do mundo medieval. É o que nos demonstram Norberg-Schulz, Panofsky e Payot.

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO GÓTICO

---

---

## 2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO: O ESPAÇO GÓTICO

---

Notemos, em primeiro lugar, que uma catedral gótica recolhe as potencialidades espaciais dos períodos artísticos do Medievo e as desenvolve plena e organicamente no seu espaço. Dizemos ser ela a clássica expressão do Medievo pois nela encontramos a "longitudinalidade" do cristão primitivo, a "espiritualidade, misticidade e transcendência" bizantinas e o "estruturalismo, verticalidade e comunicabilidade urbana" despontados no românico. Além disto, como veremos, ela realiza a idéia de uma perfeita proporcionalidade entre o nível inferior ("mundo sublunar") e o nível superior da Criação ("mundo supralunar"), base do período medieval e da archê de suas construções; ela torna visível e serve como "modelo educativo" para o homem conquistar um "hábito mental escolástico" que o ajuda a visualizar as verdades mais elevadas; ela afirma e transmite o papel central da Igreja durante o Medievo, fonte de todas as verdades e vértice regulador de toda a pirâmide hierárquica da sociedade e valores do período.

Vimos que, apesar de sua aparência robusta, a igreja românica tende a desempenhar um papel urbano mais significativo e converter-se em centro das pequenas cidades que se desenvolvem a partir do século XI. No século XIII, estas cidades já se desenvolveram o suficiente para conquistarem relevante autonomia, atividade e estrutura. Dentro de seus muros uma vida comunal extravasa dos monas-

térios e passa a compreender uma unidade social mais ampla. A organização urbana ideal da época colocava no centro a catedral da qual irradiavam dois eixos perpendiculares (Norte-Sul, Leste-Oeste), lembrando a cruz, que dividiam a cidade em quatro quadrantes. Ordenando-a desta forma, acreditava-se que a cidade e sua vida repetiriam a mesma ordenação côs mica concebida pela imaginação medieval, cujo universo era estruturado em quatro pontos cadeais e concebia Roma e Jeru salém, berço e símbolo da cristandade, como seu duplo cen tro. A função primordial da catedral central é, portanto, "estruturar e organizar o espaço", tornando visível o papel central da Igreja, enquanto instituição, dentro da socieda de. Mais do que no Românico, ela acentuará aquela verticali dade que desperta no espectador um duplo sentimento de trans cendência e proteção. No Românico, esta verticalidade era articulada isoladamente nas torres. No Gótico, toda a igre ja, dos arcos botantes às ogivas, se eleva: a verticalidade e a longitudinalidade se articulam e atraem os olhos do es pectador. As grandes catedrais da Inglaterra, como a de West minster (1245-69), chegam a igualar a verticalidade à longi tudinalidade dos seus edifícios. Em St. Stephen, em Viena Fig.12 (1258-1304) vemos, inclusive, como uma decoração superposta acentua a verticalização do já inclinadíssimo telhado. De tais centros verticais irradiava a mensagem e a verdade de finitiva da religião.

O papel estruturador da Igreja é reforçado pela va lorização visual do "esqueleto" do edifício. Toda a impres são de massa é retirada das paredes transformadas em estru turas diáfanas e transparentes onde dominam o vazio e a luz: é o que chamamos de "desmaterialização arquitetônica medie val" que reduz a "materialia" a linhas abstratas que domi nam a nossa fruição. Apesar da pedra de que é feita, do Gótico temos a sensação de que é o "espírito" representado pela luz e pelo vazio, o que verdadeiramente sustém o edifi cio. Externamente, a primeira consequência visual é que o in terior transparece no exterior e a mensagem da igreja irra dia-se para toda a comunidade, oferecendo segurança e foco existencial. Como diz Norberg-Schulz, "*cathedral exteriors lost any trace of massive enclosure as a result of the desire to transmit*

*the spiritualized space of the interior to the entire habitat. (...) The meaning of the church was no longer enclosed, but had become part of the daily environment" (12). Uma vista da cabeceira de Notre-Dame de Paris (1163-1250) é um impressionante exemplo disto. Outra vista da elegantíssima Notre-Dame de Chartres (1194-1220), também é capaz de nos revelar como que a catedral domina a cidade e torna-se parte integrante dela ao ser construída em estreito contato com as casas.*

Fig.13

Fig.14

Adentremos, então, a igreja. Também no seu interior o edifício parece-nos "descarnado" deixando-nos à vista somente o esqueleto e os vitrais, as linhas tensas e abstratas daquele sob a luminosidade mística, colorida e difusa destes. Mas, aqui, destaquemos a articulação e organização da catedral. Numa catedral, como a de Amiens (1220 e ss.) ou a de Colônia (1248 e ss.) não se nota quase nenhuma linha horizontal. Ao mesmo tempo, a nave central é muito estreita em relação à sua altura (em Colônia, a relação é de 1:3,8) e as abóbadas ogivais estendem mais ainda a verticalidade dos elementos, frisos e pilares. O resultado é um movimento vertical vertiginoso e uma impulsão mística que não favorece uma contemplação sossegada mas sim um sentimento de êxtase, transcendência e admiração. Observemos também a organização espacial de uma catedral como a de Reims (1211 e ss.) ou a de Chartres. Em primeiro lugar, nelas, e nas igrejas principais do Gótico, a planta é disposta com a fachada principal a Oeste e a capela-mor a Leste, num partido de três naves e longitudinalizado como era comum nas igrejas desta época. A significação da longitudinalidade, já dissemos, refere-se ao "caminho da salvação". Interessante, contudo, é reconhecermos que a orientação dada ao edifício inspira-se na cruz latina reservando-se para o altar, onde se situaria a imagem da cabeça do Cristo Crucificado, o Leste, "lugar da luz e do sol nascente". A Oeste, a fachada e a suposta imagem dos pés do Cristo Crucificado, por onde o fiel sairia do mundo e entraria no corpo da Igreja, ao fim da qual a sabedoria divina se revelava. Também é dominante o número três, representativo da Trindade cristã, em toda a estrutura da igreja e não apenas na organização da nave. Visualizamo-lo na articulação horizontal e vertical da fachada e dos portais, nos trifórios e nas estruturas e ritmo espacial interno, não só em Reims e

Fig.15/17

Fig.18/19

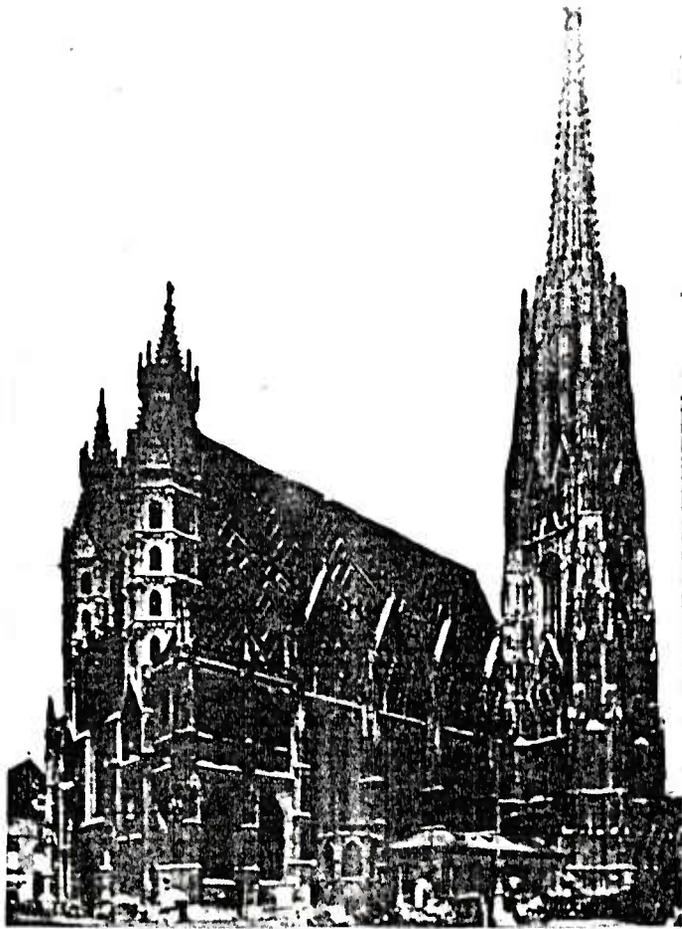


Fig. 12 - St. Stephan, Viena. Exterior

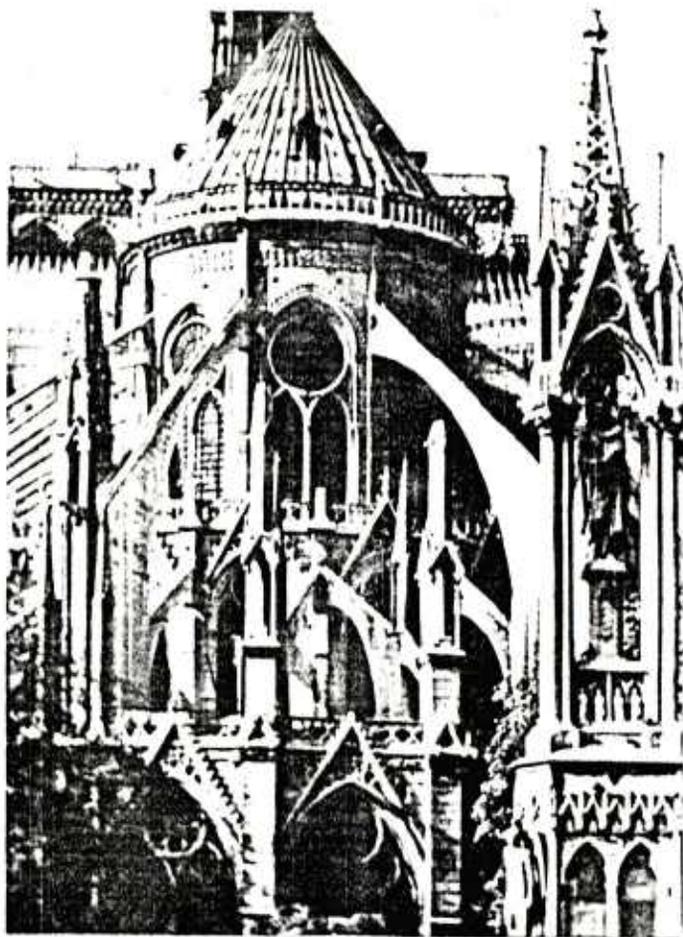


Fig. 13 - Catedral de Notre-Dame, Paris.  
Vista da cabeceira

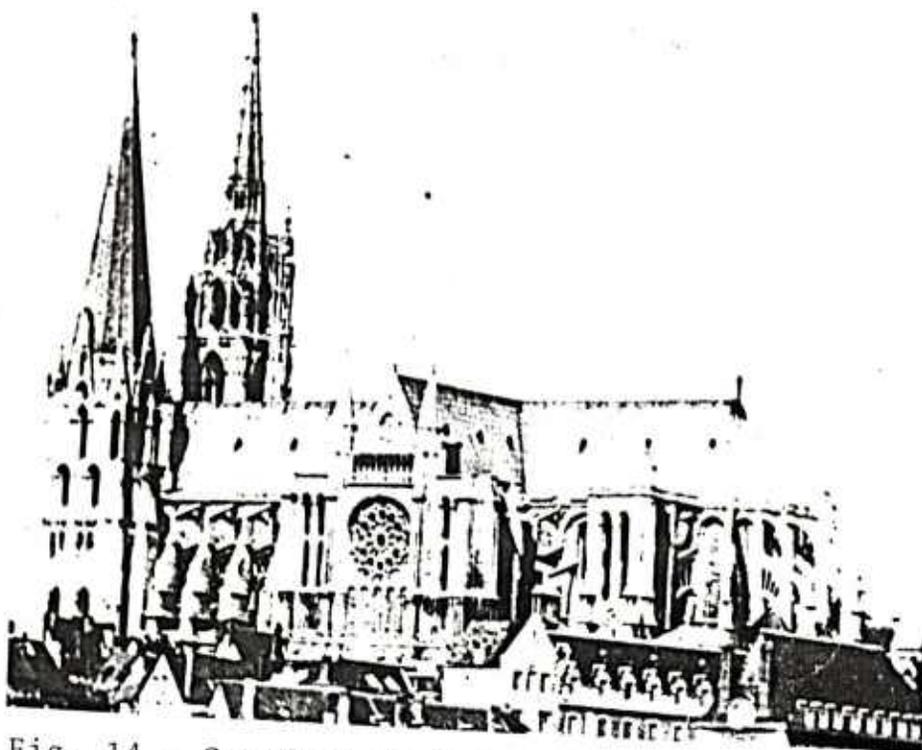


Fig. 14 - Catedral de Notre-Dame,  
Chartres. Exterior

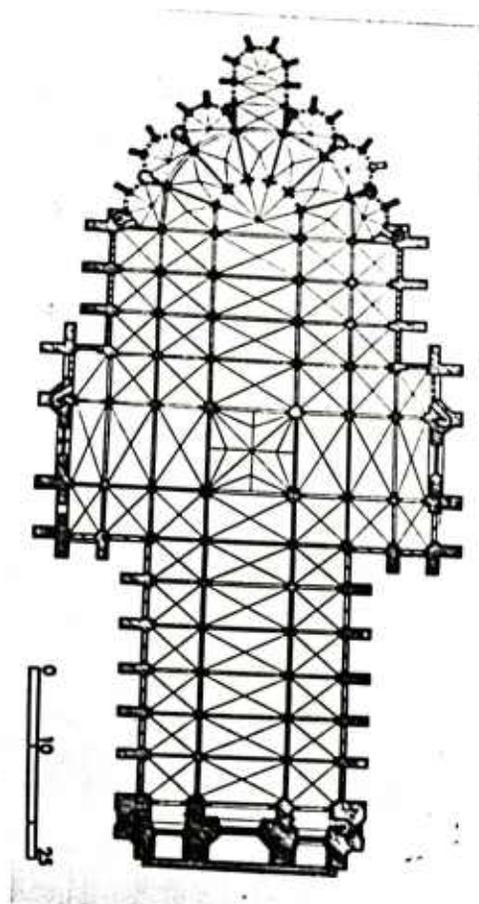


Fig. 15 - Catedral de Amiens. Planta



Fig. 16 - Catedral de Amiens. Interior



Fig. 17 - Catedral de Colônia. Interior

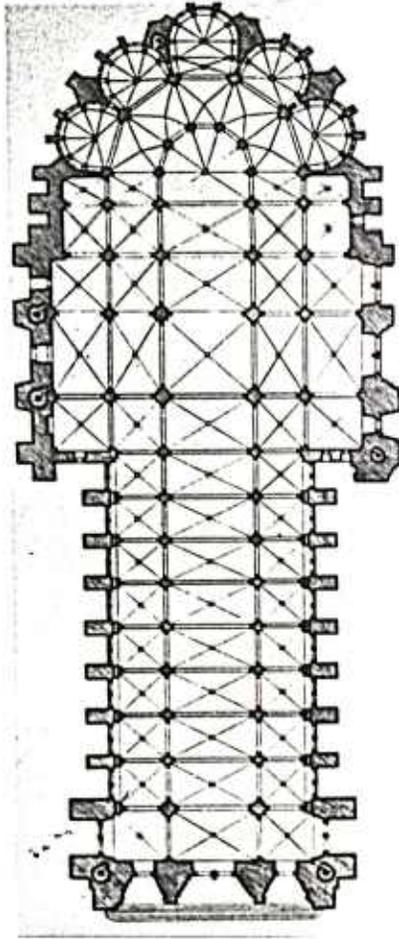


Fig. 18 - Catedral de Reims. Planta

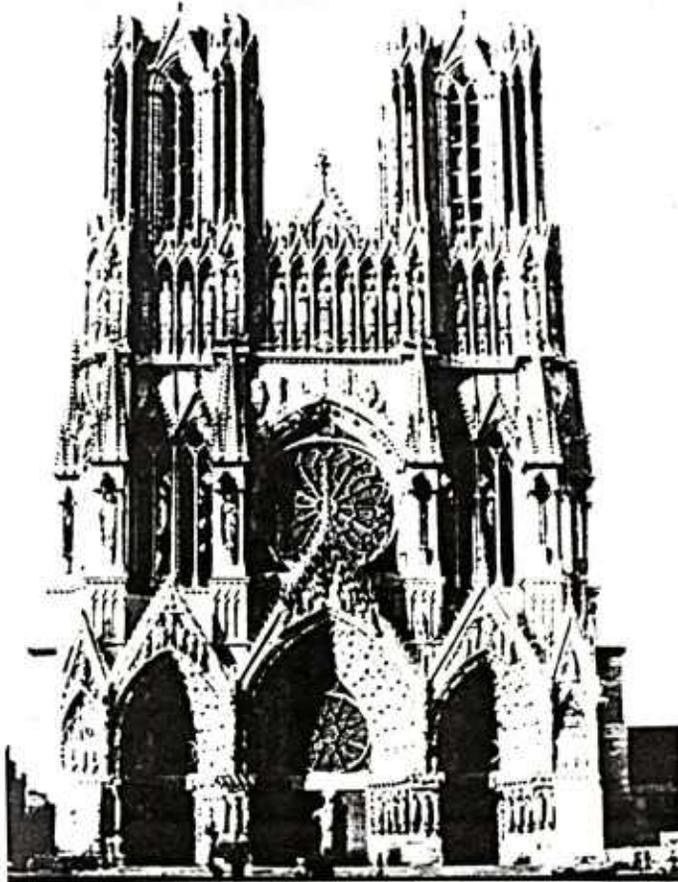


Fig. 19 - Catedral de Reims. Fachada

Chartres, mas em quase todas as obras mais significativas do período. Vejamos também a luz que banha estes edifícios através de magníficos vitrais, como o de Chartres. Desde o começo a luz é ligada à origem e princípio divino das coisas e não é de se estranhar, portanto, o papel decisivo que ela deve desempenhar para despertar a religiosidade dentro das catedrais góticas. Pelos verticalizados vitrais das coloridas rosáceas e trifólios, ela ilumina e atravessa os episódios religiosos neles representados para acabar banhando as estruturas que sustentam o místico ambiente no qual as verdades se revelam e a graça se alcança. Concretizando toda a espiritualidade buscada desde o cristão primitivo, a luz "desmaterializa" a construção e a igreja emana para toda a cidade este "abraço" do espírito divino sobre a matéria, os cristãos e o mundo terreno.

Segundo Norberg-Schulz, o Gótico conclui um período da cultura ocidental, denominado a "idade da fé", onde o homem experimenta uma progressiva compreensão da revelação divina e sua relação com o mundo. No Gótico, Deus se aproxima de nosso mundo e se apresenta plenamente como a fonte de todo significado existencial sem o qual nada se compreende. A fé é o ponto de partida. A Igreja é a fonte das verdades. A Catedral gótica é por onde Deus chega mais perto do mundo dos homens. Esta progressiva compreensão de Deus pelo homem também é claramente refletida na pintura, como o demonstram Venturi, Maritain e Panofsky. Desde o bizantino - passando por Berlingheri, Cimabue e outros - eles reconhecem uma progressiva "humanidade" da pessoa do Cristo e dos santos culminando nas representações de Giotto (1266-1337) onde já se apresentam cenas do cotidiano medieval e o "homem penetra na história sagrada como se fosse sua própria história: a divindade desceu até o homem e se tornou sua consciência moral" (13).

Como a Catedral transmitia a mensagem religiosa e filosófica que fornecia ao homem uma segurança existencial? Responde-nos Norberg-Schulz. Inicialmente, fazendo-se "espelho do mundo" construído em bases religiosas e inspirado nas Sagradas Escrituras tal como os escolásticos as interpretavam. Sua iconografia, sua iluminação, seu "essen

cialismo estrutural", sua atmosfera mística e transcendente, tudo isto despertava no homem o sentimento de uma comunhão do mundo terrestre com o celeste que, ocorrendo na igreja, levava ao êxtase e ao aprendizado dos valores religiosos quando se admiravam os dogmas da fé, o exemplo dos santos e a hierarquia das virtudes vistas em seu interior. Como diz E. Male, *"through the medium of art the highest conception of theologian and scholar penetrated to some extent the minds of even the humbles of the people"* (14). Além disto, a distribuição espacial que presidia a concepção das catedrais se fazia à imagem da ordem cósmica: sua archê se fazia desta mimesis. O homem, entendido como a criatura privilegiada, tinha como ambição aproximar-se o mais possível do Reino de Deus e para isto, antes de tudo, ele tinha de ter fé e humildade, como São Francisco de Assis (1182-1226). Assim, as proporções gigantescas e inumanas de uma catedral como a de Colônia, bem como o ambiente predominantemente místico, são condições fundamentais para que o fiel se ponha em contato com Deus. Mas além do sentimento religioso e místico que despertava a fé, o ponto de partida do sistema medieval, uma "lógica visual" parece governar e articular a construção como se desse a entender que, a partir da premissa inicial da fé, a Catedral ensina um método de raciocínio que levava o fiel a todas as verdades e respostas que desejasse. Este raciocínio é o "silogismo" desenvolvido pela escolástica, cujo representante mais significativo é São Tomás de Aquino (1225-1274). A relação entre a catedral gótica e São Tomás de Aquino, desenvolvida por Panofsky, como veremos a seguir, talvez constitua um dos estudos mais interessantes já feitos sobre a arte no período. É isto porque, sendo o século XIII o século "clássico" onde se concretizavam as principais aspirações do homem medieval, relacionar uma catedral gótica com a filosofia de São Tomás de Aquino - que, procurando ordenar o saber teológico e moral acumulado na Idade Média, constrói-lhe o maior sistema filosófico: a Summa Theologiae - resgata, no seu momento de maior maturidade e expressividade, o fundamento de um período muito mais extenso que o século XIII: a harmonia de toda a criação com o Criador, a hierarquia do universo e a unidade artístico-cultural do Medievo.

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO" GÓTICO

---

---

3.1. A ARQUITETURA GÓTICA E A  
FILOSOFIA ESCOLÁSTICA

---

---

3.1. A ARQUITETURA GÓTICA E  
A FILOSOFIA ESCOLÁSTICA

---

Na sua introdução, Panofsky procura ressaltar a organicidade da relação entre o gótico e a escolástica e adverte para a contemporaneidade existente entre os três períodos daquela arquitetura ("*une époque primitive, une époque classique et une époque tardive*") e os três períodos da escolástica ("*une période primitive, un âge d'or et une phase de décadence*") (15). Para o autor, não se trata de um simples paralelismo ou uma simples influência exercida pelos filósofos sobre os artistas: "*Par opposition à un simple parallélisme, cette connexion est une authentique relation de cause à effet; par opposition à une influence individuelle, cette relation de cause à effet s'instaure par diffusion plutôt que par contact direct. Elle s'instaure par la diffusion de ce que l'on peut nommer, faute d'un meilleur mot, une habitude mentale - en ramenant ce cliché à son sens scolastique le plus précis de 'principe qui règle l'acte'; principium importans ordinem ad actum*" (16). Os arquitetos pouco provavelmente teriam lido São Tomás de Aquino, mas estavam expostos à doutrina escolástica uma vez que "*la totalité du savoir humain restait accessible à l'esprit normal et non spécialisé*". (17).

Segundo Panofsky, para compreender como este "hábito mental" da escolástica influencia o gótico, não devemos procurar estabelecer a relação no conteúdo conceitual da doutrina, mas "*concentrer l'attention sur son modus operandi*" (18). E, começando por reconhecer a função social do arqui-

teto - encarregado de, com suas obras, "impressionar" o espírito do leigo para que este se ponha em contato com a escolástica (19) - ele cita São Tomás: "*la doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre clair (manifestare) tout ce que est avancée dans cette doctrine*" (20). O poder da razão está em clarificar os artigos da fé, sempre tomada como ponto de partida: seja elucidando-os ou demonstrando-os logicamente - estabelecendo a verdade única e máxima depreendida da Sagrada Escritura pelos filósofos da Igreja - seja expressando-os ou fornecendo "*similitudines qui 'manifestent' les mystères pour 'voit d'analogie'*". (...) *Ainsi, la manifestatio comme élucidation ou clarification est ce que l'on pourrait appeler le premier principe regulateur de la scolastique primitive et classique*" (21). Dante dizia que o Universo inteiro (produzido pela natureza e pelo homem) deveria manifestar a glória do Senhor (22). Também para o arquiteto medieval, o que se estabelece como função primordial do seu trabalho é tornar manifesta e visível a verdade da Sagrada Escritura - tal como o filósofo escolástico tinha como sua função o desenvolvimento e esclarecimento de tais verdades primeiras, articulando a razão com a fé.

Ora, em que se assenta a possibilidade de esta manifestatio e de esta "abordagem anagógica" serem realizadas pela arquitetura? A primeira condição se assenta na crença geral da proporcionalidade existente entre o mundo inferior e o mundo superior, na analogia que deve existir não só entre a catedral gótica e o universo, mas entre o arquiteto e Deus. Entre estes dois agentes, como sugere São Tomás de Aquino, há "*une parenté que l'on pourrait dire structurelle: ce qui l'idée de la maison dans l'esprit de l'architecte est à la maison (soit sa similitudo, l'idée du monde l'est en Dieu à ce monde même (...)) L'architecte est ainsi l'analogon de Dieu*" (23). O arquiteto, assim concebido pelo escolástico, deve colocar na sua construção - e isto é o que a distingue das demais - meios pelos quais podemos pressentir a perfeição divina e conhecer a Sua verdade, mesmo que sem rigor filosófico ou teológico. O arquiteto preside sua construção tal como Deus preside o mundo e por isso a arquitetura ocupa o lugar mais alto na hierarquia das artes. Em São Tomás de Aquino, a ar-

quietura é o análogo do mundo e deve tornar visível o princípio, a causa e a hierarquia da criação (24). A segunda condição para que esta manifestatio fosse possível está, segundo Panofsky, na perfeita estruturação de um sistema de pensamento que leva ao esquematismo ou formalismo a fim de que, para o leitor da Summa Teológica ou o fruidor da Catedral, as verdades da fé se tornem perfeitamente claras, demonstradas e seguras. Assim, não só a arquitetura deve manifestar a perfeição divina e estimular a fé, mas também revelar a ordem e a lógica da Criação, sistematizando-a em partes e conjuntos de partes ("articulação suficiente"), demonstrando a distinção e as necessidades dedutivas entre elas ("interrelação suficiente"), colocando seus imperativos de totalidade ("enumeração suficiente") tal como nos livros escolásticos ou mesmo na obra de Dante (25).

O extremo cuidado com divisões e subdivisões sistemáticas, demonstrações metódicas, rimas, terminologias e outros aspectos significa que os escolásticos "*se sentaient tenus de rendre palpables et explicites l'ordre et la logique de leur pensée, que le principe de manifestatio qui déterminait l'orientation et le but de leur pensée régissait aussi l'exposition de leur pensée, la soumettant à ce qui peut être appelé le postulat de la clarification pour la clarification"* (26). Este "hábito mental", como diz Panofsky, ultrapassava as obras filosóficas e literárias. Também se fazia presente na música - composta numa divisão de tempos exata e sistemática -, nas artes figurativas e visuais - articuladas segundo uma divisão estrita e exata do espaço (27) - e na arquitetura.

É nesta última que "*le principe de clarification a le plus complètement triomphé. De même que la scolastique classique est dominée par le principe de manifestatio, de même l'architecture gothique classique est dominée, comme l'observe déjà Suger, par ce que l'on peut appeler 'le principe de transparence'"* (28). O primeiro exemplo desta semelhança é a relação entre a fé e a razão de um lado e a espacialidade interna e externa de outro. Depois de analisá-la na pré-escolástica, no misticismo e no nominalismo - correspondentes aos estilos românico e gótico tardio (29) - Panofsky se dedica à escolástica clássica. Nesta, permanece uma separa-

ção severa entre o santuário da fé e a esfera do conhecimento racional, mas o conteúdo deste santuário deve permanecer claramente discernível. *"Et de même, l'architecture du gothique classique sépare le volume intérieur de l'espace extérieur tout en exigeant qu'il se projette lui-même, en quelque sorte, à travers la structure qui l'enveloppe; ainsi, par exemple, la coupe transversale de la nef peut se lire sur la façade"* (30). Vimos que o princípio da "articulação suficiente" dos escritos escolásticos exigia uma organização segundo um sistema de partes e de partes de partes homólogas. Encontramos a sua manifestatio arquitetônica na divisão e na subdivisão uniforme de toda a estrutura. Exemplo disto é a substituição da diversidade românica das abóbadas (de arestas, de berço, de ogivas, cúpulas e semi-cúpulas) por um único modelo (abóbada de ogiva) em todas as partes da construção, conferindo-lhe unidade. *"Ainsi, l'ensemble est composé d'unités plus petites - on pourrait presque dire d'articuli qui sont homologues puisqu'elles sont toutes triangulaires en projection horizontale et que chacun de ces triangles a ses cotés commun avec ses voisins. Cette homologie fait apercevoir ce que correspond à la hiérarchie des 'niveaux logiques' dans un traité scolastique bien organisé"* (31). Esta articulação hierárquica e harmoniosa - a característica fundamental do Medievo - aparece num conjunto de relações estabelecidas entre a nave central e toda a nave da igreja, entre a nave lateral e a nave central, entre a ábside e a nave lateral e assim por diante. Outro exemplo desta articulação hierárquica é a subdivisão dos suportes em pilares principais, colunas maiores e menores, a subdivisão dos vãos das janelas, dos arcos e das nervuras (32). Portanto, este princípio de divisibilidade progride da totalidade da catedral até o menor detalhe.

Fig.20

Ligando tais partes num encadeamento necessário e dedutivo - o que impede a fragmentação do edifício - teremos a manifestatio do princípio escolástico da "interrelação suficiente". Evitando as transições fluidas que ocorrerão no gótico tardio, a catedral gótica clássica manterá os espaços claramente separados uns dos outros, mas articulando-os num encadeamento lógico: o que a modenatura realiza na fachada de Notre-Dame de Paris ou na Catedral de Amiens, por exemplo. Além disto, *"le style classique veut que l'on puisse inférer non seulement l'intérieur de l'extérieur ou la forma des collatéraux de*

Fig.21/22

*la forme de la nef centrale mais aussi par exemple l'organisation du système de voûtement dans son ensemble de la section transversale d'une des piles".* Outro bom exemplo desta interrelação são os pilares compostos - como os da abadia de Saint-Denis (1231) - que, depois de uma longa busca da solução formal adequada a essas catedrais anteriores, conseguem expressar em si mesmos todos os traços da superestrutura construtiva que se erguerá delas. Aí se exprime visualmente o "necessário" que acontece desde o sistema de apoios até o fechamento da cobertura. Este "encadeamento lógico" ainda não é encontrado num momento anterior do gótico, como podemos observar na Catedral de Laon (1160): a relação formal estabelecida entre as colunas monocilíndricas inferiores e as menores que daquelas se elevam parece-nos arbitraria. Num universo compacto e hierarquizado como este, a evolução formal de um pilar não era nada gratuita devido à autoridade que a tradição mantinha:

Fig.23

*"C'est une attitude semblable à celle de la scolastique classique qu'il faut prêter aux bâtisseurs des cathédrales du gothique classique. Pour ces architectes, les grandes structures du passé ont une auctoritas tout à fait semblable à celles que les Pères ont pour les lettrés (34).* A evolução destes pilares compostos revela-nos, portanto - tal como na organização escolástica e do mundo medieval - que a hierarquia não só situava e definia o papel da arquitetura na cultura como também a disciplinava internamente. Para concluir, observemos que, tal como na escolástica clássica, a catedral do século XIII visava sobretudo uma totalidade que refletia a solução última e perfeita. É a manifestatio do princípio da "enumeração suficiente": *"Dans son imagerie, la cathédrale classique cherche à incarner la totalité du savoir chrétien, théologique, naturel et historique, en mettant chaque chose à sa place et en supprimant ce qui n'a pas encore trouvé sa place" (35).*

Fig.24

Desta análise da clarificação realizada "triunfalmente" pela arquitetura, Panofsky percebe que, de acordo com a filosofia da época, na catedral do gótico clássico, *"tout est recherche de la vérité, tout est gymnastique intellectuelle et oratoire"* (36). Por isso, as ogivas e os arcos-botantes adquirem um forte caráter expressivo além da função estrutural. Ambos passam a falar, *"aproclamer ce qu'il faisaient dans un langage plus circonstancié, plus explicite et plus orné que ne l'exigeait la stricte efficacité"* (37). Temos aqui uma "lógica visual" que comanda a arqui

tetura tal como o silogismo comandava a escolástica: "Qu'il s'agisse du mode de présentation littéraire ou du mode de présentation architecturale, un homme imprégné de scolastique ne pouvait adopter qu'un point de vue, celui de la manifestatio; il admettait comme allant de soi que la fin première des nombreux éléments qui composent une cathédrale est d'en assurer la stabilité et que la fin première des nombreux éléments qui constituent une Summa est d'en assurer la validité. (...) Tandis que l'esprit humaniste exige un maximum d'harmonie, l'esprit scolastique réclame un maximum d'explicitation. Il admet et exige une clarification gratuite de la fonction au travers de la forme de même qu'il admet et exige la clarification gratuite de la pensée au travers du langage" (38). Estimular a fé e a lógica, tornar visível a verdade da Sagrada Escritura e dos filósofos escolásticos: eis, portanto, o papel fundamental da catedral a ser construída por um arquiteto do século XIII.

Esta clarificação promovida pela arquitetura gótica mostra-nos a homogeneidade de um mundo hierarquizado e culturalmente compacto, onde um mesmo "hábito mental" se difunde em todos os campos. A "lógica visual" expressa na construção revela, por exemplo, a mesma dominância que o abstrato tem sobre o concreto na pintura medieval, tal como ela é analisada por Venturi (39). Portanto, o estudo de Panofsky não é apenas uma ilustração restrita a alguns aspectos da filosofia e da arquitetura do século XIII. Compreendendo-o, junto com a concepção de mundo, com a ciência, com a Divina Comédia de Dante Alighieri e outras manifestações artísticas medievais ele pode levar-nos bem mais longe e deixar-nos entrever o homem gótico que frequentava aquelas catedrais (40).



Fig. 20 - Catedral de Chartres. Interior

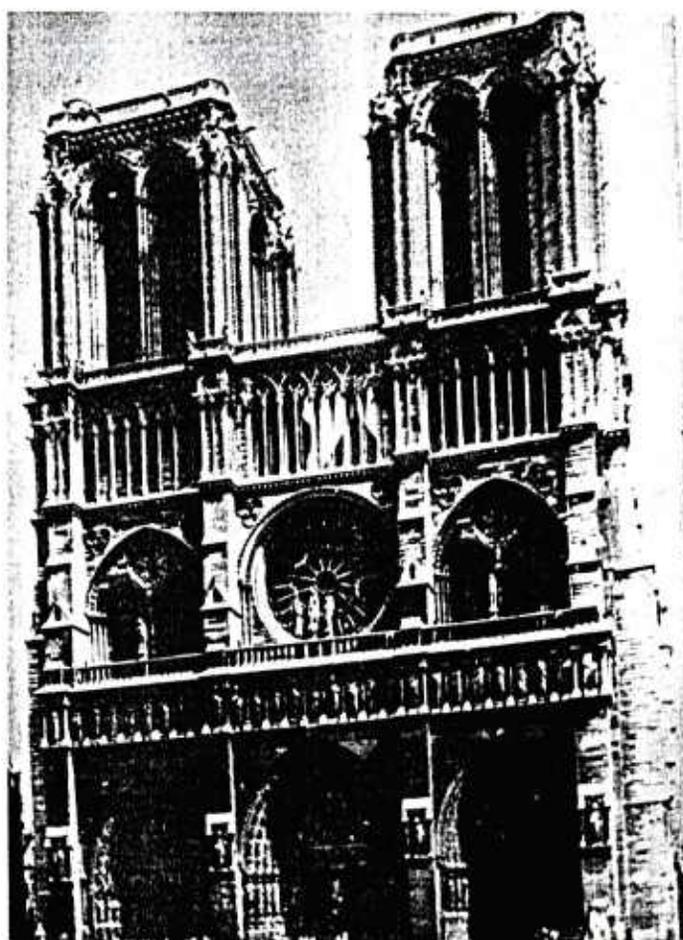


Fig. 21 - Catedral de Notre-Dame.  
Fachada

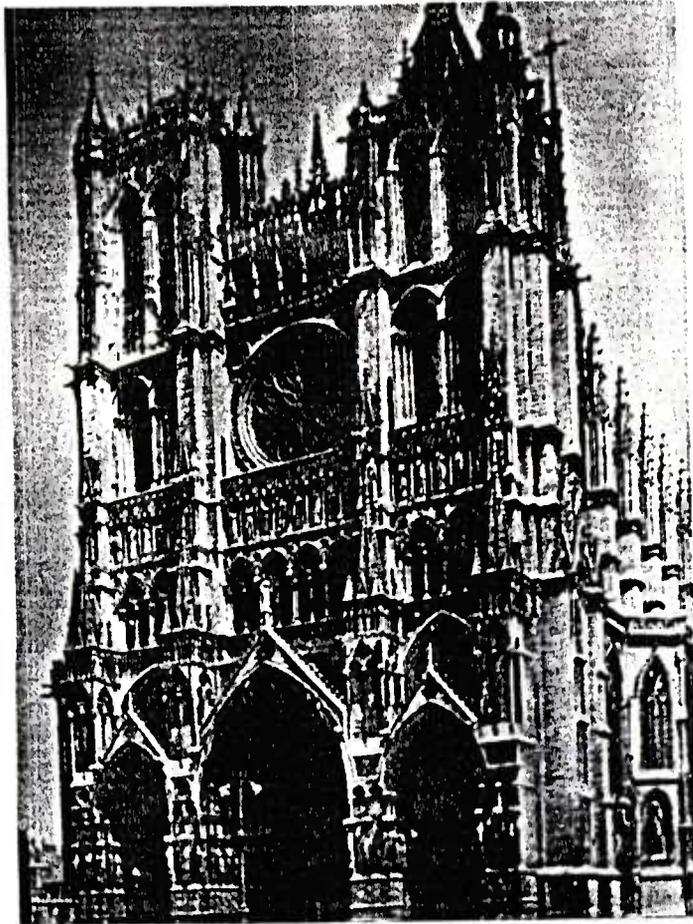


Fig. 22 - Catedral de Amiens.  
Fachada



Fig. 23 - Saint-Denis. Interior



Fig. 24 - Catedral de Laon. Interior

---

3.2. A "DIVINA COMEDIA" E  
A ARCHE MEDIEVAL

---

---

3.2. "A DIVINA COMÉDIA"  
E A ARCHÈ MEDIEVAL

---

Obra-prima da literatura medieval, A Divina Comédia apresenta algumas importantes passagens através das quais procuraremos uma compreensão mais vasta da archè deste período. Segundo Dante, a Filosofia - vértice do conhecimento na Idade Média - ensina que "a natureza tem origem no Divino Intellecto e em Sua Arte", que "o engenho humano 'imita' as criações do Eterno Artista", que "de Deus, a obra humana é 'neta, é descendente'" (41), que a "essência que formou o mundo 'formou-me também'" (42), que "na perfeição absoluta a criatura 'corresponde' ao Criador, tal como o anel ao dedo" (43) e que, originalmente, "costumava, essa Roma que modelou o mundo, iluminar-se com dois sóis: o das leis terrenas e o das regras divinas" - os quais eram 'harmônicos', 'análogos' e "um ao outro não apagava" (44). Por isto, Beatriz, patrocinadora e musa do poeta em sua viagem, explica a Dante, mortal que, ainda vivo, ascende ao Paraíso e visita a morada divina: "Os espíritos perfeitos podem ali (no Paraíso) perceber nítida a perfeição divina, 'fim supremo que é a Ordem Universal'. (...) Não seja, pois, maravilha para ti - como estás considerando, a tua ascensão. 'É natural' que teu espírito suba, como é natural que o rio baixe da montanha ao vale. Maravilha seria se não subisses, nenhum impedimento te detendo como se sobre a terra pudesse ficar imóvel um fogo vivo, ardente" (45). Para o mundo dos homens, "Deus, cujo saber transcende a todas as coisas, ao criar os Céus criou seus 'guias',

que de toda parte a toda parte esplendem, graças à luz que lhes foi concedida" (46): "a glória d'Aquele que é a origem de todas as coisas "manifesta-se" no universo inteiro, em algumas partes resplandecendo mais, em outras menos" (47). Na criação do Universo, "a Inteligência criadora e motriz das estrelas em todos os astros infunde sua bondade, permanecendo imutável na unidade" (48) e "tal como várias vozes produzem harmonias de sons, os vários graus da beatitude geram a harmonia celeste" (49).

Os "guias" divinos que por toda parte esplendem não só refletem a harmonia do mundo humano com o mundo divino, mas conduzem a criatura pelo caminho que a põe em contato com o Criador e com a divina origem das coisas: "Ó raça humana, criada por Deus para voar nas altas esferas! Por que sucumbis ao menor sopro do vento das paixões?" (50). O homem é "o verme de que há de surgir a borboleta angelical que sobe à justiça divina sem cuidar de obstáculos" e por isso o "Arcanjo Gabriel baixou à Terra conduzindo decreto de paz durante muitos anos desejado por ser o acordo que abria ao homem o Céu de que andara excluído" (51). O céu e a terra permanecem unidos e pelo caminho do entendimento iluminado pela fé, pela revelação divina, a criatura se põe em contato com o Criador e compreende a criação: "E porque nenhuma criatura existe sem que exista o Criador, no próprio amor confundem-se aquela e Este, nenhum ódio entre ambos existindo... (52); (...) é a própria natureza que, pelo liame do prazer amoroso, de novo 'se funde' com o homem" (53). E, dirigindo-se a Deus, reconhece Dante: "Os Céus, que criaste para a eternidade, prenderam-me inicialmente pela harmonia que afinas e diriges" (54). Sem qualquer defeito e divinamente ordenada jaz a Criação. A parte mais baixa do universo une "com laços que nunca serão desfeitos as diferentes ordens" (celestial e terrestre) (55). E é através da fé, da luz que emana da fulgurante e Divina Substância, como explica Beatriz ao extasiado poeta, que o verdadeiro conhecimento se elabora: "O que te faz curvar os olhos é força invencível, que igual não existe. É todo o Poder e toda a Sabedoria que "abriram o caminho da Terra para o Céu, em vão por muito tempo desejado" (56). Por isto, "toda ciência que um homem pode acumular "lhe vem

de Deus" (57). A "graça iluminante" leva à perfeição o trabalho rigoroso da lógica e esta, fundindo-se com a Escritura, elabora, para a Idade Média, um mundo inabalável, seguro e plenamente compreensível pela "iluminada" razão humana: "impõe-se, em consequência, que vossa razão seja 'constituída e fortalecida por raios emanados da Mente' que ocupa todo o espaço criado (...), não há luz de sabedoria 'que não proceda do foco divino', a qual nunca diminui. Fora disso o que há são trevas, sombras da carne ou venenos dela" (58).

Concluída no início do século XIV, A Divina Comédia apresenta, nos trechos acima transcritos, algumas concepções vislumbradas na arquitetura e que, agora, empenhar-nos-emos em aclará-las e estendê-las para reconhecer com mais nitidez a archê da época. O ponto mais retomado por Dante é, sem dúvida, a idéia de uma "proporcionalidade" ou "harmonia" entre os micro e macrocosmos, entre o homem e Deus. Por ela, todo o Universo é visto como símbolo da perfeição divina, mensagem religiosa e "guia" inabalável para o "caminho da salvação" que o homem deveria percorrer na sua existência terrena. Como na catedral, a glória de Deus e as verdades da fé resplandecem nos "sinais" que Ele colocou no cosmos: o "princípio da manifestatio" regula o Universo. Entre a Terra e o Céu existe uma grande distância a ser percorrida, representada pela verticalidade gótica, mas jamais um abismo e, por isso, o mundo de Deus e a verdade da Criação se revelam ao homem, desde que ele se encontre na fé e orientado para compreender as manifestações divinas. Devido a este canal, é possível a Dante, um mortal, elevar-se às altas esferas até o ponto de quase cegar-se diante da contemplação da luz divina. Guiado e orientado pela fé, ele ascende aos céus e às interpretações filosófico-teológicas que lhe permitem compreender desde os fenômenos físicos até a missão do homem na terra. É este "transporte místico-instrutivo" que também a catedral pretende realizar. E na base de todas as verdades encontradas está o "foco divino", o "Eterno Artista", Aquele do qual tudo emana, inclusive, as construções artísticas, filosóficas e científicas do período. São pela "graça iluminante" se alcança o belo e o verdadeiro. Deus é o foco. A fé é o cami-

nho. E, como não poderia deixar de ser, a Igreja é o instrumento de ligação que hierarquiza e organiza todos os valores e verdades. A catedral, lugar maior desta ligação e máxima graça que o homem pode alcançar, é o centro espacial para o qual tudo converge e de onde tudo emana; local onde a fé, a contemplação e o arrebatamento místico acontecem e o homem é "guiado" para bem percorrer o caminho que lhe é reservado. Como a natureza de Dante, ela é perfeitamente ordenada numa hierarquização que converge no "foco divino" e na contemplação das verdades da fé segundo a interpretação da Igreja e seus filósofos escolásticos. E esta pura contemplação transcende-nos ao mundo divino, ilumina a razão humana, guia-nos na nossa existência e elabora desde o verdadeiro conhecimento científico até o conceito de beleza artística que deveria presidir o mundo medieval. Sobre esta estrita ordenação do Universo cumpre destacar, no plano poemático da obra de Dante, a mesma organização trinitária que, como vimos, preside grande parte das elaborações arquitetônicas da época. Dante visita três reinos e tem três guias em sua viagem. Sua obra é escrita toda em tercetos e é dividida em três partes. Cada parte tem trinta e três cantos, exceto o Inferno, que tem trinta e quatro, onde o primeiro serve como Introdução. Tal prevalência do número três liga-se à representação da Santíssima Trindade e remete-nos a uma ordem religiosa que presidiria o poema. Além disto, no total teríamos cem cantos e, sendo dez o símbolo da perfeição da Criação de Deus, cem seria a perfeição do perfeito que se representaria na obra. Tornar visível tais harmonias significaria tornar visível a própria causa transcendental delas: Deus. E tanto A Divina Comédia como uma catedral cuidam em promover tal visibilidade.

Contudo, mais do que as relações porventura existentes com a organização espacial das catedrais góticas, o que interessa-nos nestes trechos de A Divina Comédia é aprofundarmos nas concepções medievais do Criador, do mundo e da maneira pela qual o homem se relacionava com elas. Deles podemos inferir que havia uma total segurança a respeito do mundo e das leis que regeram sua criação, já que estas eram acessíveis ao "entendimento iluminado". Entre o mundo de Deus e o mundo humano, entre o infinito e o finito, entre o

mundo superior e o inferior, há um vínculo espiritual que supera o hierárquico abismo no meio deles. "*De un polo al otro, desde las alturas del supraser, de lo uno, de lo absoluto, del reino de la forma absoluta, hasta el mundo de la materia, hasta lo informe absoluto, se extiende un ininterrumpido camino de mediación (...) siempre hay que salvar un entre, siempre hay un nexo o medio que no puede superarse de un salto, sino que es preciso recorrer paso a paso en una rigurosa y regulada sucesión*"(59). Degraus da hierarquia do universo separam as duas ordens mas podem (e devem) ser escalados, tal como o faz a contínua subdivisão vertical dos pilares da catedral. Embora hierarquizados, os dois reinos não são dicotômicos e todas as coisas criadas participam, de alguma forma, da mesma essência de Deus. O próprio pèriplo de Dante sô é possível pela existência deste vínculo em que homem e Deus se comunicam, Céu e Terra se ligam. Há um parentesco essencial e uma mística intimidade do homem com o Criador, uma concordância entre seu intelecto e a Escritura. A criação, a cópia, a imagem do mundo são feitos à semelhança do original, da verdade, do princípio. Imagem e verdade são coincidentes. Numa passagem, por exemplo, Dante "volta-se a fim de verificar se é real o que o cristal lhe mostra, e fazendo-o constata corresponder a imagem à verdade tão bem quanto a nota musical corresponde ao seu metro" (60). Por isso, as coisas sensíveis são "guias", "*des lumières matérielles qui reflètent les lumières intelligibles et, en définitive, la 'vera lux' de Dieu Lui-Même*" - ou, citando o Pseudo-Areopagita: "*toute créature visible ou invisible, est une lumière portée à l'existence par le Père des lumières ... et bientôt, guidé par la raison, je suis mené au travers de toutes les choses jusqu'à cette cause de toutes choses qui leur confère lieu et ordre, nombre, espèce et genre, bonté, beauté et essence, ainsi que tous les autres dons et qualités*". Panofsky concluirá que na construção medieval do universo "*chaque chose perceptible, qu'elle soit l'oeuvre de l'homme ou naturelle, devant un symbole de ce qui n'est pas perceptible, une marche pour 'ascension vers le ciel'; l'esprit humain... se sent lui-même 'guidé' vers la cause transcendante de cette 'harmonie' et de ce rayonnement qui est Dieu*" (61). Portanto, há uma proporcionalidade entre o mundo superior e o inferior e, sendo o mundo feito para o proveito do homem, a aparência da Natureza não trai o entendimento que dela possamos ter: o acesso a ela é imediato. No sistema da escolástica, o ideal se confunde com o empírico

e vice-versa. A verdadeira realidade das coisas se articula com o sensível e transparece na percepção do homem medieval. Por isso, o mundo lhe parece totalmente confiável e inteligível. Acreditamos que é justamente nesta "proporcionalidade" que se assenta o ideal de mimesis que preside a arquitetura. A abordagem anagógica "crê no mundo", valoriza a matéria e a percepção. Os sentidos e a razão não se contrapõem. Tal como a Natureza se origina do Divino Intelecto, o engenho humano imita as criações do "Eterno Artista". Nesta fusão original do homem com Deus e a Natureza se constrói toda a "harmonia e unidade do mundo medieval": eis a sua archê e a archê de sua catedral (62).

Uma das consequências mais importantes desta proporcionalidade é a física do período. Também nela as coisas eram o que nos pareciam ser e imperava a "abordagem anagógica": remontava-se dos dados qualitativos à essência universal construindo-se uma Natureza de "formas" e "substâncias". Os sentidos percebem as coisas tal como elas são em si mesmas e passa-se da aparência sensível à realidade inteligível. "Não havia razões para duvidar de que as coisas sejam em si mesmas o que nos parecem ser. A física qualitativa consistia na ordenação das aparências em função de nosso modo de ação humano" (63). Os meios de conhecimento, as necessidades teológicas e os "hábitos" sociais e intelectuais do homem medieval condicionavam sua ciência. A física desta época nada afirma que não encontre suporte anterior na metafísica evitando-se espaços para o contingente ou o que não se encaixe na unidade e racionalidade de seu sistema. Aspecto interessante refere-se à manutenção da hierarquia social através da concepção de um cosmo incorruptível, rigidamente ordenado e comandado pelas leis perfeitas da verdade divina. Fora dele nada existe. Dentro dele vários graus hierárquicos se estabelecem entre as formas mais contingentes e o Bem-Supremo: um elemento será mais puro quanto mais próximo estiver do imóvel motor do mundo. O "lugar natural" dos elementos em Aristóteles deve-se, portanto, mais à necessidade antropológica de implantar graus de valores na natureza do que a observações e experiências desta (64). Hierarquizado e ordenado de maneira imutável, o universo todo funciona perfeita e harmonicamente. Dante ilustrou-nos isto magnifi

camente: "Todas as coisas criadas obedecem a uma disciplina harmônica. O universo semelha a Deus. Os espíritos perfeitos podem ali perceber nítida a perfeição divina, fim supremo que é a Ordem Universal. As criaturas todas guardam inclinações segundo suas condições naturais, para situarem-se em menor ou maior vizinhança de Deus". (65). E mais à frente: "Como poderás verificar, esses órgãos do mundo obedecem, no geral, a uma regra invariável: recebem influxos dos imediatamente superiores e transmitem-se aos imediatamente inferiores" (66). Ou, melhor ainda, neste precioso trecho sobre a cosmologia medieval e a hierarquia existente entre os próprios anjos: "As rodas do mecanismo de relógio fazem parecer, em seu girar, que a primeira está imóvel e que a última voa: assim aqueles círculos dançantes em velocidades variáveis anunciam a escala de sua hierarquia". (67).

Hierarquia e ordem como na catedral gótica, vistas dentro de um universo finito e fechado pelas estrelas fixas. Em ambos, nada foge da regularidade e das leis criadas contemporaneamente aos elementos que elas comandam. Em ambos preside a mesma archê, a mesma ordenação lógica: por isto, a catedral envia-nos ao universo e vice-versa. A harmonia resultante é total e perfeita: "Deus Padre... criou o visível e o invisível com harmonia tão perfeita que, observando tal efeito, não há quem deixe de reconhecer a divindade de seu Autor" (68).

Resta-nos focalizar a relação do homem consigo mesmo e isto podemos depreender da própria proporcionalidade existente entre ele e o mundo e da suposição de uma "perfeita concordância entre seu intelecto e a letra das Escrituras" (69). Num trecho de A Divina Comédia, o Santo Símbolo recomenda ao poeta: "E vós, mortais, convém sejais prudentes em julgamentos, pois mesmo nós, que gozamos da contemplação de Deus, não conhecemos todos os seus eleitos e nessa ignorância nos confessamos ditosos, pois o nosso bem pelo Sumo Bem se afina, sendo nosso único querer o querer divino!" (70). Nesta sujeição ao querer divino, percebemos que a afinidade, base da harmonia e da confiança no mundo, se estabelece a partir da submissão do homem e seu intelecto a Deus e às Sagradas Escrituras, à Igreja e seus filósofos.

fos. O ato de pensar, por exemplo, "consiste precisamente em que *"el yo individual sale del aislamiento a que está reducido como mero ser viviente, en que lo supera y en que se funde con el intelecto absoluto y uno; (...) el verdadero sujeto del pensar 'no es el individuo, el yo', sino un ser substancial, enteramente racional, impersonal y común a todos los sujetos pensantes cuya 'unión' com el individuo es siempre exterior y accidental"* (71). Isto significa a renúncia do homem medieval ao princípio da subjetividade e da própria individualidade, a sua subordinação heteronômica a uma lei exterior com a qual ele se harmoniza e compreende o mundo: "o homem gótico sente-se 'escravo' de potências superiores que pode apenas temer e não adorar", deve "sublimar sua inquietude e sua obscuridade até o ponto de sentir-se arrebatado numa embriaguez para ele salvadora" (72). Na busca da fusão mítica com o divino, ele abandona sua individualidade para se salvar. Por mais que se caminhe para afirmá-lo, a "heteronomia" deste sujeito é a dominante no Medievo e é o último ponto que cumpria-nos ressaltar: que mais o fiel acaba por experimentar no interior da catedral senão o simultâneo arrebatamento e feliz abandono de si mesmo? Veja-se também a passagem de Panofsky sobre a personalidade do Abade Suger (1081-1151), organizador da abadia de Saint-Denis, e talvez a personagem mais importante desta época da França medieval: "*Comme tous les auteurs du Moyen Age, il citait de mémoire et avait peine à faire une distinction tranchée entre le texte (la Bible et les Apocryphes) et sa propre interprétation; c'est pourquoi ses citations mêmes (aussi est-on récompensé quand on les vérifie) nous révélant sa philosophie*" (73). Aqui o sujeito do pensar se funde com o intellectus agens e abdica de sua própria interpretação.

Concluindo, a heteronomia do homem medieval nos parece ser o "custo antropológico" necessário para que fosse construído e mantido este universo cultural homogêneo e estável no qual ele habitava com segurança e compreensão. O ponto mais alto desta pirâmide era a Sagrada Escritura, cuja Verdade as ciências, a filosofia e a arte só poderiam secundar, jamais contradizer. O homem moderno será justamente aquele que destruirá tal universo harmônico, hierárquico e proporcionado consigo mesmo para conquistar uma autonomia

cada vez maior. Este processo, na entanto, é lento e a cada uma de suas fases parece corresponder situações específicas do homem diante de si mesmo, de Deus e do mundo, que são refletidas em determinados períodos e estilos artísticos. No estudo de tais períodos, que faremos a seguir, o que nos interessa é justamente demonstrar este lento processo formativo do homem moderno que a arquitetura, tão magnificamente, soube documentar. Seu primeiro momento parece-nos situar no Renascimento e nas novas concepções dos séculos XIV e XV.

### **III. O RENASCIMENTO**

---

*E o Verbo se fez carne e habitou entre nós:  
e nós vimos a sua glória, a sua glória como fi-  
lho unigênito do Pai, cheio de graça e de ver-  
dade (14).*

*Evangelho de São João, "Prólogo", versículo 14.*

---

1: A ARCHE

---

 1. A ARCHÈ
 

---

De onde a arquitetura renascentista retira sua excelência? Que fundamentos e que visão do mundo, do homem e de Deus são expressos nos seus edifícios? Enfim, de onde ela retira a sua archè, a sua autoridade? Examinemos o primeiro grande trabalho completado por Brunelleschi (1377 - 1446), a Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo (Florença, 1420-29), considerada a primeira construção da arquitetura renascentista. Nela já podemos assinalar três características fundamentais que nos ajudarão a encontrar a archè do Quattrocento: a utilização do repertório antropomórfico clássico como capitéis coríntios, pilares jônicos e arquivoltas concêntricas; uma ênfase acentuada na centralização espacial e a intensa utilização de relações geométricas construindo o ambiente e articulando os seus elementos. Unificada pela simetria e pelo geometrismo, a Sagrestia Vecchia produz um espaço homogêneo que substitui o espaço hierarquizado, diferenciado e integrado do Medievo. As duas primeiras características traduzem um dos objetivos fundamentais do Renascimento: enfatizar o homem e o mundo humano. A terceira enaltece a linguagem básica com a qual o arquiteto constrói o edifício: a utilização de relações geométrico-matemáticas e a racionalidade da composição. Poderíamos dizer que o espaço se torna menos espiritualizado e mais intelectualizado. Um ideal de ordem geométrico, com valores antropocêntricos, concretizado no espaço e no tratamento plástico da matéria parece sugerir na Sagrestia Vecchia um novo conceito de beleza e uma nova archè para o

Fig.25/26

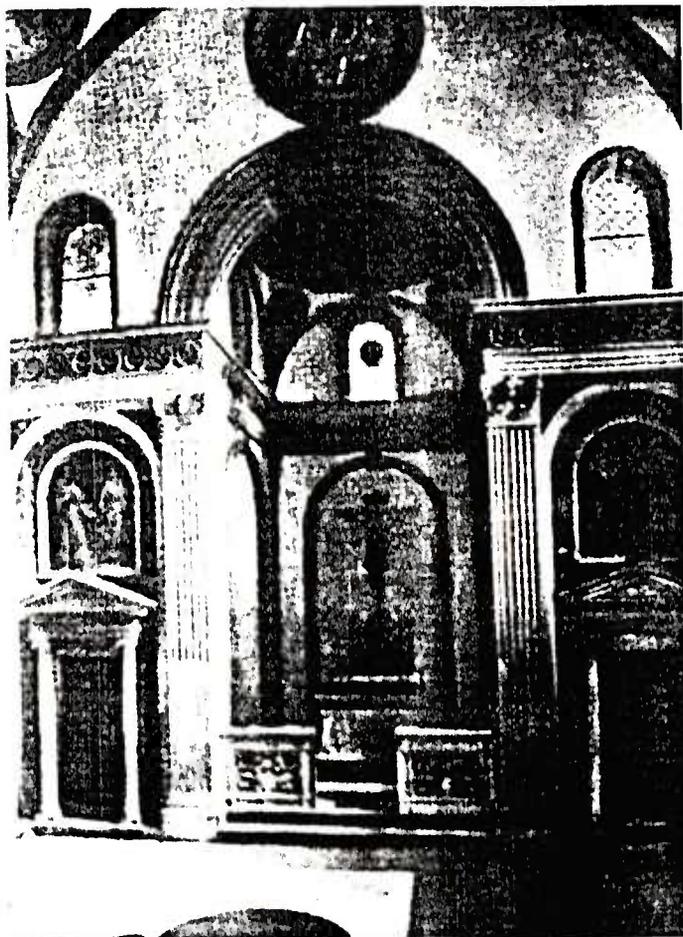


Fig. 25 - BRUNELLESCHI, F., Sagrestia Vecchia  
di S. Lorenzo, Florença. Vista em  
corte do interior

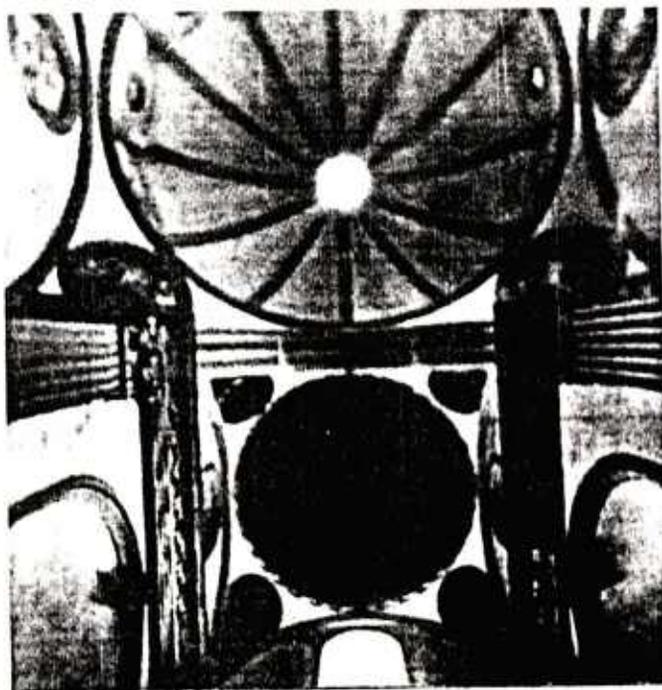


Fig. 26 - Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo.  
Interior

edifício renascentista, expressão de uma nova situação do homem diante do mundo, de Deus e de si mesmo (1).

Tal como o homem medieval, o homem renascentista acredita num cosmo ordenado que tanto o gótico como o Renascimento procurarão concretizar em seus edifícios. A arquitetura do Renascimento permanece imitando a natureza, ainda é mimesis architecturale, como diz Payot, e nela o arquiteto tenta tornar legível as leis que regem o cosmo (2). Entre o mundo e o edifício, entre Deus e o arquiteto, existe uma analogia e um duplo reenvio: o edifício representa o mundo, torna visível suas leis; mas, inversamente, o mundo é construído como um edifício, mediatizado pelas leis incorporadas à arquitetura. "*La structure analogique du temple est en petit ce que la structure analogique du monde est en grand*" (3). A archê, a excelência da arquitetura, no gótico e no Renascimento provém, portanto, da capacidade do edifício reenviar-nos ao mundo, à "lei original" da natureza, ao cosmo ordenado. Em 1570, Palladio (1508-1580) ainda se mostraria devedor desta idéia de mimesis: "*If we consider this beautiful machine of the world, with how many wonderful ornaments it is filled, and how the heavens, by their continual revolutions, change the seasons according as nature requires, and their motions preserves itself by the sweetest harmony of temperature; we cannot doubt, but that the little temples we make, ought to resemble this very great one, which, by his immense goodness, was perfectly compleated with one word of his*" (4).

No entanto, se esta mimesis em que a ordem do edifício realiza a da natureza está presente no Medieval e no Renascimento, o conceito de ordem é completamente diferente nos dois períodos. Enquanto o medieval percebe visualmente na catedral a lógica hierárquica e os pressupostos metafísicos e religiosos que comandavam o seu cosmo, o homem renascentista imagina o seu universo em termos de número e controla o edifício com base numa lógica geométrica. Sua arquitetura, para tornar visível a ordem cósmica, deve ser encarada como uma matemática cujas leis acabam por definir um espaço homogêneo (5). Na medida em que a arquitetura deve refletir um cosmo matematicamente ordenado, o estudo da perspectiva, maneira geométrica de o homem reproduzir e construir o espaço, e o estudo das proporções, relacionada desde a antiguidade com o

corpo humano, tornam-se para o novo artista as chaves de toda a sua composição. E isto não é exclusivo da arquitetura, pois é traço fundamental de todas as artes plásticas, como podemos verificar, por exemplo, nos trabalhos de Piero della Francesca (A Flagelação), Da Vinci (Santa Ceia), Durer (estudo das proporções do corpo humano) e Michelangelo (Pietà).

A Beleza do Renascimento coincide com uma racionalidade matemática - inspirada numa nova maneira científica de ver o universo - que substitui a racionalidade metafísico-religiosa da escolástica presente no gótico. Expressando o novo ideal, Alberti (1404-1472), o maior teórico da arquitetura no século XV, concebe a beleza como *"une certaine harmonie régulière entre toutes les parties d'une chose, harmonie d'une espèce telle que rien ne pourrait être ôté ou ajouté, ou changé en elles sans qu'elle ait aussitôt moins de charme. (...) La beauté est une espèce d'harmonie et d'accord entre toutes les parties qui forme un tout construit selon un nombre fixe, une certaine relation, un certain ordre, tels que le principe de symétrie, qui est la loi la plus élevée et la plus parfaite de la nature, l'exige"* (6). Como garantir esta harmonia e este acordo entre as partes do edifício? Através de instrumentos matemáticos de composição como a perspectiva, a simetria e a utilização de proporções fixas fundamentais e módulos que se repetem por todo o edifício dando-lhe o caráter de uma "associação de partes". Este módulo está fixado frequentemente pelas ordens clássicas greco-romanas que são então recuperadas.

Mas a archê do edifício não é retirada apenas de uma natureza matematicamente ordenada, modelo e fonte de autoridade das construções expressivas da época. O próprio módulo e as proporções utilizadas remeteram-nos à outra fonte: a antiguidade clássica (7). Aqui a mimesis não nos remete a uma beleza natural diretamente mas passando pela mediação dos Antigos, o que nos faz pensar numa segunda fonte de autoridade centrada na história. Mas, por que a civilização clássica? Segundo Argan, os artistas da Renascença acreditavam ser a natureza algo mais complexo do que aquilo que nos era dado pela experiência sensível. Suas ocultas leis fundamentais (matemáticas), como acreditava Brunelleschi, eram do conhecimento dos antigos e estavam expressas na racionalida

de da arte clássica: "Por lo tanto, la antigüedad, el arte clásico, aparece como el arte que mejor que cualquier otro manifiesta las leyes fundamentales, las formas esenciales de la naturaleza. ... os antigos eram los más grandes conocedores de la naturaleza, puesto que eran los que en la naturaleza y de la naturaleza debían extraer todos los elementos de su vida espiritual" (8).

Celebrar a racionalidade da arte clássica não recuperava apenas uma ordenação matemática, mas também, e principalmente, o significado antropocêntrico investido na sua arte, nas suas colunas, nos seus capitéis, nas suas ordens e na modulação adotada. Não se trata apenas da expressão da racionalidade da natureza, mas também da crença num ideal ordenador que contrói a própria natureza, que a submete a um rigoroso canon e afirma a racionalidade humana, a história humana e a cultura frente à natura. O humanismo renascentista tinha a missão de "transformar a caótica variedade de registros humanos no que se poderia chamar de cosmos da cultura" (9). E ele encontrara nos gregos justamente a celebração da história e do ideal humano. Uma das tarefas fundamentais desta organização que se pretende dar à cultura e à história humanas refere-se à sistematização do campo artístico. Como os renascentistas a realizaram? Conferindo à arte clássica, símbolo da racionalidade e da crença do homem, o mais alto grau de excelência e, em seguida, sistematizando-a numa manualística, como fez Alberti em relação a Vitruvius, com uma série de afirmações, normas e técnicas que respondiam a priori aos problemas colocados ao arquiteto, definindo-lhe as soluções. Chegamos então a uma segunda mimesis, como diz Argan: "*El deber del artista frente al sistema es imitarlo (mimesis) (...) Una 'actitud sistemática' será entonces la de aquel que admite la existencia de valores objetivamente dados y constantes*" (10). Uma 'arte sistemática' então se realiza nesta segunda mimesis, onde o arquiteto imita a História, nela encontrando, aprioristicamente, os valores mais perfeitos e eternos. E estes valores são artigos da História e da racionalidade humana e não da fé na Sagrada Escritura ou na palavra da Igreja. Assim, o classicismo é expressão do antropocentrismo. É interessante observar que os próprios elementos arquitetônicos clássicos, como as colunas, as arquivoltas, as cariátides

e as proporções tinham o objetivo de celebrar o homem grego, desde o seu corpo até a sua história. Tal como os gregos, os renascentistas se voltaram para o estudo do corpo humano e são preciosas as pesquisas de Leonardo, Alberti e Dürer neste sentido, e as expressões de crítica, poder e racionalidade encontradas em alguns retratos dos pintores do período (11). Assim, quando falamos do classicismo da arquitetura renascentista, falamos simultaneamente do antropocentrismo e do humanismo nela presentes, e pretendemos mostrar que tais traços se encontram intimamente ligados às leis matemáticas que construíram, simultaneamente, a obra e o universo. Concluiu-se, então, que a archè do Quattrocento é retirada da natureza geometrizada e da História e que a arquitetura daí resultante expressa um novo indivíduo e uma nova relação com o mundo, como veremos ao final deste capítulo.

Seria necessário, neste ponto, distinguir o antropocentrismo clássico e o antropocentrismo renascentista a fim de reconhecermos o que é especificamente moderno. Também os gregos emprestavam uma leitura matemática à physis e faziam uma remissão histórica na sua arquitetura. Se examinarmos os templos gregos, veremos todos eles compostos pelas ordens dóricas, jônicas e coríntias. Cada uma delas simbolizava os pilares étnicos e valores fundamentais da formação do povo grego e remete-nos a um ideal ético e moral expresso na arquitetura. As próprias cariátides que, por vezes, substituíam tais colunas não eram criações formais arbitrárias, mas faziam menção ao castigo imposto às mulheres de Cária, cidade que havia traído os gregos em sua guerra contra os persas. O conteúdo histórico e pedagógico, portanto, define o repertório simbólico-formal a ser empregado. Observando também a localização dos templos e teatros gregos, bem como as suas proporções e composições, não verificamos uma mesma "ordenação" em todos eles. Para cada um, é específica a relação com o entorno - a orientação, a implantação mais ou menos elevada, a relação com os demais edifícios próximos, a definição do caráter mais selvagem, harmonioso ou urbano do sítio em que se localizava, a vista das montanhas, das águas ou dos bosques, os materiais utilizados e a maneira de trabalhá-los, as ordens e combinações proporcionais escolhidas. Tais características eram definidas pelo deus a quem o tempo ou o teatro era

dedicado e por um certo sentimento e uma certa relação específica do homem com a natureza procurada naquele edifício e adequada à divindade. A Acrópole de Atenas (400 a.C) e os Santuário e Teatro de Delfos (cerca de 390 a.C.) fornecem - nos ótimos exemplos disto. Portanto, também aqui a arquitetura "educa" o homem grego nas forças cósmicas com as quais ele deveria se relacionar. No caso grego, estas forças e valores - a imagem do mundo, enfim - vistas nos objetos e na Natureza emergiam da projeção que o homem fazia de si próprio sobre a physis tornando-se expressão de sua própria personalidade. Os próprios deuses do Olimpo representam, simultaneamente, as forças da natureza e as características, valores e sentimentos humanos "arque-típicos", fundamentais. Por isto, talvez seja mais adequado falarmos de um "antropomorfismo" grego para distinguir do "antropocentrismo" renascentista. Toda a mitologia dos gregos encontra-se representada na sua arquitetura e também esta "instância originária e mítica" da História acrescenta-se à "dimensão fática" vista anteriormente. Parece-nos que o "geometrismo das construções gregas combina-se com uma diversificação e caráter específico de cada monumento resultando num conjunto heterogêneo e pluralista. Este caráter exprime o conteúdo maior contido nesta arquitetura: o "ideal ético, moral, pedagógico". Nela o homem encontrava a sua própria história, "factual e mítica", tornava-se "povo" identificando-se com seu "compatriota" com o qual comungava os mesmos valores e, principalmente, reconciliava-se com a Natureza e as mesmas forças que povoavam tanto o micro como o macrocosmo, sem excluir-se delas ou procurar dominá-las.

No entanto, o "antropocentrismo" renascentista nasce exatamente do desejo oposto de submeter a natureza, não de conciliar-se ou nivelar-se com ela, e converter o homem em centro e polo dominador e organizador do Universo. Este é o sentido maior de seu geometrismo. O que parece interessar aos séculos XIV e XV é distinguir com um maior grau de excelência e poder ao que Panofsky chamou de "cosmos da cultura" em contraposição ao da natureza. Seu "classicismo" procura esta distinção, mais do que remeter-nos a um momento original ou valor ético. O Universo não mais possui locais específicos, mas parece todo ele unificado por uma lei ra -

cional totalizadora cujo ideal é a homogeneidade e universalidade. Como consequência, sua arquitetura não terá o pluralismo da grega e refletirá a crença na forma perfeita, absoluta, eterna. A pretensão de "copiar" o Universo (mimesis), concebido pitagoricamente à base de números, permanece. Contudo, se entre os gregos ela se relaciona com outras características - como a remissão histórica, social e mitológica - para configurar o amplo ideal ético, moral e pedagógico que concebia todo edifício, no Renascimento ela parece mais limitada às pretensões formais e refere-se unicamente a um "ideal estético" e racional onde a perfeição e harmonia das proporções são tomadas como os valores máximos. Enquanto a ordenação do cosmo grego é qualitativa, à base de valores humanos e forças antropomórficas vivas e dinâmicas povoando o Universo, a ordem cósmica renascentista é, ao contrário, quantitativa e estática, a qual o homem procura desvendar para dominar, não para reconciliar-se com a Natureza ou enviar-nos a alguma dimensão ética ou mitológica (12). Examinemos agora as concepções espaciais dominantes no Renascimento e sua significação.

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO RENASCENTISTA

---

---

2.1. A CIDADE

---

---

## 2.1. A CIDADE

---

A archê renascentista, como vimos acima, é retirada da natureza geometricamente ordenada e da história clássica e aponta para a afirmação da racionalidade e do homem diante do mundo. Vejamos agora como ela se expressa na "arquitetura" renascentista. A cidade gótica aparecia como ideal na medida em que despertava no seu habitante um sentimento de interioridade semelhante ao das primitivas igrejas cristãs. O fechamento obtido pelos muros da cidade, a densidade das casas aglomeradas, a intimidade obtida no topográfico desenvolvimento das suas ruas, a hierarquia e a diferenciação de suas partes se baseavam principalmente em princípios simbólicos de organização com repercussões religiosas e filosóficas semelhantes às das catedrais. Havia mapas cartográficos medievais que não se preocupavam em representar o mundo mas em elaborar idealmente uma imagem cristã do mundo, com Jerusalém ocupando o centro da Terra. E esta, algumas vezes, chegava a ser representada como sendo o corpo de Cristo com a cabeça a leste, os pés a oeste, e as mãos definindo o norte e o sul, seguindo o mesmo esquema em cruz latina, característica do Medievo, onde o altar - área de iluminação e da cabeça de Cristo crucificado - era colocado a leste e a portada - saída do mundo profano e entrada no sagrado, local dos pés do Cristo crucificado - ficava a oeste. Esta era a cidade ideal do período medieval, subordinada à religião como todo o seu universo (13).

Agora, examinemos a cidade ideal do Renascimento como o projeto de Palma Nova (Savorgnan e Scamozzi, 1593) que, apesar de ser posterior, é inspirado nos tratados teóricos do século XV. O que vemos aqui? Enquanto a cidade medieval era ideal na medida em que concretizava uma imagem divina (Civitas Dei), a renascentista o é na medida em que concretiza um ideal estético-formal geométrico pré-definido no projeto. O ideal renascentista, como se verifica em Alberti, se concentra na forma geométrica devendo-se sempre que possível projetar as cidades utilizando-se o círculo ou o quadrado ou um polígono regular, como o de Palma Nova, cortado por uma rede geométrica (ruas e caminhos) que enfatiza o ponto central, ocupado pela praça e pela sede do poder. A nova imagem urbana não apresenta mais o caráter estruturado e simbólico da cidade medieval, nem lembra em nada a heterogeneidade da distribuição espacial da arquitetura grega como na Acrópole ateniense. Em torno do seu ponto central desenvolve-se uma rede na qual se expressa o desejo de uma geometrização geral cujas leis unificam e cujas unidades espaciais básicas se repetem por todo o espaço, tornando-o homogêneo. A Addizione Ercolea, projeto de expansão para o norte da cidade de Ferrara, encomendada em 1492, faz dela a primeira cidade moderna da Europa. Nele, Biaggio Rossetti (1447-1516) produz um espaço urbano unificado e homogêneo ao superpor a linguagem geométrica do Quattrocento sobre o traçado medieval. O Castelo Estense (construído em sua maior parte no início do século XV), na periferia norte da antiga cidade medieval, converte-se no novo centro de onde irradiam as ruas principais. No projeto da área de expansão, que se estende além dele até o limite da cidade, Rossetti introduz um sistema de eixos ortogonais que organiza todo o espaço até os limites do núcleo medieval. Um eixo norte-sul une o castelo à porta norte da cidade e cruza em ângulo reto com outro eixo leste-oeste que une as duas outras portas. As ruas secundárias procuram sempre cortar estes dois eixos num ângulo reto, "a despeito da topografia", fazendo-nos experimentar todo o sistema como ortogonal. Isto se torna evidente quando consideramos como Rossetti dispõe os balcões e as pilastras nas esquinas para acentuar a ortogonalidade destes cruzamentos. Enfatizamos o tratamento não orgânico do plano para ressaltar como o ideal do arquiteto procura impor-se

Fig.27

Fig.28

dentro das condições naturais do terreno. Mas dissemos também que o centro do novo plano torna-se o Castelo do Duque Ercole I d'Este, situado junto à antiga praça do Mercado. No plano de Palma Nova também encontramos, ao centro, o palácio do signore, a zona comercial e o forte. Portanto, além do geometrismo, o plano destas cidades enfatiza um ponto central, geralmente ocupado pelo palácio do signore, com o mercado nele ou próximo dele. Em função da atividade econômica em torno da qual as cidades se desenvolveram, este centro designa a sede do novo poder civil que começa a se impor ao da Igreja e a dominar o espaço urbano; ele expressa a crescente força da burguesia comercial no seio da sociedade fazendo frente, inclusive, à do clero (14).

Pode-se ainda observar, nos desenhos de Francesco di Giorgio sobre a cidade ideal (1475-1500) e na Piazza della Annunziata, em Florença (1419), o tratamento plástico espacial dado à praça central. A disposição dos prédios, o ritmo das arcadas e das aberturas, as linhas dominantes das construções que definem os limites e orientam a visão não apenas revelam o geometrismo dos módulos e das ortogonalidades como também que toda a composição enaltece a perspectiva de ponto central e o eixo frontal de visão a partir do qual ela foi desenhada. O mesmo se observa na Praça Ducal de Vigevano, atribuída a Leonardo da Vinci, talvez a mais significativa. Concebida como um verdadeiro salão ao ar livre, ela se articula através da repetição de um único esquema: o amplo arco térreo, a janela de arco no primeiro pavimento e a janela redonda e menor no segundo. A repetição desta unidade modular unifica, homogeneiza e sistematiza o espaço urbano dando-lhe uma ordenação racional e geométrica. A ênfase dada às linhas horizontais, bem como sua disposição, revelam a perspectiva que presidiu a construção da praça. Neste quadro clássico de visão perspéctica, a fruição é estática e a totalidade do espaço se apreende de um único ponto. O espaço urbano persegue, portanto, uma idéia formal contida no desenho e se compromete mais com o "projeto", com um momento abstrato da criação anterior à construção, o que não ocorria no período medieval. Flávio Conti chega mesmo a dizer que a arquitetura e o urbanismo renascentistas são mais "desenhados" do que "construídos", apontando aí o aparecimento de uma dimensão intelectu-

Fig. 29/  
/30

Fig. 31

al no trabalho do arquiteto que o distinguiria do artesão (15). Assim, destacada presença da arquitetura civil, centralização, homogeneidade, ideal de forma pura, geometrismo e perspectivismo da composição são os traços que marcam mais fortemente o espaço urbano renascentista. Examinemos agora o edifício do século XV.

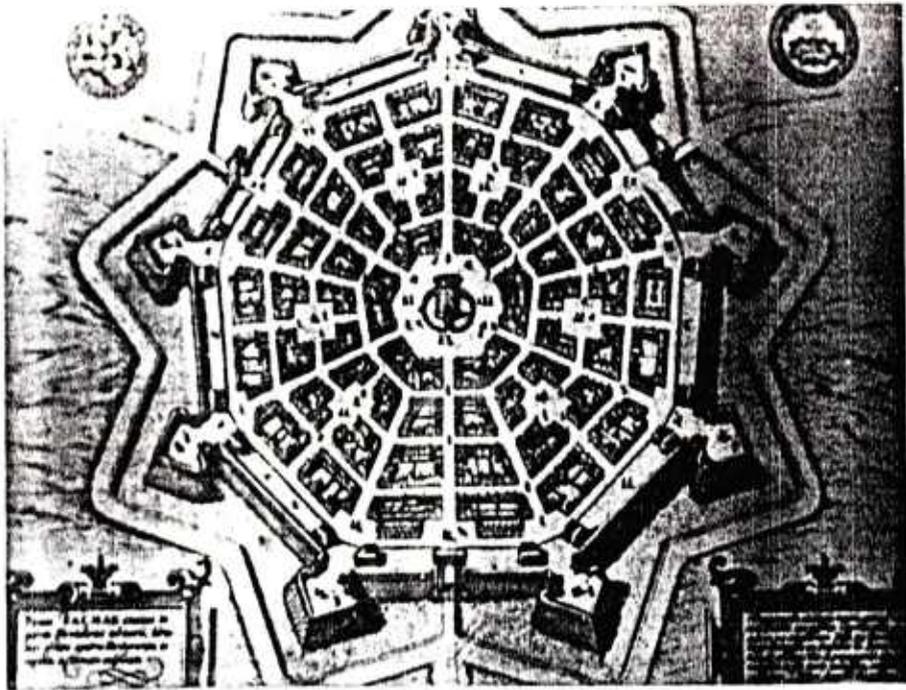


Fig. 27 - SAVORGNAN & SCAMOZZI, Palma Nova.  
Planta

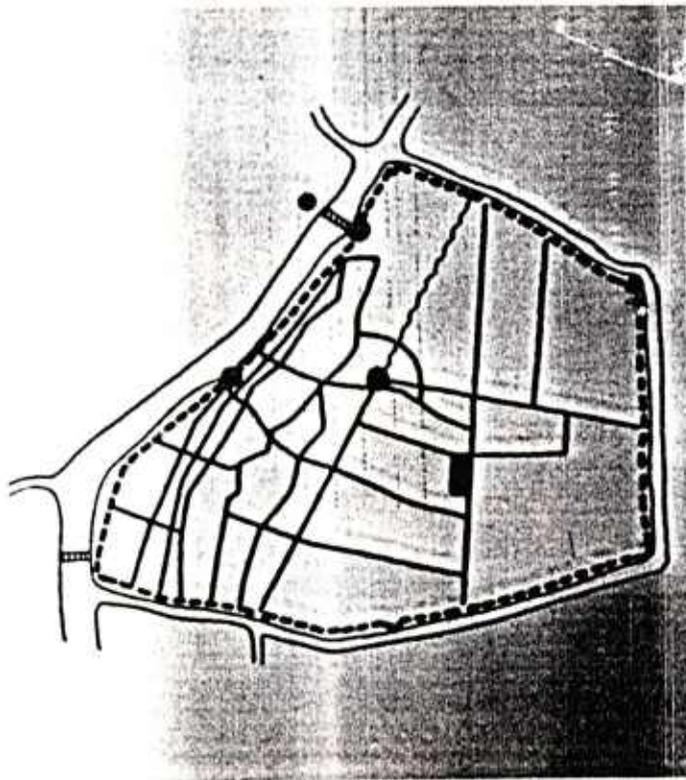


Fig. 28 - ROSSETTI, Biaggio, Ferrara. Plano

Fig. 29 - GIORGIO, Francesco di,  
Vista da cidade ideal

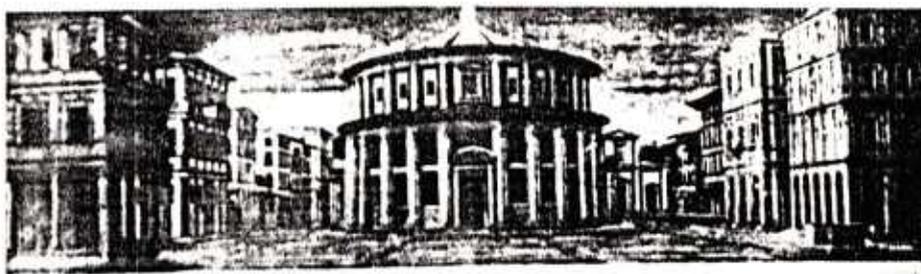


Fig. 30 - Piazza della Annunziata, Florença



Fig. 31 - VINCI, Leonardo da,  
Piazza Ducal de Vigevano

---

2.2. O EDIFÍCIO

---

---

## 2.2. O EDIFÍCIO

---

Tal como o urbanismo já enfatiza o poder civil, também a arquitetura se voltará para edifícios que refletem a nova ordem advinda da expansão comercial e não apenas para igrejas e templos. Os inúmeros palazzos da época são expressão disto. Algo similar ocorre na pintura quando, ao lado de temas religiosos, difundem-se os retratos dos novos senhores, como o Retrato de Oswolt Krel (Durer, 1499), rico e enérgico negociante da época. Através do tamanho; da composição formal geométrica e da utilização das ordens clássicas, o edifício definia e expressava a posição e o poder da família que o habitava no novo e mais amplo contexto civil característico da cidade renascentista (16). Isto não implica terem as igrejas perdido sua importância. Alberti procura representar uma hierarquia das construções trabalhando uma hierarquia de formas na qual a mais perfeita deve ser reservada para as igrejas, recomendando desvios da perfeição para os edifícios privados. A igreja ideal, diz o teórico, "*debe ser el ornamento noble de una ciudad y su belleza debe superar toda la imaginación*" (17).

Mas este ideal formal da igreja renascentista concretiza a imagem de um universo matematicamente organizado, de um novo conceito de ordem menos subordinado às categorias filosóficas e religiosas e, portanto, bem distinto daquele expresso nas igrejas medievais. O já visto conceito albertiano de beleza não só está presente no urbanismo como também nos novos templos que se seguirão à primeira igreja de Brunelleschi. O belo é a encarnação da geometria e das leis matemáticas

com as quais Deus ordenou o cosmo. Que sentimento esta geométrica beleza de Alberti, magnificamente exemplificada em Santa Maria delle Carceri de Giuliano da Sangallo (Prato, 1484), promove no homem renascentista? Responde-nos Wittkower que ela procura *"despertar en la congregación de fieles el sentimiento de la presencia de Dios, de un Dios que ha ordenado el universo de acuerdo con leyes matemáticas inmutables, que ha creado un mundo uniforme y bellamente proporcionado, cuya consonancia y armonía se reflejan en su templo terrenal"* (18). Para Alberti, Sangallo e os outros arquitetos do Renascimento, conclui Wittkower, *"la perfección armónica del esquema geométrico representa un valor absoluto (...): tal armonía de creación humana era el eco visible de una armonía celestial, universalmente válida"* (19).

Fig.32

Portanto, assim como verificamos ser a especificidade, a heterogeneidade e o pluralismo da arquitetura grega reflexo da especificidade dos deuses do Olimpo e da concepção do universo antigo, as concepções universalizadoras e homogêneas de Alberti e da arquitetura renascentista refletem a concepção monoteísta cristã, a estaticidade e a homogeneidade da perfeição absoluta do universo moderno, desde o momento de sua criação.

São diversos os meios pelos quais se concebem os edifícios dentro desta racionalidade geométrica. A modulação com base nas ordens clássicas é uma delas. Através desta repetição de intervalos regulares entre as colunas, elementos unitários constantes sobre as quais se concentram as cargas, percebe-se a típica expressão da visão racional do espaço que procura ordená-lo e sistematizá-lo segundo uma mesma classe de distâncias e magnitudes, tal como vimos na Praça Ducal de Vigevano. Por exemplo, podemos ver em San Pietro in Montório (Roma, 1502), considerado o apogeu da arquitetura renascentista por Norberg-Schulz, que Bramante faz do módulo a lei fundamental da geométrica composição (20). O módulo comanda todas as partes do edifício e forma unidades que se repetem e o conformam. Como diz Argan, Bramante procura, em suas obras, *"transformar la forma geométrica en una forma inmediatamente sensible para los sentidos como forma natural idealizada, con sensación de la realidad reducida a valores de verdad intelectual"* (21). Tal como vimos em Ferrara, este intelectualis-

Fig.33

mo procura ordenar e se expressar na forma. A ritmada sucessão modular que envolve San Pietro in Montório decorre deste desejo do arquiteto.

Outro instrumento utilizado é a simetria. Esta não apenas era o fruto da ênfase dada ao ponto central da perspectiva do projeto, o que promoveria sempre um único eixo da composição simétrico, mas era por si só importante princípio regulador que ordenava homogeneamente as partes do edifício. Magníficos exemplos encontramos na simetria radial de San Pietro in Montório, visto acima, e na simetria biaxial da Igreja da Consolação em Todi (1494-1518) e Santa Maria delle Carceri. A homogeneização espacial advinda da atuação de uma mesma lei geométrica por todo o edifício, tal como ocorrida no aspecto urbano, é uma das mais importantes características da arquitetura renascentista, na medida em que se opõe completamente à gótica e à grega, e concretiza uma nova concepção científica do universo.

Fig. 34

Mas as igrejas de San Pietro, da Consolação e Santa Maria delle Carceri oferecem-nos outra coisa que já notáramos no urbanismo e adiantáramos na Sagrestia Vecchia, mas só agora desenvolvemos por ser um dos aspectos mais significativos do espaço renascentista: a centralidade espacial obtida através da utilização de esquemas e repertórios arquitetônicos baseados no círculo e na planta em cruz grega. Segundo Alberti, "*the most perfect, and hence most divine form is the circle*" (22). Sendo o círculo a forma geométrica que melhor expressava a perfeição, ele e as formas dele derivadas deveriam ser a organização espacial ideal nas igrejas do Renascimento, enfatizando-se sempre o centro em torno do qual ele se configurava. O círculo aparece como o símbolo de Deus presente no edifício. Tal como o centro, uno e absoluto, rege toda a composição espacial, assim também Deus regeria o universo. Por isso, a cúpula, imensa calota esférica que coroa a igreja vista desde o exterior, seja talvez o mais significativo instrumento pelo qual se mostra a presença de Deus no mundo. Esta analogia entre o círculo e Deus remonta à antiguidade, mas é no Renascimento que ela se torna mais expressiva na medida em que o círculo também reflete a ordem geométrica do cosmo criado por Deus (23). A racionalidade do círculo representa a racionalidade de Deus quando fez o universo. "*Para los hombres*

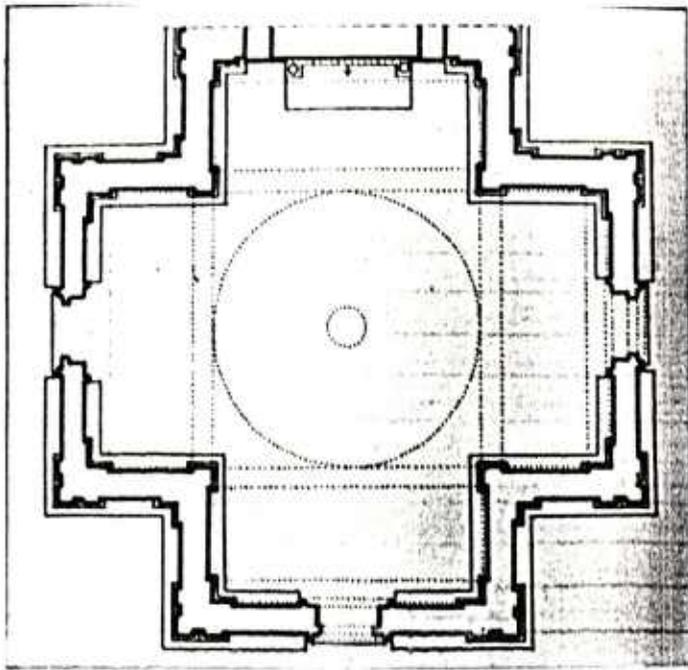


Fig. 32 - SANGALLO, Giuliano da,  
Santa Maria delle Carceri. Planta



Fig. 33 - BRAMANTE, D.,  
San Pietro in Montorio, Roma  
Exterior



Fig. 34 - Igreja da Consolação, Todi  
Exterior

del Renacimiento, escreve Wittkower, esta arquitectura con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden harmónico, con su serenidad formal y sobre todo, con la esfera del domo, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotência, verdad y bondad de Dios" (24). Não era só através da cúpula que o círculo faz-se presente nas igrejas, mas também nos arcos plenos que substituem os arcos ogivais do gótico e se tornam uma das maiores características da arquitetura renascentista, como se vê no corte da Sagrestia Vecchia. Acreditavam os arquitetos do período que a máxima perfeição deste arco se devia ao fato de ele ser o único que era racional em tudo uma vez que, através do raio, único elemento do qual dependia sua forma, ele podia se ligar geometricamente com as demais partes do edifício formando um todo homogêneo e unificado num mesmo sistema de medidas e proporções. Mas, se observa, a Sagrestia Vecchia, como a maior parte das obras de Brunelleschi, ainda não possui uma centralidade espacial forte uma vez que a planta longitudinal, em cruz latina, continua a ser o seu ponto de partida. Uma rotunda que Alberti acrescenta à nave de São Francisco em Rimini (1450) já revela a inserção parcial do círculo no espaço. Porém, é na Catedral de Pavia (1488), onde o círculo e a centralidade parecem já dominar toda a igreja, que Bramante (1444-1514) concretiza o modelo exemplar do Renascimento. San Pietro in Montório, onde a circularidade domina o interior e o exterior, é o exemplo mais maduro que conhecemos desta concepção. Como se estivéssemos diante desta igreja, vejamos, por curiosidade, a marcante ênfase do círculo e do centro numa descrição de Campanella (1568-1639), datada do ano em que San Pietro in Montório fazia cem anos (1602): "o templo é todo redondo e não está encerrado entre as muralhas, mas apoiado em maciças e elegantes columnas. A abóbada principal, obra admirável, ocupando o centro ou o pólo do templo, compreende uma outra, mais elevada e de menores dimensões, que apresenta no meio uma abertura, diretamente voltada para cima do único altar, situado no meio do templo e todo cercado de columnas" (25).

Fig. 35/36

Característica do Renascimento, a planta em cruz grega, onde todos os braços são iguais, também enfatiza a centralidade que se procurava dar ao espaço. Ainda tímida, ela pode ser vista em Santa Maria delle Carceri, mas seu exemplo mais famoso é a Basílica de São Pedro, de Bramante (Roma, 1506). Fig. 37/38/

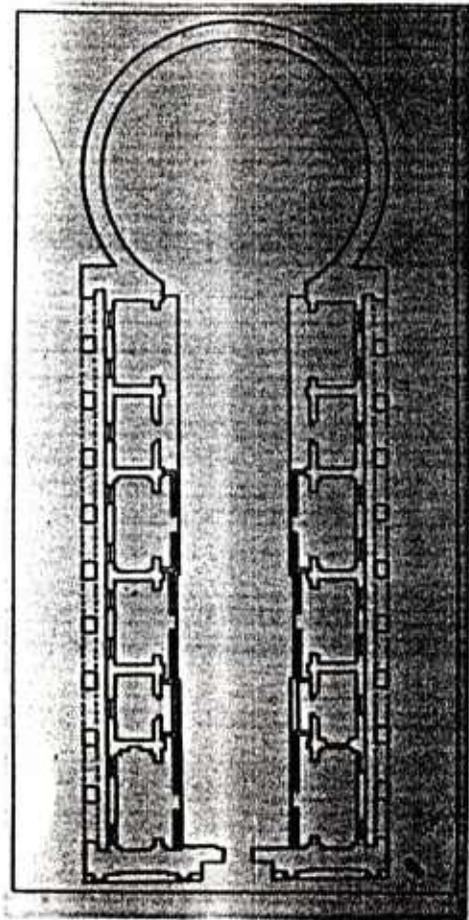


Fig. 35 - ALBERTI, L.B., Malatesta Temple  
San Francesco, Rimini. Planta

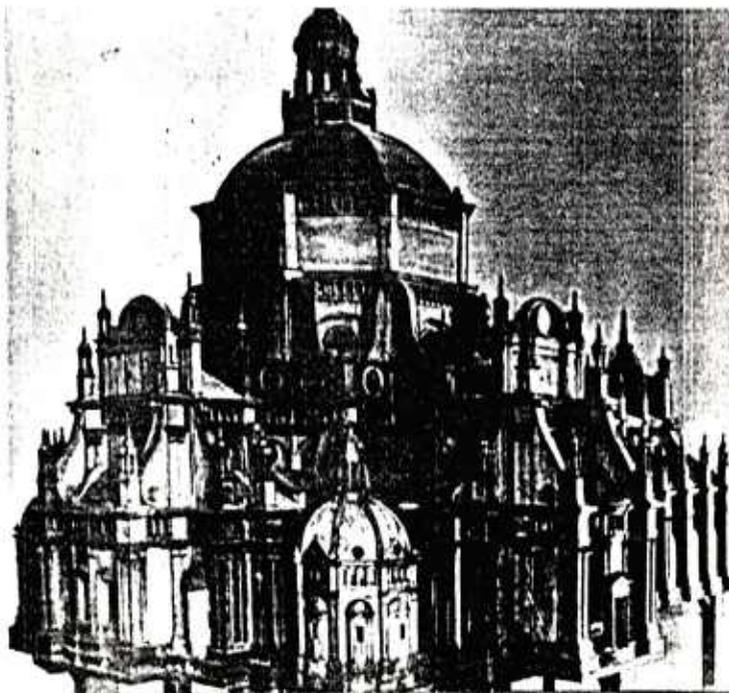


Fig. 36 - BRAMANTE, D.,  
Catedral de Pavia. Maquete

Fig. 37 - BRAMANTE, D.,  
Basílica de São Pedro, Roma  
Planta (lam. 252)

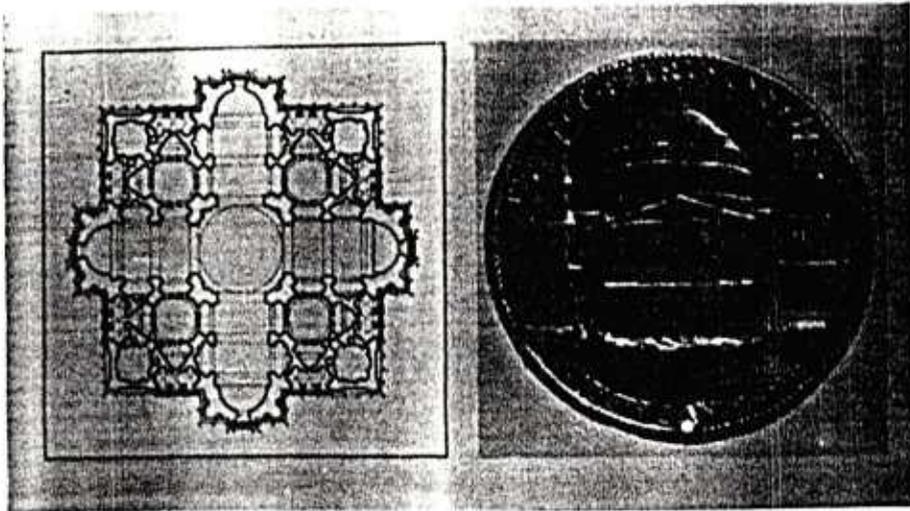


Fig. 38 - CARADOSSO, medalhão comemorativo  
mostrando o exterior da Basílica  
de São Pedro segundo o projeto  
de Bramante

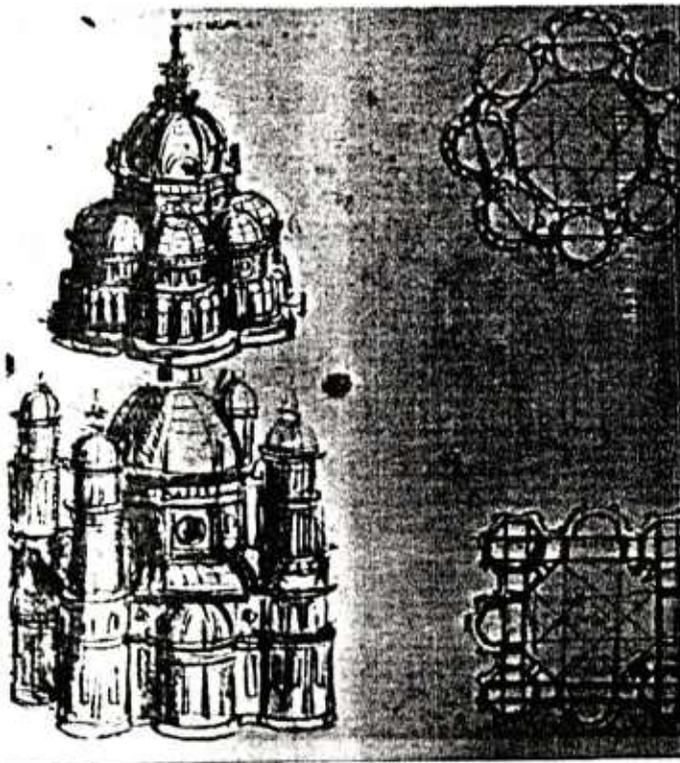


Fig. 39 - VINCI, Leonardo da, desenhos e  
plantas da centralizada  
igreja ideal

Simétrica, esta planta apresenta uma tripla significação. Em primeiro lugar, é mais uma das maneiras de exprimir a racionalidade do universo, tal como o círculo. E, simultaneamente, de exprimir a crença na razão do homem moderno. Como diz Argan, é determinante nas obras de Bramante sua crença "*en la concepción del universo racional que ofrece una solución racional a todos los problemas de la humanidad*". Nelas se tem acesso ao "*principio de la verdad y de la razón que tenemos dentro de nosotros, veríamos todo el mundo regulado idealmente por esta uniforme distribución de elementos*" (26). Como se vê, o espaço resulta unificado, homogêneo. O segundo significado refere-se à História, tema caro aos renascentistas: a planta em cruz grega procura sintetizar a igreja de congregação (a eclesia) - onde o rito reúne grande número de fiéis - com os antigos e centrados templos que ocorreram no bizantino. O último significado é religioso. Sabemos que a planta em cruz latina, com o braço da nave mais desenvolvido que os outros, simbolizava o Cristo crucificado e dominou na Idade Média. A cruz grega não só simboliza uma racionalidade geométrica do Cosmo como também a nova racionalidade contida numa idéia da divindade: "*Cristo como esencia de la perfección y la armonía*, explica Wittkower, *había relegado a segundo plano a Aquel que había sufrido en la cruz por la humanidad*" (27).

Dissemos que também no Bizantino prevaleceram os esquemas centralizados dominados pela esfera da cúpula. Mas comparemos a Sagrestia Vecchia e a já vista Santa Sofia e tentemos reconhecer o que é específico da arquitetura dos séculos XIV e XV. Os temas, do centro e do círculo de ambas remonta ao Pantheon e aos esquemas romanos. Como assinala Norberg-Schulz, isto era quase inevitável quando a arquitetura pretendia simbolizar a harmonia cósmica em termos de geometria. Esta pretensão era a mesma de Santa Sofia, projetada pelos criadores do Bizantino, Anthemios e Isidorus, ambos matemáticos. No entanto, no Pantheon e na arquitetura renascentista, a luz dominante entra pelo zênite e convida o homem a situar-se no "sagrado" eixo vertical por ela definido, centro do Universo e símbolo do poder e da conquista. O homem assim parece "divinizar-se". A cúpula lhe revela um Universo claro e racional, disposto ao seu redor e antropo-

centricamente construído. Outra será a representação bizantina. Ao invés desta clareza e antropocentrismo, o caráter espacial que respiramos em Santa Sofia é de espiritualidade e misticismo. O Universo mimetizado não é absolutamente claro e revelado, mas é diáfano, misterioso, inebriante e algo inacessível. Ele não se constrói ao nosso redor, mas acima de nós, marcando a diferença entre o sagrado do céu e o profano da terra. Estamos sob os céus, submissos, e nada nos desperta sentimento de poder e conquista. Este efeito é conseguido basicamente anulando-se o eixo vertical do Pantheon e acrescentando uma luminosidade dominante lateral que cruza sob a cúpula, "espiritualizando-a" e afastando-a de nós. No Bizantino, portanto, a centralidade e a cúpula expressam a atmosfera religiosa medieval onde o homem encontrava sua segurança existencial no amor de Cristo e na Providência Divina. Deus era o centro da ordem cósmica, vértice de toda a hierarquizada Criação. Entre ele e o homem estendia-se o "caminho da salvação" e para isto, num primeiro momento, foi necessário distanciar e espiritualizar a cúpula e, em seguida, distanciar do altar a entrada da igreja. A centralidade e a cúpula renascentistas, ao contrário, promovem o antropocentrismo e a confiança do homem em si mesmo e na sua capacidade de ordenar e dominar a natureza. Ela representa a "divinização renascentista" do homem e aproxima o plano celeste do plano terrestre, convidando o homem mais a investigar a natureza e seus fenômenos do que a elevar-se aos céus ou contentar-se com as Sagradas Escrituras.

A cúpula, o círculo e a planta em cruz grega, como vimos, apresentam significados em si mas, espacialmente, desempenham o papel fundamental de enfatizar a centralidade ambiental da igreja renascentista. Por si só, esta centralidade também é significativa da nova situação do homem no mundo e de suas concepções. Já no cristão primitivo e no bizantino, as igrejas constituíam-se como as principais expressões arquitetônicas do Medievo sendo nelas investida a máxima carga simbólica. Desde o início destas construções, a arquitetura parece tomar como ponto de partida da simbologia dos templos a relação espacial entre "centro" e "caminho". O "caminho", dominante no cristão primitivo, era expressão do

"caráter diretivo" da ação humana sobre a terra ao final da qual Cristo se revela. A centralidade, dominante no bizantino, expressa Deus como centro da ordem cósmica. A partir do século VII, porém, se consolida o esquema longitudinal da basílica paleocristã, expressão do caminho da vida como via de salvação, o qual dominará na arquitetura ocidental. O longo caminho entre Deus (situado no altar) e o homem (porta da igreja, geralmente a oeste) é simbolizado pela extensa nave que devemos percorrer. Entre o começo e o fim de nossas vidas, um tempo nos é dado para decidir ou não por Deus fazendo do "estar a caminho" a idéia cristã fundamental a ser expressa no espaço da igreja. O eixo longitudinal, o "caminho", é espacialmente enfatizado desde o início da arquitetura cristã até o século XIV, aparecendo a centralidade apenas em túmulos ou templos de peregrinação. Retomar a centralidade no século XV indica-nos, portanto, a diminuição da distância entre o homem e Deus na medida em que a longitudinalidade da nave vê reduzida a sua importância. O altar já não se coloca no extremo oposto da porta, mas ao centro, e Deus atinge a igreja pela luz que atravessa a cúpula e se espalha pelos quatro braços da cruz grega como se espalhasse igualmente por todos os cantos do mundo. O mundo humano já não está mais no extremo oposto deste altar, já não mais é concebido como mergulhado na escuridão. Ele já participa da luz. Reduzindo a tensão entre o altar e a porta, o espaço da igreja torna-se claro, estável, sólido e centralizado. Seu centro mergulha no meio do mundo humano: procura implantar-se nele, divinizando-o (28).

Também a perspectiva de Brunelleschi enfatiza a centralidade do espaço, mas, além disso, ela provoca outras mudanças em seu caráter muito expressivas do novo homem. Já vimos, quando falamos do urbanismo, o caráter intelectual do espaço renascentista. Nasce o "projeto", a ante-visão do objeto que comandará a sua construção. O que é a perspectiva? Um "conjunto de regras de desenho e matemáticas que permitem reproduzir sobre uma folha de papel, com exatidão científica, o aspecto real dos objetos" (29). Ela possibilita, então, ao arquiteto deter-se na "idéia" contida no projeto mais do que na própria construção: surge como a verdadeira

essência da obra de arte. O artista deixa de ser artesão e torna-se intelectual e a arquitetura perde o caráter orgânico determinado pela matéria para tornar-se mais abstrata, mais "desenhada", revelando a lógica matemática pela qual o homem "projetou" o espaço (30). Mas, para construir a perspectiva, era preciso projetá-la a partir de um ponto de visão privilegiado segundo o qual se imaginava ver o edifício. E este, por sua vez, quando estivesse construído, privilegiaria o observador que se encontrasse neste ponto central. Segundo Giedion, isto faz da perspectiva a contrapartida do individualismo moderno na medida em que *"cada elemento se alla relacionado con un único punto de vista, el del propio espectador"* (31). Mas a perspectiva não expressa apenas o racionalismo e o individualismo característicos do Quattrocento. Já vimos que uma das fontes principais da arquitetura renascentista é o "classicismo", a utilização do repertório espacial greco-romano, a História. Esta relação do homem com seu passado, baseada na conscientização da distância entre seu presente e um momento anterior da civilização, reflete uma nova perspectiva histórica paralela à invenção da perspectiva espacial, baseada na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto. Como diz Argan, *"la 'historia' - reconstrucción lógica del pasado - es al tiempo como la 'perspectiva' - ordenación del espacio - es el ámbito físico"* (32). Expressão simultânea do geometrismo, do antropocentrismo e do classicismo, a perspectiva é uma das características arquitetônicas mais significativas do período. Por isso mesmo, ela sairá dos projetos dos edifícios e dominará também a composição dos quadros renascentistas. Interessante exemplo é a Trindade de Masaccio (1401-1428) cuja perspectiva da abóbada de canhão comanda todo o conjunto e serve de modelo para Bramante criar na Igreja de Santa Maria o espaço ilusório de um falso coro que substitui o espaço real que não pode ser construído. Concluindo, a perspectiva parece ser o novo canal que liga a obra do artista à natureza, mas o sentido desta ligação é diferente na pintura e na arquitetura. Sendo o "naturalismo" uma das principais características da pintura do período, ela serve na tela para imitar a natureza o mais perfeitamente possível. Porém, na arquitetura, ela trabalha no sentido inverso e procura fazer com que o edifício construa, o mais fielmente possível, o ideal estético formal que o ar

Fig. 40

quiteto estabeleceu no seu projeto.

Até aqui analisamos o "vazio" da arquitetura. Examinemos agora como o edifício articula suas diferentes partes e se esta articulação é significativa da condição humana característica do século XV. Tomando o Palazzo Pitti de Brunelleschi (Florença, 1458), vemos como que a regularidade e a disciplina geométrica prevalece na disposição das janelas e na sucessão dos arcos. Observamos também aí uma ênfase na horizontalidade ao verificarmos que os andares se articulam com relativa independência entre eles, ao contrário de uma construção gótica onde prevalecia a articulação vertical. Esta repetição matemática e a independência entre os andares produz uma fachada homogênea onde os elementos não se hierarquizam como ocorria na catedral medieval. O mesmo se exemplifica no Ospedali degli Innocenti (Florença, 1419) com arcos, frisos e ordens clássicas como elementos antropomórficos presentes na articulação. No Palazzo Rucellai (Florença, 1450), Alberti mantém a interdependência entre os três andares através de uma superposição de ordens que mantém o esquematismo e o rigor abstrato de Brunelleschi. A mesma articulação geométrica obtida pela regular sucessão de elementos clássicos ocorre no interior das igrejas de Brunelleschi e Alberti. Mas a articulação externa de Alberti em Santa Maria Novella (Florença, 1456), reforma de uma antiga igreja, apresenta uma novidade essencial: ele não apenas se utiliza das ordens clássicas e do geometrismo para compor a fachada, mas também de duas volutas que se encarregam da difícil transição entre os dois andares. Tanto na combinação das ordens no Palazzo Rucellai como na utilização destas volutas, Alberti já denuncia uma liberdade maior na combinação dos elementos que ultrapassa o enfoque purista da arquitetura clássica à qual o arquiteto se submetia. Diz-nos Wittkower que ele repudia a pura arqueologia e objetividade "*para utilizar la arquitectura clásica como arsenal de los motivos necesarios para una realización libre y subjetiva de la arquitectura mural*" (33). Esta autonomia e subjetividade criadora que começa a se apresentar na segunda metade do século XV não se satisfaz com o Classicismo, incorpora um certo organicismo e inicia, como em Santa Maria Novella principalmente, uma ar

Fig.41

Fig.42

Fig.43

Fig.44



Fig. 40 - BRAMANTE, D., Igreja de Santa Maria, San Satiro. Interior

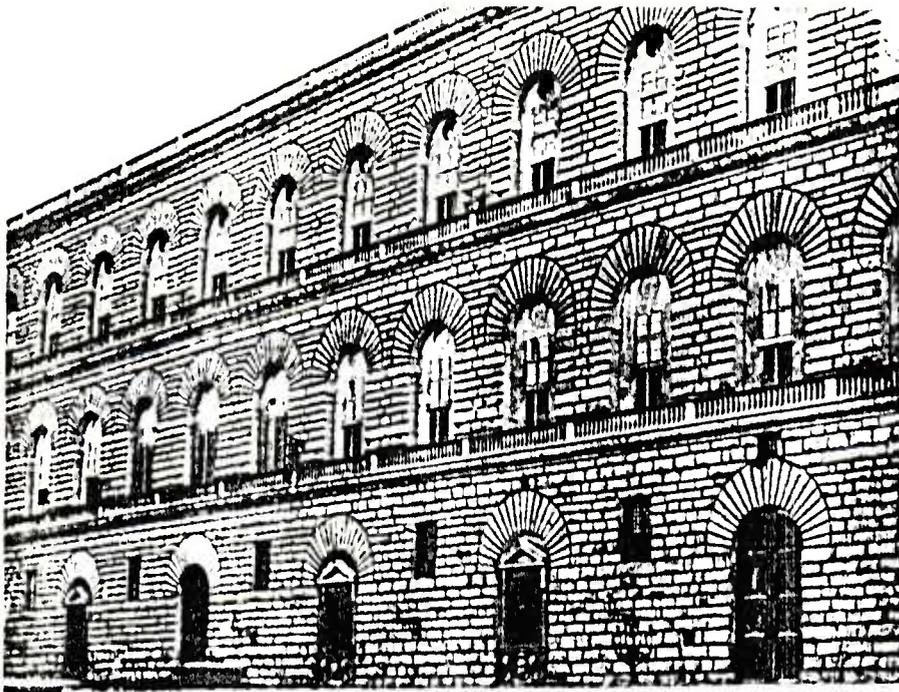


Fig. 41 - BRUNELLESCHI, F.,  
Palazzo Pitti, Florença  
Exterior

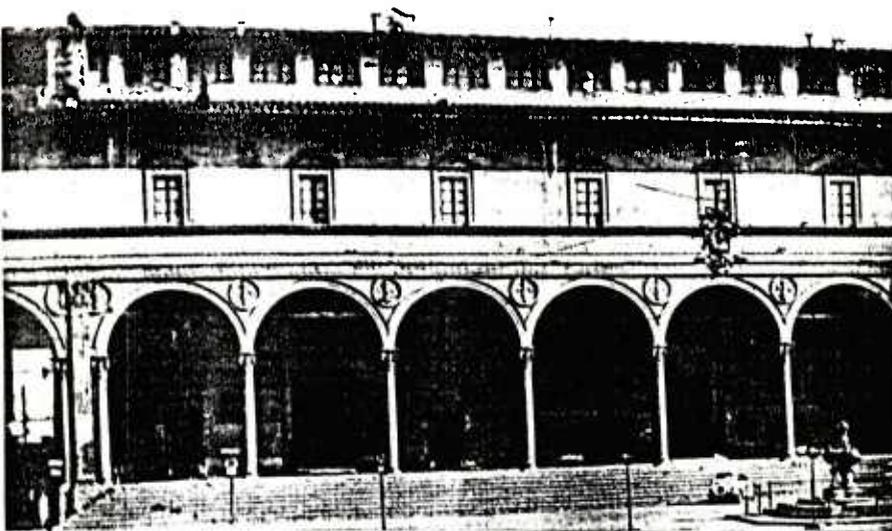


Fig. 42 - BRUNELLESCHI, F.,  
Ospedale degli Innocenti,  
Florença. Fachada



Fig. 43 - ALBERTI, L. B.,  
Palazzo Rucellai,  
Florença. Fachada



Fig. 44 - ALBERTI, L. B.,  
Santa Maria Novella,  
Florença. Fachada

articulação mais vertical da fachada que ultrapassa o esquematismo abstrato e o classicismo dogmático do começo do século (34). Para concluir, detenhamo-nos na análise de quatro exemplos fundamentais do Renascimento.

### SANTA MARIA NOVELLA

Apesar de voluta, toda a fachada de Santa Maria Novella está organizada em torno de elementos clássicos e antropomórficos - como as ordens, os frisos, os arcos plenos e o tímpano triangular que coroa o frontispício - e de um único sistema de proporções que define o tamanho e a posição de cada elemento. Isto faz as partes se relacionarem umas com as outras e com o todo, conquistando a harmonia matemática, essência da beleza albertiana como vimos na introdução deste capítulo. Extraída da música e desenvolvida no nono livro da obra de Alberti, esta harmonia se baseia nos números 1, 2, 3, 4: a fachada tem seu lado igual à metade de um quadrado maior e assim por diante, de tal modo que todo o edifício termina por ver suas partes principais relacionadas na proporção 1 a 2 que em termos musicais significava uma oitava. Daí Alberti definir como musicalmente construída esta composição. A mesma proporcionalidade é articulada em cada andar e na distribuição interna da igreja regulando-a toda e homogeneizando matematicamente o espaço e a construção que perde a hierarquia espacial presente na antiga igreja. *"Es esta rígida aplicación de la concepción de la armonía, conclui Wittkower, la que señala el carácter no medieval de esta fachada pseudoprotorrenacentista, y la que la convierte en el primer gran expoente renacentista de la eurytmia clásica"* (35). Fig. 45

### SANT'ANDREA IN MANTUA

Também no projeto para a inconclusa fachada de Sant'Andrea in Mantua (Mantua, 1470) vê-se a articulação com base em elementos clássicos e na harmonia musical verificada no intervalo entre as pilastras da fachada (1:3), da nave (1:2), do transepto (2:3) e da ábside (1:1). A ordem colossal por ele aqui criada compreende os dois andares do edifício e é articulada com uma menor no nártex que a integra com a ordem interior do edifício. Assim, o interior e o exterior são Fig. 46/47/  
/48

unificados pela repetição de elementos sob um único sistema de proporção que culmina na proporção 1:1 das colunas da ábside. Idêntica a esta fachada do nártex, Alberti havia planejado outras duas para o transepto, o que reforçaria a centralidade espacial, apesar de a planta longitudinal ainda estar presente. Unificado e centralizado o espaço de Sant'Andrea é pouco diferenciado, quase totalmente homogeneizado pela matemática, pela simetria e pelo sistema único de proporções claramente expresso. Isso, junto com a força dos temas simbólicos antropocêntricos extraídos do repertório clássico, faz desta igreja uma das mais importantes da arquitetura do Quattrocento.

### SANTO SPIRITO

Inventor da perspectiva, Brunelleschi é considerado também o pai do Renascimento e o primeiro gênio individual da arquitetura, uma vez que os arquitetos medievais eram muito mais contribuintes de um trabalho coletivo do que autores de uma determinada obra. A partir de Brunelleschi, a história da arquitetura é uma história de indivíduos onde o arquiteto, autor e comandante do projeto, distancia-se do artesão e aproxima-se do intelectual. Já vimos que a perspectiva, na medida em que possibilita a representação artificial da obra que vai ser realizada, é a principal razão desta nova situação em que a arquitetura toma um caráter de "desenhada", uma vez que o edifício se erige em função de um ideal formal que ele deve perseguir. O interior da igreja de Santo Spirito (Florença, 1436) é clara expressão desta perspectiva onde a simetria, o ritmo pelos quais a arcada se desenvolve, a dominância das linhas horizontais dos diversos elementos e a articulação das paredes segundo as regras das ordens arquitetônicas enfatizam o altar em que se localiza o ponto central da visão. Além da clareza da perspectiva, uma clareza geométrica e construtiva expressarão a racionalidade do projeto. Toda a planta se baseia na repetição modular de um simples quadrado, claramente visível no interior devido às colunas e aos arcos das naves laterais, que formam uma cruz latina. A nave principal tem a largura destes quadrados e o transepto e a capela consistem num espaço definido por quatro destes qua -

Fig.49/50/  
/51

drados. Toda esta articulação geométrica torna-se ainda mais visível quando o arquiteto deixa aparente a escura pietra serena na estrutura em contraste com a argamassa clara das paredes. Exceto pela nave longitudinal, todo o plano é perfeitamente simétrico fortalecendo o centro espacial. Além disto, o projeto previa uma ausência de fachada principal, diluindo toda a parede em pequenas âbsides curvas que contornariam o edifício e expressariam exteriormente a repetição modular em que ele foi concebido. Esta anulação da fachada e a homogeneização plástica do exterior reforçariam o centro, enfatizado pela cúpula sobre o cruzamento (36).

### SAN PIETRO IN VATICANO

Ótimo exemplo da centralidade espacial do Renascimento encontramos no projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro (Vaticano, 1506). A planta em cruz grega, a biaxialidade e a rigorosa geometria que unifica o espaço e ordena o tratamento plástico torna clara a racionalidade matemática através da qual acreditava-se Deus ter feito o Universo. Quatro torres colocadas nas esquinas enfatizam a cúpula central situada no coração espacial formado pelo cruzamento dos braços da planta. Mesmo que Bramante projetasse uma nave longitudinal pelo desenvolvimento de um destes braços como consequência de necessidades funcionais do rito ou influência do espaço maneirista que se anunciava, o forte caráter central do plano original não ficaria menos expreso. O sereno e monumental dômus colocado no centro dão ao interior a claridade, a riqueza e a estabilidade concebida em toda a criação divina, racional e segura. Seu significado, porém, ultrapassa o espaço da basílica mas começa a fazer desta um "centro" do espaço urbano (37).

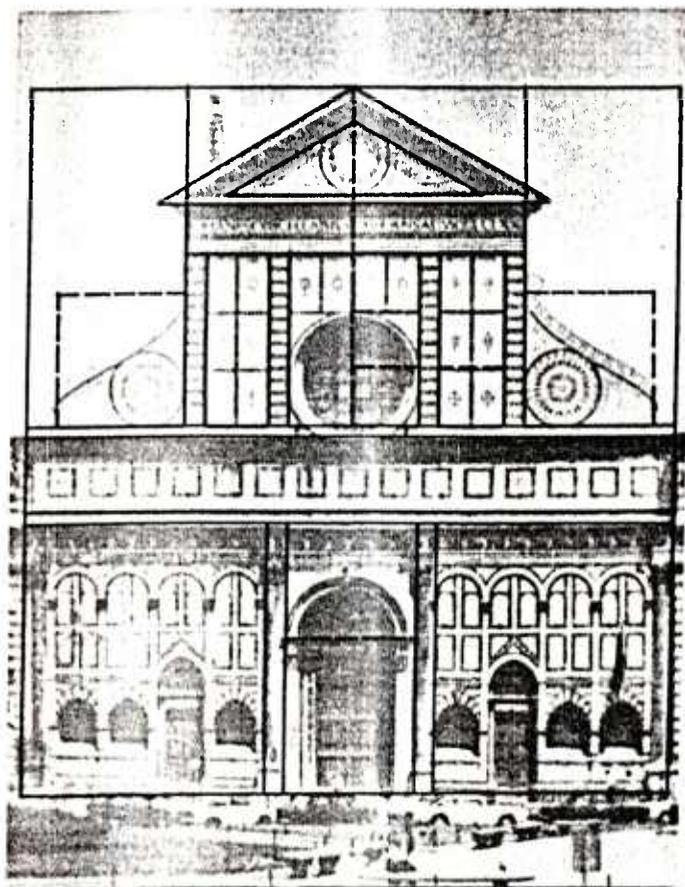


Fig. 45 - ALBERTI, L.B.,  
Santa Maria Novella.  
Diagramas da fachada



Fig. 46 - ALBERTI, L.B.,  
Sant'Andrea in Mantua.  
Fachada

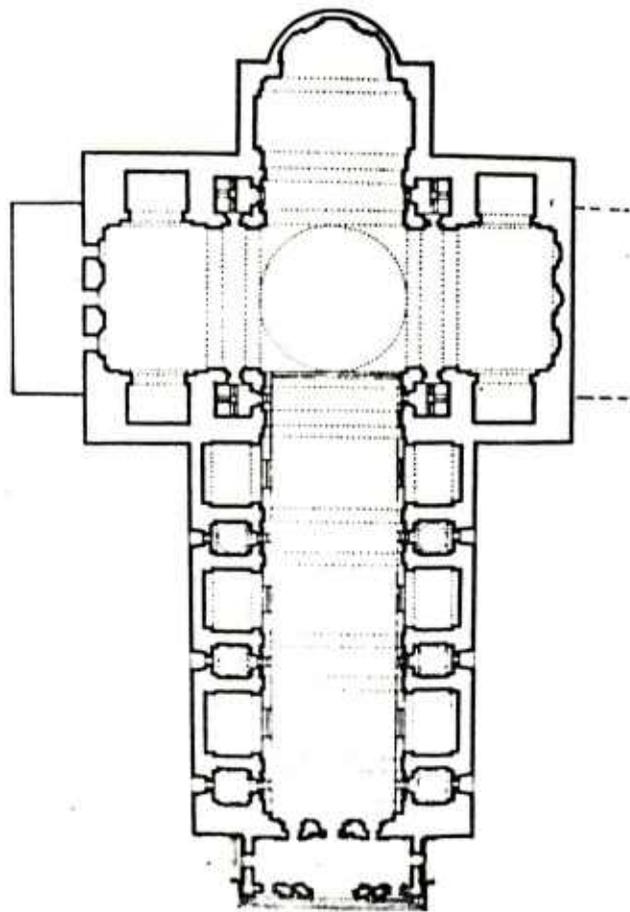


Fig. 47 - ALBERTI, L. B.,  
Sant'Andrea in Mantua.  
Planta

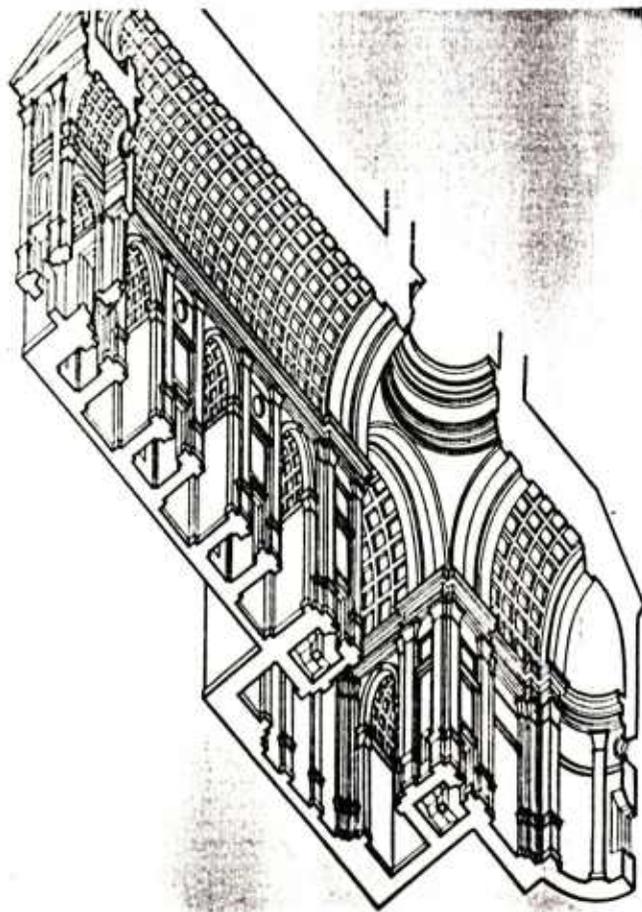


Fig. 48 - ALBERTI, L. B.  
Sant'Andrea in Mantua.  
Perspectiva do interior

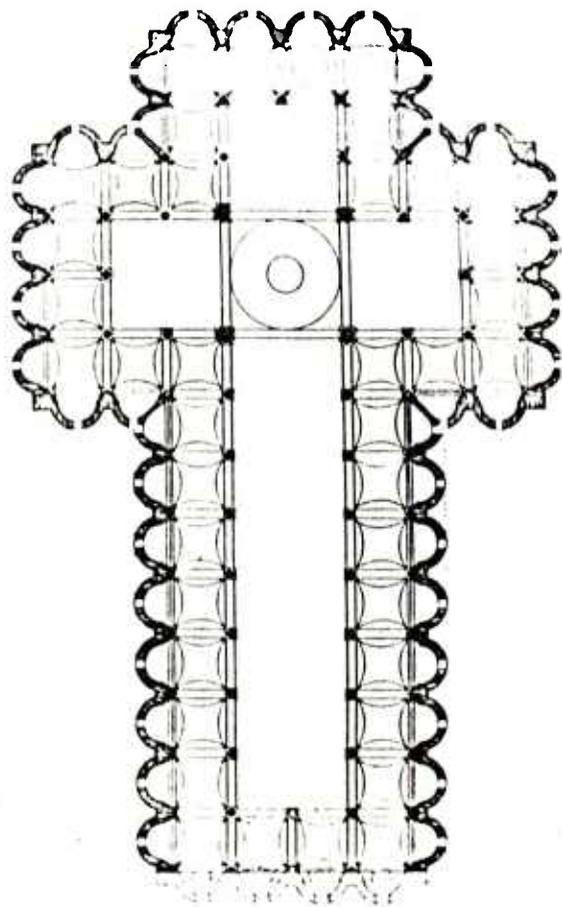


Fig. 49 - BRUNELLESCHI, L. B.,  
Santo Spirito, Roma. Planta

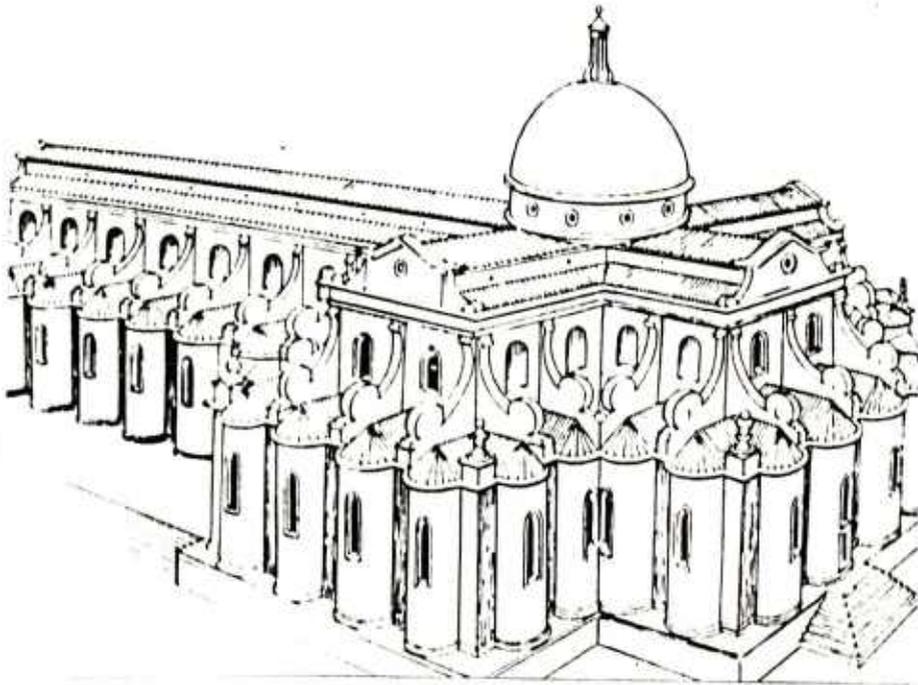


Fig. 50 - BRUNELLESCHI, F.  
Santo Spirito. Exterior



Fig. 51 - BRUNELLESCHI, F.  
Santo Spirito. Interior

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO"  
RENASCENTISTA

---

---

### 3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO" RENASCENTISTA

---

Verificada a archê do Quattrocento concluimos que ela tinha uma dupla fonte: o universo geometrizado e a antiguidade clássica. Por isto a arquitetura imitava a ambas e tornava visível a nova ordem cósmica e o antropocêntrico mundo clássico pelo repertório ornamental e pelas leis de composição utilizadas. Por que se realiza esta dupla mimesis? Sabemos que o gótico também imitava o universo. Mas por que a ordenação do universo se torna agora matemática e deixa de ser religiosa e filosófica? Por que trabalhar e sistematizar a História a fim de imitá-la? Qual a situação do homem diante desta natureza racionalizada que a arquitetura imita? Sugerimos que esta dupla mimesis significava uma nova relação do homem consigo mesmo, com o Universo e com o Criador deste Universo. Racionalizar o universo era antes de mais nada expressão do poder da razão humana e crença na possibilidade de contruir um mundo humano ideal. Vimos que o retorno aos clássicos procurava celebrar o momento antropocêntrico mais sublime que a história oferecera então. Como diz Alberti, a beleza consistia na harmonia de todas as partes e resultava da proporção, da articulação, enfim, da geometrização geral que domina a obra dando-lhe uma beleza divina porque racional. Matematicamente construída, a igreja de Alberti nos coloca em contato com a essência do universo, com uma imagem de força que jaz atrás de toda matéria, isto é, uma imagem de Deus. O ornamento, tal como os detalhes clássicos, servem para enfatizar esta beleza, esta racionalidade, este humanismo. Estas "formas di

vinas" afastam o homem da natureza bruta numa atitude que, paradoxalmente, se opõe àquela suscitada pela arquitetura grega mas que, no entanto, é valiosa, pois permite-nos, como vimos, visualizar a diferença fundamental entre os antropocentrismos dos dois períodos. Portanto, criá-las é um dos primeiros objetivos de sua vida na terra e motivo para delas se orgulhar. Por elas, Deus se apresenta aos homens. Confirma-nos Alberti: *"Beauty will have such an effect even upon an enraged enemy, that it will disarm his anger, and prevent him from offering it any injury: insomuch as I will be bold to say, that there can be no greater security to any work against violence and injury, then beauty and dignity"* (38). Realizando-se nas obras que cria, o homem se volta para a sua cultura e sua história cuja autoridade no período encontra sua expressão numa arquitetura fundada na crença, no seu poder moral e intelectual.

De uma forma ou de outra, a significação de todas as características da arquitetura e do urbanismo - como o geometrismo, a modulação, a ortogonalidade, o arco-pleno, a cruz grega, o círculo, a centralidade, a perspectiva, o repertório clássico, a homogeneidade espacial e a articulação de todo o edifício - gira em torno deste humanismo renascentista. Uma breve remissão à ciência e à filosofia da época nos ajudará a compreender a arquitetura renascentista não enquanto simples momento da história dos estilos, mas como "arqui-tetura", como expressão de um dos momentos mais interessantes da situação do homem sobre a "terra". Eis o objetivo deste capítulo final sobre o Renascimento.

Procurando primeiro uma analogia entre a arquitetura e a ciência do século XV, examinemos o novo universo que os cientistas colocam e a nova situação do homem diante dele. Sabemos que tanto a arquitetura gótica como a renascentista procuram imitar a ordem cósmica. Como, porém, esta ordem foi mudada? Por que o universo hierarquizado e estruturado a partir de categorias filosófico-religiosas foi substituído por um universo homogêneo, estruturado a partir de leis matemáticas?

E a partir da ciência, ou, mais precisamente, de Ni

colau de Cusa (1401-1464), que se consolidam as concepções dominantes no Quattrocento (39). Dois pontos gostaríamos de destacar na sua maior obra, A Doutra Ignorância. O primeiro deles refere-se ao método de conhecimento calcado na matemática e não na religião: "*Tous ceux que recherchent jugent de l'incertain, en le comparant à une prèssupposé certain par un système de proportions. Toute recherche est donc comparative, et elle use du moyen de la proportion*" (40). Conhecer é comparar, é medir, é colocar todas as partes em proporção para que do conhecido revele-se o que desconhecemos. A analogia com a beleza albertiana calcada na harmonia de todas as partes do edifício é imediata: é pelos números e pela proporção que sua arquitetura se torna bela. Também o conhecimento, a construção do universo faz-se por esta proporcionalidade que estabelecemos nele e lhe confere elegância. "Medir" torna-se a primeira das tarefas do arquiteto e do cientista (e também dos pintores, como Leonardo da Vinci e Dürer, que tanto se empenharam em medir, comparar e firmar proporções, principalmente no estudo do corpo humano) pois só os números podem estabelecer proporções (41). Alberti e Nicolau de Cusa compartilham, portanto, da mesma crença na incorruptível certeza da matemática que assim adquire uma importância sem precedentes, chegando a ser considerada como um precioso veículo para nos colocar em contato com Deus. Partindo da matemática, o conhecimento não se subordina mais exclusivamente às categorias metafísicas e religiosas. Um novo método que alia o cálculo de relações e medidas empíricas substitui o silogismo e a física qualitativa do cientista medieval.

Mas como a Natureza é medida? Segundo o método de quem a mede. Por isso ela é "construída" pela razão do cientista, do homem. É esta que mapeia o universo. Assim, o método matemático não é apenas um método de conhecimento e leitura da natureza, mas a afirmação do sujeito diante dela, aplicando-se nela. Este é o segundo ponto que destacaríamos em Nicolau de Cusa: a afirmação da razão humana. No entanto, seu livro se chama A Doutra "Ignorância" devido à impossibilidade de conhecermos o infinito, impossível de ser proporcionado ao finito: "*L'infini, qui échappe, comme infini, à toute proportion, est inconnu. (...) L'homme dont le zèle est*

le plus ardent ne peut arriver à une plus haute perfection de sagesse que s'il est trouvé très docte dans l'ignorance même. (...) notre intelligence finie ne peut pas, au moyen de la similitude, comprendre avec précision la vérité des choses; elle est à la vérité ce que le polygone est au cercle: plus grand sera le nombre des angles du polygone inscrit, plus il sera semblable au cercle, même lorsqu'on aura multiplié les angles à l'infini, s'il ne resout pas en identité avec le cercle" (42). Nossa inteligência, portanto, permanece sempre um pouco estranha a um mundo permanentemente rebelde. A antiga "congenialidade" que o sujeito medieval acreditava ter com o mundo - o que lhe possibilitava, a partir de suas conveniências morais e religiosas, estruturá-lo docilmente - torna-se inviável. Não temos acesso às coisas, mas apenas aos signos matemáticos que as representam, sugere Nicolau de Cusa (43). O universo permanece sempre algo desconhecido. Concebê-lo como finito e hierarquizado, em lugares naturais, havia sido apenas uma estratégia de construção, uma regra adequada ao homem medieval e seus valores. Por que ele não poderia ser infinito? Por que a mesma regra construtiva não agiria tanto na terra como no céu? É cabível a distinção entre um mundo superior e outro inferior? Questionando a velha estrutura, Nicolau de Cusa dispõe os quatro elementos terrestres e o elemento celeste segundo uma escala espacial única e deixa de acreditar que os corpos mais perfeitos se encontram em um plano espacial mais elevado e próximo de Deus: ele unifica o universo e torna homogêneo o cosmo em que cada parte tem seu valor e está a igual distância do "centro" divino. O princípio unificador não é mais a religião, mas a matemática. "Por principio, Cassirer afirma sobre o trabalho do cusano, *debe se posible que desde todos los puntos del espacio se realicen las mismas construcciones; cada uno de ellos debe poder pensarse como punto de partida y a la vez como meta de toda posible operación geométrica*" (44). A Dou-ta Ignorância, portanto, não só "abre" o universo, admitindo-o infinito, como simultaneamente "abre" a razão humana moderna e questiona a medieval. Destruir o mundo aristotélico exigia reconstruir um novo utilizando-se mais das forças e meios intelectuais do que das proposições religiosas: "El intelecto tiene que aprender a moverse en su propio medio, esto es, en la atmósfera libre del pensamiento sin ayuda ni apoyo sensibles,

*a fin de convertirse en dueño de la sensibilidad y a fin de poder elevarla hasta sí mismo*", conclui Cassirer (45). Tal como o método matemático, a proposição de um universo infinito tem na afirmação da razão humana uma de suas conseqüências fundamentais. E tal como aquele é semelhante à beleza de Alberti e às regras de articulação e composição do edifício, também a concepção do universo do cusano encontrará seu reflexo arquitetônico na homogeneidade espacial, na simetria e na cruz grega, onde todos os pontos procuram ser equidistantes do centro e governados pela lei única espacial geométrica (como o módulo que se repete). A ênfase na centralização, como vimos, é outra das analogias possíveis de serem estabelecidas. E, talvez, porque o elemento mais próximo de Deus não é o mais elevado, o espaço arquitetônico do Renascimento abandona a acentuada verticalidade gótica e se desenvolve mais na horizontalidade e em torno do centro através do qual Deus atinge e se difunde pelo mundo (46).

Estudemos agora a relação do homem consigo mesmo. Partamos da sua relação com o universo. No Medievo, o homem mantinha com ele uma relação harmônica e confiante, congênita, certo de que ambos eram feitos da mesma essência e se submergiam numa unidade superior. A admissão de um universo infinito cuja verdade última permanecia inacessível, como vimos em Nicolau de Cusa, estabelece uma nova relação especificamente moderna, ao permitir que o sujeito se afirmasse como algo contrastante e independente do objeto, do mundo. Poderíamos dizer que o ser do homem moderno consiste em situar-se como sujeito diante de uma natureza racionalizada, infinita, concebida como objeto de exploração técnica e conhecimento científico. Sem nenhum poder significativo, sem fornecer nenhum sinal que pudesse ser lido como era pelo homem medieval. A natureza não mais serve como refúgio. O homem não mais se identifica nela. Concentra-se em examiná-la profundamente. Onde refugiar-se então? Onde procurar sua identidade? No cosmo da cultura, e no cosmo da natureza. Como diz Pappaioannou: *"Doravante, será da história que o homem moderno exigirá uma resposta às velhas perguntas. De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?"*. Esta é a ra

ção do retorno aos clássicos promovido pelo Quattrocento (47).

Mas dissemos também que a infinitude do Universo exigia simultaneamente a "abertura" da razão. Dele nada nos podiam afirmar os sentidos, mas somente a ação de um espírito que o investiga livremente, sem sujeitar-se a preceitos morais, éticos, religiosos ou metafísicos. O Universo infinito e esta auto-afirmação do sujeito diante do objeto trabalham juntos. A "abertura" da razão de que falamos significa, em última análise, o reconhecimento da extensão ilimitada do "eu", o descobrimento de uma espiritualidade infinita do homem correlata à nova concepção do universo. Cassirer esclarece-nos magnificamente: *"El hombre sólo encuentra su verdadero yo cuando por un lado abarca en sí el todo infinito y cuando por otro y al mismo tiempo se expande en él. (...) Si la infinitud del cosmos no solo amenaza limitar al yo sino anularlo totalmente, por otro lado en cambio este encuentra en aquella la fuente de su propia y segura elevación, pues el espíritu es igual al mundo que él concibe"* (48).

As concepções científicas, pois, se assentam numa nova atitude do homem diante do universo cujo último sentido é afirmar o seu poder de conhecê-lo e sua racionalidade insubmissa às verdades dogmáticas da Filosofia e da Igreja medieval. Também todas as características da arquitetura renascentista - do classicismo ao geocentrismo; da estética de Alberti à centralidade espacial que culmina na Basílica de São Pedro; da perspectiva, representação da visão individual, à utilização intensa do círculo, representação perfeita de Deus - acabam por afirmar o novo homem e sua moderna racionalidade. Eis o grande tema do Quattrocento e o vale para onde se dirigem todas as fontes espirituais de que se nutre o Renascimento: a auto-consciência, o despertar da individualidade, a afirmação do sujeito ativo perante a natureza. Explorar a própria racionalidade significa reconhecer uma subjetividade ou, como diz Maritain, significa o "advento do Eu", a par e passo com a descoberta do mundo. O Renascimento aparece como o resultado final de todo um processo que, saindo do

Cristão Primitivo, atravessa o Bizantino, o românico, o gótico e o proto-renascimento ao fim do qual explode a individualidade e a crença no novo homem. O estudo da pintura, como mostra Maritain, testemunha isto: o Pantocrata bizantino é todo poderoso, distante de nós, demasiadamente divino. Em Giotto, o Cristo é mais humano e à sua volta o mundo terrestre substitui o fundo dourado celestial. No Renascimento, são os próprios burgueses e os homens concretos, como nas telas de Dürer e Da Vinci, que se tornam o tema principal (49). O mesmo processo procuramos ver na arquitetura, na medida em que ela é arte, é archê, é expressão da maneira pela qual o homem habita o mundo. A arquitetura renascentista é a expressão deste homem que se afirma: eis a archê mais fundamental, aquela que comanda o próprio classicismo e geometrismo da composição. É centrada neste homem que se desenvolverá a arquitetura seguinte. Também a Filosofia se mostrará devedora deste tema principal em que se transformou o homem no Quattrocento. Ao final do século XVI, Montaigne, por exemplo, escreverá nos seus Ensaaios: "*O conselho de nos conhecermos a nós mesmos deve ser de importância capital, porquanto o deus da ciência e da luz fê-lo gravar no frontispício de seu templo, como se compreendesse tudo o que nos podia recomendar. (...) Saber lealmente gozar do próprio ser, eis a perfeição absoluta e divina" (50).*

Chegamos então ao último ponto: a relação do homem com Deus. Tal como na pintura, Deus se torna mais próximo do homem e a melhor expressão disto na arquitetura talvez seja a cúpula e a centralização espacial. Durante o gótico, Deus já era visto mais próximo do homem do que no românico ou no bizantino, como verificamos na progressiva transparência e "comunicabilidade" do edifício durante o Medievo. Mas é no Renascimento que a perfeição divina deixa de permanecer transcendente à natureza e se funda com a natureza mesma. "*O verbo se fez carne e habitou entre nós*" (João I, 1-4). Deus passa a habitar as próprias coisas, a própria Natureza onde, por toda a parte, é visto. "*Natural beauty was understood as an expression of divine truth, escreve Norberg-Schulz, and human creativity was given an importance which approached the creativity power of God himself*" (51).

Criar a beleza geométrica, como vimos em Alberti, é tornar Deus visível e, neste ponto, o próprio homem se assemelharia a Deus. Mais ainda: talvez esta criatividade do homem renascentista resida no fato de que ele passa a descobrir Deus dentro dele, habitando nele como na natureza. Deus começa a ser internalizado e tal como o universo perde sua hierarquia metafísico-religiosa, o mesmo acontece entre os homens, inclusive no plano econômico com o desenvolvimento do comércio e o aumento do poder da sociedade civil e urbana. Ao ser internalizado, infinitiza-se o espírito humano e afirma-se o poder de uma razão mais livre da religião. Aí encontramos o significado maior que o arquiteto renascentista imprime em suas obras. Mas a viagem do homem em torno de si mesmo e a arquitetura como expressão de sua condição moderna estava apenas no início.

#### **IV. O MANEIRISMO**

---

*"And new Philosophy calls all in doubt,  
The Element of fire is quite put out;  
'Tis all in pieces, all cohaerence gone  
All just supply, and all relation."*

*John DONNE, 1611  
"An Anatomie of the World"*

---

---

1. A ARCHE

---

---

 1. A ARCHÊ


---

Segundo alguns autores, como Hauser e Norberg-Schulz, ocorre uma mudança radical na arquitetura do século XVI que reflete um espírito antitético ao do Renascimento. Tanto pela novidade do estudo do Maneirismo como estilo autônomo, não se limitando a ser apêndice do Renascimento, quanto por parecer-nos não ter aquele espírito perpassado tão universalmente a totalidade da produção arquitetônica da época - se mesclando, muitas vezes na mesma obra, com o do período anterior -, não nos encontramos absolutamente seguros para aceitar tal radicalidade. No entanto, aceitamos a idéia de que um novo espírito e um novo anseio expressivo, nascido de dentro do próprio Renascimento, mas bem distinto dele, se manifesta nas obras mais representativas do século XVI. Para demonstrá-lo, talvez apareça ao leitor uma certa dicotomia entre os dois períodos que nos aproximaria da posição de Hauser e Norberg-Schulz. Tal dicotomia, se ocorrer, se deve mais à nitidez e ao caráter didático que queremos conferir à presente análise e à influência dos excelentes estudos daqueles dois autores sobre a arquitetura do período do que a uma decidida opinião sobre o assunto. Feito este reparo inicial, passemos ao estudo da archê maneirista.

Em 1546, Michelangelo (1475-1564) é encarregado de suceder Bramante na construção da Basílica de São Pedro. Um exame das alterações feitas por ele no projeto

original permite-nos observar esta mudança nos ideais herdados do Quattrocento. Vimos que a planta em cruz, a centralidade, a simetria, a racionalidade da composição e a homogeneidade espacial são características da arquitetura do século XV carregadas de significações antropocêntricas, históricas e religiosas apropriadas para o homem daquele período e sua relação consigo mesmo, com Deus e com o Universo. Podemos notar na fachada de Bramante, reproduzida num medalhão comemorativo de 1506, um domínio da articulação horizontal do edifício separando os vários andares, enfatizando a largura da cúpula, utilizando-se do frontão triangular que distende visualmente a horizontalidade do edifício e repetindo os intercolúnios num mesmo ritmo em todos os níveis da construção. Alterar tais características representava uma demanda por novas significações na igreja e novos anseios expressivos do artista do século XVI.

Observemos, primeiramente, que Michelangelo não renuncia à cruz grega do projeto de 1506. No entanto, sem adotar ainda a longitudinalidade, ele a dissimula tornando contínuas as paredes laterais na diagonal de cada quadrante definido pelos braços da cruz. Os volumes independentes do projeto de Bramante são amarrados por esta parede, dando à construção um fechamento volumétrico vigoroso e um caráter pesado, maciço, material. Este expressivo limite volumétrico não só transforma visualmente a cruz grega num quadrado disposto em diagonal como marca nitidamente o limite entre os espaços interno e externo do edifício. Este limite, representado pelas paredes externas, isola a basílica do seu meio ambiente e vê alterada a sua expressividade urbana. Além disso, o considerável reforço da ossatura de Michelangelo destaca na composição as massas estáticas encarregadas de sustentar o peso de toda a construção. Ao contrário do projeto de Bramante, onde a estrutura dá um ritmo ao vazio, o novo projeto parece enfatizar a parte material do edifício.

Fig.52

Significativa é a monumental cúpula de Michelangelo, com 119 metros de altura e 42 metros de largura. Em Fig.53

primeiro lugar, ela não parece repousar serena e levemente como a de Bramante. O empuxo visual vertical dado pela continuidade dos nervos que a percorrem e dos pares de colunas situados na linterna e no tambor recuperam o seu peso e a fazem penetrar dentro do corpo da basílica, e não simplesmente coroá-la. Isto estabelece uma relação entre a massa da cúpula e a massa do edifício, uma relação entre valores volumétricos e maciços, e não mais uma proporção entre dimensões lineares harmônicas, como vimos em Santa Maria Novella de Alberti. Já falamos da importância religiosa da luminosidade difundida pela cúpula em toda a igreja de Bramante. Por ela a mensagem divina se espalha pelo mundo. Surpreendentemente, um corte do projeto de Michelangelo mostra que toda a articulação interior do espaço termina numa linterna escura. Entre esta e a cúpula, o arquiteto introduz um forro que impede a luz divina de entrar na igreja. A significação é imediata: não há mais a centralidade visível do eixo luminoso que, tanto na arquitetura renascentista como na romana na qual aquela se inspirara (lembre-se o Pantheon), guiara a composição e o significado das cúpulas; nem se percebe mais uma comunicação visível entre Deus e o fiel. Ao menos enquanto Aquele se situe fora deste. Como se Deus residisse na alma do fiel e não requeresse mais o espaço externo para se expressar.

Também não interessa mais a Michelangelo manter a harmonia e a calma do projeto original. O tratamento plástico da musculosa parede externa talvez seja o que há de mais expressivo. Seu aspecto robusto aparenta uma extraordinária força como se a energia interior, espacial e espiritual, fosse imensa. Tal como nas suas pinturas da Capela Sixtina, a musculatura do corpo (parede) comprime a enorme energia da alma (espaço interno), esforçando-se por contê-la. A parede, portanto, não apenas fixa o limite entre os espaços interno e externo, mas "presentifica" a luta entre o "corpo" e a "alma" do edifício. E este não é o único conflito por ela expresso. A introdução de nervuras e a verticalidade da cúpula de Michelangelo, como vimos acima, substituem a calma estabilidade horizontal dominan

Fig.54

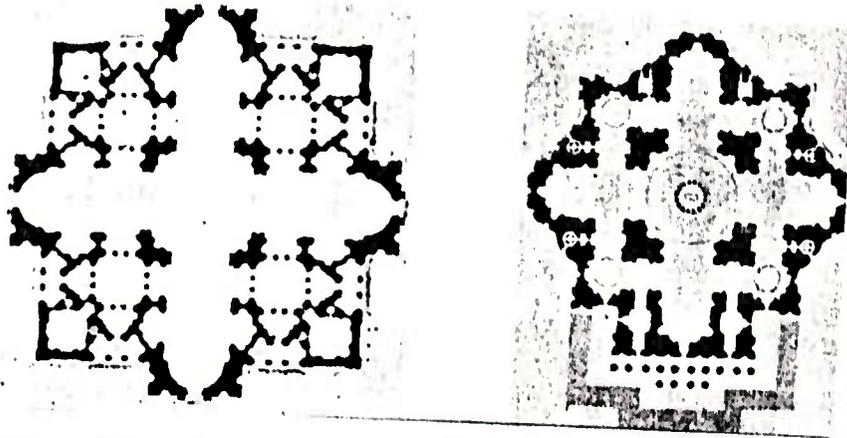


Fig. 52 - BRAMANTE, D. & MICHELANGELO,  
Plantas projetadas para a  
Basílica de São Pedro, Roma



Fig. 53 - MICHELANGELO,  
Basílica de São Pedro, Roma  
Corte



Fig. 54 - MICHELANGELO,  
Basílica de São Pedro.  
Exterior

te na cúpula de Bramante. Observamos na parede externa do novo projeto que também uma ordem coríntia colossal, abrangendo três ordens de abertura, sublima a estrutura e enaltece a articulação vertical da basílica. No entanto, depois de atravessar estas três ordens sem uma linha horizontal dominante (nem mesmo as que unem as diversas aberturas de cada ordem pois estas nunca estão no mesmo plano), estas ordens coríntias se vêm arrematadas por um pesado entablamento que põe fim à verticalidade da plástica. Um conflito entre intensas forças verticais e horizontais então se apresenta. Todo o movimento visual ascendente destes pilares vê-se repentinamente bloqueado pela pesada horizontal que amarra todo o edifício. Como diz Argan, o que interessa a Michelangelo nesta basílica é expressar *"la lucha entre la aspiración hacia lo alto del espíritu y el peso de la materia que tiende a llevarlo nuevamente hacia abajo. (...) Entonces nos damos cuenta verdaderamente de que una imagen del espacio nacera del drama religioso, humano, filosofico de Miguel Angel, y no de la premisa de un sistema"* (1).

Esta última frase de Argan é significativa para a introdução à archê do maneirismo. O projeto da basílica "dissimula" a centralidade; enfatiza o peso da construção, a sua massa; elimina a luz e "isola" o homem do meio ambiente e de Deus, fechando-o no interior do edifício; promove conflitos e tensões espaciais e plásticas, os quais são expressões da subjetividade interior do artista. Uma subjetividade tormentosa, portanto, muito diferente daquela crença na razão e no autoconhecimento renascentista. Uma subjetividade que não se contenta com a racionalidade inspirada no classicismo grego, que dissimula a forma ideal geométrica, eterna e perfeita à procura de outra mais expressiva que altera e manipula o original de Bramante. O artista não se contenta em copiar a história ou a geometria invisível do universo para compor o espaço. Ele retira de si próprio os valores expressivos e transforma plasticamente o que lhe foi dado, obrigando-o a expressar algo contrário ao que originariamente expressava: ele compõe o espaço a partir de sua subjetividade conflituosa que não mais se contenta com a racionalidade do Renasci -

cimento. O artista descobre o drama da existência, o conflito, a dimensão psicológica, a dimensão de uma alma infinita. E é por isto que ele não mais se contenta com a racionalidade do espaço. Eis o que há de novo no homem do século XVI. Eis de onde a arquitetura retira sua nova archê, seu novo fundamento expressivo. Se o Renascimento descobriu a racionalidade e o antropocentrismo grego, o maneirismo faz renascer a tragédia e o conflito humano. O teatro de Shakespeare (1564-1616) - Hamlet, Otelo e Rei Lear - é expressão disto, tal como Michelangelo o é na arquitetura. Vimos que, metaforicamente, a Basílica de São Pedro expressa um conflito entre corpo e alma. Nela o artista procura uma forma de expressão que não mais encontra paralelo nem nos gregos, nem em nenhum ponto da História. Tal como nas figuras verticalizadas de El Greco (1541?-1614), o homem se distende entre o céu e a terra, presa a alma infinita na materialidade do corpo distorcido, alterado, volatizado em El Greco, robustecido em Michelangelo. Não temos mais o corpo real, perfeito, objetivo e claramente delimitado do Renascimento, mas o corpo enquanto imagem alterada pela dimensão psicológica do homem, dominado por conflitos e tensões, "alienado" da natureza e de Deus. Michelangelo quer contradizer Bramante e a Renascença para demonstrar que aquela visão do espaço é uma visão que pode ser transformada plasticamente e, portanto, não é eterna. Eis a excelência de sua obra em São Pedro. Aqui não se procura imitar o Universo, nem a História, mas o homem, no que ele ultrapassa a sua própria razão; o homem entre o céu e a terra, entre o corpo e a alma, entre o que ele é e o que ele não é: *"Ser ou não ser, eis a questão, diz Hamlet. (...) Nós, pobres joquetes da natureza, precisamos contemplar nosso ser tão horrivelmente agitado com pensamentos além do alcance de nossas almas"* (2).

Mas passemos a uma análise mais geral da arquitetura maneirista. Como se vê na Basílica de Michelangelo, algumas características espaciais fundamentais são mantidas. A utilização do repertório clássico, a apreensão do espaço a partir de um único ponto de vista ("visão perspectica clássica") e a idéia de uma continuidade espacial

homogênea, por exemplo, parecem permanecer. Outras são dissimuladas e contrariadas como a planta em cruz grega, a anulação da iluminação enviada pela cúpula, a ênfase dada ao peso da construção e a produção de tensões e conflitos entre os diversos níveis espaciais. Observamos ainda a verticalização da cúpula e da articulação, a importância dada à parede que define o que é interno e o que é externo, o privilégio do equilíbrio entre massas e não da harmonia entre as dimensões lineares. Os últimos já tivemos oportunidade de comentar. Se, no entanto, analisarmos aquelas características espaciais fundamentais que permanecem do Renascimento, veremos que o Maneirismo dá-lhes um sentido completamente diferente que acompanha a novidade introduzida pelas demais. A continuidade espacial do Renascimento era obtida pela repetição de unidades espaciais elementares relativamente independentes e perfeitas. No Maneirismo, ao contrário, ela será obtida pela interação de elementos contrastantes que promovem o dinamismo na organização espacial interna e não sua estaticidade aditiva e modulada. Também a utilização do repertório clássico terá um outro sentido. Se no Renascimento ele promovia a História, a Cultura, o antropocentrismo e o racionalismo, no Maneirismo ele será manipulado, reinterpretado, modelado ou mesmo exagerado em nome de um conflito, como se vê nas ordens colossais da Basilica de São Pedro. O arquiteto não se submete à tradição mas investe sobre ela seu poder de interpretá-la e transfigurá-la, seu poder inventivo, original e expressivo. Como vimos, talvez se encontre em Santa Maria Novella de Alberti (1456) o primeiro momento onde o arquiteto renascentista não se contenta mais com o dogmatismo clássico. Este descontentamento se aprofunda no Maneirismo. Apesar de, talvez por astúcia cultural, os tratados maneiristas declarem-se seguidores incondicionais dos ideais arquitetônicos clássicos e da forma eternamente bela e perfeita de Alberti, seus arquitetos fazem declinar a linguagem clássica e traem seus cânones em favor de um aumento de sua carga expressiva individual. Esta atuação diante da História também se estenderá a outros níveis do projeto. Veremos como a perspectiva, a estrutura do edifício e os princípios de composição e ordenação vêm violadas as regras que os regiam a

fim de promover falsas impressões e impactos visuais, situações absurdas e paradoxais, conflitos e tensões irreduzíveis e uma desconcertante relação entre o espaço do objeto artístico e a realidade empírica através de exageros, contrações e desproporções. A perspectiva, por exemplo, fundada como representação natural do mundo, será utilizada para "desnaturalizar" o espaço, "irrealizá-lo", o mesmo ocorrendo com a decoração aplicada e a ordenação. Uma irracionalidade anti-clássica e anti-natural parece ser a contrapartida da dimensão humana descoberta e vivida pelo Maneirismo. Tanto na arquitetura de Michelangelo como nas telas de El Greco e Caravaggio, o que define a sensação espacial é a irrealidade, a espiritualidade impregnada na matéria, o anti-naturalismo, o anti-racionalismo, a conversão do ambiente projetado em reflexo do espírito, a impressão de que à nossa volta o real não se estabiliza e de que não há terra firme em lugar algum sob nossos pés: *"Como são, às vezes, engenhosas as respostas de Hamlet! Felicidade que só acontece com a loucura e que nem a mais sã razão e lucidez poderiam atingir com tanta sorte. (...) Sangue de Deus! Existe algo além do natural, se a Filosofia pudesse descobrir"* (3).

O Renascimento inaugurou o poder luminoso do conhecimento e da razão do homem moderno. O Maneirismo é o desenvolvimento desta individualização e descobre a escura dimensão psicológica, onírica, inconsciente e irracional deste indivíduo. Razão e "desrazão" lutam nele simultaneamente e este trágico conflito é agora o que ocupa sua essência. Uma essência em nada semelhante àquela que os geometras do Renascimento encontraram no Universo. O homem está só e nem o racionalismo, nem o classicismo, nem o naturalismo devem ser a essência da criação artística pois se revelam insuficientes para a plena expressão de sua individualidade psicológica, de sua singularidade irreconhecível nos outros períodos da História. Por isto, o Maneirismo contesta o ideal formal eterno e absoluto do Renascimento, a racionalidade de seus edifícios, a ornamentação clássica neles aplicada, a fácil relação naturalista preparada pela perspectiva. No espaço maneirista será própria uma evasão do real, uma fuga para o caos e para o ilusório, uma ten-

dência para a profundidade - avanço dentro de um espaço que se esforça para sair ao ar livre - combinada com a repentina sensação de isolamento ambiental, um sentimento de restrição e falta de liberdade apesar de todo o desejo de livramento e violação das regras. A articulação espacial, ao invés de simplesmente visualizar relações estereométricas lógicas, enfatiza uma multiplicidade de interações e conflitos. Um espaço tensionado, expressando mais a emoção do que a razão, caracteriza uma arquitetura onde se procura, como diz Hauser, *"a contradição interior fundamental que permite que os princípios formais lógicos sejam seguidos com menos coerência do que em qualquer outra parte"* (4). Assim ela concretiza um significado existencial completamente diferente do Renascimento embora permaneçam algumas características espaciais do Quattrocento. O ideal formal de Alberti tornara-se simplificado e dogmático demais para a complexidade psicológica maneirista. No Cinquecento o arbitrário, o ilusório, o insuado encontram seu lugar e traem os temas anteriores que insistem em apresentar-se. Em nome de um mergulho definitivo no interior humano, na tormenta em que se divisa a alma, chega-se a renunciar ao mundo e ao quadro familiar e conhecido das coisas. Michelangelo fecha a luz da lanterna, reforça a parede que separa o exterior do interior. Sua arquitetura distancia-se do natural para expressar este indivíduo "alienado", dilacerado por seus conflitos internos, mergulhado em si mesmo, vivendo a experiência interior da subjetividade mais do que a experiência do mundo. Se o Renascimento aprendera a ver Deus em todas as coisas, agora é dentro de si que o homem maneirista deverá procurá-lo: *"Sentai-vos; não vos movereis daqui, nem saireis até que vos haja posto diante de um espelho onde vejais o mais íntimo de vosso ser"* (5). Por isto, como no Narciso de Caravaggio (1573-1610), o homem maneirista se procura na água que treme, na imagem que vacila, no espaço tensionado que, produzindo-se por conflitos e tensões, jamais se estabiliza. Como sua arquitetura, ele se distancia da natureza e passa a mover-se dentro de seus próprios conflitos (6).

---

2. ARQUITETURA E SIGNIFICADO:  
O ESPAÇO MANEIRISTA

---

---

2.1. A CIDADE

---

---

 2.1. A CIDADE
 

---

Vimos que tanto o gótico como o Renascimento expressavam a imagem ideal do mundo. Suas igrejas partiam do mesmo princípio: imitar a ordenação da natureza, embora esta ordenação seja diferente nos dois períodos. Quando dissemos que a archê maneirista se assentava sobre o sujeito é porque, pela primeira vez, houve uma problematização de sua relação com esta natureza, cujo exemplo mais radical talvez seja a ruptura espacial entre o edifício e seu meio verificada nas obras de Michelangelo. Importa ver é que, no Maneirismo, a relação homem (edifício) - natureza (meio) não é mais tão cômoda e segura. Ela é tematizada intensamente na arquitetura do período. Expressão disto são as villas, características do Cinquecento, situadas na periferia da cidade, no ponto onde o mundo humano se encontrava com a natureza. Nelas são comuns os exemplos em que o edifício procura ao mesmo tempo dominar a natureza e afastar-se dela evidenciando o conflito humano. A arquitetura maneirista se funda então numa relação problematizada entre o homem e a natureza refletida nas formas dos seus edifícios que, geralmente, se definem pelo contato que se quer estabelecer entre eles e seus sítios. A princípio, a simetria absoluta da Villa Rotunda de Palladio (Vicenza, 1566-1570) é a concretização perfeita do ideal albertiano. Mas, como diz seu próprio autor, a forma decorre muito mais de sua inserção no meio natural: *"and therefore, as it enjoys from every part most beautiful views, some of which are limited, some more extended, and others that terminate with*

Fig.55/56

*the horizon; there are loggias made in all the four fronts" (7).*

Vimos a importância da aparência externa da Basílica de São Pedro, da qual pudemos extrair uma série de características espaciais do homem maneirista: talvez seja ela a principal força expressiva do edifício. Por que? Em primeiro lugar, porque ela é a principal responsável pela articulação do espaço interior com o exterior e serve, portanto, para ilustrar a problemática relação do homem, simbolizado pelo edifício que ele cria, com seu meio. E, em segundo lugar, porque, ao mesmo tempo que ela confina a "alma" interior do edifício, ela torna-se parte do interior urbano. Como esta igreja de Michelangelo, a própria cidade maneirista abandona o ideal de regularidade geométrica do Renascimento em nome da expressividade, da dinâmica, da tensão espacial que ela contém dentro de si. A descomunal cúpula de Michelangelo não apenas estabelece uma massa a ser articulada na volumosa basílica. Torna-se o nó de uma rede urbana na qual os diversos elementos focais de Roma, suas igrejas, são interligadas pelas ruas principais segundo o plano do Papa Sisto V (1585). Assim, enquanto as cidades medievais e renascentistas são estáticas e fechadas, o projeto de Sisto V torna Roma inteiramente imbuída de valor religioso, tornando-se o centro de forças que ultrapassam suas fronteiras, irradiando a energia de seu interior. Enquanto a geometrização estabilizara a cidade de Ferrara, Roma é tensionada pelos diferentes focos urbanos e por caminhos cujos cruzamentos promovem obeliscos que não somente servem de eixos para a mudança de direção das ruas como conferem o mesmo acento vertical que verificamos na cúpula de Michelangelo.

Fig.57

Vemos então que, no maneirismo, o meio urbano ou geográfico no qual a obra se situa torna-se um determinante e confere uma especificidade ao edifício não encontrada na beleza universal e absoluta do racionalismo da arquitetura renascentista. Além disto, duas características espaciais parecem marcar o novo plano proposto para Roma. Primeiramente, a cidade se abre, ultrapassa o limite dos seus muros para além dos quais ela procura transmitir sua imagem. No caso de Roma, a imagem de "cidade santa". Isto

faz com que ela se preocupe mais com os eixos principais do plano, orientadores desta "expansão" do espaço público. Mas estes eixos exercem outra função, segunda característica espacial, pois dinamizam o espaço urbano e acentuam a importância do "caminho" que une os diversos pontos focais. Isto traduz um novo interesse no movimento no espaço, esquecido no ideal centralizador e estático renascentista. O espaço se conquista, se compreende pela ação mais do que pela razão e, para verificarmos isto, basta colocarmos lado a lado o projeto de Sisto V, onde predomina a longitudinalidade, com o de Palma Nova, visto no capítulo anterior, onde predomina a centralidade (8).

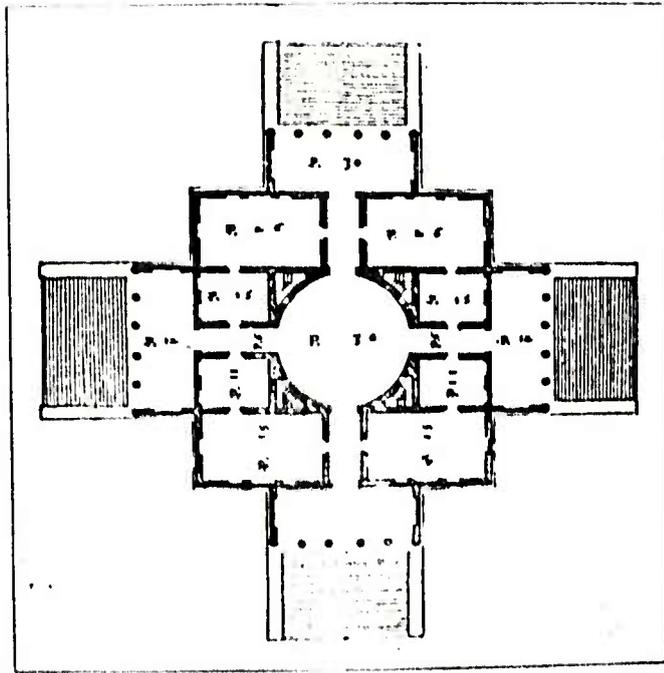


Fig. 55 - PALLADIO, A.  
Villa Rotunda, Vicenza  
Planta



Fig. 56 - PALLADIO, A.,  
Villa Rotunda. Exterior

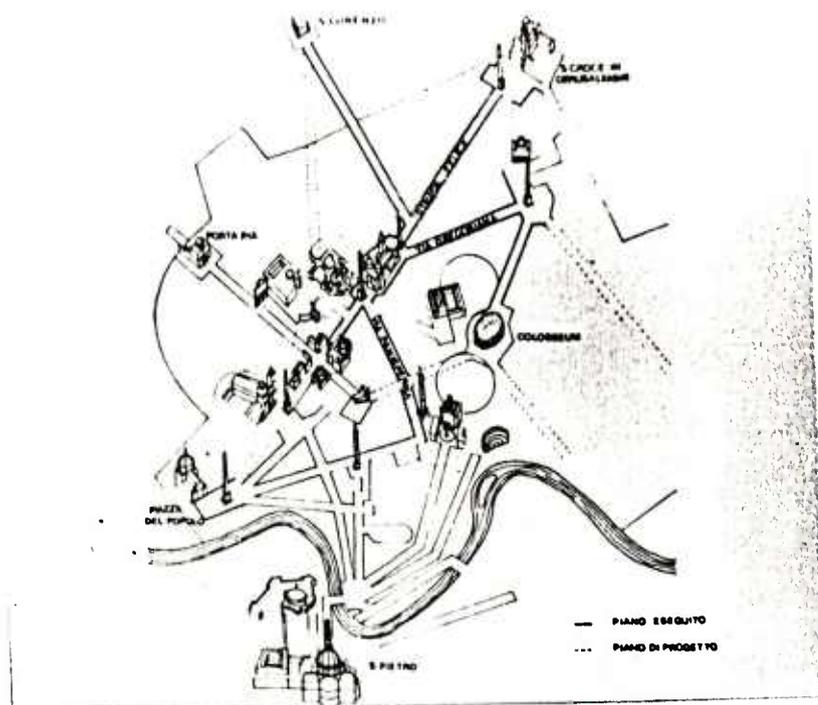


Fig. 57 - FONTANA, Domenico,  
Plano de Sixto V para Roma.  
Esquema

---

2.2. O EDIFICIO

---

---

## 2.2. O EDIFÍCIO

---

Esta longitudinalidade urbana também atingirá o espaço interno das igrejas. Vimos em Bramante o auge da centralidade, uma das maiores características espaciais do Quattrocento. O maneirismo irá alterá-la. Embora não volte à expressiva longitudinalidade medieval, observa-se a adoção de planos que dão maior dinamicidade ao espaço e aumentam a área destinada aos fiéis. Caracteriza-se aí o desejo de que a igreja se abra mais e recolha o maior número possível de fiéis em sua nave, contrariando o plano centralizado e "pagão" do antropocentrismo renascentista. A planta oval, um dos protótipos mais importantes para o espaço barroco, aparece então com Vignola em Sant'Anna dei Palafrenieri (1572) como uma síntese entre a centralidade do século XV e a longitudinalidade das antigas igrejas. Tal como no projeto para Roma, ela reintroduz a dinamicidade do espaço e o movimento do fiel dentro dele. Vimos a importância divina da cúpula circular no Renascimento. Também Vignola, em Sant'Andrea in Via Flaminia (1550), altera-a tornando-a oval. Mas não é só o plano e a cúpula oval que produzem esta incipiente longitudinalidade. Em algumas fachadas de igrejas, observa-se um tratamento plástico mais intenso e monumental no centro da fachada, tal como faz Palladio na Chiesa del Redentore (Veneza, 1576) através das ordens colossais. Este tratamento enfatiza o eixo longitudinal que vai percorrer a igreja desde a sua portada. Observamos então que o século XVI, se não abandona totalmente a centralidade e a circularidade, faz, no entanto, questão de alterá-las em busca de uma expressão espacial longitudinal que recupere o "caminho" do cristão até Deus (9).

Fig.58

Fig.59

Examinemos agora sua atitude frente às ordens clássicas. Não era apenas escolher uma das três ordens que definia o estilo do edifício, mas também a maneira como eram usadas. No Renascimento, esta maneira seguia o princípio vitruviano segundo o qual as ordens mais leves deviam ser colocadas acima das mais pesadas. Além disto, esta ordenação clássica reservava para o andar inferior um tratamento plástico menos elaborado do que os superiores. O Palazzo Rucellai de Alberti é um dos mais ilustrativos exemplos que conhecemos destes princípios aplicados à arquitetura renascentista. Vejamos agora algumas construções do século XVI. O Palazzo Caffarelli-Vidone de Rafael Sanzio (Roma, 1575), ao contrário do edifício de Alberti, apresenta um maior grau de rusticidade reservado para os andares superiores, enquanto que o tratamento plástico ao nível da rua é mais elaborado. O mesmo ocorre no Palazzo del Tè de Giulio Romano (Mantua, 1526-1534), onde as duas ordens do edifício são destacadas e procuram expressar uma desarmonia interna à construção. Toda a fachada é fragmentada pelo entablamento e por pilastras irregularmente colocadas que contrariam os princípios clássicos. Desta forma o espaço não estabiliza produzindo uma sensação de improvisação, estranhamento e inacabamento a partir da tensão e ruptura entre os dois andares. Outro interessante exemplo é o Palazzo Pitti de Bartolomeu Ammanati (Florença, 1560). O tratamento plástico dado por ele às ordens transfigura completamente seu espírito ordenador clássico. O dórico, o jônico e o coríntio perdem seu sentido histórico e vêm-se submetidos ao arabesco, ao lúdico, à ostensividade do trabalho do arquiteto. As ordens se superpõem como no Palazzo Rucellai mas as encontramos quase totalmente desintegradas.

Fig.60

Fig.61/62

Fig.63

Uma das mais importantes construções maneiristas é o Palazzo Massimo alle Colonne de Baldassare Peruggi (Roma, 1532). Em primeiro lugar, observamos uma fachada curva e o destacado pórtico de entrada denunciando uma ação mais determinante do meio ambiente e do sítio na sua forma. Em segundo lugar, a rusticidade colocada na parte superior da construção é mais um exemplo da rejeição do classicismo. A superfície contínua deste pavimento enfatiza o peso da cons

Fig.64/65

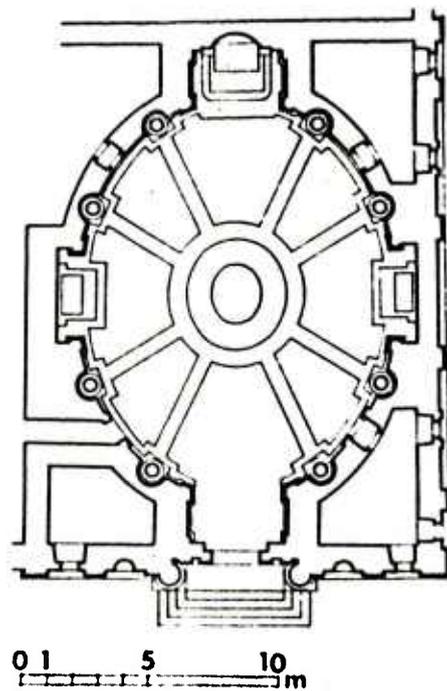


Fig. 58 - VIGNOLA, G.,  
Sant'Anna dei Palafrenieri,  
Roma. Planta



Fig. 59 - PALLADIO, A.,  
Chiesa del Redentore  
Veneza. Exterior

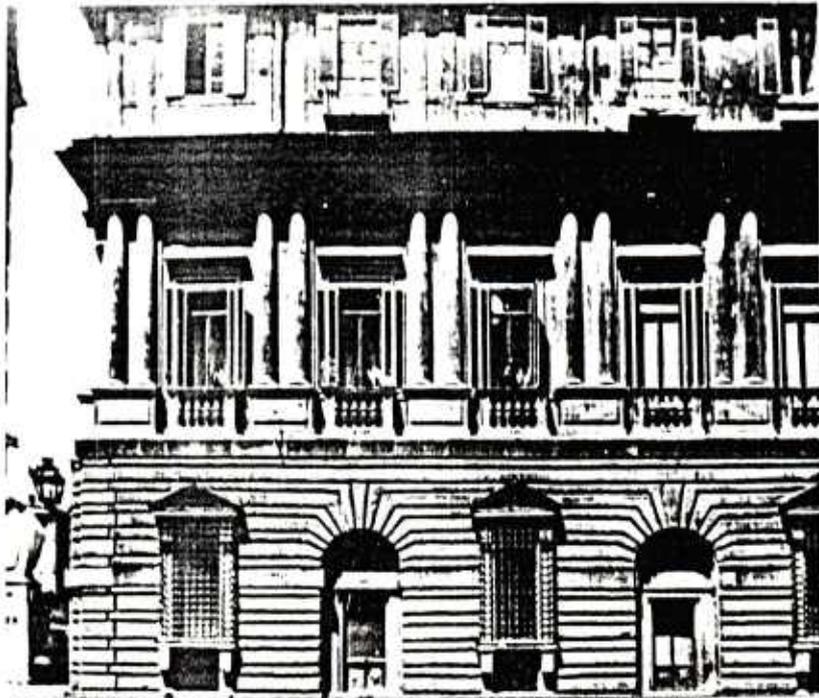


Fig. 60 - SANZIO, Rafael,  
Palazzo Caffarelli-Vidone,  
Roma. Fachada



Fig. 61 - ROMANO, Giulio,  
Palazzo del Té, Mantua

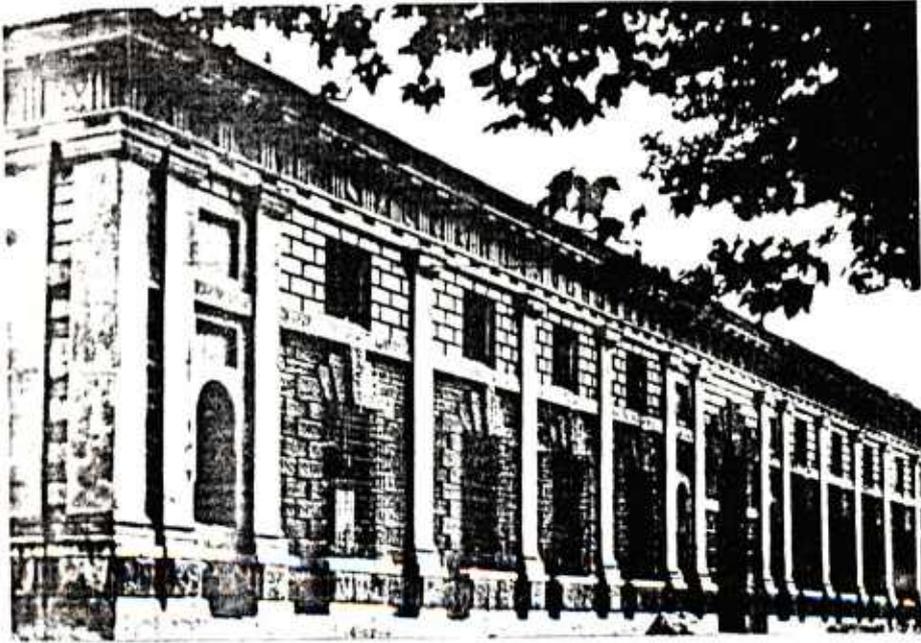


Fig. 62 - ROMANO, Giulio,  
Palazzo del Tè

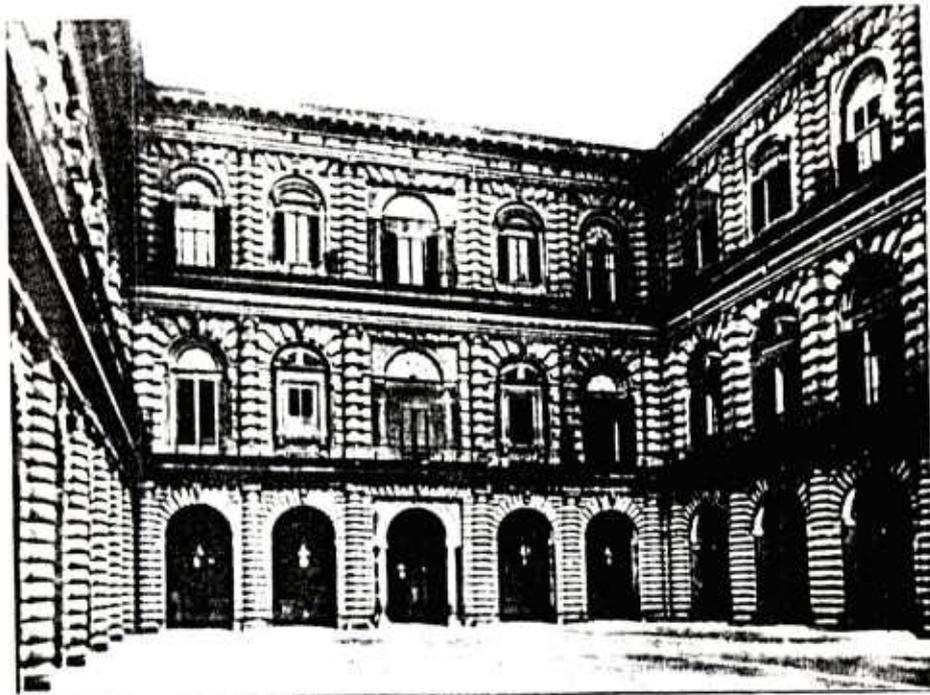


Fig. 63. - AMMANATI, Bartolomeu,  
Palazzo Pitti, Florença.  
Interior

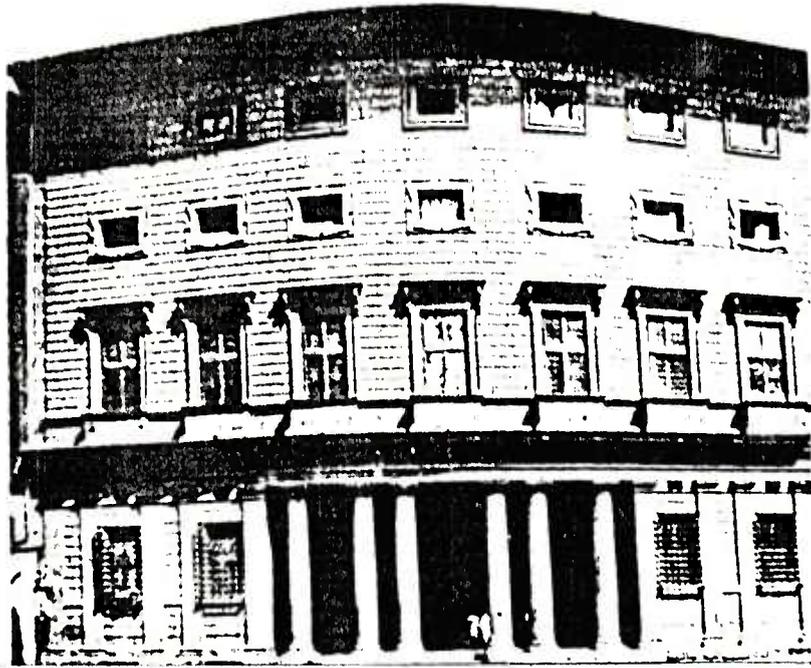


Fig. 64 - PERUGGI, Baldassare,  
Palazzo Massimo alle Colonne.  
Fachada



Fig. 65 - PERUGGI, Baldassare,  
Palazzo Massimo alle Colonne.  
Interior

trução que, no entanto, é suportada por um pavimento térreo onde a tradicional massa material é substituída por um conjunto de colunas livres, das quais chegamos a duvidar poderem suportar a carga superior. Uma forte tensão se produz do impacto visual do edifício sobre nós dando-lhe um caráter estranho e inusitado. Mas não é só o contraste entre o peso superior e a fragilidade inferior que vemos nesta fachada. A forma convexa da parede combinada com o pórtico inferior produz um intenso contraste de luz. Entre a sombra da entrada e a intensa luminosidade refletida acima não encontramos gradação tonal alguma na fachada. Em quarto e último lugar, é preciso verificar o exagero da rusticidade dada a algumas partes do edifício lado a lado à extrema elaboração de outras, característica presente em muitos edifícios maneiristas como os acima estudados. Mas pouco provavelmente encontraremos um contraste tão grande como no interior da obra de Peruggi onde as ordens inferiores extremamente trabalhadas sustentam o último pavimento, totalmente rústico e desprovido. Segundo Serlio (1475-1555), um dos mais importantes teóricos do século XVI, esta rusticidade tinha um importante papel simbólico representando a própria natureza como algo disforme e grosseiro que existe em oposição à cultura, ao trabalho humano, representado pelas ordens (10). Portanto, o próprio edifício procura representar o conflito entre o homem e a natureza no simbolismo nele trabalhado. Como introduzimos na Basílica de Michelangelo, talvez seja esta a grande problemática que define a condição do homem no século XVI e a base da archê contida nos seus edifícios mais expressivos como o Palazzo Massimo.

Vimos como Palladio procura definir a Villa Rotunda a partir das vistas do entorno, recuperando a importância do espaço urbano e geográfico no trabalho do arquiteto. Examinemos agora, na obra de Vignola, a expressão deste contraste entre o homem e a natureza, tão importante no século XVI. No Palazzo Farnese (Caprarola, 1547-1549), experimentamos uma completa alienação entre o edifício e o espaço circundante adquirindo aquele um caráter desconfortável, duro e artificial, enfatizado pelas dimensões

incomuns, pela ênfase dada à sua forma cúbica, pela localização elevada e "entrincheirada" por rampas, fossos, escadas e terraços que afastam o edifício mais do que lhe dão acesso. Ele é "estranho" à natureza e àquele que o percebe. Na Villa Lante (Bagnaja, 1566), Vignola, ao invés de exagerar e entrincheirar o edifício como no anterior, o aliena, dando-lhe proporções diminutas que o fazem quase sumir dentro do jardim. Em ambas, a obra parece relacionar-se equivocadamente com seu ambiente.

Fig.68

Não é só o classicismo e a centralidade renascentista que o século XVI procurará desintegrar. A perspectiva de Brunelleschi, um dos mais importantes fundamentos da arquitetura "desenhada" do Quattrocento, também sofre uma nova interpretação do artista maneirista. Diante da Colunata de Uffizi de Vazari (Florença, 1560), experimentamos o mesmo sentimento de incerteza e estranhamento das obras anteriores. Aqui também, a arquitetura é tensa, gerada por contrastes, não se estabilizando nem se homogeneizando por um padrão regulador. Ao lado esquerdo, a loggia elaborada dá-nos a impressão de estarmos num pátio. Ao lado direito, uma rústica parede inferior sugere-nos a fachada de uma rua. Estamos num lugar aberto ou fechado? Dentro ou fora? Estamos num espaço que jamais se define entre as realidades opostas com que trabalha. E além desta indefinição nossa inquietação aumenta quando observamos que a realidade construída contraria o desenho do projeto. Este é todo concebido em torno da perspectiva de ponto central cujas linhas horizontais dominantes se marcam nas linhas principais da obra. No entanto, a fuga espacial provocada não encontra nenhum ponto central no fundo, ao contrário do que se fez no interior de Santo Spirito. Vazari faz nossos olhos se perderem no vazio do pórtico perfurado sem encontrar o prometido ponto de convergência e descanso. A profundidade do espaço parece-nos uma pergunta sem resposta. Quando encontrar esta resposta, convém adiantarmos, o espaço maneirista ganhará uma estrutura e originará o barroco.

Fig.69

Um último estudo que gostaríamos de fazer trata de duas outras obras de Michelangelo, talvez o arquiteto mais

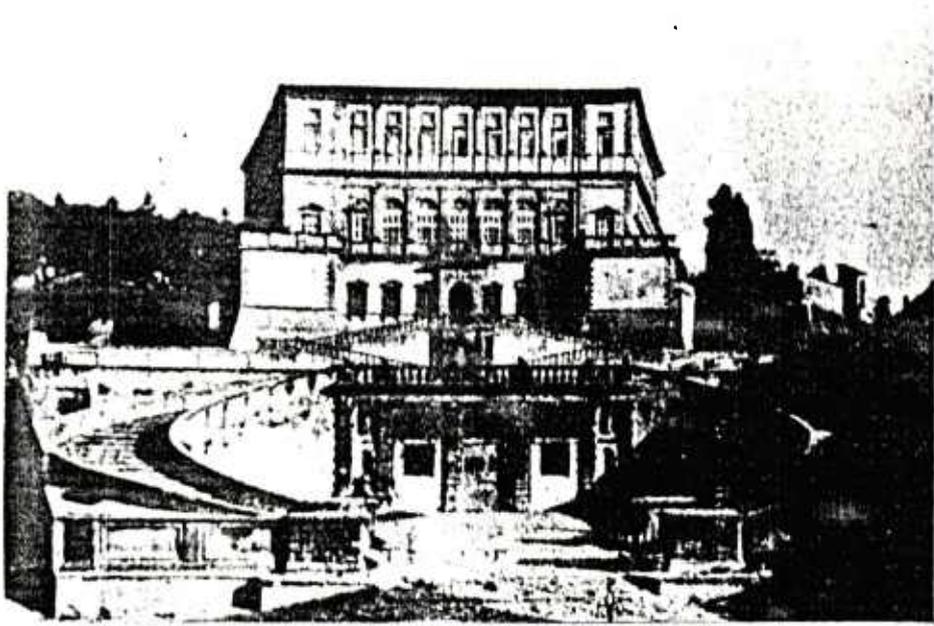


Fig. 66 - VIGNOLA, G.,  
Palazzo Farneze, Caprarola.  
Exterior



Fig. 67 - VIGNOLA, G.,  
Palazzo Farnese

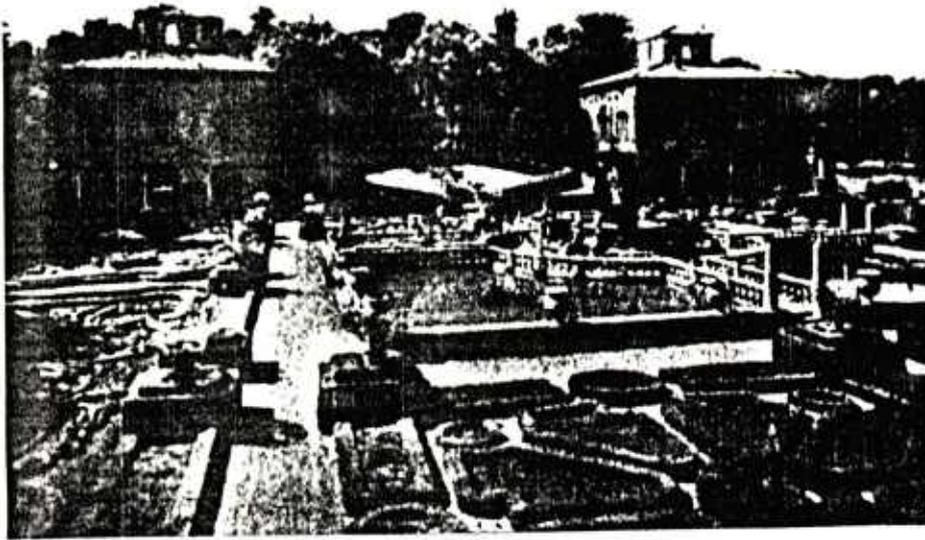


Fig. 68 - VIGNOLA, G.,  
Villa Lante, Bagnaja.  
Exterior



Fig. 69 - VAZARI, Colunata de Uffizi,  
Firenze

expressivo do espírito maneirista: a Biblioteca Laurenziana (Florença, 1524) e a Piazza del Campidoglio (Roma, 1544). Nesta praça, o espaço urbano se define pela interioridade que lhe dá o trapézio formado pelos três palácios e a escadaria à frente. Michelangelo reforça esta interioridade projetando um desnível oval neste espaço. Mas, ao mesmo tempo, emergindo da estátua central, ele desenha uma estrela da qual partem arcos convexos dando um caráter expansivo e dinâmico ao espaço que quebra o fechamento da praça. Tal como nos edifícios anteriores, o projeto nasce do contraste, da tensão entre o limite trapezoidal e a expansão oval. Tal como na Basílica, a luta entre a expansão interior e a contração realizada pelas paredes que contêm o espaço parece expressar a relação entre uma alma infinita confinada num corpo, numa matéria. Esta simultânea luta entre expansão e contração deste espaço também produz a sensação espacial de uma finitude que abarca o campo maior da cidade que se estende adiante. As ovais irradiando-se fazem da praça um local de expansão de fundamental valor simbólico. Como diz Norberg-Schulz: "*At the Capitol we are at the centre, not only of the world, but of the departures, and returns which give our own individual life meaning and content. Here man experiences his existence as a meaningful, although problematic, relationship between his individual self and the world he belongs to*" (11).

Fig.70/72

Vejamos agora o interior da Biblioteca Laurenziana. Sua planta é concebida segundo três unidades, cada uma delas com um caráter distinto: um quadrado, um retângulo e um triângulo. O quadrado é constituído pela ante-sala na qual o arquiteto renuncia totalmente à uniformidade, ao equilíbrio, ao ritmo harmonioso e introduz no reduzido ambiente uma escada imensa, propositalmente absurda. As gigantescas colunas em pares são colocadas em nichos recortados nas paredes, excessivamente estreitos para as dimensões daquelas. Todo o espaço é dominado, como se vê, pelo conflito violento entre o elemento interior gigantesco (escada, colunas) dentro de um confinado espaço exterior (ante-sala, nichos) expressando o mesmo tema da Piazza del Campidoglio e da Basílica de São Pedro: o corpo (matéria) é a prisão da alma (espírito, espaço). E se

Fig.73/76

considerarmos as situações das ordens clássicas, elementos antropomórficos, vemos que elas se encontram aprisionadas pela massa amorfa e extremamente branca das paredes. Como se o mesmo acontecesse com o homem diante da natureza. O conflito permanece insolúvel na ante-sala. Mas quando nós acabamos de subir a escada, chegamos à segunda unidade espacial: a biblioteca retangular, totalmente livre de conflitos, harmoniosa, geometricamente ritmada pelas pilastras aparentes. Finalmente, na última e pequena biblioteca triangular, o espaço se estabiliza e se centraliza. Ocorre, portanto, uma articulação em que diversos estados de espírito se sucedem em contrastes: o espaço não é homogêneo e constrói um "caminho" que parte do extremo conflito e chega à extrema calma. Segundo Norberg-Schulz, "*the first, lower zone (a ante-sala) represents the conflicts of earthly existence the fight of the individual soul for existential meaning; (...) the calm harmony of the library suggests a solution through the intellect; (...) the third, higher zone (a biblioteca triangular e pequena onde eram guardados os livros mais raros e importantes) symbolizes divine wisdom*" (12). Eis aqui um dos melhores exemplos da archê: todo o edifício desenvolve como tema a relação entre homem e Deus e entre corpo e alma, tal como na Basílica e o Campidoglio. Esta relação é tensa e trágica. Adquire uma dimensão psicológica a ser expressa pelo edifício e substitui a harmonia cósmica renascentista. Esta nova archê psicológica talvez seja a primeira verdadeira expressão do homem moderno: sua trágica relação consigo mesmo, com Deus e com o mundo (13). E, mais do que nenhum outro, Michelangelo a desenvolve na sua arte combinando sua extraordinária sensibilidade com uma significativa concepção da existência humana (14).

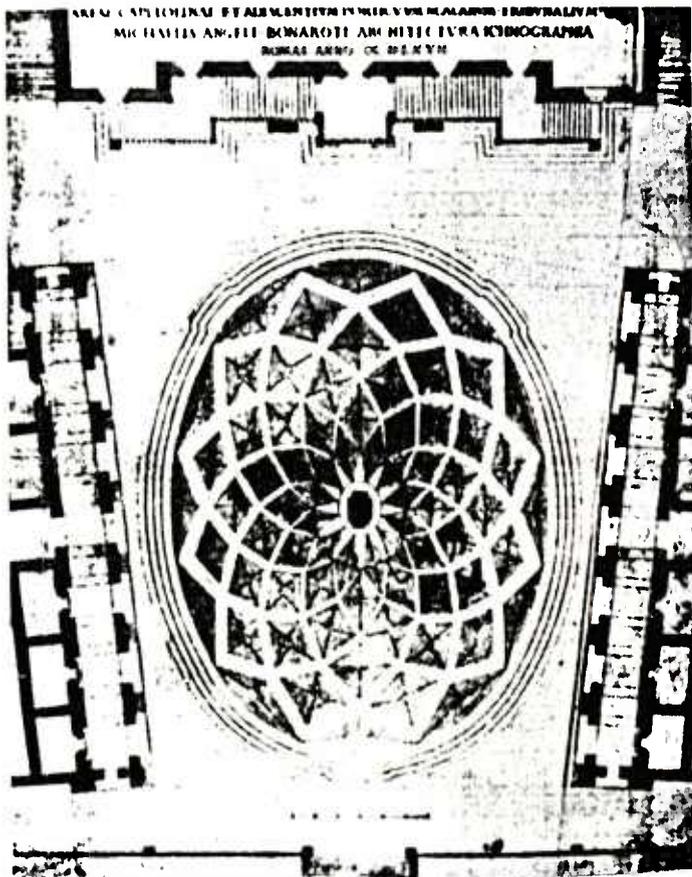


Fig. 70 - MICHELANGELO,  
Piazza del Campidoglio,  
Roma. Planta

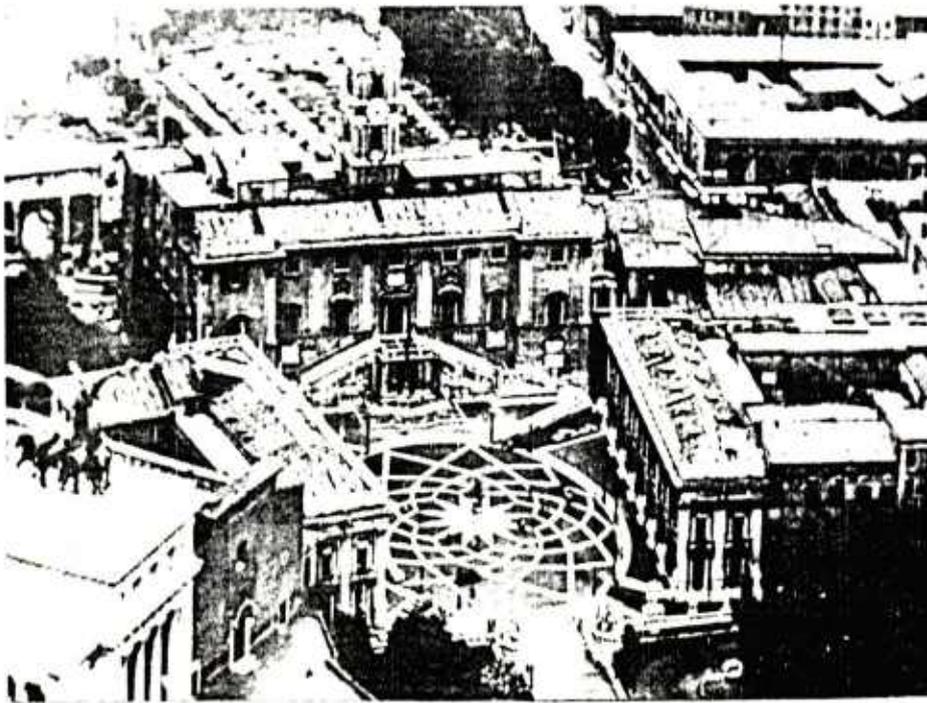


Fig. 71 - MICHELANGELO,  
Piazza del Campidoglio,  
Roma. Vista superior



Fig. 72 - MICHELANGELO,  
Piazza del Campidoglio.



Fig. 73 - MICHELANGELO,  
Biblioteca Laurenziana,  
Firenze. Ante-sala

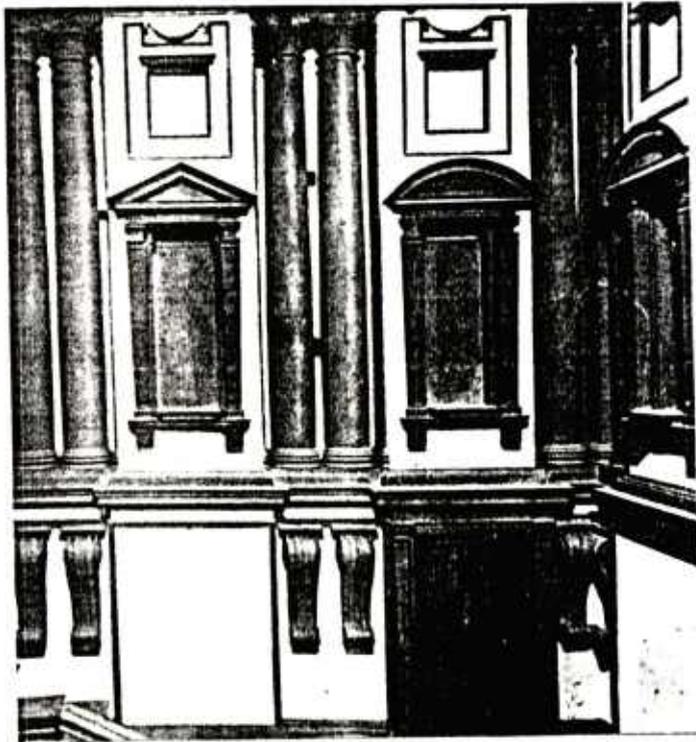


Fig. 74 - MICHELANGELO,  
Biblioteca Laurenziana.  
Ante-sala



Fig. 75 - MICHELANGELO,  
Biblioteca Laurenziana.  
Salão de leitura

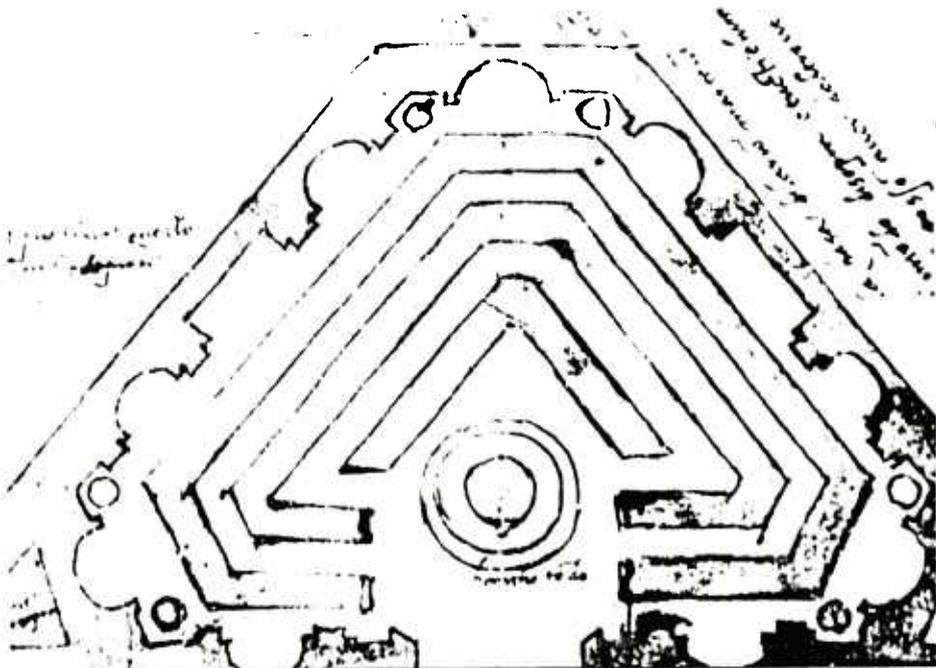


Fig. 76 - MICHELANGELO,  
Biblioteca Laurenziana.  
Planta da pequena  
biblioteca ao fundo

---

3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO"  
MANEIRISTA

---

---

### 3. DA ARQUITETURA AO "MUNDO" MANEIRISTA

---

A atmosfera espacial maneirista, resumindo a análise anterior, caracteriza-se pelo anti-naturalismo, pela tensão e pelo contraste. Seu espaço é mais dinâmico e heterogêneo que o renascentista. Recupera a longitudinalidade, o "caminho" no interior das suas igrejas e cidades e desintegra os princípios clássicos e racionais que nortearam a arquitetura do século anterior. Estranho, o espaço aparece-nos algo inumano, insuportável, irreal e fantástico. Sua arquitetura parece ser resultado de uma luta do homem e sua alma contra as forças da natureza, do material, do corpo. O racionalismo e o antropocentrismo renascentistas desgastam-se, invadidos por uma atmosfera tensa e onírica de conflitos, indefinições e incertezas que parecem envolver o homem do século XVI.

Não seria esta condição insegura e trágica o avesso da mesma moeda que no Quattrocento apresenta sua face sólida, confiante e otimista? O intenso conflito do homem com o mundo, expresso pelo Maneirismo, não seria a consequência tardia da proposição de Nicolau de Cusa de que o finito não pode compreender o infinito? Vimos que esta proposição funcionou no século XV para recuperar o mundo humano e a crença no conhecimento e na razão. Não conteria ela uma mensagem "alienante" em que o homem se vê rompido com Deus e o

Universo? Não seria a descoberta da dimensão psicológica no século XVI uma consequência da mesma investigação e crença no indivíduo promovidas no século anterior? Não procuraria o anti-naturalismo e o subjetivismo da arte a infinitude espiritual, contrapartida do Universo infinito, que anteriormente acreditara na eternidade de uma arte inspirada na razão matemática e científica? Não poderia ser o Cinquecento o "renascimento" do espírito trágico grego, tal como o Quattrocento renascera com o seu racionalismo antropocêntrico?

Acreditamos que a estas perguntas, a resposta é positiva. Uma das últimas gravuras de Dürer, um dos espíritos mais expressivos do Renascimento, parece-nos comprovar isto: A Melancolia (1514). Nela, a atmosfera maneirista já procura insinuar-se. Entre desolada e entediada, a figura contempla o universo geometrizado e sem sentido, desprovido de mensagens significativas da presença divina no nosso mundo e do destino humano, reduzido a mero objeto científico pelos instrumentos colocadas à mão. Mas esta redução não parece suficiente para a realização do espírito: *"o compasso e os instrumentos de medida que a rodeiam, a balança e a tábua numérica que estão sobre o muro, aparecem como símbolos de uma alma profundamente isolada no seio de um universo infinitamente aberto que exclui todo sentimento de simpatia entre o eu pensante e as coisas"*, escreve Papaioannou (15). Esta solidão da figura representa o próprio desgaste do racionalismo, do antropocentrismo (classicismo) e do afã de conhecimento do século XV. Deste desgaste o maneirismo retirará a sua essência. A "alienação" que o caracteriza é a consequência da destituição de valores morais, éticos ou antropomórficos numa natureza homogênea e geométrica, concebida como um sistema de objetos estranhos e mudos, manipulável pela ciência mas, no entanto, sem sentido. O homem moderno se instala em progressiva solidão, *"se sente estrangeiro neste universo construído pelo espírito que calcula e mede, mas que não pode conceber como um todo. Esse mundo, cuja significação é sempre precária e fragmentária, não está relacionado com as aspirações profundas da alma; nenhuma certeza ontológica emana já do devir do mundo"* (16).

Fig. 77



Fig. 77 - DURER, A.,  
A Melancholia. Gravura (1514)

Giordano Bruno (1548-1600) talvez seja quem melhor expresse este mundo emergente no século XVI. Atacando abertamente toda a física qualitativa, ele afirma a infinitude e o dinamismo do universo, alheio às necessidades humanas e aos valores religiosos. "*Conseqüentemente, afirma ele, a bela ordem e a hierarquia da natureza é um sonho ingênuo e um gracejo de velhas decrepitas*" (17). É interessante observar que, tal como a arquitetura maneirista jamais se estabiliza provocando múltiplas sensações, também o universo de Bruno não encontra repouso ou constância, tendendo sempre para inumeráveis composições: "*Demócrito e Epicuro compreenderam melhor, ao pretenderem que tudo se renova e se recompõe in finitamente, do que aqueles que se esforçavam por salvar a eterna constância do universo, a fim de que o mesmo número suceda sempre ao mesmo número e as mesmas partes da matéria sempre se transformem nas mesmas partes*" (18). Também a Montaigne (1533-1592) é o movimento infinito que interessa fixar, pois nada tem uma existência constante: "*Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage. (...) Il n'y a aucune constance existence, ny de nostre estre, ny de celui des objects. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle*" (19). Tal como na arquitetura maneirista, o homem experimenta, diante do universo, a inexistência do repouso. Nada se fixa. Até nossos juízos, como diz Montaigne, não encontram morada segura e estável diante dos objetos e do mundo. Nem no campo da moral ou da política, como se vê em Maquiavel (1469 - 1527) (20). Analogamente, a estética não mais procurará a forma eternamente bela, perfeita e universal como o fizera Alberti. Também esta inexistente. A respeito de si mesmo o homem não encontra uma imagem constante ou uma definição precisa. Diz Montaigne: "*Em verdade o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso. Dificilmente o julgaríamos de maneira decidida e uniforme*" (21). Como no Narciso de Caravaggio, o homem se procura, se busca. Mas não se encontra. A dimensão psicológica, a carga emocional e os conflitos expressos pelo espaço maneirista são a conseqüência deste profundo mergulho na alma humana e na angústia em que ele se debate à procura de uma solução para sua

existência alienada diante do mundo e da criação divina. Mesmo que o arquiteto reproduza no seu edifício o dinamismo e a infinitude do universo de Bruno, não lhe interessa mais torná-lo visível mas sim à nova e trágica situação do homem diante dele. Este é o sentido da arquitetura maneirista: instaurar no espaço a dimensão psicológica que promova a viagem do homem ao seu interior, à sua "anima". Como se aí Deus viesse residir, abandonando o universo às explorações dos cientistas. Por isso, Michelangelo elimina a luz do interior de sua Basílica.

Perdido o espírito do Renascimento, a arte se afasta da natureza e das referências clássicas para mergulhar na subjetividade do artista, nas profundezas mais escuras da alma até então ofuscadas pela luz da razão do Quattrocento. A archê do século XVI deixa de ser a mimesis da natureza, a imitação da ordem cósmica que caracterizou o Medievo e o Renascimento, para ser exatamente a problematização desta relação e a expressão de uma subjetividade "alienada" do universo, como diz Hauser. O maneirista não está mais seguro de seu poder intelectual, de suas concepções e valores. Seu mundo é dividido, problemático, instável e conturbado. O século XVI clama por uma nova fonte interior de sentido para o homem que resolva o drama desta vida, definida por Michelangelo como "uma escura prisão" (22). Esta fonte parece ser indicada na Biblioteca Laurenziana: partindo-se da insuportável sala sô se conquista a calma e a harmonia dentro da divina sabedoria, representada na estabilidade da última unidade triangular que todo o espaço parece buscar: sô a religião pode resolver o drama da existência. Ao final do século XVI, a subjetividade e o drama religioso parecem substituir o "racionalismo pagão" do Renascimento e canalizar a busca dilacerante em que o homem se envolvera. Protestantes e católicos forneceram duas respostas distintas para esta busca religiosa com que se procurava "re-ligar" o homem ao seu mundo e ao seu Deus.

Os protestantes, acreditando na predestinação, não vêem como as ações do homem na terra podem conduzir à

graça divina e, por isso, o simbolismo da arte religiosa foi anulado. O mundo parece-lhe sem sentido e não manifesta qualquer lei divina. A criatura e o Criador sã se encontram na pesquisa individual e na livre interpretação da palavra de Deus, sem ajuda de qualquer recurso exterior. Por isto, seu espaço arquitetônico é neutro e desprovido de simbolismos. Ao contrário, a Contra-Reforma Católica, negando o livre arbítrio e a predestinação, recupera a autoridade eclesiástica e exerce grande influência na arte. Para o católico, também existe uma grande distância entre Deus e o homem; porém, ele acredita que esta graça divina, a religiosidade que dá sentido à sua vida, se revela ao homem na terra na medida em que este a busca. O "caminho" que empreende, as ações que pratica têm, assim, um valor religioso fundamental. Por isso, a arquitetura das igrejas do Cinquecento recuperam a longitudinalidade, o espaço da nave e a ênfase plástica no centro da fachada. Também vimos que a racionalidade era o único instrumento necessário para se atingir a forma perfeita e eterna de Alberti. Mas essa era uma beleza pagã, excessivamente independente da Igreja e de valores religiosos: contra ela reagiu a Contra-Reforma. Assim, uma nova arte, calcada mais na impressão, no impacto emocional persuasivo e apologético, toma o lugar daquela nas construções religiosas ao final do século XVI com o objetivo de seduzir o fiel para a sua doutrina diante da ameaça protestante. Sua mensagem religiosa se aproxima do cotidiano e apela para a emoção mais do que para a razão. Como consequência, um anti-intelectualismo começa a insinuar-se na arte católica e satura suas igrejas com apelos visuais de profunda ornamentação, comunicacionalmente mais rápidos e impressionantes do que a carga intelectual contida nas formas renascentistas. A arquitetura, então, se "fenomeniza", dirige-se aos sentidos, e esta parece ser a contrapartida dada ao final do século XVI para a resposta religiosa que infundiria, novamente, significação para a existência humana e solução para o conflito que a torturara durante todo o Cinquecento (23).

ta ilustração disto. É a tradução arquitetônica da solução católica aos conflitos dominantes do homem maneirista e que servirá de protótipo para o século XVII. Seu espaço não é mais um símbolo estático da harmonia cósmica do Renascimento, nem se contenta em produzir os desconfortos e conflitos espaciais do maneirismo. Ele é todo dramático carregado de apelos visuais e persuasivos, como imagens, altares e crucifixos profundamente decorados, tal como recomendara o Concílio de Trento: *"And the Bishops shall carefully teach this: that, by means of stories of the Mysteries of our Redemption, portrayed by paintings and other representations, the people are instructed and confirmed in the habit of remembering, and continually revolving in mind the articles of faith"* (24). Todo o conflito espacial, tão desconfortante em Michelangelo e nos palazzi do próprio Vignola, parece aqui ser resolvido numa longitudinalidade recuperada que culmina numa cúpula cuja vertical é enfatizada. O encurtamento dos transeptos e o aumento da ábside também promovem a profundidade espacial que estrutura o eixo a partir da capela-mor. O "caminho" é orientado, dinamizado e aprofundado: ao final do altar, Deus se revela. Ao contrário da Colunata de Uffizi, a profundidade se estrutura e cria uma solução, situada no altar, para a expectativa que ela produz. Aqui, o espaço encontra aquilo que busca e o promove; enquanto em Vazari era a própria busca que era promovida. O conflito maneirista parece resolver-se e o espaço arquitetônico procura completar-se e responder às perguntas desenvolvidas na longitudinalidade da nave. Esta resolução, porém, não gira em torno da renascentista racionalidade do centro ou do ponto de fuga, mas em torno da religiosidade impressiva que pusera fim à crise do humanismo e à busca que dominara o Cinquecento. Il Gesù representa, portanto, o final da arquitetura maneirista e o início do Período Barroco, que veremos a seguir (25).

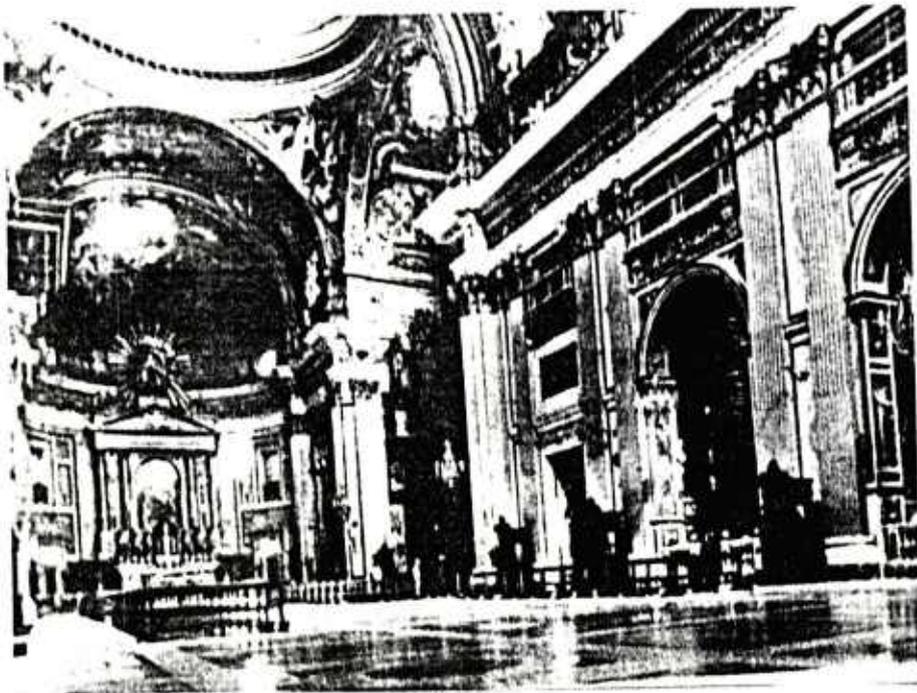


Fig. 80 - VIGNOLA, G., Il Gesù.  
Interior



Fig. 81 - VIGNOLA, Il Gesù. Fachada

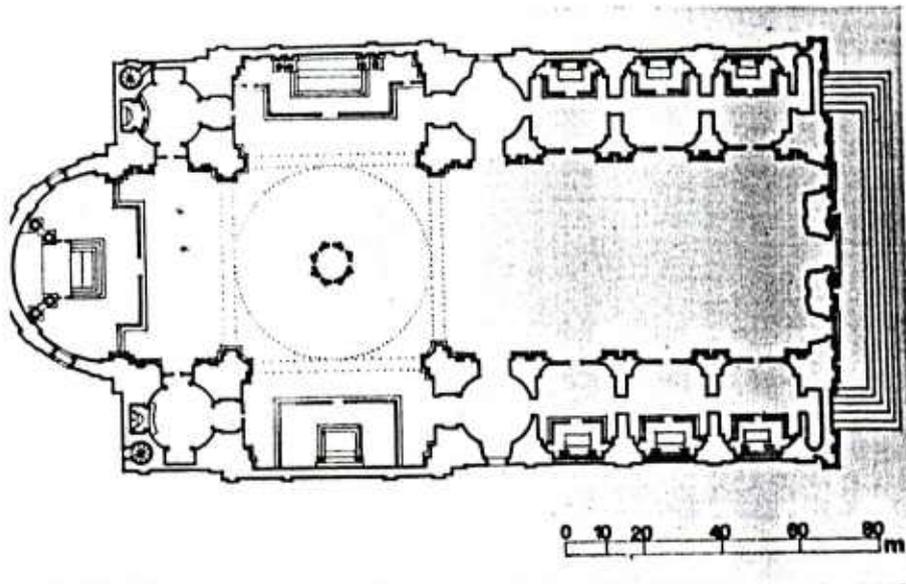


Fig. 78 - VIGNOLA, G., Il Gesù, Roma.  
Planta

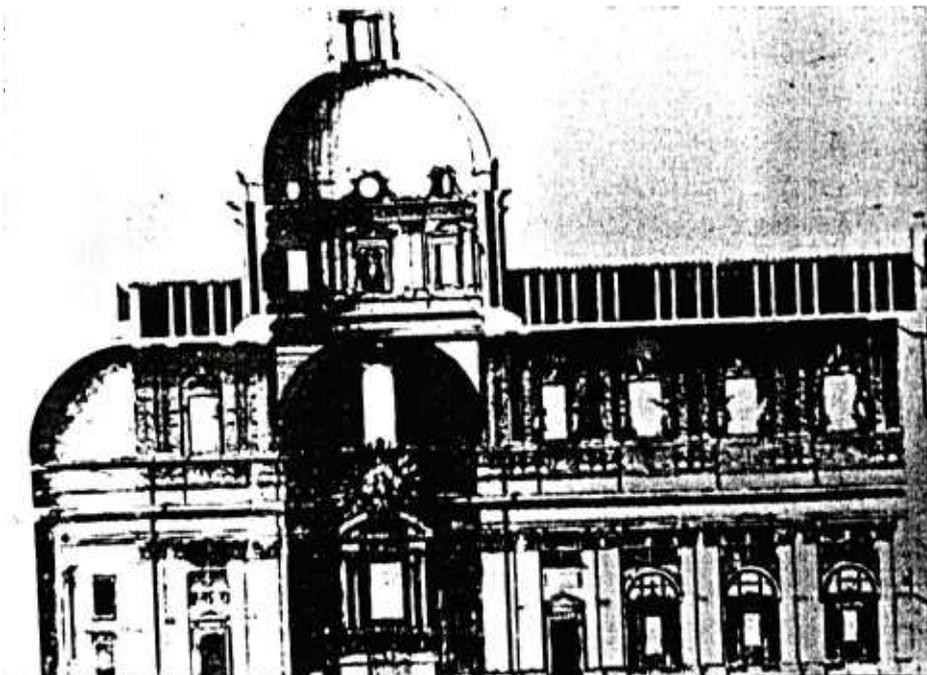


Fig. 79 - VIGNOLA, G., Il Gesù. Corte