SELVAGERIA GÓTICA
PERFEIÇÃO RENASCENTISTA

Volume 1 – Uso e Significado da Expressão Gótico

Paulo Bicca

CAU/RS
Conselho de Arquitetura
e Urbanismo do Rio Grande do Sul

Editora da ULBRA

Câmara do Livro

Selvageria gótica_OK.indd 1 02/12/2020 16:57:21

Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS)
Rua Dona Laura, 320 | Bairro Rio Branco | Porto Alegre/RS | (51) 3094.9800
www.caurs.gov.br

Conselho Editorial do CAU/RS
André Huyer
Carlos Eduardo Mesquita Pedone
Célia Ferraz de Souza
Luiz Antônio Machado Veríssimo

Assessoria Técnica do CAU/RS
Gabriela Belnhak Moraes
Marcele Danni Acosta
Tales Völker

Capa
Juliano Dall'Agnol
Ilustração: Catedral de Barcelona, de Campelo Costa

Projeto gráfico e diagramação
Isabel Kubaski

Revisão
Renato Deitos

Editor
Astomiro Romais

ESTE EXEMPLAR NÃO PODE SER COMERCIALIZADO

Edital de Chamada Pública nº 01/2016

Permite-se a reprodução PARCIAL desta publicação sem fins comerciais e desde que citada a fonte. Ressalta-se que a violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B583s Bicca, Paulo.
Selvageria gótica : perfeição renascentista / Paulo Bicca. – Canoas: Ed. ULBRA, 2020.
v. : il.

v. 1: Uso e significado da expressão gótico.

1. Arte gótica. 2. Renascimento. 3. Arquitetura gótica. 4. História da arte. 5. Etimologia. I. Título.

CDU 7.033.5

Setor de Processamento Técnico da Biblioteca Martinho Lutero – ULBRA/Canoas

ISBN: 978-65-992668-0-5

Formato: 16x23cm | Fontes: Minion Pro e Bodoni MT

À minha companheira Briane Bicca (*in memoriam*)

Selvageria gótica_OK.indd 4 02/12/2020 16:57:21

AGRADECIMENTOS

Pelas contribuições, agradeço a Antônio Carlos Campelo Costa, Fernando Falcão, Helena Meneghello, Isabel Locatelli, Luiz Philippe Torelly, Maturino da Luz, Paulo Moisés Nerbas e Roberto Galvão.

Selvageria gótica_OK.indd 6 02/12/2020 16:57:22

SUMÁRIO

Palavra do Presidente 9

Apresentação 11

Introdução 13

Capítulo I – O humanismo e o classicismo renascentistas 25

Capítulo II – As artes liberais e as artes mecânicas 193

Capítulo III – As academias de arte e o colégio de arquitetos e engenheiros 233

Capítulo IV – O uso da expressão gótico: seus precursores 257

Capítulo V – A expressão gótico e o classicismo pós-renascentista 281

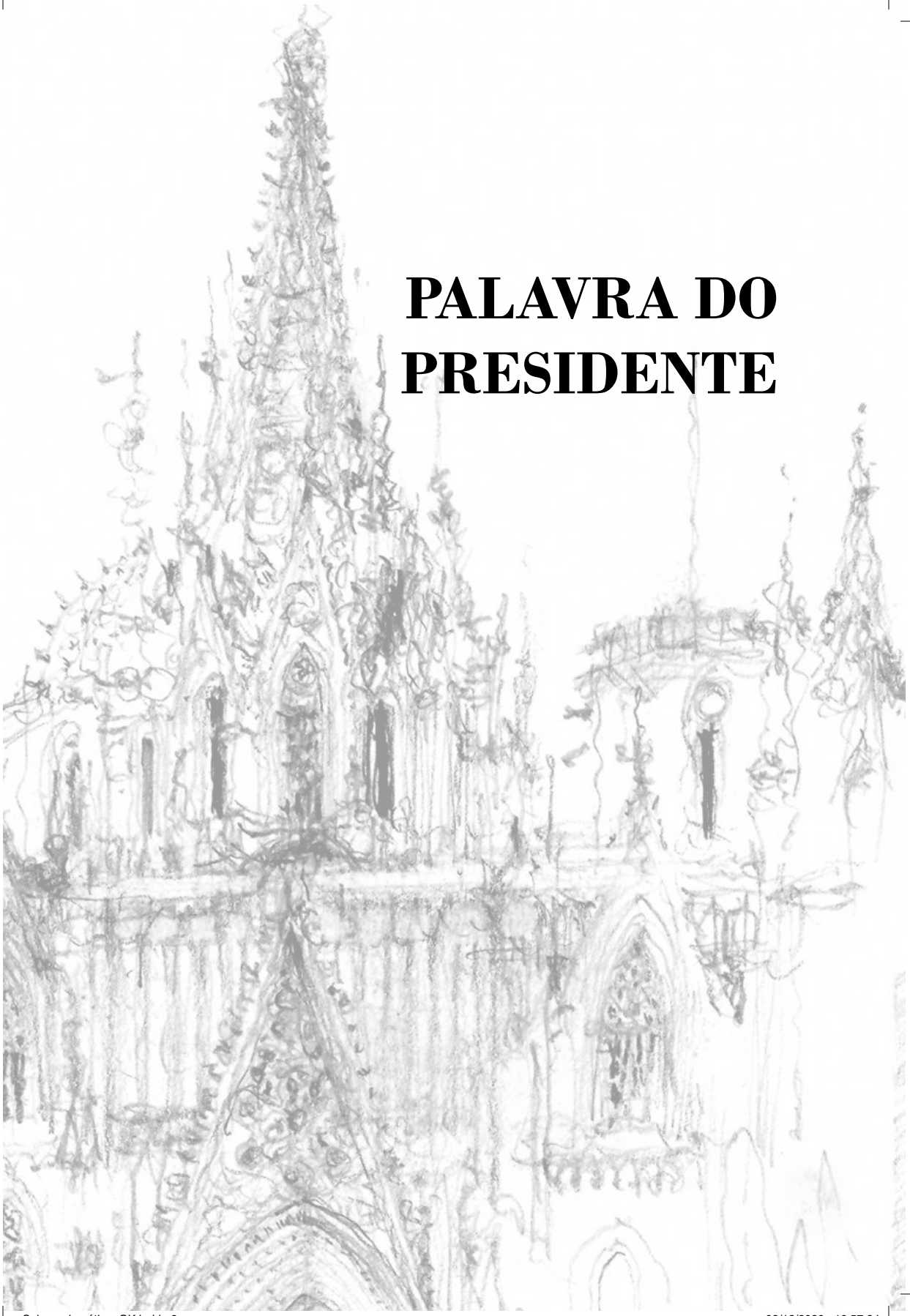
Capítulo VI – A expressão gótico: uso e tradição 387

Epílogo 403

Referências Bibliográficas 407

Selvageria gótica_OK.indd 8 02/12/2020 16:57:23

PALAVRA DO PRESIDENTE



Selvageria gótica_OK.indd 9 02/12/2020 16:57:24

O Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS) apresenta um conjunto de publicações de autoria de arquitetos e urbanistas do Estado selecionadas a partir de edital público. O objetivo é registrar e divulgar amplamente a relevante produção dos profissionais e pesquisadores gaúchos a partir de seus trabalhos de investigação e produção técnica.

As publicações são resultado de uma parceria do CAU/RS com a Câmara Rio-Grandense do Livro (CRL), entidade responsável pela Feira do Livro de Porto Alegre, e com a Editora da ULBRA, igualmente escolhida através de processo público para realizar a produção e a impressão dos trabalhos selecionados. Aos parceiros agradecemos, assim como aos colegas que trabalharam na Comissão de Seleção das publicações e a todos os funcionários do CAU/RS que se envolveram direta ou indiretamente neste projeto.

Com esta iniciativa, o CAU/RS acredita estar contribuindo para cumprir com sua obrigação de promover e valorizar a profissão oferecendo para toda a sociedade publicações de qualidade, utilizando de forma adequada parte dos recursos arrecadados de todos os arquitetos e urbanistas do Estado, aos quais também agradecemos, além de estar informando e formando profissionais para a construção de cidades mais justas e belas.

Tiago Holzmann da Silva
Arquiteto e urbanista
Presidente do CAU/RS
Gestão 2018-2020

APRESENTAÇÃO

Selvageria gótica_OK.indd 11 02/12/2020 16:57:26

Este livro é o primeiro volume de uma trilogia nomeada *Selvageria gótica, perfeição renascentista* e tem como objeto principal a história do uso e do significado da expressão gótico(a).

O título dessa trilogia nasceu da leitura de *A natureza do gótico*, obra escrita pelo inglês John Ruskin em meados do século XIX. Nela ele defende a tese de que a *selvageria* é uma das principais e louváveis características estéticas da arquitetura gótica e a contrapõe à pretendida *perfeição* formal das arquiteturas clássicas, em particular a renascentista.

E como será percebido por meio do conteúdo apresentado, o conflito entre os significados dos termos *selvageria* e *perfeição*, nas suas várias e distintas versões e tal como eles comparecem na história da arquitetura e das ideias arquitetônicas, transcende em muito as questões de natureza cultural e estética, envolvendo, igualmente e de forma substantiva, aquelas de ordem social, econômica e política – todas elas relacionadas ao aparecimento e à consolidação da profissão de arquiteto a partir do Renascimento.

Ademais, e em boa medida, essa obra amplia e aprofunda questões já por mim tratadas na tese de doutorado *Le Dogme Architecte*, sobretudo no que concerne ao conteúdo da sua terceira parte, intitulada "La 'Renaissance' de l'Architecte".

O interesse de um livro não está somente nos resultados e ideias novas que ele traz; ele se mede também pelo número de problemas que ele faz nascer, pelas reflexões, e até mesmo pelas objeções que ele suscita.

(Jean-Pierre Vernant. *Mythe & pensée chez les Grecs*)

INTRODUÇÃO

Selvageria gótica_OK.indd 13 02/12/2020 16:57:29

Não sei bem quando se começou a aplicar difusamente o termo "gótico" à arquitetura do norte, mas pressuponho que, qualquer que tenha sido a data de início do uso original do termo, isso implicasse um sentido negativo e exprimisse o caráter bárbaro do povo entre o qual nasceu essa arquitetura.

(John Ruskin. *A natureza do gótico*)

John Ruskin[1], (fig. 01) em meados do século XIX, ao tratar das questões consideradas por ele como concernentes à natureza do gótico e ao caráter selvagem e rude dessa arquitetura, afirmava desconhecer quando o termo gótico foi usado originalmente; e sublinhava o significado pejorativo com o qual ele foi empregado, não apenas nos seus primórdios, mas durante alguns séculos, associado ao que se costumava qualificar como índole grosseira e bárbara do povo entre o qual, supostamente, esta arquitetura teria nascido, conforme pensavam aqueles que primeiro se utilizaram dessa expressão, para por meio dela então designar a maneira de construir encontrada na Europa entre a queda do Império Romano e o Renascimento[2]. Recorde-se que, ainda na segunda metade do século XVIII, Diderot e D'Alembert, na *Encyclopédie*, referem-se nos seguintes termos às obras realizadas nesse período: "esta maneira bárbara [que] infestou as belas artes desde 611 até 1450"[3].

---

1 RUSKIN, John. *La Natura del Gotico*. Milano: Editorial Jaca Book, 1981, p. 59.

2 Utilizo-me aqui da expressão Renascimento com o seu significado mais comum, isto é, relativo ao que ocorreu na Itália durante os séculos XV e XVI, sem ignorar, entretanto, que muitos outros "renascimentos" anteriores foram e continuam sendo objeto de estudo dos historiadores, e que se trata de uma questão controversa. Franklin de Oliveira, por exemplo, refere-se aos "inúmeros protorrenascimentos que ocorreram durante o Medievo", defendendo a tese de que "a Renascença não começou com os humanistas e Petrarca, mas com Francisco de Assis". Para ele "o Medievo foi uma eclosão de contínuas Renascenças: a Carolíngia, a do século XII, a Franciscana, a Otoniana, a Escolástica, a Nominalista" (Franklin de Oliveira, in *Apresentação à edição brasileira do Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. V). Sobre este assunto, ver, entre outros autores, Erwin Panofsky, sobretudo na sua obra intitulada *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*, Ed. Flammarion; Eugenio Garin, em *Moyen Age et Renaissance*; Germain Bazin, em *Histoire de l'histoire de l'art*, Ed. Albin Michel.

3 Citado por LOVEJOY, Arthur O. La Redécouvert du Gothique. In: *Le Gothique des Lumières*. Brionne: Gérard Monfort, 1991, p. 9.

Selvageria gótica_OK.indd 14 02/12/2020 16:57:29

Figura 01 – John Ruskin

Ruskin, entretanto, não se limitou a constatar qual era a acepção deste termo, quando empregado de acordo com o seu sentido original; nem tampouco se colocou entre aqueles seus contemporâneos que, de maneira mais ou menos explícita, lamentavam o fato de a expressão gótico, então sinônimo de primitivo, inculto e grosseiro, ter sido utilizada para designar uma arquitetura pela qual nutriam, no mínimo, uma grande simpatia. Quanto a isso, e na medida em que penetramos no pensamento ruskiniano, deparamo-nos com ideias relevantes e *sui generis* a respeito das artes e da arquitetura. Pensamento que se revela, sobretudo, quando Ruskin, ao tratar do significado da expressão gótico associando-a a expressões tais como selvagem e rude, as submete a uma total subversão naquilo que elas ordinariamente significam e conotam, opondo-se assim aos cânones e princípios atinentes à estética e à produção arquitetônica forjadas pelo humanismo e pelo classicismo renascentistas, ainda largamente preponderantes no seu tempo, apesar das mudanças ocorridas na história da arquitetura e das artes, do século XVII ao século XIX, e malgrado as reações contra esses cânones e princípios, encontradas, por exemplo, no Romantismo.

Para Ruskin, era como se as ideias dominantes sobre o gótico estivessem de cabeça para baixo, dispondo-se ele a inverter esta situação, colocando-as na posição que julgava correta; mudança de posição que se faria acompanhar de uma essencial mudança de conteúdo. E para tanto ele não negava, antes pelo contrário, o caráter *selvagem* ou *rude* deste estilo. Assim como todos os críticos e detratores do gótico, Ruskin não apenas enfatizava essas suas características,

Selvageria gótica_OK.indd 15 02/12/2020 16:57:29

considerando-as também intrínsecas ao mesmo. Porém, esgota-se aí a aparente identidade entre ele e os que menosprezavam esse estilo. Se para estes tais características o tornavam desprezível, posto serem antagônicas aos ideais clássicos de beleza e, portanto, indignas do "elevado mundo das artes", para Ruskin era exatamente o inverso. Contrapondo-se a tudo aquilo que está associado à estética do classicismo, ele julgava que tais características, pela sua própria natureza, são o resultado do que de mais meritório existe na arquitetura medieval dominante na Europa entre os séculos XII e XIV. Mas Ruskin ia além, pois via nesses predicados a expressão do que esta arquitetura teria de mais essencial e valioso, e que a tornava superior a todas as outras até então produzidas. E assim, no pensamento ruskiniano, o termo gótico, conotando selvageria e rudeza, não é usado com o sentido pejorativo que normalmente se lhe empresta; muito pelo contrário, e por paradoxal que isso possa parecer, nele todas essas expressões adquirem então uma acepção elogiosa.

Desta maneira, Ruskin opõe-se, de forma clara e enfática, às ideias que ainda prevaleciam no seu tempo, todas elas, no fundamental, construídas a partir do século XV pelos literatos, arquitetos, artistas, tratadistas e teóricos das artes e da arquitetura renascentistas, que moldaram o universo conceitual e ideológico no interior do qual, durante alguns séculos, desenvolveu-se a história do uso e do significado da expressão gótico. Como é sabido, e como bem sublinha Élie Faure, "vivemos dois ou três séculos imbuídos do sentimento de que a Renascença italiana encontrou, para nosso consolo, o caminho perdido da arte antiga e de que, antes dela e fora dela, existia apenas a barbárie e confusão"[4]. Ideias que começaram a ser contestadas a partir da segunda metade do século XVIII, como parte de um intencional e amplo processo de revisão e revalorização da Idade Média, que então se iniciava. Mas, frise-se, neste contexto Ruskin também se distingue, de uns mais, de outros menos, da quase totalidade daqueles que o antecederam ou foram seus contemporâneos e que, como ele, ergueram-se em defesa do gótico, na sua maioria imbuídos de princípios e objetivos muitas vezes diferentes ou até mesmo opostos aos que animavam as ideias ruskinianas, expressas e consubstanciadas, sobretudo, na sua maneira singular de considerar a expressão gótico associada à selvageria da arquitetura que ela nomeia; selvageria que ele confronta com a tão pretendida e suposta perfeição da arquitetura do Renascimento e de todas aquelas consideradas clássicas.

Vejamos, pois, um pouco da história do uso e do significado desta expressão, o que certamente nos auxiliará a compreender melhor, de maneira mais abrangente e substantiva, a singularidade e a relevância das ideias ruskinianas sobre a arquitetura e a natureza do gótico em particular. E comecemos pelo que

---

4 FAURE, Élie. *A Arte Renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 1.

Selvageria gótica_OK.indd 16 02/12/2020 16:57:29

é dito a respeito da palavra gótico, tanto do ponto de vista etimológico quanto histórico, em alguns dicionários e enciclopédias; não sem antes sublinhar que este termo, com o significado que aqui destacamos, foi empregado primeiramente entre os literatos e só depois no campo das artes. E neste foi utilizado primeiro apenas para a arquitetura e os ornamentos arquitetônicos, tendo sido somente *a posteriori* aplicado também às demais formas de manifestação artística[5].

Quanto à etimologia, no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*[6] lê-se que gótico, derivado do latim medieval *gotticu*, é um adjetivo relativo aos godos ou proveniente deles; criado ou usado pelos godos. E, segundo a *Enciclopédia Mirador Internacional*[7], a expressão *gótico* faz parte das línguas espanhola e portuguesa, a partir do século XVII ao XIX, respectivamente; italiano *gotico*, do século XVI; francês *gothique*, de 1619 (em 1482 com o sentido de medieval); inglês *ghotic*, de 1641; alemão *gotik*, dos séculos XVI e XVII. Todas elas identificadas ao latim *gothicus*, relativo aos godos, do latim tardio. Enquanto que *Gothi*, *Gotthi*, vem do grego *Góthoi*, *Gótthoi* (plural). E no que concerne à história do seu uso, essa enciclopédia sublinha que o vocábulo gótico foi utilizado na Renascença pelos humanistas italianos para designar pejorativamente todo um período da história da arquitetura do século XIII ao século XVI. Giorgio Vasari, pintor, arquiteto e escritor italiano (1511-1574), atribuía aos godos toda a arquitetura medieval que ele chamava de tedesca, "alemã". Gótico, nesse sentido, encontra-se pela primeira vez em 1610, na obra latina de um jesuíta. No *Dicionário da Idade Média*[8], atribui-se a Vasari o uso pela primeira vez do termo gótico "para descrever toda a arte entre a queda do Império Romano e o início da Renascença", sem fazer "qualquer distinção entre o pré-românico, o românico e o gótico, considerando-os todos bárbaros". E no *Dicionário do Renascimento italiano*[9] diz-se que o nome gótico, "que pode muito bem ter-se originado com Alberti como um termo depreciativo e que certamente corresponde à maneira tedesca ('estilo alemão') de Vasari", é o termo descritivo adequado para um estilo artístico que teve seu primeiro florescimento pleno na Île-de-France e em áreas circundantes, no período entre 1200 e 1250, e depois se propagou a toda a Europa setentrional. Enquanto que no *Dicionário de Arquitetura*[10], organizado

---

5 Cf. PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*. Paris: Ed. Flammarion, 1990, p. 25.

6 *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

7 *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.

8 LOYN, H. R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

9 HALE, John R. (org.). *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.

10 PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. (orgs.). *Dizionario di Architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1981.

Selvageria gótica_OK.indd 17 02/12/2020 16:57:29

por Pevsner, Fleming e Honour, lê-se: "o nome gótico foi introduzido por Vasari, no seu desprezo pela arte nórdica (ou 'dos godos')".

O francês Louis Grodecki, um dos mais respeitados historiadores da arquitetura medieval, no início da sua renomada obra intitulada *Arquitetura Gótica*[11], afirma que a noção de arte gótica ou de arquitetura gótica é pouco clara, pois

> não corresponde a dados históricos e geográficos bem definidos (à diferença, por exemplo, da noção de arte carolíngia), e porque as características técnicas, formais ou iconográficas que se quis associar a esta noção não são constantes. É, sobretudo, um termo convencional, aceito pelos historiadores da arte a seguir uma já longa tradição; termo cuja significação varia segundo seus intérpretes. Foi aplicado à arquitetura e à arte medievais do Ocidente por alguns escritores do século XV (Filarete, Manetti) (fig. 02) e do XVI, especialmente Vasari, para qualificar a barbárie da arte anterior aos séculos do Renascimento. A *maniera tedesca*, ou *maniera dei Goti*, é o contrário da boa tradição antiga, à qual retornam os séculos XV e XVI. Esta noção foi proposta pois, e se aceitou unanimemente no século XVII, com um sentido pejorativo, para expressar uma censura, e para explicá-la por circunstâncias ao mesmo tempo históricas (as invasões da alta Idade Média) e técnicas.[12]

Figura 02 – Antonio Manetti

Recorde-se que a cultura da Idade Média não criou expressões para nomear as distintas artes e arquiteturas que produziu nos seus vários períodos. Não existiam então designações tais como arquitetura carolíngia, bizantina, românica ou gótica,

[11] GRODECKI, Louis. *Arquitectura Gótica*. Madrid: Ed. Aguilar, 1977.
[12] Ibid., p. 9.

Selvageria gótica_OK.indd 18 02/12/2020 16:57:30

por exemplo. No que tange à identificação e à denominação de certas características, sobretudo formais e construtivas, comuns a um conjunto de edificações, e excluindo-se aquelas aplicadas às diversas ordens arquitetônicas, já encontradas em Vitrúvio, pode-se afirmar que um tal procedimento se inicia, de forma tênue e não plenamente consciente, a partir dos escritos renascentistas, e como parte da então nascente historiografia das artes. Como observa James Ackerman,

> para que se possa constituir uma história da arte, o fazer artístico deve ser percebido como uma atividade distinta de toda outra atividade humana, e na sucessão temporal dos produtos de tal atividade ocorre discernir um certo esquema descritível de mudança. Tais precondições eram de fato ausentes no Medievo, uma época na qual a arte no sentido moderno raramente era diferenciada das outras produções funcionais das oficinas artesanais, no qual não existia nem mesmo uma terminologia adequada para diferenciar classes ou períodos de artefatos do passado. A história da arte no sentido moderno começa com o Renascimento italiano, se bem que tenha raízes distantes na Antiguidade. Mas a aquisição de uma consciência histórica livre da mentalidade ingênua do cronista foi uma realização bastante mais difícil do que se tem imaginado. Tal consciência não estava desenvolvida na Antiguidade, e estava ainda no estado embrionário no autor renascentista universalmente reconhecido como o pai da moderna história da arte, Giorgio Vasari (...). (fig. 03) A ideia de período artístico – à parte a genérica distinção entre Antiguidade, trevas e renascença – foi uma invenção dos historiadores, um artefato, uma abstração de determinada(s) característica(s) selecionada(s) de exemplos individuais.[13]

Ademais, nas suas origens e por muito tempo, o uso e o significado dado ao termo gótico não faziam parte daquilo que hoje julgamos ser uma mais criteriosa taxionomia dos estilos arquitetônicos. Foi preciso esperar o século XIX para que isso ocorresse, como resultado da maior preocupação e do esmero concernentes a uma correta e exata identificação e classificação dos mesmos. Mas se hoje podemos afirmar que o uso da expressão gótico, durante alguns séculos, sobretudo do século XV ao século XVIII, fez-se, com muita frequência, de forma bastante arbitrária e imprecisa, quando visto à luz dos nossos atuais parâmetros e critérios, isso porém não nos impede de constatar que nesse período, malgrado uma certa licença no uso deste termo, havia algo de similar e constante na atitude de todos aqueles que, empregando a expressão gótico no sentido pejorativo, tinham também em comum a intenção de demarcar rigidamente a fronteira entre dois territórios culturais essencialmente distintos e opostos: os das arquiteturas medievais e os das clássicas.

---

[13] ACKERMAN, James S. *Architettura e disegno. A rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Mondadori Electa, 2003, p. 9-10.

Selvageria gótica_OK.indd 19 02/12/2020 16:57:30

Figura 03 – Giorgio Vasari

Refiro-me àqueles que, originariamente e durante alguns séculos, empregaram o epíteto gótico para designar tudo aquilo que, *grosso modo*, não estivesse estritamente conforme aos cânones do classicismo sectariamente defendidos pelos seus adeptos mais ortodoxos. Atente-se, pois, para o fato de que, se o termo gótico foi largamente utilizado de maneira bastante abrangente, sem as restrições que há quase dois séculos corretamente lhe foram impostas, tendo sido muitas vezes empregado para designar até mesmo o que hoje denominamos de barroco ou de rococó, não há dúvidas de que sempre, no fundamental, o alvo visado pelo uso depreciativo do termo foi a cultura medieval, em particular as suas artes e arquiteturas, sobretudo estas. Como bem sublinha E. H. Gombrich,

> é um fato conhecido que muitos dos termos estilísticos empregados pelo historiador da arte iniciaram sua trajetória no vocabulário pejorativo do crítico. Gótico já teve a mesma conotação de vandalismo, como marca da insensibilidade bárbara diante da beleza; barroco ainda aparece no *Pocket Oxford Dictionary* de 1934 com a acepção inicial de "grotesco, excêntrico" (…).[14]

Quanto à história do uso da palavra gótico – e de outras expressões a ela muito próximas e com significados no essencial os mesmos –, ela começa na Itália do século XV, quando então o humanista italiano Lorenzo della Valle, em 1440, utiliza-se pela primeira vez desta expressão para designar a grafia em uso na

[14] GOMBRICH, Ernst H. *Norma e Forma*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990, p. 105.

Selvageria gótica_OK.indd 20 02/12/2020 16:57:31

Idade Média[15]. Segundo esse filósofo, filólogo e professor de retórica, "o Medievo, corrompendo a pureza do latim, perdeu igualmente a substância profunda daquela civilização"; motivo pelo qual restaurar a latinidade significava para ele realizar uma radical transformação cultural[16]. Na França, a expressão gótico também foi empregada na literatura antes de sê-lo para a arquitetura. "Lefèvre d'Étaples, desde 1476, Guillaume Budé, (fig. 04) em 1524, dela se servem para qualificar o mau uso da baixa latinidade."[17] Neste particular, Erwin Panofsky, ao examinar as origens do uso do termo gótico, destaca que,

> por boas razões históricas e geográficas, foi na França, antes do que na Itália, que os humanistas tiveram a tendência a concentrar suas invectivas sobre a barbárie em geral, a Idade Média bárbara e, em particular, os godos, enquanto que os italianos preferiram associar as suas a outras nações bárbaras e estrangeiras (como os vândalos, os hunos, os lombardos, os germanos e os próprios franceses) e tiveram a tendência de colocá-los todos no mesmo saco, sob a denominação de *tramontani* (de trás dos montes). Por conseguinte, os adjetivos *goticus* e gótico foram utilizados na França bem antes do que na Itália.[18]

E como exemplo do que afirma, Panofsky também se utiliza dos discursos de Lefèvre d'Étaples e de Guillaume Budé. Em 1496, diz ele, Lefèvre d'Étaples escreveu o seguinte em seu *Artificiales Introductiones*: "Seguramente, outrora, aquela desgraça foi levada à literatura dos latinos pelos góticos; por causa do gótico, desconheço nomes de boa literatura que tenha havido."; e em 1524, Budé, em suas *Introductiones in Pandectas*, pergunta: "Que perversidade há, portanto, introduzida nos discursos, para que, com tão importante e elegante bagagem do direito para usar e usufruir ... esses góticos e bárbaros preferiram fazer uso de bagagem desprezível? ".[19]

---

15 Cf. *Enciclopedia Mirador Internacional*; p. 5.391. O humanista Lorenzo della Valle nasceu na cidade de Roma em 1407, aí falecendo no ano de 1457. Foi tradutor e crítico da língua latina, e defensor da crítica filológica dos textos antigos. Traduziu Homero, Tucídides e Heródoto, além de ter comentado o Novo Testamento. São muitos os seus trabalhos escritos nos campos de filosofia, política e linguística (Cf. *Enciclopedia Mirador Internacional*, p. 11.285).

16 Cf. *Enciclopedia Garzanti de Filosofia*. Milano: Garzanti Editore, 1988, p. 963.

17 Cf. BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*. Paris: Ed. Albin Michel, 1986, p. 110. Lefèvre d'Étaples, teólogo francês, nascido em 1450, foi um humanista e aplicou às Escrituras os métodos rigorosos da filologia; constituiu o "cenáculo de Meaux", que, na França, contribuiu para preparar os espíritos para o calvinismo. Guillaume Budé, humanista francês nascido no ano de 1467, foi um dos principais responsáveis pela propagação, em seu país, do estudo do grego (Cf. KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1999). Budé escreveu *A transição do Helenismo para o Cristianismo*.

18 PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 48.

19 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 21 02/12/2020 16:57:31

Figura 04 – Guillaume Budé

Mas no que diz respeito ao uso da expressão gótico referente à arquitetura, e na condição de um verdadeiro neologismo, far-se-ia necessário aguardar o início do século XVII, pois somente então ela foi explicitamente empregada para designar uma construção medieval. Deve-se isso ao jesuíta belga Carolus Scribanius, que, no ano de 1610, qualificou de *opus gothicum* o edifício da Bolsa de Anvers, que remonta a 1531[20]. Porém, antes de Scribanius, figuras expressivas na história da arquitetura já haviam se utilizado largamente de outras denominações familiares ao gótico, com as quais procuravam (des) qualificar a arquitetura do Medievo. Conforme já vimos – quando abordamos a etimologia e um pouco da história da palavra gótico –, bem antes de a expressão *opus gothicum* ter sido empregada por Scribanius, sobretudo na Itália durante o Renascimento, floresceram outras expressões a ela aparentadas. Expressões que se tornariam comuns e quase que indispensáveis ao vocabulário do Humanismo e do Classicismo italianos, a partir do final do século XV e a seguir largamente utilizadas, não apenas na Itália. Por isso, não julgo apenas oportuno, mas também imprescindível, começar por esses dois movimentos que são, do ponto de vista cultural, a expressão do Renascimento.

Mas, antes de tratar dessas questões, quero alinhar-me, no fundamental, às ideias expressas por Moshe Barasch, quando ele afirma:

---

[20] Cf. BAZIN, Germain, op. cit., p. 110. Carolus Scribanius (1561 – 1629) foi reitor do Colégio dos Jesuítas na Antuérpia e provincial dessa Ordem para toda a região da Sout Netherlandish.

Selvageria gótica_OK.indd 22 02/12/2020 16:57:32

Entre os historiadores modernos, o período geralmente chamado Renascimento constitui um "problema", isto é, um assunto que suscita frequentes e radicais desacordos. O Renascimento foi objeto de tantas e tão diferentes explicações que se poderia confeccionar uma pequena biblioteca somente com os livros e artigos que tratam da história destas interpretações. Foi o período renascentista completamente diferente das épocas que o precederam e seguintes? Não foi este período somente a última fase – a "decadência" como formulou um grande historiador – da Idade Média? E, têm realmente as primeiras fases desse dito período – o século XV e talvez inclusive antes – suficientes elementos em comum com as últimas fases – as últimas décadas do século XVI – como para nos permitirmos falar de *um* período? Todas as possíveis razões a favor e contra a existência de um período especificamente renascentista foram colocadas e investigadas seriamente por historiadores sociais e econômicos, por estudiosos da literatura e da filosofia e ainda por historiadores da arte. Ao menos em alguns aspectos o problema parece ainda em aberto, e os investigadores desta geração vacilarão ainda antes de adotar um postura definitiva. O estudioso da teoria da arte não tem tais vacilações; sabe perfeitamente que a teoria das artes visuais – no sentido estrito e completo do termo – é um produto da época renascentista. Também sabe que esta teoria da arte dos séculos XV e XVI difere marcada e claramente das ideias que sobre pintura e escultura se difundiram na Idade Média e que também se afasta, se bem que de maneira não tão marcante, da evolução posterior nesse terreno. Assim como o estudioso da teoria da arte está consciente da diversidade do período renascentista, também o é de sua unidade intrínseca. Sabe, evidentemente, que a teoria da arte do começo do século XV se difere em muitos aspectos da do final do século XVI; que a ênfase, inclusive dentro da teoria da arte, se deslocou ao longo do tempo. Entretanto também é consciente de que desde o começo do *Quattrocento* até o final do *Cinquecento* prevaleceu uma atitude fundamental, colocaram-se questões afins entre si e teve poucas mudanças no que os autores destes séculos consideraram que devia ser a finalidade última da arte. Existiu, portanto, uma "teoria renascentista da arte". Mais ainda, esta teoria constitui um dos aspectos específicos desse período em seu conjunto e contribuiu para o caráter particular da cultura renascentista em geral. Podemos, inclusive, precisar um pouco mais. A teoria renascentista da arte teve uma marca determinada, uma pátria. Se bem, é verdade, que desde logo não esteve restrita a um país em especial (...) foi sem dúvida um fenômeno italiano. Unicamente na Itália se deram as condições sociais, intelectuais e artísticas que tornaram possível a total articulação de um corpo sistemático de pensamento sobre as artes visuais; somente na Itália (...) obtiveram (...) um completo fundamento teórico.[21]

[21] BARASCH, Moshe. *Teorias del arte, de Platon a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 95-6.

Selvageria gótica_OK.indd 23 02/12/2020 16:57:32

Capítulo I

O HUMANISMO E O CLASSICISMO RENASCENTISTAS

Selvageria gótica_OK.indd 25 02/12/2020 16:57:34

Como o significado primário da palavra gótico aplicada às artes e às arquiteturas medievais[22] só se torna plenamente compreensível no contexto da cultura criada pelo Renascimento, e como a inteligibilidade de aspectos essenciais desta cultura pressupõe, por mínimo que seja, abordar o humanismo e o classicismo renascentistas, torna-se necessário falar a respeito de ambos, lembrando que, em se tratando do Renascimento, essas duas expressões e os seus significados são, na verdade, as duas faces de uma mesma moeda; indissociáveis portanto. E tratar do humanismo e do classicismo significa penetrar no universo do imaginário renascentista, em muito daquilo que ele tem de essencial e que nos auxilia, sobremaneira, a entender e explicar o uso das expressões com as quais passaram então a ser nomeadas as arquiteturas do Medievo. Desde que, é claro, relacionemos esse imaginário com as condições históricas das quais ele é parte integrante e que ajudou a construir; e na condição de que as ideias renascentistas não sejam vistas apenas no que elas próprias nos revelam e nos procuram fazer crer, por meio do discurso que lhes é intrínseco. É indispensável, sobretudo, também conhecê-las naquilo que, como ideologia, elas escondem.

Como bem adverte Raymond Ledrut,

> é sem nenhuma dúvida essencial evitar as armadilhas da ideologia – enquanto falsa consciência – e saber se a teorização aí pode ser outra coisa que não uma duvidosa construção que se pretende derivar de razões sólidas e que de fato dissimula, consciente ou inconscientemente, bases ideológicas e interesses de classe, ou de grupo.[23]

Ademais, diz ele,

> uma ideologia é um conjunto mais ou menos coerente de representações coletivas cuja função social principal é justificar a prática de um grupo determinado. Ela permite a esse grupo tornar-se uma "força social", assegurando sua coesão, desenvolvendo sua influência e a protegendo contra as ameaças das ideologias exteriores. A ideologia tem, por consequência, uma outra função, mais ou menos latente ou consciente, a função de ocultação. A ideologia mascara e dissimula, porque a justificação e a autoridade que daí decorre supõem que diversos aspectos do real, e os mais importantes, fiquem *escondidos*. A realidade social é travestida conforme os interesses do grupo ou da classe que desenvolve a ideologia. As fontes e os efeitos reais da dominação são mantidos

---

[22] Refiro-me "às arquiteturas medievais", isto é, no plural, porque, como já vimos e veremos detalhadamente ao longo deste estudo, a expressão gótico, tal como foi empregada do século XV ao início do século XIX, abarcava todos os estilos arquitetônicos produzidos durante a Idade Média, não se restringindo, portanto, à arquitetura que hoje é nomeada como tal.

[23] LEDRUT, Raymond. *L'espace em question*. Paris: Editions Anthropos, 1976, p. 107.

Selvageria gótica_OK.indd 26 02/12/2020 16:57:34

> à sombra enquanto que o papel e a função do grupo e de seus membros são superestimados e se veem atribuídas "virtudes" que eles não têm.[24]

E o quadro se completa se, ao que diz Ledrut, acrescentar-se o que afirma Marilena Chaui. Para ela a ideologia é um forma específica do imaginário social, por meio da qual os sujeitos sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político. E isso se dá de maneira tal que esta aparência, em vez de revelar, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Ademais, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos "ensinam" a conhecer e agir[25]. Mas, afirma Chaui,

> na qualidade de corpo teórico e de conjunto de regras práticas, a ideologia possui uma coerência racional pela qual precisa pagar um preço. Esse preço é a existência de "brancos", de "lacunas" ou de "silêncios" que nunca poderão ser preenchidos sob pena de destruir a coerência ideológica. O discurso ideológico é coerente e racional porque entre as suas "partes" ou entre as suas "frases" há "brancos" ou "vazios" responsáveis pela coerência. Assim, ele é coerente, não *apesar* das lacunas, mas *por causa* ou *graças* às lacunas. Ele é coerente como ciência, como moral, como tecnologia, como filosofia, como religião, como pedagogia, como explicação e como ação, apenas porque *não diz tudo e não pode dizer tudo*. Se dissesse tudo, se quebraria por dentro.[26]

E assim,

> a tentativa de preencher os brancos do discurso ideológico e suas lacunas, não nos levaria a "corrigir" os enganos ou as fraudes desse discurso e transformá-lo num discurso verdadeiro. É fundamental admitirmos que, se tentarmos o *preenchimento* do branco ou da lacuna, não vamos transformar a ideologia "ruim" numa ideologia "boa": vamos, simplesmente, *destruir* o discurso ideológico, porque tiraremos dele a condição *sine qua non* de sua existência e força.[27]

---

24 LEDRUT, Raymond. *L'espace em question*. Paris: Editions Anthropos, 1976, p. 108.

25 Cf. CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981; e CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

26 CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*, p. 114-5.

27 CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia*, p. 22.

Selvageria gótica_OK.indd 27 02/12/2020 16:57:34

O Humanismo

Sublinhe-se que o conceito humanismo foi utilizado somente a partir do século XIX, por estudiosos da Renascença, e refere-se então ao movimento filosófico e literário nascido na Itália no século XIV. É criado como expressão derivada da palavra humanista, já em uso no século XV, para indicar o literato que se ocupava da *humanae litterae*, isto é, dos estudos clássicos; estudos das obras da Antiguidade escritas em línguas grega e latina[28]. E desses estudos, no início estavam excluídas as atividades hoje chamadas artísticas; o que entretanto se alterou como decorrência de significativas mudanças no universo das artes, tanto conceituais quanto práticas, colocando-se então as artes sob o guarda-chuva do humanismo, que alargava assim o seu território de abrangência. Os humanistas, diz Peter Murray, "compartilhavam a nostalgia da glória romana e dos esplendores de sua língua ancestral. Os artistas transferiam sobre a arte antiga a admiração que sentiam os escritores pelas letras latinas"[29]. E, conforme sublinha Abbagnano, é um aspecto fundamental do Humanismo a sua

> parte filológica, que não é apenas a necessidade de descobrir os textos antigos e restituir-lhes a forma autêntica, estudando e colecionando os códices, mas também é a necessidade de encontrar neles o autêntico significado de poesia ou de verdade filosófica que contenham. A admiração pela Antiguidade e seu estudo nunca faltaram na Idade Média; o que caracteriza o humanismo é a exigência de descobrir a verdadeira cara da Antiguidade, libertando-a dos sedimentos acumulados durante a Idade Média.[30]

---

[28] De acordo com J. Ferrater Mora, no seu *Dicionário de Filosofia*, o termo humanismo foi usado pela primeira vez em alemão por F. I. Niethamer em sua obra *Der Streit des Philantrhopismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichts unserer Zeit*, publicada em Tübingen, no ano de 1808. Segundo Nicola Abbagnano, no seu *Dicionário de Filosofia* (Ed. Martins Fontes, 1998), o termo humanismo é usado para designar duas coisas distintas. Uma delas, e é esta que aqui interessa destacar, refere-se ao movimento literário e filosófico que nasceu na Itália na segunda metade do século XIV, daí difundindo-se para os demais países da Europa, constituindo-se na origem da cultura moderna e tendo sido um dos aspectos fundamentais do Renascimento. De acordo com Abbagnano, este humanismo começa com a obra de Francesco Petrarca (1304-74); e entre os principais humanistas inclui Lorenzo Valla (1407-57) e Leon Battista Alberti (1404-72). Sobre o humanismo, ler, entre outros: GARIN, Eugenio. *Moyen Âge et Renaissance*. Paris: Ed. Gallimard; *Enciclopedia Garzanti de Filosofia*, Garzanti Editore; *Dicionário do Renascimento italiano*, Jorge Zahar Editor; *Enciclopédia Mirador Internacional*, *Encyclopaedia Britannica do Brasil*, publicações; *Histoire des Idéologies* (vol. 2), Ed. Hachette; *Dicionário de Ciências Socias*, Editora da Fundação Getúlio Vargas; BURCKHARDT, Jacob. *La civilitá del Rinascimento in Italia*. Ed. Casa del Libelli Melita.

[29] MURRAY, Peter. *L'Architecture de la Renaissance italienne*. Paris: Thames & Hudson, 1990, p. 8.

[30] ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

Selvageria gótica_OK.indd 28 02/12/2020 16:57:34

"Humanistas e filósofos", sublinha Hautecoeur, "puseram em circulação certas ideias que adotaram em seguida os artistas. Eles professavam que o conhecimento dos autores antigos lhes daria uma superioridade, lhes permitiria compreender a ordem do cosmos e a ordem do espírito, que repousa sobre as matemáticas (...)"[31]. E, segundo Frantz Funck-Brentano, "é com razão que se viu no humanismo a antessala da Renascença italiana, mais particularmente da Renascença florentina. Florença foi a alma inspiradoura da Renascença até o dia em que (...) ela será substituída por Roma"[32]. E perguntando "o que é o humanismo"?, o próprio Funck-Brentano responde: "o estudo das humanidades, isto é, as *belas-letras*, particularmente das letras gregas e latinas"[33]. Humanismo que se alimenta do culto à Antiguidade; culto esse que, por consequência, se favorece do humanismo[34].

Reside aí uma das principais características do *humanismo* e o seu caráter indissociável da cultura renascentista, qual seja: a defesa do retorno ao antigo, o culto do mundo clássico greco-romano e a crença de que aí a humanidade havia atingido, até então, a sua *forma mais perfeita*. E "se a Antiguidade grega e romana", conforme sublinha Jean Babelon, "tinha exercido desde o século XIV uma ação preponderante sobre o pensamento na Itália, é em torno da metade do século XV que se desenvolve, senão a sua dominação, ao menos seu prestígio"[35].

---

31 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*. Tome premier. Paris: Éditions J. Picard et Cie., 1963, p. 10.

32 FUNCK-BRENTANO, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Arthème Fayard et Cie., Editeurs, 1935, p. 78.

33 Ibid.

34 Cf. FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 78.

35 BABELON, Jean. *L'Art au siècle de Léon X*. Lausane: La Guilde du Livre, s/d, p. 37. Segundo Jacob Burckhardt, "a civilização da Grécia e de Roma desde o século XIV obteve o controle da vida italiana, como fonte e base de cultura, como objetivo e ideal de existência e em parte também como reação declarada contra tendências anteriores. Esta civilização vinha há muito exercendo alguma influência na Europa medieval, mesmo além dos limites da Itália. Em face do barbarismo dos séculos VII e VIII, a cultura da qual Carlos Magno foi representante era essencialmente um Renascimento, e não podia adquirir qualquer outra forma. Exatamente como acontece na arquitetura romanesca do Norte, ao lado dos contornos gerais herdados da Antiguidade ocorrem também notáveis imitações diretas do antigo, e, assim, a erudição excessivamente monástica não só absorveu aos poucos uma enorme massa de materiais originados nos escritos romanos como também seu estilo mostra traços de imitação consciente... No entanto, o despertar da Antiguidade teve na Itália forma diferente daquela assumida no Norte... As construções toscanas do século XII e as esculturas do século XIII mostram claramente como a Antiguidade influenciou as artes visuais tão logo diminuiu a enchente do barbarismo... Mas o entusiasmo intenso e generalizado dos ialianos pela Antiguidade clássica não se manifestou antes do século XIV... Para isto era necessário um desenvolvimento da vida cívica, que só aconteceu na Itália, e ali, não antes dessa época. Era imperioso que nobres e burgueses primeiro aprendessem a conviver em termos de igualdade, e que surgisse uma sociedade que necessitasse da cultura e tivesse tempo livre e meios para

Selvageria gótica_OK.indd 29 02/12/2020 16:57:35

E no campo da filosofia, mesmo que Aristóteles continue sendo considerado uma referência importante, o humanismo fez uma nítida escolha a favor do platonismo, sob a forma de um neoplatonismo, cuja influência nas artes e na arquitetura foram marcantes[36]. Mas o humanismo foi muito mais do que isso; essa é a sua face aparente, e normalmente posta em relevo. Não me limitarei a ela, pois, caso contrário, seria deixar-me aprisionar pela sua própria ideologia.

E se o humanismo começou com o culto das letras antigas, antes do que nas artes, inicio por suas relações com aquelas. E para tanto, utilizar-me-ei, sobretudo, do que a respeito escreveu E. H. Gombrich, no seu ensaio sugestivamente intitulado "Da reviviscência das letras à reforma das artes: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi"[37], pois seu conteúdo nos ajuda a ver o que ocorreu no campo da escrita e da língua, no período protorrenascentista e no início do Renascimento. Auxilia-nos também a conhecer algumas das motivações e consequências de um

---

ganhá-la. A cultura, porém, tão logo liberada dos grilhões fantásticos da Idade Média, não poderia adiar de imediato e sem ajuda o caminho para a compreensão do mundo físico e intelectual. Precisava de um guia, e foi encontrá-lo na civilização antiga, com sua abundância de verdade e conhecimento em todos os campos do interesse espiritual. Tanto a forma como a substância desta civilização foram adotadas com grata admiração; tornaram-se a parte mais importante da cultura da época. A condição geral do país favorecia tal transformação" (BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 105).

36 Com a chegada à Italia dos doutos bizantinos, no final do século XIV, começa a ser difundido o conhecimento da língua grega, o que permitiu então o acesso direto aos textos da filosofia clássica, "campo no qual o humanismo realizou uma nítida escolha em favor do platonismo" (*Enciclopedia Garzanti de Filosofia*), podendo-se até mesmo afirmar que o "*Quattrocento* significou o renascimento do platonismo" (ibid.), através do neoplatonismo, cujo expoente então mais ilustre foi Marsílio Ficino, que fundou e manteve na cidade de Florença, sob a proteção dos Médici, a Academia Platônica, que muito influenciou na formação dos artistas e arquitetos do início do Renascimento, entre eles, e muito particularmente, Leon Battista Alberti. Sobre as relações entre o humanismo e o neoplatonismo com as artes e a arquitetura, recomendo, entre outras, a leitura das seguintes obras: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo; ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)*. Milano: Edizioni il Polifilo; BURCKHARDT, Jacob. *La civilità del Rinascimento in Italia*. Roma: Casa del Libro Fratelli Melita; CHASTEL, André. *Arte e humanisme à Florence*. Paris: Presses Universitaires de France; TAFURI, Manfredo. *Architecture et Humanisme*. Paris: Ed. Dunod; BLUNT, Anthony. *La théorie des arts em Italie*. Brionne: Gérard Monfort Éditeur; SIMONCINI, Giorgio. *Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento*. Bologna: Societá Editrice il Molino; WITTKOWER, Rudolf. *Principi architettonici nell'etá dell'umanesimo*; MÜNTZ, Eugène. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris: Librairie Hachette et Cie.; ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlásssico*. São Paulo: Companhia das Letras; PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*. Paris: Flammarion; PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Paris: Éditions Gallimard; HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique em France*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie.; HAUTECOEUR, Louis. *História Geral da Arte*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

37 GOMBRICH, Ernst H. Da revivescência das letras à reforma das artes: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi. In: *Gombrich Essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

Selvageria gótica_OK.indd 30 02/12/2020 16:57:35

movimento que tinha como importante objetivo, se tomarmos de empréstimo o título de um dos livros de Umberto Eco[38], "a busca da língua perfeita". Essa era então uma das metas expressas por aqueles que se voltaram para os escritos clássicos e para o resgate do latim. Mas o texto de Gombrich é igualmente valioso, porque nos permite acessar um pouco no universo das disputas que então ocorriam entre os letrados humanistas. E pode-se perceber que não eram poucas as divergências e não se restringiam às questões linguísticas, embora essas fossem as principais. Sublinhe-se que, com frequência, essas querelas envolviam desentendimentos sobre a maneira correta de estudar, então somente no sentido de conhecer, sem objetivos práticos, as obras arquitetônicas herdadas da Antiguidade. Mas se divergências existiram, e o texto de Gombrich as revela de forma explícita, não é menos verdade que, apesar das diferenças, havia um ponto comum importantíssimo, em relação ao qual todos os humanistas, indistintamente, estavam de acordo e não abriam mão, mesmo que alguns entre eles, e sob determinados aspectos, fossem por vezes ambíguos a respeito. Refiro-me à necessidade de romper com a tradição "bárbara" medieval; alvo comungado e defendido por todos eles, pode-se dizer, de forma peremptória.

Gombrich começa afirmando que os esforços dos humanistas renascentistas para restaurar o latim à sua pureza pristina são um exemplo do tipo de mudança ocorrida. E para tanto muito contribuiu a figura de Niccolò Niccoli[39], comerciante florentino de família rica, que viveu de 1367 a 1437; na passagem, portanto, do protorrenascimento para o Renascimento. E Gombrich, ao falar sobre esse personagem, destaca:

> todo o estudante do período conhece o encantador retrato do idoso Niccoli, citado por Burckhardt a partir da biografia de Vespasiano da Bisticci: "[...] sempre vestido com o mais belo tecido vermelho, que tocava o chão (...). Era o mais caprichoso dos homens à mesa, comia com os mais belos pratos antigos (...). Sua taça era de cristal (...) Vê-lo assim à mesa, parecendo uma personalidade do passado, era realmente um belo espetáculo".[40]

---

38 ECO, Umberto. *A busca da língua perfeita*. Bauru: Edusc, 2001.

39 "Niccolò Niccoli (1364 – 1437), um dos mais importantes membros do círculo humanista florentino, não escreveu praticamente nada mas exerceu grande influência... Sua paixão por todos os aspectos da cultura antiga levou-o a formar uma notável biblioteca, fruto tanto de buscas que ele incentivou de manuscritos existentes quanto de seu próprio e extenso labor como meticuloso copista, com um vivo interesse pela escrita humanista... Também tinha um profundo interesse pela arte clássica, moedas e outras antiguidades que colecionava. Embora as provas sejam escassas, Niccoli foi provavelmente um importante inspirador do gosto clássico na arquitetura e escultura, na escola de Brunelleschi e Donatello" (in *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 249).

40 GOMBRICH, Ernst H. *Gombrich Essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 413. Vespasiano da Bisticci (1421 – 1498) nasceu em Florença e foi um humanista e bibliotecário. Ajudou na construção

Selvageria gótica_OK.indd 31 02/12/2020 16:57:35

Mas Niccoli era também, e sobretudo, um bom exemplo da aristocracia social e intelectual de então, para a qual o humanismo e o estudo das *humanae litterae* não eram meros passatempos para *diletante*. Para ela, o conhecimento daí advindo era eficaz e talvez mesmo indispensável instrumento por meio do qual moldaria, em boa parte, a estrutura hierárquica da nova sociedade. Não esqueçamos que saber – de fato ou presumível, pouco importa – sempre foi uma arma importante nas disputas sociais.

Segundo Gombrich, Niccolò Niccoli foi figura tutelar entre os primeiros amadores da arte antiga.

> Este erudito florentino, diz ele, que começa por colecionar os manuscritos de autores clássicos, se apaixona desde 1380 pela escultura antiga que ele fazia procurar por toda a Itália. A coleção que ele lega a Cosme de Médici (fig. 05) pode fazer com que ele seja considerado o primeiro amador de arte no sentido moderno do termo. (...) Niccoli teve um papel muito importante para a eclosão de colecionadores no *Quattrocento* italiano; e seus conhecimentos são revelados pelas suas correspondências, notadamente com Poggio Bracciolini[41], (fig. 06) do qual ele foi conselheiro.

E se Niccoli teve papel importante no resgate das obras de arte antigas, ele não foi menos relevante no que tange às letras. E neste particular Gombrich relembra que Vespasiano, reconhecendo em Niccoli um dos pioneiros do movimento humanista, afirmava: "pode-se dizer, que ele revivesceu as letras gregas e latinas em Florença... Embora Petrarca, Dante e Boccaccio tenham contribuído para resgatá-las, as mesmas não chegaram com eles ao ápice que atingiram por intermédio de Niccolò"[42].

---

das bibliotecas de Florença e do Vaticano. Ajudou Cosme de Médici na Biblioteca de Florença, montando um catálogo com a ajuda de Tommaso Parentucelli (futuro papa Nicolau V). Em 22 meses havia coletado ou copiado mais de 200 livros e manuscritos. Quando Tommaso se tornou papa, Vespasiano dedicou quatorze anos à catalogação e à organização da coleção de Federico da Montefeltro, duque de Urbino. Catalogou não só o conteúdo da biblioteca do Vaticano, como também a do Castelo Visconte em Pávia, a do Convento de São Marco em Florença e a de Oxford.

41 Poggio di Duccio, mais conhecido como Poggio Bracciolini (*Terranuova Bracciolini, 11 de fevereiro de 1380 – †Florença, 30 de outubro de 1459), foi um dos mais importantes humanistas do Renascimento italiano. Construiu uma *villa* em Valdarno que adornou com uma coleção de estatuária clássica. Foi um dos grandes promotores dos estudos clássicos, e em viagens pela Suíça, França e Alemanha descobriu vários manuscritos com obras antigas dadas como perdidas, incluindo o tratado *De architectura*, de Vitrúvio, e obras de Quintiliano, Ascônio Pediano, Lucrécio, Eutiques, Sílio Itálico, Amiano Marcelino, Cícero, Caio Valério Flaco, Columela e Estácio, entre outros, que copiou e distribuiu entre os eruditos. Também escreveu obras próprias sobre história, arte clássica, coleções de lendas, epístolas e tratados de retórica e moral, além de ter sido um tradutor de Xenofonte.

42 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 413.

Selvageria gótica_OK.indd 32 02/12/2020 16:57:35

Figura 05 – Cosme de Médici

Figura 06 – Poggio Bracciolini

Aliás, Niccoli foi bastante crítico a esse triunvirato florentino, formado pelos três mais importantes literatos de Florença no século XIV. Críticas que provocaram uma forte e reveladora polêmica entre ele e Collucio Salutati[43], discípulo de Petrarca. Esta polêmica comparece em um dos diálogos "humanistas que tentam evocar a atmosfera das discussões ocorridas em Florença durante seu período mais criativo"[44]. Trata-se, no caso, "dos famosos *Dialogi ad Petrum Histrum* de Leonardo Bruni[45], geralmente citado por conta do enfurecido ataque de Niccoli contra Dante, Petrarca e Boccaccio"[46]. (figs. 07, 08 e 09) "Quem são esses Dantes, Petrarcas e Boccaccios aos quais você se refere? [perguntava Niccoli a Salutati] Espera que eu julgue com base nas opiniões do vulgar e aprove e desaprove o mesmo que a plebe? (...) Sempre desconfiei da plebe, e com razão"[47]. Discurso que não nos revela apenas disputas internas entre os humanistas, mas também o profundo caráter elitista e antipopular desse movimento, posto que, não apenas Niccolò Niccoli, com

---

43 Coluccio Salutati (Lino Coluccio di Pierio di Salutati) (*Buggiano, 16 de fevereiro de 1331 – †4 de maio de 1406) foi humanista, filósofo, literato e chanceler da República de Veneza; foi amigo de Petrarca e Giovanni Boccaccio, e um dos mais importantes líderes políticos e culturais do renascimento florentino.

44 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 413.

45 Leonardo Bruni (1369 – 1444) (Leonardus Brunus Aretinus, Leonardo Aretino) (*Arezzo, c. 1369 – †Florença, 9 de março de 1444), foi humanista, secretário papal, filósofo, historiador, tradutor e chanceler italiano. É considerado criador da forma renascentista da tradução e um dos primeiros historiadores da época moderna.

46 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 413.

47 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 413.

Selvageria gótica_OK.indd 33 02/12/2020 16:57:36

seus hábitos aristocráticos na forma de vestir e viver, mas todos os humanistas, indistintamente, sempre tiveram as mesmas ideias por ele expressas em relação à plebe. *Noblesse oblige!* E tal postura de repulsa a tudo aquilo que no imaginário desse movimento não fosse compatível com os seus hábitos e valores, e, sobretudo, aquilo que de fato ou supostamente se aproximasse do povo, era por eles visto como abominável. Preconceitos que logo se alastraram, tomando conta do universo das artes e da arquitetura, integralmente.

Figura 07 –
Dante Alighieri

Foto: JoJan

Figura 08 –
Francesco Petrarca

Foto: JoJan

Figura 09 –
Giovanni Boccaccio

Foto: JoJan

Niccoli é contundente na crítica a Dante que, segundo ele, se caracterizava por anacronismos e erros, carecendo de latinidade; colocando-o, explicitamente, não ao lado da plebe, mas junto aos artesãos, muito embora não haja, para os humanistas, nenhuma diferença essencial entre os que esses dois termos nomeiam: "por Júpiter, dizia Niccoli, niguém é tão inculto a ponto de não se sentir constrangido por escrever tão mal (...). Eu excluiria esse poeta da companhia de literatos e o deixaria com os tecelões (...)"[48]. E o ataque continua, dirigido agora a Petrarca e Boccaccio: "uma única carta de Cícero e um único poema de Virgílio são muito superiores a todos os rabiscos desses homens reunidos"[49].

[48] Ibid., p. 14.
[49] Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 34 02/12/2020 16:57:37

É interessante sublinhar que Salutati fez críticas à maneira como alguns, entre eles Bruni e Niccoli, estavam conduzindo a discussão, não debatendo ou sendo negligentes sobre o que ele chamava de temas psicológicos. Com o que concordava Niccoli, mas não sem dar a sua interpretação a respeito; salientando então, como bom humanista, a importância do livro como fonte indispensável ao conhecimento; com o que estariam totalmente de acordo os escritores de tratados sobre arte e sobre arquitetura, renascentistas e pós-renascentistas.

> Não creio que seja possível, dizia Salutati, prosseguir a maestria do debate em uma época tão infeliz e com escassez de livros. Afinal, qual habilidade valiosa, qual conhecimento poderíamos encontrar, nesta época, que não esteja deslocado ou totalmente degradado? (...). Como poderíamos aprender filosofia atualmente, já que boa parte dos livros pereceu e os que sobreviveram foram tão corrompidos que podem ser considerados perdidos? Sem dúvida, existem inúmeros professores de filosofia que prometem ensiná-la. Quão esplêndidos são os filósofos de nossa época, querendo ensinar o que eles mesmos não sabem.[50]

E não faltou, no caso, a réplica de Bruni, quando "nos oferece uma expressiva caricatura de Niccoli se pavoneando pelas ruas enquanto olhava para a esquerda e para a direita, esperando ser aclamado como filósofo e poeta"[51]. "Olhem-me e veja como sou profundamente sábio – ironizava Bruni referindo-se a suposta atitude de Niccoli –, sou o pilar das letras, o templo do conhecimento, o padrão da doutrina e sabedoria. Se aqueles ao seu redor não conseguirem perceber, ele se queixa da ignorância da época"[52]. Mas não param aí as diatribes contra Niccoli proferidas por Bruni, conforme nos revela a pergunta que ele formula sobre o seu desafeto: "contudo, o que ele próprio fez? É incapaz de juntar duas palavras latinas, tem 60 anos e só entende de livros e do comércio de livros; não sabe matemática nem retórica e direito. Parece que se interessa por gramática, um tema digno de meninos. Reflete sobre ditongos (...)"[53]. Como se pode constatar, as desavenças foram grandes, e Florença talvez tenha se revelado incapaz de conter, de forma relativamente harmônica, tantos egos. Divergências que nos revelam também a atitude dos humanistas em relação à escrita considerada por eles como a única correta, excludente de todas as demais, e que não admite mudanças ao longo do tempo. Diante das mudanças ortográficas do latim, ocorridas durante a Idade Média[54], colocar-se como guardiões da cultura clássica e da forma tida como a correta de escrever, tornou-se para eles uma das suas

---

50 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 14.
51 Ibid., p. 417.
52 BUNI, Leonardo, citado por GOMBRICH, Ernst H., ibid., p. 417.
53 GOMBRICH, Ernst H., ibid., p. 417.
54 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 35 02/12/2020 16:57:37

principais missões. Não bastava uma bela retórica, era necessário que as palavras fossem escritas da maneira certa, *a la antiga*, e que a gramática estivesse correta, condição necessária a uma língua que se pretende superior a todas as demais. E sobre as questões ortográficas, o embate entre alguns humanistas também não foi pequeno, como se pode observar por meio daquela rusga que opôs, de um lado, e mais uma vez, Salutati, e de outro, no caso, Poggio Braciollini. Segundo Gombrich, o primeiro, sem romper integralmente com o que ocorria na Idade Média, mantinha o uso das expressões *michi* e *nichil*, em vez de *mihi* e *nihil*, e desejava impor essa tradição bárbara mesmo contra a oposição de Poggio Bracciolini, que se referia à grafia do *nichil* como "um crime e blasfêmia"[55].

Sempre segundo Gombrich, há fortes indícios de que as primeiras observações sobre os erros na ortografia então adotada, que diferia da latina, tenham sido feitas por um grego de nome "Manuel Chysoloras – o admirado sábio de Constantinopla que fora chamado a Florença por Salutati para ensinar grego aos jovens estudantes"[56]. E como exemplo desses erros, e fazendo alguns comentários a respeito, Gombrich destaca que: "a ortografia de *etas* estava errada, evidentemente, pois devia ser *aetas*; o mesmo ocorria com muitas formas parecidas. Como podemos imaginar, essas questões se tornaram um símbolo da nova ênfase na exatidão, isto é, um estandarte a ser levantado contra a corrupção do idioma"[57]. Sublinhe-se que, pouco tempo depois e adotando postura semelhante, no caso em relação à arquitetura, os arquitetos e teóricos renascentistas, opondo-se ao que consideravam uma corrupção levada a cabo pelos bárbaros, também propuseram uma linguagem arquitetônica considerada a única exata, totalmente isenta de erros.

Ademais, para Niccolò Niccoli, não apenas a correção no uso do latim deveria ser resgatada, pois segundo ele fazia-se também necessário reintroduzir a escrita antiga, em substituição àquela utilizada na Idade Média. À preocupação literária e linguística acrescenta-se então outra de ordem visual e formal: a beleza e a correção da grafia. Mas também aqui as divergências se tornaram manifestas. Um escritor anônimo, confrontando-se com aqueles que criticam o famoso "triunvirato de Florença", e certamente escolhendo entre esses Niccoli, atacava-o dizendo que ele pretendia saber muito de livros, mas que, e tão somente se fosse bem aplicado, chegaria no máximo à condição de bedel ou livreiro; e que Niccoli, ao ver um texto antigo, ele só o considera belo e bom se estivesse na forma antiga,

---

55 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 418. "Os humanistas se propunham a reformar o estilo e a língua, e, nesse campo, podiam demonstrar sua superioridade em relação aos anciãos, que ainda revelavam a sua ignorância ao escrever *nichil* em vez de *nihil* ou autor em vez de auctor (ibid., p. 419).

56 Ibid., p. 418.

57 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 36 02/12/2020 16:57:37

pois livro nenhum, apesar das suas qualidades, o agrada, nem ele se dignaria a lê-lo, se não for escrito em caracteres antigos, isto é, em *lettera antica*[58]. E se são procedentes as críticas à maneira como Niccoli tratava os escritos, e tudo faz crer que sim, ele deve ser visto como um dogmático defensor da forma como mais importante do que o conteúdo, sendo esse irrelevante ou de menor valor em relação àquela. Estamos, portanto, diante de um exaltado formalismo; aliás, uma característica essencial de toda linguagem clássica, tanto a literária quanto a arquitetônica.

Destaque-se que essas mudanças, com a introdução dos caracteres antigos, significou algo muito relevante e teve consequências que duram até hoje na maior parte do mundo que adota a mesma grafia então implantada. Foram, diz Gombrich, "tais *lettera antica* que primeiramente substituíram a fonte gótica na Itália, de onde se espalhou, a partir do despertar do humanismo, para todos os lugares em que o alfabeto latino é usado (...)"[59]. E ele também enfatiza que se vivia naquelas circunstâncias uma significativa mudança estilística iniciada no campo das letras, utilizando como referência o conteúdo da obra *Origins and Developments of Humanistic Scrip*, do paleógrafo L. Ullman. Para Gombrich, nesse livro que trata das origens da escrita humanista "não é surpresa que a história comece com Petrarca, que ainda usava as fontes góticas, mas tinha opiniões fortes sobre a qualidade das letras que preferia. O que deseja, escreve ele a um amigo, não são belas letras exuberantes que encham os olhos de longe, mas que os cansam durante a leitura"[60]. Porém, por estranho que pareça, é distinta a opinião de Salutati, herdeiro de Petrarca, que em 1395 assim se refere a respeito de um livro vindo da França: "Prefiro um escrito em letras antigas, pois são as que mais auxiliam a minha visão"[61]. Evidentemente, diz Gombrich, ao falar de letras antigas, Salutati refere-se ao tipo de letra usado antes da chegada das fontes góticas – o tipo que hoje conhecemos por minúscula carolíngia –, que realmente é muito mais claro e fácil de ler. Trata-se, pois, de algo relevante no que tange às mudanças estéticas propugnadas pelos humanistas, e não apenas para as letras. Refiro-me à adoção de uma caligrafia *lato sensu*, envolvendo a "caligrafia arquitetônica", que tem como atributos considerados indispensáveis a facilidade de leitura e a clareza visual.

Sobre Poggio Bracciolini, que se referia aos erros de ortografia como "um crime e blasfêmia", Ullman nos faz saber que na primeira parte do seu manuscrito ele ainda escrevia *etas*, somente depois passando a usar *aetas*. E escreveu uma vez

---

58 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 419.

59 Ibid., p. 420.

60 Ibid., p. 420. "Segundo Ullman, o primeiro manuscrito com a nova fonte é um códice de autoria de Poggio Bracciolini, embora ainda contenha traços da forma gótica."

61 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 37 02/12/2020 16:57:37

de maneira errada *fixae* no lugar do advérbio *fixe* e duas vezes *accoeptus* quando deveria ter escrito de *acceptus.* Segundo Gombrich, "o próprio Poggio não se tornaria um radical em matéria de ditongos. Contudo, o que importa aqui não é tanto a ortografia individual, mas sim a ênfase em uma ortografia padronizada e em uma escrita padronizada"[62]. E não é de causar espanto, antes pelo contrário, conhecendo-se os humanistas, se Poggio chamava de "asno estúpido demais um escrivão que tinha demonstrado dificuldade em escrever em letras antigas (*litteris antiquis*)"[63]. Aliás, atitude de mesma natureza daquela dos arquitetos renascentistas que se utilizavam de expressões semelhantes quando se referiam, ofensiva e genericamente, aos construtores das arquiteturas medievais. E ainda no que concerne a Niccolò Niccoli, sublinhe-se que, apesar das aparências, ele não escrevia numa caligrafia perfeita, assim como não escrevia em latim perfeito.

> De acordo com Ullman, diz Gombrich, ele desenvolvera uma versão cursiva mais utilitária da *littera antiqua*, que deve ter-lhe sido muito útil ao copiar textos antigos e que, futuramente, se transformou no tipo conhecido atualmente como itálico (...). Foi uma reforma no verdadeiro sentido da palavra: o abandono de um estilo e ortografia corruptos de uma fase anterior.[64]

E nesta última frase, Gombrich sintetiza aquilo que, apesar das divergências, na verdade mais superficiais do que essenciais, unia indistintamente todos os adeptos do humanismo em torno daquilo pelo qual lutavam: o abandono de um estilo ortográfico representado como corrupto, porque teria corrompido a sacrossanta *littera antiqua.*

Visava-se pois não apenas o resgate do latim, mas também a adoção de uma língua supostamente perfeita também na forma, clara e precisa visualmente, regrada por uma gramática considerada a única correta e com um léxico igualmente bem definido. Tudo isso, ocorrido nas letras e oposto à tradição medieval, encontraria a seguir o seu correspondente na arquitetura. Correspondência que comparece de forma evidente nos *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti, (fig. 10) que, ao falar da proporção como condição da beleza arquitetônica, substitui como sua referência o corpo humano pela escrita[65]: "Da mesma maneira, dizia Ghiberti, uma escrita é bela apenas quando as letras são proporcionais na forma, no tamanho, na posição e na ordem, assim como os demais aspectos visíveis em que as muitas partes podem se harmonizar"[66]. E ele não estava sozinho ao estabelecer relações entre as letras e a arquitetura,

---

62 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 421.
63 Ibid.
64 Ibid.
65 Ibid., p. 422.
66 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 38 02/12/2020 16:57:37

ambas objeto da atenção por parte significativa dos humanistas. Para estes, elas eram elementos constituintes e indissociáveis de um mesmo universo cultural; eram igualmente importantes testemunhos de uma Antiguidade que se supunha íntegra, como íntegra deveria ser a "civilização" que eles pretendiam fazer (re) nascer a partir dela. Por isso, Niccolò Niccoli, por exemplo, não mostrava apenas interesse pelas letras e pela ortografia antigas, posto que o estudo da arquitetura romana foi igualmente objeto das suas atividades intelectuais.

Figura 10 – Lorenzo Ghiberti

Mas destaque-se que também em torno da maneira de se relacionar com a arquitetura havia importantes dissensos entre os humanistas não arquitetos. E se Niccoli foi criticado pelo que fazia com as letras, não o foi menos pela maneira como tratava os edifícios antigos. E entres seus críticos encontrava-se Guarino de Verona[67], que em 1413 escreve o seguinte sobre ele:

[67] Guarino de Verona, também chamado Guarino Guarini ou Guarino Veronese, nasceu em Verona em 1374 e faleceu em Ferrara em 1460. "Um dos fundadores da educação renascentista, adquiriu sua especialização em grego durante sua estada em Constantinopla, 1403-08. Regressou com um conhecimento dessa língua talvez sem comparação entre os italianos de seu tempo, e com uma coleção de manuscritos gregos. Foi convidado a lecionar em Florença e aí passou quatro anos, 1410-14, partindo por causa de desavença com Niccoli, que estava provavelmente ciumento dos conhecimentos superiores de grego de Guarino... Sem dotes literários ou filosóficos originais, Guarino foi um professor profundamente dedicado de latim e grego. Promoveu um treinamento esmerado em gramática, proficiência em verso e prosa, conhecimento da história e mitologias clássicas, e prática na composição de discursos segundo o modelo de Cícero. Em suas aulas, comentou minuciosamente os textos de autores latinos. Teve de defender-se contra as acusações de dar a seus alunos lições sobre Terêncio, quando eles deveriam estar na igreja. Sua maior inovação, entretanto, foi sua insistência em que o grego tinha a mesma importância que o latim na educação de um cavaleiro. Traduziu *Sobre a educação das crianças*, de Plutarco... Guarino foi um dos mais influentes fundadores da concepção de uma educação literária clássica" (In: *Dicionário do Renascimento italiano*, Jorge Zahhar Editor).

Selvageria gótica_OK.indd 39 02/12/2020 16:57:37

> quem conseguiria prender o riso quando esse homem, com o intuito de aparentar também estar expondo as leis da arquitetura, arregaça as mangas e investiga as edificações antigas, examina as paredes, explica em detalhes as ruínas e abóbadas semidestruídas de cidades arrasadas – quantos degraus havia no teatro arruinado, quantas colunas estão espalhadas pela praça ou ainda permanecem eretas, quantos centímetros de largura tem a base, até que ponto o obelisco se eleva. De fato, os mortais são afetados pela cegueira. Ele crê que agrada as pessoas, ao passo que debocham dele em todo o lugar...[68]

E o mesmo Salutati, protagonista da polêmica com Niccoli, envolveu-se em outra, ao sair em defesa da cidade Florença contra os ataques de Milão, destacando os lendários vínculos existentes entre ela e o Império Romano. E o faz num discurso com pretensões históricas, apoiando-se para tanto na arquitetura:

> O fato de nossa cidade ter sido fundada por romanos pode ser inferido a partir das mais poderosas conjeturas. Existe uma tradição muito antiga, obscurecida pela passagem dos anos, de que Florença foi construída pelos romanos; há na cidade um Capitólio e um Foro nas proximidades (...). Há o antigo templo de Marte, que a aristocracia acreditava ser o pai da nação romana. Permitam-me acrescentar mais alguma coisa, apesar de antiga: há mais um sinal de nossa origem que existia até o primeiro terço do século XIV (...) havia uma estátua equestre de Marte na Ponte Vecchio, (fig. 11) que fora preservada pelo povo em memória dos romanos (...). Ainda temos, também, traços dos arcos do aqueduto construídos conforme os costumes dos nossos ancestrais (...). Existem ainda as torres circulares, as fortificações dos portões, hoje unidas ao Palácio Episcopal, que qualquer que tiver visto Roma perceberia e juraria serem romanas, não apenas por causa do material e da alvenaria, mas devido à forma.[69]

Significativo o que diz Salutati quanto à "romanidade" de Florença; e assim, quase um século depois, e se utilizando de exemplos arquitetônicos, retoma, na sua essência, o que já havia sido antes externado por Dante, quando afirmou "que a cidade [Florença] foi construída à imagem de Roma"[70].

Revela-se pois o empenho dos humanistas florentinos, não arquitetos, em prestigiar a arquitetura de origem romana, como forma de valorização do seu "passado glorioso". E o fato disso ter sido externado, antes dos demais e de forma explícita, pelos literatos ou por quem vivia no seu meio, atesta que para eles a louvada latinidade não se esgotava nas letras e era preciso valorizá-la também em suas outras formas de manifestação. Latinidade que, com muita frequência,

---

68 GUARINI, Guarino. *Epistolario*. Veneza: Ed. R.Sabadani, 1915, p. 33-34. Citado por GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 424.

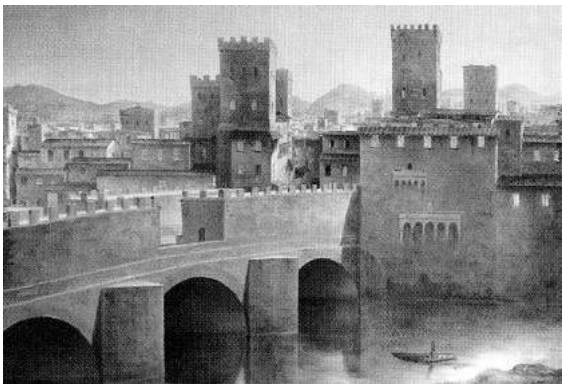
69 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 424-423.

70 CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 20.

Selvageria gótica_OK.indd 40 02/12/2020 16:57:37

é sinônimo de romanidade; o que contribuiu, sobremaneira, para dar a Roma a importância que ela teve no Renascimento, sem ignorar o papel desempenhado então por outros centros, sobretudo pela própria Florença, considerada, com razão, o seu berço. Ademais, não é de estranhar, antes pelo contrário, que a valorização das construções da Antiguidade tenha-se dado originariamente por obra de pessoas não relacionadas diretamente à arquitetura, pois aqueles até então vinculados às corporações de ofício dos construtores medievais não poderiam se comportar dessa maneira, salvo menosprezando as obras que eles próprios faziam; o que seria uma enorme contradição. Foi necessário aguardar o surgimento dos arquitetos para que tudo isso, a partir de então, ocorresse de maneira endógena ao universo da arquitetura.

Figura 11 – Hipotético aspecto da Ponte Vecchio no século XV, óleo de Fabio Borbottoni



Feitas essas rápidas considerações sobre os humanistas literatos e as relações que tiveram também com as questões arquitetônicas, julgo entretanto necessária uma observação. Gombrich, numa espécie de crítica – a meu ver sem sentido no caso –, afirma que Ruskin disse uma vez que os humanistas

> descobriram de repente que o mundo passara dez séculos vivendo de maneira agramatical e decidiram imediatamente que o objetivo da existência humana era ser gramatical; interpretação, afirma Gombrich, que não se sustenta, pois humanistas como Collucio Saluttati e Leonardo Bruno Arentino estavam interessados em muito mais coisas do que simplesmente na gramática.[71]

É verdade o que diz Gombrich quanto ao âmbito de interesse e o alcance das ações dos humanistas; e o seu ensaio, do qual aqui já bastante me utilizei,

[71] GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 412.

Selvageria gótica_OK.indd 41 02/12/2020 16:57:38

demonstra isso de maneira inequívoca. A contribuição deles para a construção do que muitos chamam de "civilização do Renascimento" não foi apenas fundamental, mas também extremamente abrangente e variada, e sobre ela não pode haver a menor dúvida. O que, entretanto, não autoriza Gombrich a se utilizar de uma passagem isolada de Ruskin, nos fazendo crer – mesmo que de forma nâo explícita e talvez não intencional – que para esse o que de mais importante ocorreu então na Itália dizia respeito tão somente, ou principalmente, às questões linguísticas. Quem conhece o pensamento de Ruskin não pode, por pouco que seja, concordar com essa versão à qual, mesmo que involuntariamente, somos induzidos. Mas se há uma enorme e essencial diferença entre as ideias externadas por Ruskin em vários dos seus livros, e aquilo ao qual somos levados a crer a respeito delas pelo discurso de Gombrich, por outro lado é lícito indagar se Ruskin estaria errado, ou focando algo de menor importância, ao dizer que, segundo os humanistas, "o objetivo da existência humana era ser gramatical". E a essa indagação, a resposta seria: não! Ele não estava errado. Ao fazer as afirmações que lhe são imputadas por Gombrich, Ruskin, mesmo que de forma não explícita, estava pondo em relevo e criticando, de maneira elegante mas contundente, o formalismo essencial à cultura renascentista que, como tal, privilegia exageradamente a forma em detrimento do conteúdo, colocando o dizer tido como belo e gramaticalmente correto acima do significado do que é dito. E Ruskin tinha plena consciência de que isso não era válido apenas para as letras, mas também para a pintura, a escultura e a arquitetura. E mais, ele sabia que essas questões estavam profundamente imbricadas na "existência humana"; e a sua obra e a sua vida são os maiores testemunhos disso. E Gombrich teria contribuído para o conhecimento do pensamento ruskiniano, se nos tivesse ajudado a relembrar que, para Ruskin, "até mesmo aqueles que gaguejam devem ter igualmente direito à palavra".

Aliás, e a bem da verdade, quanto à exaltação da forma e a sua relevância para o humanismo, Gombrich não apenas as reconhece, mas também as destaca, ao afirmar que,

> até certo ponto, essa concentração na forma, e não no conteúdo (...) longe de ser uma fraqueza (...) era uma vantagem adicional para o sucesso do movimento humanista. Estabeleceu a superioridade dos que aderiram a ele (...). Desse ponto de vista, é natural que, nesse círculo e nesse momento, tenha ocorrido a transferência direta de uma preocupação e postura literária para uma mudança de estilo visual. Guarino nos contou como Niccoli se preocupava com "pontos, linhas e superfícies" nos livros.[72]

[72] GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 419.

Selvageria gótica_OK.indd 42 02/12/2020 16:57:38

E ao comparar o ocorrido no mundo das letras com o que aconteceu no da arquitetura, Gombrich acrescenta:

> é óbvio que existe um paralelismo notável entre essa disseminação da *littera antiqua* (...) e a mudança momentânea no estilo de arquitetura que relacionamos ao nome de Filippo Brunelleschi. (fig. 12) Brunelleschi também rejeitou o modo gótico de edificação em voga na Europa de sua época em favor de um novo estilo que ficou conhecido como *all'àntica* (à maneira dos antigos). Suas reformas, como as dos escribas humanistas, espalharam-se de Florença para todo o mundo e permaneceram válidas por pelo menos 500 anos, nos lugares em que o estilo renascentista foi adotado ou modificado.[73]

Figura 12 – Filippo Brunelleschi

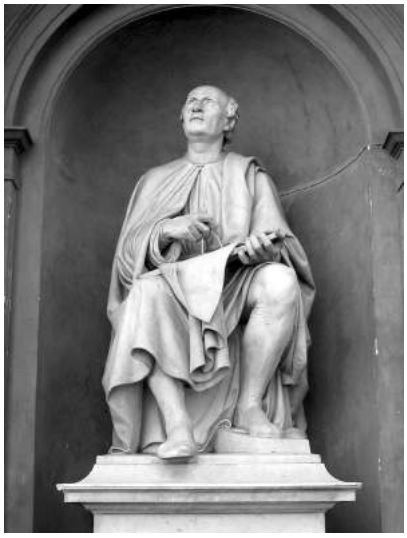


Foto: Richardfabi

E mesmo diante do que foi dito até aqui, seria entretanto um equívoco concluir que as relações entre os humanistas literatos e os artistas no Renascimento tenham sido sempre boas e integralmente harmoniosas. Não se pode esquecer que, e por razões que julgo relevantes, muitos literatos ofereceram resistência para admitir num mesmo universo as suas atividades e aquelas associadas à pintura, à escultura e à arquitetura. O convívio dos humanistas com a arquitetura, por exemplo, foi, no início, no mínimo, contraditório. Se eles admiravam e louvavam as obras arquitetônicas da Antiguidade, como legítimos e importantes testemunhos da cultura clássica; e se, por um lado, as

[73] GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 422.

Selvageria gótica_OK.indd 43 02/12/2020 16:57:38

edificações *a la anticua*, até certo ponto, podiam rivalizar em importância com as suas contemporâneas obras literárias, por outro, o tipo de trabalho realizado por aqueles que atuavam no universo da produção arquitetônica era visto ainda, indistintamente, como atividade manual, para a qual concorreria mais o corpo do que a mente. Não eram atividades intelectuais, atividades do "espírito"; e assim não eram tidas como "nobres" e "dignas". Como decorrência, no início, a maioria dos humanistas, e as famílias aristocráticas, tinham dificuldade em aceitá-las como atividades não mecânicas, motivo pelo qual, nos primórdios do Renascimento, a associação entre as letras e as hoje, por vezes, chamadas artes visuais não fluiu naturalmente, devido à presença nessas de trabalhos manuais que "manipulavam a matéria", diferentes dos trabalhos das mãos que escreviam.

É verdade também que, com o passar do tempo – e foram necessárias muitas décadas – as opiniões mudaram significativamente, as divergências foram sendo superadas e eliminadas as resistências até então colocadas, no que concerne ao reconhecimento das atividades dos artistas como comparáveis e equivalentes às dos literatos. E para tanto concorreram não apenas os próprios artistas, mas também, e de forma significativa, parte expressiva dos humanistas não diretamente envolvidos com as artes. Estes, conforme sublinha André Chastel, contribuíram em muito para estabelecer uma

> associação estreita da história das artes com aquela das letras, como expressa claramente uma carta de Eneas Sylvius [Papa Pio II], (fig. 13) na metade do século XV: "Vemos pinturas concluídas há duzentos anos completamente sem nenhuma arte. Escritos daquela idade são grosseiros, ineptos, incipientes. Depois de Petrarco surgiram as obras literárias. Depois de Jolus se levantaram mãos de pintores...". A consciência de que aí havia um paralelismo natural e, como dois aspectos de um mesmo fenômeno de *renovatio*, constituiu a força mesmo da Renascença.[74]

Mas não se pode esquecer que, ainda no final do século XV, algumas décadas depois de ter sido redigida essa carta por Eneas Sylvius, as questões envolvendo e opondo entre si as artes e a literatura não estavam de todo resolvidas. Continuavam sendo questões litigiosas, a opor artistas e literatos, conforme se pode constatar na conhecida polêmica travada entre esses e Leonardo da Vinci, (fig. 14) que, dirigindo-se aos literatos de maneira polêmica, assim se refere: "se vós sabeis evocar e descrever as aparências das formas, o pintor pode mostrá-las animadas, com luzes e sombras que criam a expressão mesma dos rostos; e nisso, vossa pluma não seria capaz de igualar nosso pincel"[75]. Ademais, dizia Da Vinci:

---

[74] CHASTEL, André, op. cit., p. 91. Eneas Sylvius (1405-1464) foi papa, sob o nome de Pio II, de 1458 a 1464.

[75] DE VINCI, Leonard. *Les Carnets*. Paris: Gallimard, 1942, p. 189.

Selvageria gótica_OK.indd 44 02/12/2020 16:57:38

o olho, chamado janela da alma, é a principal via por onde nosso intelecto pode apreciar plenamente e magnificamente a obra infinita da natureza; a orelha é a segunda, e ela adquire a sua nobreza do fato que ela pode ouvir a narrativa das coisas que o olho viu. Se vós, historiógrafos, poetas ou matemáticos, não tivessem nunca visto as coisas com os olhos, vós teríeis dificuldade de lhes relatar em vossos escritos. E se tu, poeta, tu pintas uma história com a tua pluma, o pintor a figura com o seu pincel, de maneira mais satisfatória e menos desagradável de compreender. Se chamais a pintura de 'poesia muda', o pintor pode qualificar de 'pintura cega' a arte do poeta. Considereis então que aflição é maior, ser cego ou mudo?.[76]

Figura 13 – Papa Pio II

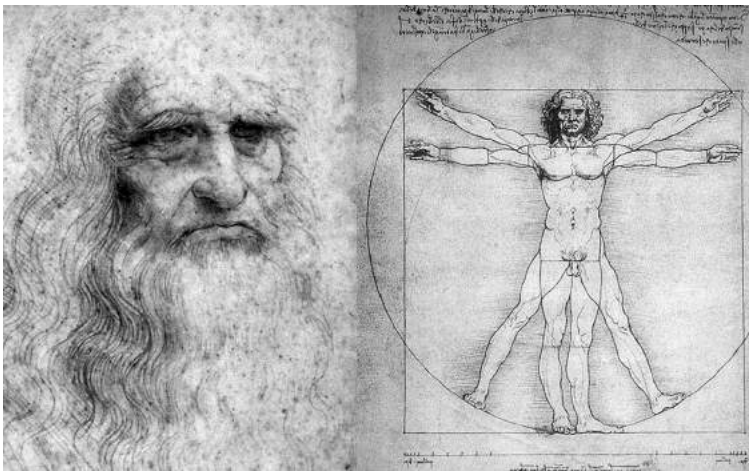
Como se observa, pelo conteúdo e a forma com se dava então a polêmica da qual Da Vinci foi protagonista principal, ela não envolvia apenas questões atinentes à literatura e à arte como duas coisas distintas. A diferença, enquanto objetos, entre um livro e uma pintura mural ou de cavalete pouco importa, é por demais óbvia para que se perca tempo discutindo-a. E não era esse o móvel da polêmica, mas sim a natureza do trabalho que estaria na gênese de um e de outro: se atividade mecânica ou liberal. E como sobre isso tratarei mais adiante, aqui me limito a destacar que as relações entre os mundos das artes e da literatura, mesmo

[76] DE VINCI, Leonard, op. cit., p. 189.

Selvageria gótica_OK.indd 45 02/12/2020 16:57:39

no Alto Renascimento, não estavam isentas de conflitos essenciais, envolvendo questões concernentes ao *status* social de quem era artista e de quem era literato. Questões que também não eram estranhas aos juízos e às atitudes adotadas pela aristocracia renascentista. Conflito que vai perdendo força ao longo do tempo, e para tanto, entre outros, seguramente muito contribuiu Vasari, quando, na primeira metade do século XVI, nomeia a pintura, a escultura e a arquitetura como *arti del disegno*; o que se evidencia se considerarmos os significados que então essas expressões continham.

Figura 14 – Leonardo da Vinci, autorretrato, e o seu Homem Vitruviano



Ademais, para o *status* social daqueles que a partir de então reivindicam a condição de arquiteto distinto dos mestres construtores, não era irrelevante, antes pelo contrário, o fato de eles estudarem e terem como referência cultural não apenas a arquitetura da Antiguidade, mas igualmente os textos escritos pelos filósofos e literatos de então, mesmo que isso não se possa generalizar para todos, inclusive para alguns dos mais importantes. Se Brunelleschi, por exemplo, tinha o conhecimento desses autores antigos, que eu saiba não há comprovação a respeito; e ele não deixou escritos por meio dos quais se poderia saber da sua verdadeira formação humanística mais ampla, muito embora ele tenha convivido com o matemático e também florentino Paolo Toscanelli. (fig. 15) Penso, entretanto, que a sua formação humanística *stricto sensu* restringiu-se ao estudo das construções legadas pela Antiguidade romana, e não apenas em Roma. O que, sob esse aspecto, seguramente era necessário e suficiente para os seu desígnios; e para satisfazer o seu espírito muito mais prático do que teórico. O mesmo não podendo ser dito a respeito de Leon Battista Alberti, (fig. 16) que não apenas conhecia detalhadamente a obra de Vitrúvio, mas também de filósofos

Selvageria gótica_OK.indd 46 02/12/2020 16:57:39

como Platão, ao qual se refere com muita frequência no seu *De re aedificatoria*, (fig. 17) principal obra teórica renascentista sobre arquitetura, publicada pela primeira vez em 1485.

Figura 15 – Paolo Toscanelli, matemático

Figura 16 – Leon Battista Alberti, arquiteto

Figura 17 – Frontispício do *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti

Selvageria gótica_OK.indd 47 02/12/2020 16:57:40

E a recuperação de Vitrúvio e a importância que, sobretudo a partir do século XV, lhe foi atribuída, não apenas pelos arquitetos, mas por importantes humanistas, muito ajudaram, talvez mesmo de forma decisiva, para essa mudança de *status* pretendida por aqueles. E esses deveriam, para tanto, ser igualmente letrados, saber ler e escrever, inclusive em latim, se fosse o caso, como ocorreu com Alberti. Recorde-se que, segundo Vitrúvio, é necessário que o arquiteto "seja ao mesmo tempo engenhoso e laborioso; pois o espírito sem o trabalho, nem o trabalho sem o espírito, não tornarão jamais um trabalhador perfeito. Ele deve pois saber escrever e desenhar..."[77]. E sobre isso destaco algumas importantes observações feitas por Claude Perrault, (figs. 18, 19, 20 e 21) quando comenta o texto vitruviano por ele traduzido e publicado na França em 1684. Refiro-me àquele comentário no qual Perrault explica por que ele optou por traduzir a expressão *litteratus*, usada por Vitrúvio referente ao arquiteto, pelas expressões francesas "*il doit savoir ecrire*" (ele deve saber escrever):

> Eu não julguei, diz Perrault, que devesse traduzir ao pé da letra a palavra *Litteratus*, que significa propriamente aquele que é dotado de uma erudição não comum e que sabe ao menos a Gramática perfeitamente: Vitrúvio se explica bastante sobre isso, quando reduz toda essa literatura do arquiteto àquela que o torna capaz de fazer orçamento e memorial; e quando ele a seguir se refere a *litteratus* como *faire litteras*, que significa saber escrever; e é com esse sentido que Nero disse uma vez, quando no começo do seu Império lhe fizeram assinar uma sentença de morte, *vellem nescire litteras*.[78]

E mesmo levando-se em conta essas interessantes interpretações feitas por Perrault, é importante destacar, e é isso que para mim aqui conta, que no texto original Vitrúvio relaciona as expressões Arquiteto e *Litteratus*; o que certamente contribuiu para fazer com que o juízo sobre a arquitetura, mas sobretudo sobre o arquiteto, mudasse aos olhos dos humanistas, em particular junto aqueles ligados a letras.

E conforme destaca Peter Burke, "o tratado escrito pelo romano Vitrúvio era estudado, edifícios antigos eram medidos, a fim de aprender a 'Linguagem' clássica da arquitetura, não apenas o vocabulário (pedimentos, moldes decorativos, colunas dóricas, jônicas e coríntias e assim por diante), mas também a gramática: as regras para combinar os diferentes elementos"[79].

---

77 VITRUVE. *Les dix livres d'Architecture*. Bruxelles: Editeur Pierre Mardaga, 1979, p. 3.

78 PERRAULT, Claude. In: VITRUVE, p. 3.

79 BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, s/d, p. 27.

Selvageria gótica_OK.indd 48 02/12/2020 16:57:40

Figura 18 – Claude Perrault, arquiteto

Figura 19 – Página do livro *Vitruvius* de Claude Perrault

Figura 20 – Página do livro *Vitruvius* de Claude Perrault

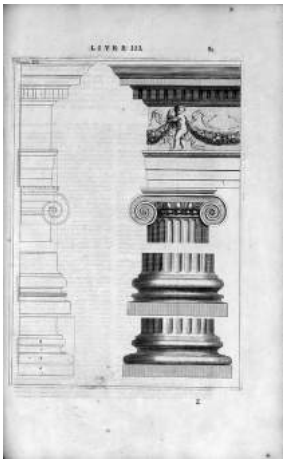
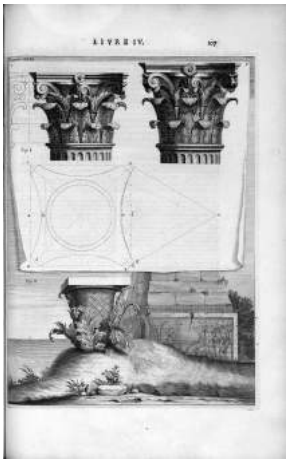


Figura 21 – Página do livro *Vitruvius* de Claude Perrault



Com alguém já disse, "se os literatos estudavam e escreviam em latim, os arquitetos estudavam e escreviam em clássico". Mas tratam-se ambas de "línguas" de mesma natureza, cujos usos estavam apoiados nos mesmos pressupostos culturais. E nesse sentido, já na primeira metade do século XV, homens como Brunelleschi, Donatello, (fig. 22) e tantos outros, foram com frequência a Roma, não na esperança de aí encontrar trabalho, mas simplesmente para retirar lições da Antiguidade, por meio do estudo de suas obras, fazendo então algo de

Selvageria gótica_OK.indd 49 02/12/2020 16:57:42

natureza semelhante aos estudos das *humanae litterae*. Os escultores italianos do século XV, sublinha Élie Faure, pretendiam "inspirar-se em obras antigas. Nicola Pisano (fig. 23) cercou-se de velhos sarcófagos (...) Giovanni Nanni di Bianco, (figs. 24 e 25) Jacopo della Quercia, (fig. 26) Donatello, Ghiberti... nenhum deles, qualquer que tenha sido a liberdade de sua inspiração e a originalidade de sua linguagem, esqueceu que sobre [o solo de Roma], mil anos antes, erguiam-se cidades de mármore"[80].

Figura 22 – Donato di Niccolò di Betto Bardi, vulgo Donatello

Foto: Frieda

Figura 23 – Nicola Pisano, escultor

Foto: JoJan

[80] FAURE, Élie. *A arte renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 26. "Ainda criança, magro, pobre, Donatello acompanhou Brunelleschi a Roma. Aí viveram como salteadores, as mãos calejadas pela enxada ou a picareta, cheios de terra, agarrando-se aos matos e às figueiras bravas para escalar muros, medindo a abertura e a espessura dos arcos, passando os dias nas trevas subterrâneas dos velhos templos soterrados, loucos quando desenterravam uma coluna, uma estátua, quatro ou cinco pedras reunidas..." (FAURE, Élie, ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 50 02/12/2020 16:57:43

Figura 24 – Giovanni Nanni di Bianco, escultor

Figura 25 – Os quatro santos coroados, Nanni di Bianco

Foto: Jastrow

Figura 26 – Jacopo della Quercia, arquiteto

Para seus adeptos, a *renovatio* do humanismo, conforme Argan,

> constitui a recuperação voluntária, a reconstrução levada a cabo sobre os documentos de uma civilização caída, porém caída não pela lógica interna da história senão de encontro a ela, pela contribuição de fatores externos e irracionais, como a selvageria das invasões bárbaras. Prescindir da Idade Média como se ao longo de tantos séculos não tivesse ocorrido nada historicamente significativo, e apegar-se ao antigo, significava restabelecer o desenrolar-se lógico da história acima de sua sucessão cronológica. Era em si mesmo um ato histórico, que implicava um juízo positivo acerca da Antiguidade clássica,

Selvageria gótica_OK.indd 51 02/12/2020 16:57:44

> ainda que pagã, e um juízo negativo, quase de negação de existência sobre a Idade Média, ainda que cristã.[81]

Para os renascentistas, tratava-se de reencontrar as origens da sua própria história, estabelecendo-se assim um vínculo entre o antigo e o moderno, por cima da Idade Média, tida por eles, sabe-se, como um mundo de trevas, obscurantismo e barbárie que os separou da Antiguidade, adulterando e degradando os seus ideais de cultura, aos quais pretendiam retornar, assumindo-os como paradigmas para o seu tempo. E nesse sentido, o que se observa, então, como elementos essenciais da cultura e da sociedade do Renascimento italiano, conforme sublinha Peter Burke, é "o rompimento com um código ou tradição, o do passado medieval ("alemão", "gótico", "bárbaro"), e o desenvolvimento de outro, modelado na Antiguidade clássica"[82]. Retorno que nos coloca diante da primeira importante e abrangente experiência de *Revival* arquitetônico, que expressa menos uma volta *ao passado*, e mais um volta *do passado*, que renascia numa nova roupagem, e era posto então integralmente a serviço das ideologias do presente.

Os *revivals,* diz Argan,

> não pregam um retorno *ao passado*, ao contrário anunciam profeticamente o retorno *do passado* (...). O primeiro movimento cultural que apresenta, no mundo moderno, umas características similares às que mais tarde terão os *revivals*, quer dizer a recuperação do passado numa forma distinta da utilizada para a investigação histórica, é o que se articula na órbita cultural da corte dos Médici, até a segunda metade do século XV: o neoplatonismo de Ficino e de Pico que, já postulando então uma concepção estética do mundo e da vida, passa finalmente da esfera da filosofia à da arte...[83]

E segundo Gérard Mairet,

> para os homens da Renascença, o passado, e portanto a origem de sua própria história, está na Antiguidade pagã, por cima da Idade Média. O que a Renascença inventa pois, foi *um vínculo*, um vínculo que liga sempre um presente a uma origem... O Humanismo é precisamente o que dá lugar a uma outra consciência do passado; a relação com as obras da Antiguidade está inteiramente a serviço da elaboração das obras do presente.[84]

---

81 ARGAN, Giulio Carlo. El Revival. In: *El pasado en el presente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 10.

82 BURKE, Peter, op. cit., p. 12.

83 ARGAN, Giulio Carlo. El Revival, p. 10.

84 MAIRET, Gérad. Moyen Age, Humanisme, Renaissance: naissance dùne idéologie. In: *Histoire des Idéologies* (tome 2). Paris: Hachette, 1978, p. 237.

Selvageria gótica_OK.indd 52 02/12/2020 16:57:44

E Dante, Petrarca e Boccaccio ocupam lugar de destaque entre aqueles que "se fizeram mediadores entre a venerada Antiguidade e o presente, e que queriam fundir neste a vida e a cultura daquela"[85].

Para os renascentistas, não se tratava de um retorno que apenas visasse venerar o antigo, embora essa veneração existisse e fosse, com já se viu, imprescindível ao projeto ideológico dos humanistas. O que de fato se pretendia não era fazer da Antiguidade uma realidade da qual tão somente se lamentaria a perda, resultante, segundo eles, do fato de ter sido totalmente ignorada e danificada por muitos séculos de barbárie. Não se tratava de chorar os mortos, mas fazê-los renascer; pois, se para a cultura humanista "a Antiguidade constituía uma das mais esplêndidas glórias da nação italiana"[86], e se esse passado estava melhor representado no que ainda restava da Roma Imperial, é para ela que, sobretudo a partir de meados do século XV, voltam-se as atenções; é para ela que se dirigem ou são chamados aqueles que, ao menos durante um século, serão as expressões maiores no campo das artes então produzidas na Itália.

Era como se o resgate da "cidade eterna" fosse visto por todos como a condição primeira para que o humanismo e o classicismo se realizassem plenamente. E a isso somava-se então, é claro, a presença nela do papado, que desde o seu retorno a Roma, após ter deixado Avignon, passou a desempenhar um papel fundamental para a consolidação do Renascimento, sobrepondo-se então a Florença, que parecia, naquele momento, ter esgotado as suas possibilidades de continuar sendo a sede principal de um movimento com a natureza e a amplitude que o humanismo adquiriu enquanto projeto de civilização. Projeto que, pelas suas pretensões universais, do ponto de vista econômico, político, cultural e religioso, somente no papado encontraria as condições necessárias a representá-lo de maneira integral. Um papado que, malgrado as disputas que não foram poucas, era ao mesmo tempo aceito pelas repúblicas italianas e pelas

---

85 BURCKHARDT, Jacob. *La civilità del Rinascimento in Italia*. Roma: Club del Libro Fratelli Melita, 1987, p. 176. "Petrarca, que vive hoje na memória da maioria das pessoas primeiramente como um grande poeta italiano, devia à fama, entre seus contemporâneos, mais a ser uma espécie de representante vivo da Antiguidade, pois imitava todos os estilos da poesia latina, esforçando-se, em seus volumosos escritos históricos e filosóficos, não para suplantar as obras dos antigos, mas sim para torná-las conhecidas. E também escrevia cartas que, como verdadeiros tratados sobre assuntos da Antiguidade, obtinham uma reputação talvez incompreensível para nós... O mesmo aconteceu com Boccaccio. Por dois séculos, quando muito pouco do *Decamerão* era conhecido ao Norte dos Alpes, ele já era famoso por toda a Europa, simplesmente devido às suas compilações latinas sobre mitologia, geografia e biografia. Uma destas, *De genealogia deorum*, contém nos livros décimo-quarto e décimo-quinto um apêndice notável, no qual ele discute a posição do então juvenil humanismo em relação à época" (BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 122-3).

86 BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 179.

Selvageria gótica_OK.indd 53 02/12/2020 16:57:44

monarquias europeias. Um papado e uma igreja que já não mais se opunham à ideologia e à prática do capitalismo nascente.

Quanto à importante presença que Roma sempre teve no imaginário humanista, observe-se que André Chastel, ao referir-se a Dante – que para muitos antecede Petrarca como precursor do Renascimento –, utiliza-se de *A Divina Comédia*, no seu XXXI canto do Paraíso, para afirmar que nele "Dante não hesitará em comparar o deslumbramento que se sente no limiar do Paraíso à emoção dos bárbaros do Norte que 'descobriram Roma e sua grandiosa obra com estupor' (...)"[87]. E Petrarca, na condição de um dos principais literatos florentinos e figura relevante no protorrenascimento, foi talvez o primeiro a se empenhar, de forma veemente e explícita, pela revalorização da Roma Imperial e os seus monumentos[88]. Relembre-se, como faz Hubertus Günther, que

> o exílio da cúria romana em Avignon, mais a devastação da grande peste de 1348, tragicamente fizeram com que os italianos tomassem consciência do fosso que existia entre sua pobre condição e o esplendor do império romano. Mas, ao mesmo tempo, o retorno ao antigo... [é] considerado como absolutamente necessário (...). A obra de Dante, Petrarca e Boccaccio é reveladora desta tendência (...), a referência à Antiguidade reforçava ainda o componente nacional ilustrado pelo desprezo de Petrarca pelos bárbaros do norte dos Alpes.[89]

---

87 CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 18.

88 Francesco Petrarca (1304 – 1374) inicia-se no humanismo nascente junto à corte papal, e já com a idade de pouco mais de vinte anos começa a empenhar-se no estudo e na revisão dos textos antigos, sobretudo Títo Lívio (cf. *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 274). "Grande parte do material para o humanismo estivera latente na Idade Média, na forma dos muito conhecidos textos literários clássicos, entre eles os de Vírgílio, Horácio, Salústio e Sêneca. O que se fazia necessário para reorientar o interesse de tal forma que redundasse numa renovação do entendimento imaginativo desses autores era, em primeiro lugar, uma nova apreciação de sua qualidade puramente literária e uma percepção consciente de como eles tinham realizado seus efeitos; depois, uma visão mais clara dos próprios escritores e das épocas em que eles tinham vivido. Um interesse desse tipo é observável em Pádua, Verona e Nápoles, no primeiro terço do século XIV. Com Petrarca, o humanismo adquire vida..., um grande desejo de reaver a qualidade original das obras clássicas organizando-as e publicando-as, e descobrir outras que jaziam desprezadas ou esquecidas em bibliotecas monásticas; finalmente, um impulso para competir com as realizações literárias clássicas que... causou uma perturbada recapitulação mental que tornaria as relações entre o presente e o passado antigo cada vez mais exigentes" (Cf. *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 188).

89 GÜNTHER, Hubertus, op. cit., p. 259. Sobre as condições de Roma na época que antecede o Renascimento, vale a pena destacar o seguinte: "Por um século e meio, no período de exílio em Avignon e do cisma do Ocidente, Roma tinha sido reduzida a um pequeno centro em ruínas, pobre, desordenada, tomada pelas facções políticas: aglomerado de vilarejos. Alguns próximos ao Tevere, para obter água potável, como os bairros da Regola e do Trastevere, ou adossados ao Campidoglio,... outros disseminados na vasta e deserta área junto à muralha Aureliana, entorno da antiga Basílica de São Giovanni e São Pedro e das grandes ou pequenas abadias" (CASTAGNOLI, Ferdinando; CECCHELLI, Carlo; GIOVANNONI, Gustavo;

Selvageria gótica_OK.indd 54 02/12/2020 16:57:44

Tendo aprendido, desde a sua juventude, a admirar Cícero e Virgílio, e tendo compartilhado do exílio do papa em Avignon, Petrarca, quando de sua viagem a Roma, em 1337, emociona-se pela impressão que lhe causaram as suas ruínas, e procura então evidenciar o que para ele significava "o contraste existente entre um passado cuja grandeza resplandecia, tanto através dos restos de sua arte e de sua literatura, quanto na memória viva de suas instituições, e um presente 'deplorável' que lhe enchia de pesar, de indignação e de desprezo"[90].

Segundo Burckhardt,

> Petrarca dá-nos evidências de um gosto dividido entre a Antiguidade clássica e a cristã. Fala-nos da frequência com que ele e Giovanni Colonna ascendiam às formidáveis abóbadas das Termas de Diocleciano, (fig. 27) e lá, no ar transparente, em meio a profundo silêncio, o amplo panorama estendendo-se ao seu redor até o horizonte, falavam, não de negócios ou de assuntos políticos, mas da história que as ruínas aos seus pés sugeriam. Nesses diálogos, Petrarca aparecia como partidário do espírito clássico, e Giovanni como adepto da Antiguidade cristã; discorriam assim sobre filosofia e os inventores das artes.[91]

Figura 27 – Termas de Diocleciano

Foto: Deguendel

ZOCCA, Mario. *Topografia Urbanística di Roma*. Bolonha: Licinio Cappelli Editore, 1958, p. 345). Françoise Choay recorda que, quando Martin V retorna a Roma, em 1420, encontra uma cidade desabitada, com apenas 17 mil habitantes, na qual "os grandes monumentos antigos estão espalhados entre vinhas e pastagem, quando não estão ocupados e preenchidos por habitações" (CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 35).

90 PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 18.

91 BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 109.

Selvageria gótica_OK.indd 55 02/12/2020 16:57:44

Para Petrarca, a cidade de Roma poderia ressuscitar em toda a sua grandeza, à condição de que ela começasse a se conhecer a si própria[92]. Inicia-se assim o que mais tarde Giorgio Vasari[93] chamaria de *Rinascita*, ou o que Albrecht Dürer[94] (fig. 28) chamaria de *Wiedererwachsung*[95].

Figura 28 – Albrecht Dürer, autorretrato

Os humanistas, diz Panofsky, "deploravam o abandono da cultura grega e romana em benefício da beatice eclesiástica ou da barbárie gótica"[96], tendo sido Petrarca, conforme os seus próprios concidadãos reconheciam, o primeiro a conceber e propor uma radical mudança sob a influência dos modelos clássicos, apoiando-se na ideia de que "*l´antico valore nell'italici*

---

92 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique em France* (tome premier), p. 8.

93 Giorgio Vasari (1511 – 1574), arquiteto, pintor e historiador italiano, frequentou os círculos de Florença no tempo dos Médici. Tornou-se conhecido e importante, menos pelos seus trabalhos de arquitetura e pintura, e mais pela sua obra escrita intitulada *Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, publicada pela primeira vez em 1550. Trata-se de uma obra fundamental da história da arte do Renascimento, muito embora, conforme o próprio título revela, o foco seja mais a vida dos artistas do que as suas obras.

94 Albrecht Dürer (1471 – 1528), pintor e gravador alemão, nasceu e morreu em Nuremberg. Visitou a Itália, mantendo contato com os artistas venezianos, ocasião em que, certamente, pôde conhecer o que aí então se fazia, numa época em que, ao menos em Roma, vivia-se o apogeu do Renascimento (o alto Renascimento). Além de suas pinturas e gravuras, Dürer produziu, nos últimos anos de sua vida, uma significativa obra teórica.

95 Cf. PANOFSKY, Erwin. In: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 18.

96 Ibid., p. 16.

Selvageria gótica_OK.indd 56 02/12/2020 16:57:45

cor non é ancor morto" (o antigo valor ainda não está morto no coração italiano)[97]. Petrarca, diz Funck-Brentano, "é o ancestral ilustre do humanismo da Renascença (...). Ele foge das relações com os vivos para conversar tão somente com Cícero e Virgílio. A Antiguidade é o templo onde ele se recolhe, numa beatitude divina"[98]. "Dos homens atuais", dizia Petrarca, "somente vê-los já me ofende; mas os Antigos, suas lembranças, a sombra de seus gestos, as sílabas dos seus nomes me enchem de esplêndida alegria"[99]. Frise-se que tanto Petrarca quanto Boccaccio dedicaram-se intensamente ao estudo das obras latinas, e Petrarca fez buscar por toda a Itália e por outros países europeus, até à Grécia, manuscritos antigos, tendo conseguido reunir, entre outras, obras de Quintiliano e Cícero, assim como cartas do imperador Augusto[100]. Quanto a suas específicas relações com o humanismo arquitetônico, é de se destacar que Petrarca não apenas conhecia Vitrúvio, mas foi também, no seu tempo, um dos seus principais divulgadores. Manfredo Tafuri, ao tratar da pouca circulação do texto vitruviano na Itália dos séculos XII, XIII e XIV, reconhece e sublinha, no entanto, que "é somente em torno da metade do *Trecento* que este começa a ser relido e difundido pelos pré-humanistas da Itália Central. Em particular, códigos vitruvianos são possuídos por Petrarca, pelo médico Giovanni Dondi dall'Orologio, seu íntimo amigo, por Niccolò

---

97 Conforme sublinha Louis Hautecoeur, "a lembrança da grandeza romana não desaparecera na Idade Média. O Renascimento carolíngio servira como um elo, tornando a valorizar os textos antigos. Vimos os escribas copiarem os manuscritos, abades e prelados colecionarem medalhas e pequenos bronzes. Durante os séculos seguintes os escritores citam continuamente os Antigos. Encontramos nas obras de Suger, de Abelardo e de muitos outros alusões a Cícero, Sêneca, Virgílio, Horácio, Ovídio. Nem todos tentam 'moralizar' a Antiguidade, mas, como outrora, São Jerônimo citado por Abelardo, apreciam os autores romanos... Petrarca não é, portanto, o primeiro a ter sido um humanista, a ter andado à cata de manuscritos, mas compôs em hexâmetros suas Epístolas, sua *Africa*, poema sobre a segunda guerra púnica; deixou seus *Triunfos*, que fornecerão tantos temas aos pintores do *Quattrocento*; publicou, baseado em Tito Lívio, seu *De Viris illustribus Romae*, seus *Libri rerum memorandarum*, celebrou na Itália de sua época a herdeira da antiga Roma" (HAUTECOEUR, Louis, op. cit., Tomo II, p. 152).

98 FUNCK-BRENTANO, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Arthéme Fayard et Cie, Éditeurs, 1935, p. 81. Nikolaus Pevsner, referindo-se à importância de Florença na origem do Renascimento, sublinha que "as ondas do passado romano sempre haviam sobrevivido ali, e nunca tinham sido esquecidas integralmente. Porém somente no século XIV se chegou a um ponto que permitiu tornar possível o culto à Antiguidade. Petrarca, o primeiro poeta laureado no Capitólio em 1341, era toscano, assim como Boccaccio e Leonardo Bruni, o tradutor de Platão" (PEVSNER, Nikolaus. *Esquema de la Arquitetura Europeia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957, p. 172).

99 Citado por FUNCK-BRENTANO, op. cit., p. 81.

100 Cf. FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 80. Segundo Funck-Brentano, Petrarca "percorreu não somente a Itália, mas a Grécia, as ilhas do Arquipélago, uma parte do litoral da Ásia e da África, para daí trazer inscrições, moedas e numerosos desenhos. E como lhe perguntavam por que ele se sacrificava tanto, respondia: 'Para ressuscitar os mortos'".

Selvageria gótica_OK.indd 57 02/12/2020 16:57:45

Acciaiuoli, talvez por Boccaccio"[101]. Sublinhe-se que Giovanni dall'Orologio[102] é considerado um dos pioneiros da arqueologia, pois em 1375 viaja a Roma e aí realiza levantamento de alguns monumentos clássicos, descrevendo-os e medindo-os, além de copiar inscrições e datas relevantes, transcritos no seu *Iter Romanorum*[103]. E segundo L. A. Ciappon, – editor de *Hypnerotomachia Poliphili*, escrito por Francesco Colonna e publicado em 1499 –, "foram Petrarca e o círculo dos seus amigos que difundiram o código vitruviano sem

---

[101] TAFURI, Manfredo. Nota Introdutória a Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento. In: *Scritti Rinascimentali di Architectura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978, p. 391 e 392.

[102] O italiano Giovanni Dondi dall'Orologio (1330 – 1388), amigo e correspondente de Petrarca, era médico, astrônomo e filósofo formado pela Universidade de Pádua. Foi igualmente poeta e relojoeiro.

[103] Giovanni Dondi, em 1375, escreve uma carta a Fra Guglielmo da Cremona, relatando, em parte, o que havia encontrado em Roma: "Eu vi", diz ele, "estátuas de bronze ou de mármore preservadas até hoje e os numerosos fragmentos dispersos de esculturas quebradas, os arcos de triunfo grandiosos e as colunas sobre as quais é esculpida a história de ações de esplendor, e outros monumentos erigidos publicamente em honra dos grandes homens que estabeleceram a paz e salvaram o país de perigos ameaçadores... eu vi tudo isso não sem uma remarcável excitação, desejando que também possas, um dia, lhe ver, caminhando, parando ao acaso, e dizendo talvez para ti mesmo: 'Eis certamente as provas [argumenta] de grandes homens...'" (citado por Françoise Choay, *L'Allgorie du Patrimoine*, p. 37.) Segundo Choay, "pode-se dizer que esta carta, assim como outras correspondências contemporâneas, enviam de Roma uma 'imagem enfaticamente visual'. Seu pertencimento exclusivo ao mundo da escrita e suas preocupações essencialmente filológicas, literárias, morais, políticas, históricas, continuaram até as primeiras décadas do século XV e seguindo, até bem mais tarde, a condicionar a conduta e o olhar dos humanistas que faziam a viagem de Roma. Coluccio Salutati, que foi um adepto do humanismo florentino desde a última década do século XIV e chama o grego Crhysoloras a Florença em 1396, e Leonardo Bruni, o chanceler-historiador, não escapam à regra. Suas visitas são mais orientadas, é verdade; elas se apoiam em leituras mais numerosas e mais precisas. Elas foram também facilitadas pela presença em Roma de letrados que, tal como Poggio, desempenham o papel de guia com paixão e competência" (CHOAY, Françoise, op. cit., p. 37-8). "Humanista italiano, Lino Coluccio Salutati nasceu a 16 de fevereiro de 1331, na Pistoia, na localidade de Stignano in Valdinievole, e faleceu a 4 de maio de 1406, em Florença. Estudou em Bolonha e foi para Roma em seguida, para ocupar o cargo de secretário do papa Urbano IV. Sabe-se que a partir de 1368 se correspondeu com Petrarca, mais tarde com Boccaccio, e que em 1375 transitou para Florença, onde se tornou chanceler da República. Escreveu poesia em latim, tendo recolhido e estudado as obras de Santo Agostinho, São Gregório Magno, Ovídio e Sêneca, além de transcrever as Cartas Familiares de Cícero, e os seus interesses abrangeram também a política e a filosofia. Escreveu tratados como *De fato, fortuna et casu*, *De saeculo et religione*, *De nobilitate legum et medicinae* (escrito em 1399 e o único impresso, em 1542), *De tyranno* e *De laboris Hercules*. Em Florença participou nos debates entre eruditos que se davam no Convento do Espírito Santo e na Villa Paradiso, tornando-se um dos mais conhecidos humanistas desta cidade" (Cf. *Infopédia – Enciclopédia e Dicionário*, Porto Editora). Leonardo Bruni (Arezo, 1369 – Florença, 9 de março de 1444), conhecido também em seu país de origem como Aretino, foi um humanista, historiador italiano e chanceler de Florença. Tem sido chamado de "o primeiro historiador moderno" (Cf. Wikipédia).

Selvageria gótica_OK.indd 58 02/12/2020 16:57:45

uma efetiva compreensão dos seus conteúdos: uma difusão, em substância, que quer ser apenas uma homenagem a um testemunho da cultura clássica e de puro interesse filológico"[104]. Considere-se ainda, conforme Tafuri, que a suposta precedência de Petrarca na difusão da obra de Vitrúvio reveste-se de irrelevante importância no que concerne a sua concreta influência sobre a prática arquitetônica de então[105]. E Tafuri também chama a atenção para a atividade de Petrarca como arquiteto, pois de fato ele próprio se atribui a arquitetura das suas casas, a da Arquà e a de Valchiusa, não se devendo portanto excluir a hipótese de uma ligação entre o interesse do círculo Petrarca-Dondi por Vitrúvio e as *façanhas* arquitetônico-urbanísticas do próprio Petrarca[106].

Sublinhe-se que Petrarca, no seu poema *Africa*, escrito em 1338, logo após a sua visita a Roma, assim se refere a esta cidade:

> Por ti, se tu deves sobreviver a mim por muito tempo, como o espera e deseja minha alma, tempos melhores lhe são talvez reservados, o sono do esquecimento não durará sempre, quando as trevas forem dissipadas, nossos netos poderão, talvez, retornar para o puro esplendor do passado.[107]

Segundo Françoise Choay,

> através dos textos clássicos que sua leitura filológica e crítica quer restaurar na sua pureza original, Petrarca desvenda uma Antiguidade (*Vetustas*) desconhecida, à qual ele outorga, em seu poema *Africa* (1338), os qualificativos de santa e sagrada. Esta Antiguidade brilhante relega na noite da ignorância os séculos do Ocidente Cristão que contribuíram a fazê-la desconhecer e a falsificar as obras-primas. E se no seu halo de luz ela adquire o valor de perfeição e de modelo (...) os edifícios antigos adquirem um novo valor. Eles são portadores de uma segunda mediação que autentifica e confirma aquela dos livros (...). Eles testemunham a realidade de um passado redescoberto. Eles são arrancados das restrições banalizantes do presente para fazer brilhar a glória dos séculos que os edificaram. Eles propagam, pela sua presença, a ressonância fabulosa dos textos gregos e latinos, e esse poder não se manifesta em nenhuma parte melhor do que em Roma.[108]

---

104 Cfr. L. A. Ciapponi, in *Il* De Architectura *di Vitruvio*, citada por TAFURI, Manfredo, Nota Introdutória a Cesare Cesariano…, p. 392.

105 TAFURI, Manfredo. Nota Introdutória a Cesare Cesariano..., p. 392.

106 Ibid., p. 392.

107 Citado por Erwin Panofsky, in *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*, p. 18 e 19.

108 CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 36 e 37. "Entretanto, à época em que Petrarca escreve o poema *Africa*, os edifícios clássicos estão a serviço de uma relação ainda exclusivamente textual com a Antiguidade. A forma e a aparência dos monumentos romanos não solicitam a sensibilidade visual, eles dão uma legitimidade à

Selvageria gótica_OK.indd 59 02/12/2020 16:57:45

Recorde-se igualmente que, antes de Petrarca, Dante Alighieri já havia afirmado que as pedras de Roma merecem ser reverenciadas[109]. E o político Cola di Rienzo, durante algum tempo notário do papa Clemente VI, colocou-se à frente de um movimento que tinha como objetivo devolver a Roma a sua condição de centro do mundo, chegando mesmo a trabalhar pela eleição de um novo imperador.

Em outra obra sua, intitulada *De remediis utriusque fortunae*, Petrarca é igualmente enfático ao exteriorizar sua admiração e seu respeito pela Roma Antiga e sua arquitetura, ao mesmo tempo em que lamenta o seu desaparecimento:

> Onde está o teatro de Marcellus? (figs. 29 e 30) Onde estão os numerosos edifícios que foram construídos, com grandes custos e ao preço de muitos esforços, por tantos célebres artistas nos numerosos bairros de Roma sob a iniciativa deste imperador [Augusto]? Consulte os livros e tu encontrarás seus nomes. Ao contrário, se tu procuras hoje estes imponentes edifícios em Roma, ou bem deles tu não encontrarás mais nenhum sinal ou bem apenas vestígios insignificantes.

Figura 29 – Teatro de Marcellus, antes do restauro

Figura 30 – Teatro de Marcellus, situação atual

Foto: Jensens

E foram estes edifícios que, mesmo na condição de "vestígios insignificantes", atraíram também o interesse de Poggio Bracciolini e Flávio Biondo, que se colocaram então como tarefa identificá-los e resgatá-los. Conforme sublinha Babelon,

memória literária. Mais que os seus monumentos individuais, é o sítio inteiro de Roma que evoca, antes de tudo, 'um modo de vida exemplar [...], a *virtus* e a virilidade', em uma palavra, um clima moral" (ibid., p. 37).

109 Cf. BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 109.

Selvageria gótica_OK.indd 60 02/12/2020 16:57:47

as ruínas romanas, por muito tempo deixadas ao abandono, como o *campo vaccino*, o Forum, que se tornou um local de pastagem para os animais, começa a deixar entrever uma majestade que parece incomparável, e impõe a todos a visão de uma passado colossal. O gosto romântico destes destroços que restam como o esboço de uma lembrança grandiosa, já se revelou sensível para Petrarca ou para Bocage, e Poggio, em 1430, deteve-se a descrever estes perturbadores vestígios, não sem eloquência. Sob Nicolau V, (fig. 31) uma dezena de anos mais tarde, os monumentos antigos são o objeto de um estudo mais atento. Com Pio II estes estudos se tornarão uma paixão (...).[110]

Figura 31 – Papa Nicolau V

Mas, em se tratando de Petrarca, e seguramente isso vale para os seus pares, é preciso atentar para o que diz Panofsky:

> Petrarca considerava a cultura em geral, e a cultura clássica em particular, com os olhos de patriota, de erudito e de poeta. Mesmo as ruínas de Roma não chegaram a suscitar nele o que nós chamaríamos de uma reação "estética"". Apesar da sua admiração pessoal pelas grandes pinturas de seu tempo, pode-se dizer, sem exagerada injustiça, que ele concebeu a nova era, da qual ele esperava a chegada, sobretudo em termos de regeneração política e, mais ainda, de purificação da dicção e da gramática latinas, da renovação do grego, e de um

[110] BABELON, Jean, op. cit., p. 37. Segundo Jacob Burckhardt, "a própria Roma, a cidade das ruínas, tornava-se agora objeto de um espécie de piedade totalmente diferente daquela do tempo em que as *Mirabilia Romae* e as coleções de William de Malmesbury foram compostas".

Selvageria gótica_OK.indd 61 02/12/2020 16:57:47

abandono dos compiladores, comentadores e autores medievais em favor dos velhos textos clássicos.[111]

É também como humanista que Giovanni Boccaccio, discípulo de Petrarca, falou sobre seu mestre e as artes. Para ele, Petrarca reinstalou Apolo no seu antigo santuário, reinvestiu as Musas de sua antiga beleza e devolveu aos romanos o Capitólio, que por mais de dez séculos tinha deixado de ser adorado. E é dentro do mesmo espírito, e com as mesmas intenções, que Boccaccio fez elogiosas observações à obra de Giotto[112], (fig. 32) que a seu ver teria conduzido à luz a arte da pintura que, "durante muitos séculos, tinha estado enterrada sob os erros de alguns que pintavam mais para agradar os olhos dos ignorantes do que para satisfazer à inteligência dos *experts*..."[113]. Ideias que, aproximadamente um século depois, seriam também defendidas pelo pintor e humanista Piero della Francesca[114], (fig. 33) provavelmente o mais renascentista pintor do *Quattrocento.* Segundo ele, se os pintores do seu tempo tomassem como exemplo os antigos,

---

111 PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 19.

112 Giotto di Bondone (1267 ou 1277 – 1337), pintor e arquiteto toscano. "Unindo em sua arte o estudo da pintura ítalo-bizantina e da escultura gótica toscana, Giotto situa-se no término de um longo desenvolvimento na pintura gótica italiana; sua arte também aponta, de muitas maneiras, para novas tendências na Renascença" (cf. *Dicionário da Idade Média*, op. cit.). "Já era reconhecido por Dante como o principal artista do seu tempo. Seu significado para o Renascimento pode ser aferido pelo fato de que não só os líderes da transformação das artes no começo do século XV, como Masaccio, mas figuras centrais do Alto Renascimento, como Rafael e Miguel Ângelo, estavam aprendendo dele e baseando parcialmente seus estilos pessoais em seu exemplo" (cf. *Dicionário do Renascimento italiano*, op. cit.). Malgrado algumas controvérsias sobre a verdadeira autoria, entre suas obras pode-se destacar os afrescos das capelas Bardi e Peruzzi da Igreja de S. Croce, em Florença, e os afrescos sobre a vida de São Francisco, que se encontram na Basílica de São Francisco, na cidade de Assis, Itália. Na arquitetura, destaque-se o famoso Batistério de Florença. Sobre as ideias de Ruskin a respeito de Giotto, recomendo a leitura da sua obra *Mattinate Fiorentine*, Firenze, Arnoldo Mondatori Editore.

113 Boccaccio, Giovanni. *Decameron*, VI, 5; citado por PANOFSKY, Erwin, in *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 20.

114 Piero della Francesca, pintor italiano do século XV, falecido em 1492. Para muitos sua obra é considerada a síntese da arte pictórica do *Quattrocento* (cf. KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*, op. cit.). Segundo o *Dicionário do Renascimento italiano* (op. cit.), sua "obra representa o supremo exemplo da aplicação da matemática pura à descrição pictórica da forma e personalidade humanas em seu relacionamento com o meio ambiente arquitetônico e paisagístico. A intemporalidade e a imobilidade de suas figuras, sua extrema simplificação, a pureza geométrica evidente em seus contornos e volumes, as relações manifestas estabelecidas entre suas formas colunares, monumentais, e as da arquitetura que as cerca, não são simplesmente uma questão de estilização imposta. São o produto final de atitude quintessencialmente renascentista". Entre suas pinturas podemos destacar: A Flagelação de Cristo; O Batismo de Cristo; O Sonho de Constantino. Destacou-se também como teórico, tendo escrito dois trabalhos relevantes como expressão do pensamento dos humanistas renascentistas em matéria de arte e arquitetura: *De prospectiva pingendi* (Da perspectiva em pintura) e *De quinque corporibus regularibus* (Dos cinco corpos regulares).

Selvageria gótica_OK.indd 62 02/12/2020 16:57:47

"no lugar de buscar os aplausos dos ignorantes, eles alcançariam esta celebridade que os séculos não podem obscurecer, e que recebe cada dia um novo brilho pela escolha dos homens competentes"[115]. Gombrich sublinha que "a ideia de que a arte recomeçara com Giotto e de que os grandes florentinos é que a estavam levando adiante, tinha a seu lado toda a força dinâmica. Dürer a repete e a endossa, e o mesmo fazem as cortes e os patronos, que não podem correr o risco de serem considerados 'góticos' e 'retrógrados'"[116].

Figura 32 – Giotto di Bondone

Foto: Frieda

Figura 33 – La Vergine con il Bambino e santi, Piero della Francesca

Igualmente Filippo Villani, na sua obra intitulada *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, escrita entre 1381 e 1382, na qual são celebrados aqueles seus concidadãos considerados mais insignes, elabora "uma resenha das obras pictóricas do século precedente nos mesmos termos já usados por Dante e Boccaccio"[117], afirmando: "é necessário pois que eu introduza aqui os excelentes pintores florentinos, homens que reavivaram uma arte então anêmica

[115] Cf. MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 367.
[116] GOMBRICH, Ernst H. *Norma e forma*, p. 12-13.
[117] ACKERMAN, James S., op. cit., p. 10.

Selvageria gótica_OK.indd 63 02/12/2020 16:57:48

e quase extinta"[118]. E através dos comentários que faz à obra de Cimabue[119], (fig. 34) Villani nos ajuda a conhecer um pouco mais sobre os primórdios das ideias humanistas relativas às artes, creditando a Cimabue, e não a Giotto, os méritos das primeiras manifestações de uma *rinascita* na pintura. Conforme Villani, Cimabue teria sido

Figura 34 – Giovanni Cimabue

> o primeiro que, por sua arte e seu gênio (*arte* e *ingenio*), começa a conduzir à representação exata a envelhecida arte da pintura que, a partir da ignorância dos pintores, havia-se pervertido e desencaminhado, e, para assim dizer, puerilmente se distanciado da realidade (...). Após ele, o caminho da novidade estando já trilhado, Giotto – que, por sua fama, era não somente comparável aos pintores clássicos mas até mesmo superior pela arte e o gênio –, deu à pintura a sua grande fama.[120]

Seja para os literatos, seja para os artistas, não se tratava de voltar aos antigos tão somente para imitá-los. Quanto a isso, Gombrich, tratando das questões concernentes, começa afirmando que

---

118 Citado por ACKERMAN, James S., op. cit., p. 10.

119 Cimabue, pintor italiano, nasceu em Florença em 1240 e faleceu em Paris no ano de 1302. Foi professor de Giotto, tendo deixado significativos afrescos na cidade Assis, Itália. Sobre os comentários de Ruskin concernentes a Cimabue, ver o que ele expressa in *Mattinate Fiorentine*, Firenze, Arnoldo Mondatori Editore.

120 VILLANI, Filippo, citado por Erwin Panofsky in *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*.

Selvageria gótica_OK.indd 64 02/12/2020 16:57:48

> no estilo literário latino também nunca se rompeu totalmente com a tradição clássica. A queixa dos humanistas era apenas que essa tradição fora corrompida e aviltada por "barbarismos". O primeiro passo para a reforma foi a exclusão de palavras ou formas que não podiam ser documentadas a partir dos autores "clássicos" – "clássico", é claro, usado, aqui no sentido original de fazer parte do cânone de modelos. Embora haja total acordo quanto a esse ponto, a exigência de uma "imitação" positiva dos autores canônicos mostrou-se mais controversa e bastante esquiva (...). Além disso, a autoridade dos antigos podia ser citada em oposição a um conceito tão restrito de *imitativo*. Quintiliano se opunha à imitação mecânica de um modelo de estilo, e Sêneca descobriu a fórmula – frequentemente repetida – de que o imitador tem que transformar seu material da mesma forma que a abelha transforma o néctar em mel, ou o corpo assimila o alimento.[121]

E Gombrich também nos faz saber que, "quando em Veneza disseram a Dürer que sua obra 'não seguia o estilo dos antigos e, portanto, não era boa', ele se deparou com o principal critério de exclusão que marca a crítica renascentista na arte e nas letras". Mas a isso Gombrich acrescenta as seguintes observações, ao tratar da *imitação* e da *assimilação* relacionadas ao estilo *all'antica*:

> Especificar os critérios de inclusão que ligam as obras do Renascimento aos produtos gregos e romanos como uma família definível de forma provou ser muito menos fácil. Esses problemas são realçados pela primeira tentativa séria de arrolar os modelos antigos específicos do estilo *all'antica* no *Censo de Obras de Arte Antigas conhecidas por Artistas do Renascime*nto, realizado pelo Instituto de Belas-Artes da Universidade de Nova Iorque (...) com a cooperação do Instituto Warburg da Universidade de Londres. A dificuldade de definir com precisão a dívida dos artistas do Renascimento com a Antiguidade é dupla: reside tanto na persistência da tradição quanto na sua flexibilidade. Graças à persistência das invenções antigas, muitas fórmulas de representação continuaram a circular por toda a Idade Média; graças a sua flexibilidade, sempre podiam ser modificadas e transformadas para se adequarem às exigências de uma composição específica. Entretanto, nem a fórmula tradicional, nem o motivo transformado seriam necessariamente aceitáveis para o cânone do estlio *all'antica*, ao passo que as invenções novas poderiam ser.[122]

Permito-me aqui uma pequena digressão, para reafirmar que a Idade Média, malgrado as suas imensas diferenças com o Renascimento, jamais esqueceu ou se afastou integralmente da Antiguidade. Cabe sublinhar que esta admiração e interesse manifestos, entre outros, pelos humanistas em relação à Roma Antiga e seus monumentos, já havia, há alguns séculos, sido precedida por outras

---

121 GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 162.

122 Ibid., p. 161-2.

Selvageria gótica_OK.indd 65 02/12/2020 16:57:49

manifestações de natureza bastante semelhante. Nesse sentido, André Chastel é enfático ao afirmar:

> a maneira pela qual a "romanidade" foi absorvida pelo Ocidente medieval, enquanto se constituía no centro do que aparecia como zona viva do mundo civilizado, a Cidade por excelência, a cidade das cidades, é aqui uma preliminar essencial. Foi a cidade do século IV, já cristã e sempre intacta, que fixou para sempre a imagem fabulosa da *Roma perennis*; suas termas gigantescas, seus pórticos, seus templos, dos quais nem todos os altares desapareceram, seus fóruns com ricas *tabernae*, as belezas da Grécia absorvidas por um cosmopolitismo suntuoso deixarão na imaginação dos invasores, assim como nas das populações itálicas, lembranças insubstituíveis.[123]

E Chastel se utiliza igualmente do que foi dito, em torno de 500 d.C., por um certo Fulgêncio: "qual não há de ser a beleza da Jerusalém celeste, se é tal o fulgor da Roma terrestre".

Recordemos também a deliberada vontade do imperador Carlos Magno (fig. 35) de reencontrar a verdadeira herança de Roma e dela tomar posse, guiado pela ideia de uma *renovatio imperii romani* (renovação do império romano); tida como condição supostamente necessária à legitimação de alguém que, depois da queda do Império Romano, era o primeiro a ostentar novamente o tão cobiçado título de Imperador. Mas, sublinha Julio von Schlosser,

> a tentativa de introduzir, de modo mais ou menos exterior na Renascença carolíngia formas arquitetônicas meridionais, e a repercussão que isso teve no tempo dos Ottonis, têm qualquer coisa de um romântico sonho de restauração, similar àquele da *renovatio imperii*, e resta um episódio isolado, como o estudo que se fez nesse período de Vitrúvio.[124]

E bem antes de Schlosser, Viollet-le-Duc, (fig. 36) ao relembrar que Carlos Magno trouxe de Roma, em 778 d.C., gramáticos, músicos e matemáticos, aproveita para tecer as seguintes observações sobre os monumentos da época então encontrados: "nós podemos julgar, pelos poucos monumentos de Roma que datam dessa época, a que grau de ignorância profunda os construtores tinham caído na capital da cristandade ocidental"[125]. E a essas observações, Viollet-le-Duc acrescenta:

---

123 CHASTEL, André. *Arte Italiana*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991, p. 17.

124 SCHLOSSER, Julius von. *L'arte del medioevo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989, p. 69.

125 VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Le Dictionaire d'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. 32.

Selvageria gótica_OK.indd 66 02/12/2020 16:57:49

para Carlos Magno tudo deveria partir de Roma, por tradição, ele era antes de tudo o imperador do Ocidente, e ele não devia deixar acreditar que a luz pudesse vir de outro lugar. Assim, à *renascença* romana que ele queria realizar, ele misturava, pela força das coisas, elementos estrangeiros que iriam logo fazer desviar as artes do caminho sobre o qual ele pretendia lhes colocar. O imperador podia se apropriar das tradições do governo romano, produzir legislações integralmente romanas, compor uma administração copiada da adminsitração romana; mas, por mais poderoso que se seja, não se decreta uma arte (...).[126]

Figura 35 – Carlos Magno

Figura 36 – Eugène Viollet-le-Duc, arquiteto

Foto: Alan Hays

E ao dito por Viollet-le-Duc, acrescento Chastel quando ele afirma:

> somos tentados a atribuir um significado mais geral às sucessivas restaurações da ordem antiga que marcam a Idade Média, dos carolíngios aos otonianos e aos imperadores suábios. Sua ideologia é toda romana, e não se deve ignorar-lhe o alcance cultural: esses movimentos tiveram, pelo menos em certas províncias, uma consequência notável sobre as atividades artísticas. Mas trata-se menos de "renascimento" que de um *renovatio* do mundo, de inspiração política e religiosa, proveniente de meios estranhos à Itália; e esse movimento não comanda uma transformação completa na arte.[127]

Ademais, sublinhe-se, como faz Schlosser, que

[126] VIOLLET-LE-DUC, Eugène, op. cit., p. 32.
[127] CHASTEL, André. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 19.

Selvageria gótica_OK.indd 67 02/12/2020 16:57:49

> quando o cristianismo, no início do século IV, triunfou (...) não podia deixar de servir-se, no limite do possível, das formas tradicionais (...) da antiga cultura latina (...). Entre essas formas tradicionais que o cristianismo acolheu e conservou, está também, naturalmente, a linguagem figurativa da arte romana. Mas enquanto a arquitetura profana do primeiro Medievo pode (...) crescer imediatamente do tronco daquela da tarda Antiguidade, não se pode fazer uma costura igualmente imediata entre a arquitetura da nova religião e aquela do antigo paganismo, seja por razões religiosas, seja por razões técnicas ligadas a essas. Por exemplo, na nova comunidade religiosa existia uma classe de sacerdotes que se aperfeiçoava sempre mais e tomava o lugar dos antigos mestres da retórica e da filosofia. Mas também no setor da arquitetura religiosa não podia não existir qualquer vínculo com a tradição.[128]

Recorde-se que, durante a Idade Média, o uso do latim nas escolas e nas igrejas era corrente e permitia a leitura dos textos dos escritores antigos, tanto os profanos quanto os sagrados; e muitos admiravam os edifícios antigos ainda existentes. Segundo Hautecoeur, a Catedral Saint-Lazare de Autun, (fig. 37) iniciada no começo do século XII, por exemplo, mostra que os seus autores haviam estudado as portas de Roma, podendo-se igualmente supor que A Visitação de Reims – a Catedral começou a ser construída no início do século XIII – foi executado sob inspiração de modelos da Grécia Antiga[129]. Destaque-se igualmente que, entre 1124 e 1130, Bernard de Chartres referia-se elogiosamente aos escritores antigos[130], e que Hildebert de Lavardin, bispo de Mans, de 1097 a 1125, louvava a majestade das ruínas romanas. Para ele, "as próprias ruínas de Roma nos ensinam qual foi a sua grandeza"[131]; afirmações seguidamente retomadas

---

128 SCHLOSSER, Julio von. *L'Arte del Medioevo*. Torino: Einaudi, 1989, p. 65.

129 Cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie., 1963, p. 8.

130 Ibid. Bernardo pertenceu à Escola de Chartres, que, fundada no ano de 980 pelo bispo Fulbert, tornou-se famosa na Idade Média pelos seus estudos filosóficos, teológicos e científicos, sobretudo a partir do século XII, quando aí lecionaram mestres famosos. "As principais fontes da escola de Chartres se constituíam, além da autoridade tradicional, clássica e científica, do Timeo de Platão, redescoberto naquele ano através da tradução latina de Calcidio, da ópera lógica e teológica de Boezio, de diversos tratados científicos árabes que foram então traduzidos para o latim. O traço cultural da Escola consistia na tentativa de aplicar as disciplinas científicas do quatrívio (aritmética, geometria, música, astronomia), a arte lógica do trívio (gramática, retórica e dialética)... O estudo do Timeo, o diálogo platônico que explica a gênesis do cosmo em termos distintos daqueles da história bíblica do Gênesis, provocou nos mestres de Chartres a necessidade de uma conciliação entre filosofia e fé, o que fizeram recorrendo, sob a orientação de Giovanni Scoto Eriugena, a uma espécie de platonismo cristão segundo o qual a forma eterna, o arquétipo da realidade sensível, coincide com a ideia sempre presente na mente do criador" (*Enciclopédia Garzanti de Filosofia*, p. 138).

131 Cf. GÜNTHER, Hubertus. La redecouvèrte de l'Antiquité. In: *Architecture de La Renaissance Italienne*. Paris: Flammarion, 1995, p. 256.

Selvageria gótica_OK.indd 68 02/12/2020 16:57:49

já no Protorrenascimento. Hautecoeur também destaca que no Medievo, entre os testemunhos deixados por aqueles que se mostraram interessados pelos vestígios de Roma, encontra-se, já no século IX, um guia redigido para os peregrinos, e hoje conservado em Einsiedeln, na Suíça. Igualmente significativa é a existência, já em meados do século XII, de uma literatura protoarqueológica, tal como *Graphia aurea Urbis Romae* e a *Mirabilia Urbis Romae*. (fig. 38) Esta última, provavelmente escrita por Benoit, cônego de São Pedro, contém um elenco de portas, de arcos do triunfo, de teatros, de templos, e outros monumentos[132], e representa Roma tanto cristã como pagã, encantando os peregrinos da Idade Média[133]. Não menos relevante é o fato de que, no século XIII, um inglês de nome Gregório de Oxford tenha passado muito tempo a medir e a descrever os edifícios clássicos romanos[134].

Figura 37 – Saint-Lazare de Autun, portal do Juízo Final

Foto: Daniel Jolives

132 "O passado capaz de instruir era, para os humanistas, o passado antigo. Assim nós constatamos, no século XV e no início do XVI, o nascimento e o progresso da arqueologia. Desde a Idade Média alguns homens se interessaram pelos vestígios de Roma: no século IX um guia, conservado à Einsiedeln, na Suíça, foi redigido para os peregrinos. Na primeira metade do século XII um autor, que de acordo com Duchesne seria Benoit, cônego de São Pedro, redige as *Mirabilia Urbis Romae*, obra que contém sobretudo uma lista de portas, de arcos de triunfos, teatros, templos etc." (HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 11).

133 Cf. BAZIN, Germain, op. cit., p. 78.

134 Cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 11.

Selvageria gótica_OK.indd 69 02/12/2020 16:57:50

Figura 38 – Frontispício do *Mirabilia Urbis Romae*, escrito por Benoit, cônego de São Pedro

MIRABILIA
VRBIS ROMAE, INDVLGEN-
tie sanctorum reliquie & stationes vrbis ac
quemadmodum ea a Romulo condita, ad hec
ipsius Romuli vita omnesque ab eo regum
& Cesarum vsque in Constantinum ma-
gnum Imp. qui romanam ecclesiam pon-
tifice Silvestro dotauit.

Roma 1648

Muito mais ainda poderia ser dito quanto à presença da Antiguidade na Idade Média, e não apenas fisicamente, pelas obras que restaram em várias cidades remanescentes do Império Romano. As relações do Medievo com a Antiguidade, de fato, sempre existiram de forma mais ou menos acentuada e de maneira mais ou menos abrangente, dependendo das circunstâncias. E não poderia ser diferente, pois a sociedade medieval não saiu do nada; ela não foi um produto *ex nihilo* e nem tudo que criou era integralmente novo. E no que tange às relações arquitetônicas *stricto sensu*, elas podem ser percebidas de várias maneiras. As igrejas cristãs, por exemplo, têm o nome de basílicas não por acaso, mas porque a sua arquitetura deriva das basílicas romanas, que tinham uma outra função[135], é verdade. Podem igualmente ser vistas nas construções carolíngias, e também naquela arquitetura imediatamente precedente à gótica e que, não por acaso, a partir do início do século XIX passou a ser chamada de românica, isto é, derivada do romano. Mas seria

[135] A basílica é um edifício contendo uma grande sala, em forma retangular, geralmente contendo na sua parte posterior uma abside em hemiciclo. Abrigava diversas atividades públicas dos cidadãos romanos. Nela ocorriam atividades de natureza política, social, comercial, e servia, com muita frequência, como tribunal.

Selvageria gótica_OK.indd 70 02/12/2020 16:57:50

um grave equívoco, à exceção talvez do período carolíngio, e considerando tão somente as intenções de Carlos Magno, comparar essa presença e essas relações com aquelas que começam a ocorrer a partir do proto-humanismo do século XIV; início daquilo que se transformaria num robusto e abrangente movimento que, na condição de consistente e amplo projeto, tudo pretendia abarcar. Somente no Renascimento estamos diante do verdadeiro e pleno "despertar da Antiguidade", para usarmos as palavras de Jacob Burckhardt[136]. Segundo ele – e a grande maioria ainda hoje comunga desta ideia –,

> a Antiguidade greco-latina, que desde o século XIV penetrou vivamente na vida italiana como fonte da cultura, como escopo supremo da existência, e em parte também como reação pensada e desejada contra as tendências precedentes, tinha já há muito tempo exercitado aqui e lá a sua influência sobre todo o Medievo, também fora da Itália. Na verdade, a cultura que, no seu tempo, Carlos Magno promove e favorece era essencialmente um Renascimento diante da barbárie dos séculos VII e VIII, e não poderia ter sido outra coisa. Mais tarde, na arquitetura românica dos países setentrionais, nós vemos adotar, além da tendência geral, forma verdadeiramente especial de caráter genuinamente antigo (...). Na Itália, entretanto, este retorno se dá de maneira verdadeiramente diversa. Cessada a barbárie, logo se revela junto ao povo italiano, pela metade ainda antigo, o conhecimento do seu tempo anterior (...). Mas o verdadeiro e universal entusiasmo dos italianos pela Antiguidade começa a se manifestar somente no século XIV.[137]

Somente então, de forma explícita, intencional e consequente, a herança da Antiguidade, enquanto referência tida como legitimadora, foi assumida como essencial e intrinseca à natureza das artes e da arquitetura que então os artistas humanistas propugnavam.

Mas, por outro lado, é preciso reconhecer que aos humanistas estava interdito pensar na existência ou referir-se às relações entre a Idade Média e a Antiguidade, a não ser como relações conflitantes. Para eles, a Antiguidade com A maiúsculo lhes pertencia integralmente e de maneira exclusiva. Antes deles a história antiga não teria herdeiros. Para eles, se porventura alguns vestígios do passado romano podiam ser encontrados nas obras medievais, os mesmos aí compareciam de maneira totalmente corrompida. Admitir qualquer vínculo positivo da Idade Média com a Antiguidade, para os humanistas seria quase

---

136 BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Barcelona: Editorial Iberia, 1953, vol. 1, p. 155.

137 Ibid., p. 156-158. "O Renascimento teve que aguardar longo tempo atrás da porta; nos edifícios românicos da Toscana dos séculos XII e XIII aparecem às vezes uma maneira com detalhes quase puramente antigos" (BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Barcelona: Editorial Iberia, 1953, vol. 1, p. 189).

Selvageria gótica_OK.indd 71 02/12/2020 16:57:50

que um suicídio. Significaria admitir alguns pontos em comum entre eles e a "barbárie" medieval; o que contrariaria a visão maniqueísta na qual se apoiavam. Segundo eles, tudo faz crer, não se tratava de uma questão quantitativa, mas sim qualitativa, ou seja: pensar as relações com a Antiguidade, pondo de um lado a Idade Média e do outro o Renascimento, era colocar-se diante de relações essencialmente distintas e antagônicas pelas suas naturezas, e não apenas pela intensidade de cada uma delas.

Retornando aos importantes vínculos que se estabeleceram entre os proto-humanistas e as ruínas de Roma, a partir do século XIV, recorde-se que Jacob Burckhardt sublinha que eles se manifestaram então de maneira cada vez mais intensa e distinta daquela que ocorria antes:

> a própria Roma, a cidade das ruínas, torna-se agora objeto de uma espécie de piedade totalmente diferente daquela do tempo em que as *Mirabilia Romae* e as coleções de William de Malmesbury foram compostas (...). Nesse sentido temos de compreender as palavras de Dante ao afirmar que as pedras das muralhas de Roma merecem reverência, e que o solo sobre o qual a cidade está construída é mais valioso do que dizem os homens.[138]

E ao falar sobre Giovanni Villani (1276-1348), (fig. 39) mercador e banqueiro florentino que se tornou famoso sobretudo pela sua obra *Nuova Cronica*[139], Burckhardt sublinha que ele a escreveu motivado pela impressão que lhe causaram as ruínas de Roma.

Na mesma trilha em parte já indicada por Dante, Petrarca e tantos outros protorrenascentistas, e que conduzia à revalorização de Roma, deplorando a destruição da qual tinham sido alvo os seus monumentos, situa-se a importante e controversa participação do papado que, após o seu retorno de Avignon e diante das ruínas romanas então encontradas, procura fazer renascer o esplendor da antiga capital do Império. Recorde-se que "quando os papas, no final do século XIV, regressaram de Avignon, Roma era uma cidade morta. Alguns milhares de miseráveis acampavam no meio dos circos invadidos por espinheiros e urtigas, dos aquedutos desmoronados e das termas estripadas"[140]. Quanto às medidas

---

138 BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora UnB, 1991, p. 109. *Mirabilia Romae* é um texto medieval, uma história e descrição de Roma, uma espécie de guia destinado ao peregrino e turista. William de Malmesbury (1095/96 – 1143) foi o mais importante historiador inglês do século XII.

139 Giovanni Villani (1276 – 1348) foi um banqueiro, diplomata e cronista italiano florentino, a quem é atribuída a obra *Nuova Cronica*, acerca da história da cidade de Florença. Quanto às suas relações mais profundas com Roma, essas se deram a partir de 1300, quando nela ele assistiu o Jubileu, o que o teria motivado a escrever a sua *Cronica*.

140 FAURE, Élie. *A Arte Renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 87.

Selvageria gótica_OK.indd 72 02/12/2020 16:57:50

adotadas para a preservação dos monumentos herdados da Antiguidade, e que na realidade se mostraram inconsequentes, lembre-se aquelas que foram tomadas, desde 1363, pela municipalidade de Roma, por meio da publicação de um regulamento intitulado *De Antiquis Aedificiis non Diruendis.* Regulamento renovado muitas vezes durante o século XV, o que comprovaria, segundo Hautecoeur, sua ineficácia[141]. E não se pode esquecer também que, "na Itália desintegrada, o Estado pontifício tomara as rédeas do poder político. Os papas consideram-se os herdeiros dos Césares e, parcialmente, conseguiram aproveitar para os seus próprios fins de poder político as fantásticas expectativas de renovação da velha glória do Império Romano, que estava a fermentar em todos os campos do país"[142], atraindo para sua corte, a partir do *Quattrocento*, artistas de outras localidades, todas elas do norte. Processo que começa de forma ainda relativamente tênue e que ganha corpo à medida que avança, aproximando-se do chamado Alto Renascimento.

Figura 39 – Giovanni Villani

Foto: Sailko

[141] HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*. Paris: Editions A. et J. Picard et Cie., 1963, p. 15.

[142] HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980, Tomo I, p. 455-6. Entre estes papas, o primeiro foi Martinho V (1417 – 1431), membro da prestigiosa família Collona, que possuía grandes propriedades na região do Estado Papal e no Reino de Nápoles. Segundo Müntz, este papa "se consagra à restauração da Cidade Eterna, tão cruelmente posta à prova durante as desordens da Idade Média, desordens mais funestas a Roma do que em outros lugares" (MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 83).

Selvageria gótica_OK.indd 73 02/12/2020 16:57:51

E se "o passado capaz de instruir era para os humanistas o passado antigo", é óbvio que para tanto fazia-se necessário conhecê-lo, e não apenas louvá-lo. Por isso,

> o estudo da Antiguidade fez um progresso durante o século XIV; e muda de objeto: os doutores medievais buscavam nos filósofos argumentos que confirmassem a fé cristã, nos oradores e nos poetas as belas máximas morais, muito mais do que um conhecimento desinteressado dos costumes, das instituições, das ideias, da arte antiga, uma lição para chegar à perfeição da forma. É na Itália que se produzem lentamente estas mudanças.[143]

E como consequência, constata-se, do século XV ao início do século XVI, o nascimento e o progresso de uma ainda frágil arqueologia. Recorde-se que os mais antigos estudos da arquitetura antiga, levados a efeito pelos homens do Renascimento, remontam ao início do século XV, e tiveram como protagonista Niccoló Niccoli, conforme já vimos, seguido de Brunelleschi e Alberti no que concerne a Roma; e o antiquário Ciríaco d'Ancona e o cartógrafo Cristoforo Buondelmonte, no que tange à Grécia. Enquanto que Ciríaco e Niccoli se dedicavam mais a fazer um levantamento e a medir as ruínas, Brunelleschi tinha também como intenção, talvez a principal, retirar desta leitura conhecimentos e regras que seriam utilizáveis *a posteriori*, fazendo-os renascer nas novas construções, conforme reafirmava Burckhardt: "o primeiro que, depois de fastigantes estudos das ruínas de Roma, em plena consciência de seu propósito, trouxe, de certa maneira, de volta à vida as formas arquitetônicas antigas, foi, segundo se sabe, Philippo Brunelleschi, de Florença"[144].

Sobre a primeira estada de Brunelleschi em Roma, para onde foi com Donatello após ter perdido para Lorenzo Ghiberti a disputa pela porta do bastistério de Florença, vale a pena transcrever o que a respeito disse Vasari:

> (...) Filippo e Donato resolveram partir para Roma e ali ficar alguns anos, para que Filippo estudasse arquitetura e Donato escultura (...), saíram de Florença e foram para Roma, onde, vendo a magnificência dos edifícios e a perfeição arquitetônica dos templos, ficaram absortos, parecendo fora de si. E assim, enquanto estiveram lá, ele e Donato mediam cornijas e traçavam as plantas daqueles edifícios, sem economia de tempo e dinheiro. E, quer em Roma, quer no campo, não deixavam de medir tudo o que considerassem bom. Filippo estava (...) inteiramente dedicado aos estudos (...) atento apenas à arquitetura já extinta, ou seja, às boas ordens antigas, e não à alemã e bárbara, muito usada em seu tempo. Tinha para si dois importantes conceitos: um era trazer de volta

143 HAUTECOEUR, Louis, op. cit., p. 8.
144 BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Tomo I. Arquitectura, p. 195.

Selvageria gótica_OK.indd 74 02/12/2020 16:57:51

> a boa arquitetura, pois acreditava que, renovando-a, não deixaria de si memória menos digna do que a deixada por Cimabue e Giotto; o outro era encontrar o modo, se possível, de abobadar a cúpula de Santa Maria del Fiore de Florença (...) em Roma, estudou todas as dificuldades existentes na Rotonda, para descobrir como construir a abóbada. Anotava e desenhava todas as abóbadas antigas, estudando-as continuamente. E, se por ventura encontrassem pedaços enterrados de capitéis, colunas, cornijas e alicerces, providenciavam para que fossem feitas escavações até tocar o fundo (...). Não deixou de desenhar um único tipo de construção: templos redondos e quadrados, de oito faces, basílicas, aquedutos, termas, arcos, coliseus, anfiteatros e todos os templos de tijolos, dos quais extraiu os métodos de assentamento e amarração, bem como o modo de girá-los criando abóbadas, a forma de interligar pedras, sua fixação com pinos e dentilhões; e, descobrindo um buraco no meio de todas as pedras grandes esquadriadas, chegou àquele ferro que chamamos *ulivella* [instrumento de ferro constituído por três cunhas inseridas numa campânula, usado para erguer grandes pedras sem cordas], com o qual se puxam as pedras, coisa que ele renovou e pôs em uso depois. Foi ele, portanto, que separou todas as ordens: dórica, jônica e coríntia, e foi tal o seu estudo, que ele conseguia imaginar Roma tal qual era antes de arruinar-se.[145]

E, tudo faz crer, dado os objetivos práticos dos levantamentos feitos por Brunelleschi, nesses não se encontrava a elaboração de um tratado ou qualquer outro tipo de publicação por meio da qual as obras estudadas seriam registradas e divulgadas; e, que eu saiba, não há vestígios de possíveis desenhos de obras antigas feitos por Brunelleschi. E se eles foram tantos, como nos induz a pensar Vasari, tal fato é, no mínimo, estranho.

E muito embora delas aqui não pretenda tratar, sublinhe-se que existem algumas controvérsias quanto ao significado das relações de Brunelleschi com a arquitetura encontrada em Roma, no que tange à verdadeira influência que essa teria tido em sua formação e obra. Gombrich, apoiando-se em Hans Tietze, faz as seguintes observações a respeito do estilo de Brunelleschi:

> Ao longo dos séculos este estilo foi considerado uma revivescência da arquitetura da Roma Antiga, tendo se tornado isso, de fato, na época de Alberti, o sucessor de Brunelleschi. Todavia, independentemente das intenções que Brunelleschi possa ter tido, pesquisas modernas revelaram que, como os humanistas, sua alternativa ao estilo gótico não se deveu tanto aos estudos das ruínas romanas, mas sim ao dos exemplares pré-góticos de Florença, que hoje sabemos ser uma forma de românico – embora ele lhes tenha atribuído mais antiguidade e autoridade.[146]

---

145 VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 231-2.

146 GOMBRICH, Ernst H. *Gombrich Essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 422.

Selvageria gótica_OK.indd 75 02/12/2020 16:57:51

Não há dúvidas de que aceitar essa tese, qual seja, a de que Brunelleschi abeberou-se mais numa arquitetura medieval do que na arquitetura de Roma, significa uma profunda revisão em alguns pilares daqueles discursos produzidos sobre ele. E no que tange à relação de Brunelleschi com a Antiguidade, Tafuri faz algumas observações que se deve levar em conta:

> Como protagonista da primeira "vanguarda" artística em sentido moderno, Brunelleschi rompe a continuidade histórica das experiências figurativas, pretendendo *construir* autonomamente uma *nova história*. Suas alusões à Antiguidade clássica não são, consequentemente, mais que um suporte claramente ideológico, mais apto para destacar-se do passado do que para reafirmá-lo como tradição.[147]

Recorde-se também que, na primeira metade do século XV, Poggio Bracciolini[148] elaborou uma relação de ruínas romanas, publicada em Strasburgo somente em 1513, sob o nome de *Ruinarum urbis descriptio*. Burckhardt relembra esse inventário feito por Poggio e, sublinhando que nele "as memórias da Roma cristã [estão] cuidadosamente excluídas", lamenta que o seu trabalho não tenha sido maior e nem ilustrado com esboços; e destaca que na época de Poggio ainda "havia muito mais do que o descoberto por Rafael, oitenta anos mais tarde". Isso revela, conforme veremos com mais detalhes posteriormente, que a preservação do patrimônio herdado da Roma Imperial pelo papado, não ocorria como seria de se supor, dada a propalada importância que a ele era dada, começada pelos proto-humanistas. Poggio, diz Burckhardt, "viu a tumba de Caecilia Metella (fig. 40) e as colunas defronte a um dos templos nas encostas do Capitólio, primeiro plenamente preservadas e depois semidestruídas, por causa daquela qualidade infeliz que o mármore possui de ser facilmente queimado e transformado em cal"[149]. Afirmações de Burckhardt, diante das quais não me posso furtar ao

---

147 TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da la arquitetctura*. Bracelona: Editorial Laia, 1973, p. 37-8.

148 "Poggio Bracciolini (1380 – 1459) foi uma das figuras mais típicas e notáveis do período inicial do humanismo florentino. Sua carreira baseou-se em sua grande proficiência como latinista, adquirida no círculo de Salutati em Florença, por volta de 1400. Nesse ambiente ele desenvolveu a paixão pela recuperação de manuscritos de autores latinos. A partir de 1403, esteve empregado como *scriptor*, ou secretário, na corte papal. Nessa posição, viajou com a corte para o Concílio de Constança (1414-18), partindo daí para suas famosas viagens às abadias de Cluny e S. Galeno com o intuito de descobrir nessas e em outras bibliotecas eclesiásticas manuscritos de discursos desconhecidos de Cícero e partes de textos de Quintiliano. Também foi um dos primeiros estudiosos a colecionar inscrições clássicas" (in: *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d, p. 62).

149 BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*, p. 110. Segundo Françoise Choay, "Contra as forças sociais de destruição que as ameaçam, os edifícios antigos têm somente por proteção – aleatória, senão derrisória – a paixão pelo saber e o amor pela arte.

Selvageria gótica_OK.indd 76 02/12/2020 16:57:51

seguinte comentário: dizer que a causa da destruição dessas obras ou do que delas restava deve-se às características do material com o qual eram construídas, isto é, um material que pode "ser facilmente queimado e transformado em cal", é um argunento que não se sustenta minimamente, a ponto de quase dispensar o contraditório. A destruição, no caso, deu-se tão somente por ação dos homens, sem que nem mesmo a natureza tivesse contribuído para tanto; revelando que o amor pelas ruínas romanas, então "cantado em prosa e verso", era de fato muito menor do que os humanistas apregoavam e procuravam fazer crer.

Figura 40 – Tumba Caecilia Metella

Foto: Livio Andronico

Sem dúvidas, Poggio deplorava as condições em que se encontrava a sua "venerável' cidade de Roma em 1431, da qual, segundo Peter Murray, "apenas subsistia, sob o signo melancólico do declínio, uma migalha de desmesuradas ruínas invadidas pela vegetação"[150]. E sobre essa situação, assim escreveu o próprio Poggio:

É por isso que a tomada de consciência no *Quattrocento* e do duplo valor histórico e artístico dos monumentos da Antiguidade não resultaram na sua conservação efetiva e sistemática. A Roma do século XV é, na matéria, caracterizada por uma remarcável ambivalência. A partir dos anos 1430 e do pontificado de Eugênio IV (1431 – 1447), os humanistas, em particular aqueles da corte pontifical, são unânimes em apelar pela conservação e pela proteção vigilante dos monumentos romanos. Em uníssono, em suas obras como em suas correspondências, eles estigmatizam a conversão da Cidade em pedreiras que alimentam a construção nova e os fornos de cal" (CHOAY, Françoise, op. cit., p. 42-3).

150 MURRAY, Peter, op. cit., p. 8.

Selvageria gótica_OK.indd 77 02/12/2020 16:57:51

> Roma que foi a cabeça e o coração do Império, a praça forte do universo, Roma, diante de quem tremiam os Reis e os Príncipes, essa colina que viu a ascensão triunfal de tantos Imperadores e que ornaram os dons e relíquias expropriadas de tantos valorosos povos, essas alturas sobre as quais todos os olhares estavam fixados, Roma, arrancada como por maldade da sua glória de antes, é apenas uma ruína e desolação. A vinha selvagem substituiu os bancos dos Senadores. No capitólio se amontoam o estrume e o lixo. Veja o Palatino (figs. 41 e 42) e incriminais Fortuna que reduziu a nada o Palácio que, rico das relíquias expropriadas do mundo, Nero fez reconstruir após o incêndio da Cidade e que ornamenta de todos os faustos do Império. Esta suntuosa morada, cuja beleza, adornada de árvores, de espelhos d'água, de obeliscos, de arcadas, de estátuas gigantes e de anfiteatros de mármore multicolorido, fazia a admiração de todos, é apenas uma carcaça cuja sombra irreconhecível merece apenas que se lhe diga devastada.[151]

Figura 41 – Palatino

Foto: Jean-Pol Grandmont

Figura 42 – Domus Augustana

Foto: Jensens

Observe-se que o que Poggio valoriza e enaltece, lamentando a sua perda e desejando o seu retorno, é a riqueza, o fausto e a magnificência que um dia caracterizaram a capital do Império. E é, em muito, o retorno disso que estará presente na essência do projeto renascentista para Roma.

Sobre Poggio, Françoise Choay sublinha a descrição que ele fez a um amigo sobre as condições de Roma na época de Nicolau V:

> Há uma abundância quase infinita de edifícios, por vezes esplêndidos, palácios, residências, túmulos e ornamentos diversos, mas completamente arruinados. É uma vergonha e é abominável ver os pórfiros e os mármores arrancados de seus antigos edifícios e transformados de forma contínua em cal. Os negócios presentes são bem tristes e a beleza de Roma está em vias de destruição.[152]

---

151 Citado por MURRAY, Peter, op. cit., p. 10.

152 CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*, p. 43.

Selvageria gótica_OK.indd 78 02/12/2020 16:57:52

E não se pode dizer que o que então ocorria e era narrado por Poggio, de maneira melancólica, era obra dos "celerados bárbaros", pois os humanistas de todas as espécies, incluindo-se os papas, já haviam assumido a condição de guardiões da *Roma Eterna*. Não! A história era bem diferente.

Outro importante humanista, Flavio Biondo[153], também foi personagem relevante desse movimento de revalorização da Roma Antiga. Conhecido igualmente pelo nome de Biondo de Forli, escreveu, entre 1444 e 1446, a obra sugestivamente intitulada *Roma Instaurata*, (fig. 43) publicada pela primeira vez, de forma anônima, na própria cidade de Roma, no ano de 1471. Constituído de três volumes, *Roma Instaurata* é um levantamento e reconstituição da Roma Antiga, baseada na identificação das obras ainda visíveis; trabalho que, segundo alguns, colocou Biondo na condição de primeiro verdadeiro arqueólogo. Essa obra foi escrita nos últimos anos do papado de Eugenio IV (fig. 44) (morto em 1447) e a ele dedicada. Burckhardt sublinha que o objetivo do autor "era não apenas descrever o que existia mas, principalmente, recuperar o que se havia perdido"[154]. Assim como Poggio, e aproximadamente quinze anos depois, Biondo lamentava não apenas as condições em que se encontrava Roma, mas também aquilo que nela estava sendo feito em pleno papado. Deplorava a atitude daqueles que se utilizavam de partes das antigas construções para erguerem as novas; lamentava que o mato crescesse lá onde antes havia soberbas construções das quais admiráveis pedras já talhadas tinham sido transformadas em cal. "Ao lado do Capitólio e em frente ao Fórum", dizia ele, "resta um pórtico de um templo da Concórdia (fig. 45) que, quando eu vim pela primeira vez a Roma, eu vi mais ou menos inteiro, lhe faltando somente o seu revestimento de mármore. Em seguida os Romanos lhe reduziram inteiramente a cal e demoliram o pórtico, derrubando sua colunas"[155]. Mais um testemunho de como os homens do Renascimento de fato tratavam aquilo que restou de uma cultura arquitetônica que, segundo eles, devia ser venerada, e em relação à qual se colocavam, histórica e culturalmente, como seus fiéis depositários.

---

153 "Flavio Biondo (1392 – 1463), um dos fundadores da historiografia renascentista, ingressou na corte papal como humanista maduro em 1443 e aí permaneceu o resto de sua vida. Embora fizesse importantes missões como diplomata papal, foi principalmente um homem de estudo. Com base em suas *Décadas* (1437-42), uma descrição histórica da Europa dos séculos V a XV que se afastou do mais comum interesse humanista pela história antiga, Biondo foi descrito como 'o primeiro historiador medieval'. Em *De Verbis Romanae locutionis* (Sobre os vocábulos da fala romana, 1435), atacou o não incomum ponto de vista de Bruni e outros de que o latim e o italiano sempre tinham sido duas línguas que coexistiram paralelamente. Também contribuiu para o interesse humanista então corrente nas arqueologia e topografia romanas, publicando o primeiro levantamento substancial da matéria em *Roma instaurata* (Roma restaurada, 1444-46) (in *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 54-5)

154 BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*, p. 110.

155 Cf. MÜNTZ, Eugène. *Les arts à la cour de papes pendant le XVe et le XVe siècle*, Paris, 1878. Citado por Françoise Choay in *L'Allégorie du Patrimoine*, p. 43.

Selvageria gótica_OK.indd 79 02/12/2020 16:57:52

Figura 43 – Frontispício de *Roma Instaurata*, obra de Biondo da Forli

ROMA
RISTAVRATA, ET ITALIA
illustrata di Biondo da Forli.
TRADOTTE IN BVONA LIN-
gua uolgare per Lucio Fauno.
è il mio foglio.
Qual più fermo
è il mio preggio.
IN VENETIA M D XLVIII.
Co'l priuilegio del sommo Pontefice Paulo. III. & dello Illustriß. Senato Veneto per anni. X.

Figura 44 – Papa Eugenio IV

Figura 45 – Templo da Concórdia no Fórum Romano, reconstituição

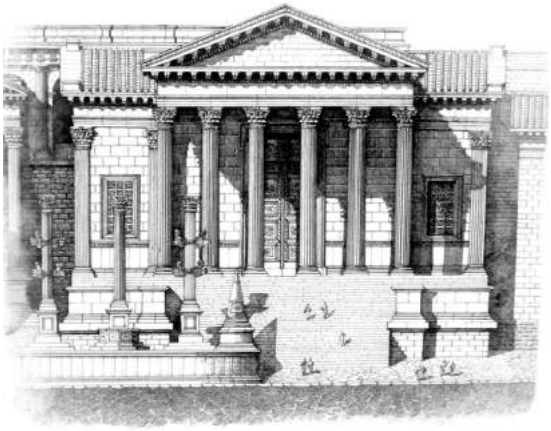


Foto: Cassius Haenobarbus

Posteriormente, em 1459, já no papado de Pio II, o mesmo Biondo escreveu *De Roma triumphante*, (fig. 46) obra que narra a história da Roma Antiga, apresentando-a como modelo de cidade a ser resgatado. O livro teve grande influência, e contribuiu, por um lado, para fazer reviver no imaginário dos

Selvageria gótica_OK.indd 80 02/12/2020 16:57:54

romanos o patriotismo e o respeito pela Roma Antiga, e, por outro, para reforçar a ideia de que o papado era ou deveria ser a continuação do Império Romano. Além dessas obras, Biondo produziu outras que são igualmente significativas e exemplares da historiografia humanista realizada durante o século XV: trata-se de *A Itália Ilustrada*, escrita entre 1448 e 1458, mas somente publicada em 1474; e de *A década histórica do declínio do império romano*, escrita entre 1439 e 1453, e publicada em 1483. Some-se a essas a sua obra intitulada *A Itália Ilustrada*, que trata da história e da geografia de dezoito províncias italianas. Começando com a "República Romana e o Império Romano, atravessa 400 anos das invasões bárbaras e propõem uma análise de Carlos Magno e dos sucessivos imperadores do Sacro Império Romano". É muito importante ainda destacar que a principal obra de Biondo chama-se *Historiarum*, e abarca o período que vai da tomada de Roma em 410 até 1442. E essa obra tem uma relevância especial porque, tudo faz crer, Biondo emprega aí, pela primeira vez, a expressão *Idade Média* para designar o período nela tratado, isto é, da queda do Império Romano à época em que ele estava vivendo[156], já em pleno Renascimento. E sublinhe-se ainda que certamente ele conviveu com Leon Battista Alberti, sobretudo no período que corresponde ao papado de Nicolau V; e os trabalhos de ambos devem ter-se relacionado entre si, no que tange à arquitetura e ao urbanismo da Roma Antiga.

Figura 46 – Frontispício de *Roma Triumphante*, obra de Biondo da Forli

[156] Essas informaçõe sobre as obras de Biondo foram retiradas da Wikipédia.

Selvageria gótica_OK.indd 81 02/12/2020 16:57:54

E se em termos políticos o humanismo foi também plenamente vivido pelos papas, os novos Senhores de Roma, é porque eles próprios se consideravam, sob muitos e relevantes aspectos, os novos césares, estimulando as ideias e as práticas associadas ao então desejado renascimento da antiga glória da capital do Império Romano. A Roma Papal desejava, obstinadamente, ser a Roma Imperial da cristandade. E nesse sentido, um projeto que nasce entre os humanistas laicos é integralmente assumido, e de maneira ainda mais plena, pelos humanistas religiosos, sobretudo aqueles que ocupavam os postos hieraquicamente superiores, vivendo na "corte" do cristianismo. Projeto que, tudo faz crer, não era comungado, por exemplo, pelas chamadas ordens mendicantes, ou por aqueles religiosos reclusos nos monastérios, em particular os cistercienses.

Conforme sublinha Funck-Brentano, "os papas da Renascença, sobre o trono de São Pedro, não deixavam de se olhar como os herdeiros dos imperadores romanos. Eles sonhavam ser, para retomar uma expressão de um 'orador' veneziano julgando a política de Julio II, (fig. 47) 'os senhores e mestres do jogo do mundo', *signori e maestri del giuoco del mondo* (em italiano no texto)"[157]. Como decorrência, constitui-se um papado que ao estimular de tal maneira o gosto pelo antigo, e ciente da importância que isso então tinha, assume também o papel de um suposto mecenato –uma atitude muito mais *pro forme* –, tanto quanto possível associado ao renascimento dos clássicos monumentos romanos. E assim, a cultura artística da Idade Média, representada pelo românico e, sobretudo, pela arquitetura gótica – que de fato não chegou a ter na Itália, e ainda menos em Roma, a importância que teve em outros paises, como na França, por exemplo –, é totalmente abandonada pela alta hierarquia da Igreja Católica, em favor do estilo antiquizante. E para tanto, procuraram fazer com que Roma se transformasse não apenas no principal centro artístico à época, mas também no mais importante centro político, financeiro e cultural da Europa. O que nos ajuda a compreender por que o período do mais pleno classicismo e apogeu do Renascimento na Itália situa-se entre o final do século XV e o início do século XVI; e por que isso não aconteceu em Florença ou outros centros irradiadores da cultura renascentista, mas sim em Roma, quando ela vive então sob os papados de Julio II e Leão X, (fig. 48) sucessivamente[158].

---

157 FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 175. Funck-Brentano chama a atenção de que, utilizando-se desse poder quase imperial, "em 1493, Alexandre VI divide tranquilamente o continente americano entre espanhóis e portugueses, e Julio II, em 1510, oferece friamente ao rei da Inglaterra Henrique VIII a coroa da França".

158 "A moderna historiografia da arte ainda não ousou se distanciar da antiga tese de Burckhardt sobre a identidade substancial entre Classicismo e Renascimento – época de grandeza perdida e nunca reencontrada na cultura ocidental, da qual o equilíbrio e a limpidez formal de Rafael representariam um dos cumes mais altos. Contudo, ao aprofundar o estudo do Maneirismo, como fez nas últimas décadas, essa mesma historiografia deveria ter percebido que, dilatando

Selvageria gótica_OK.indd 82 02/12/2020 16:57:54

Figura 47 – Papa Júlio II, obra de Rafael Sanzio

Figura 48 – Papa Leão X, obra de Rafael Sanzio

Pode-se dizer que esse período de afirmação da Roma Renascentista inicia-se, sobretudo, no final da primeira metade do século XV. A partir de então, depois dos Médici em Florença, foi a vez dos papas, em Roma, transformarem-se não apenas em fundamentais aliados do Renascimento, mas também em verdadeiros mecenas das artes. Eugenio IV – papa de 1431 a 1447 –, na sua longa estadia em Florença, relacionou-se com importantes humanistas, entre estes os próprios Médici, e também com artistas como Brunelleschi, Ghiberti e Fra Filippo Lippi[159]. (fig. 49) E o seu sucessor, Nicolau V, é considerado por alguns como o primeiro papa verdadeiramente renascentista, devendo-se a ele a abertura da via que conduziria ao ápice da Renascença nas artes, ocorrido, como já frisei, somente no final do século XV e início século XVI, período que, por este motivo, costuma ser chamado de Alto Renascimento. Segundo Funck-Brentano, "pode-se saudar, em Nicolau V, a condição de fundador da grandeza artística da Roma do século XV, pelos artistas que ele chama das diferentes cidades da Itália

cada vez mais a sua abrangência no espaço e no tempo, ia restringindo progressivamente a área e a duração do Renascimento-Classicismo, até reduzi-la às duas décadas iniciais do século XVI e a dois protagonistas apenas, Bramante e Rafael" (ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 283).

159 Cf. MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 84. Fra Filippo Lippi, ou simplesmente Lippo Lippi (c.1406 –1469), foi um conhecido pintor florentino do Renascimento. Lippi foi patrocinado principalmente pelos Médici, e dentre seus trabalhos podem-se citar: os afrescos da Capela dos Médici; A Virgem e Menino com Anjos (1475) e A Virgem e Menino com História da Vida de Sant'Ana (1452).

Selvageria gótica_OK.indd 83 02/12/2020 16:57:55

e pelos grandes trabalhos que ele fez realizar. Aquilo que os Médici foram para Florença, Nicolau V foi para a Cidade Eterna"[160].

Figura 49 – Madonna com dois anjos, obra de Fra Filippo Lippi

Mas se retornarmos um pouco no tempo, a um período anterior a Nicolau V, e olharmos o que ocorreu de significativo enquanto ação papal sobre Roma, quando Martinho V (fig. 50) e, depois, Eugenio IV eram pontífices, observa-se aí o começo daquilo que é por muitos chamado de programa papal para Roma, que se dá a partir desses dois papas da primeira metade do *Quattrocento*. Entretanto é interessante observar que as obras de ambos, tudo indica, se diferencia daquelas dos seus sucessores, a começar por Nicolau V, o que talvez em parte explique o papel até certo ponto inaugural que este desempenhou para o projeto que os humanistas, há mais de um século, tinham para a cidade de Roma. E sobre Martinho V e Eugenio IV, transcrevo aqui o que dizem os autores da obra

[160] FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 180. Segundo Élie Faure, "é fora de Da Vinci, fora de Florença, que ele próprio abandonara, e no momento em que ela sucumbia, que o espírito da Renascença devia encontrar sua expressão perfeitamente clara. O papel histórico das repúblicas italianas, se excetuarmos Veneza, estava terminado. Extenuadas por suas lutas intestinas... [e] já vítimas do *condottieri*, apelavam ora para a Espanha, ora para a França, que se beneficiavam da unidade política conquistada para se lançarem sobre a Itália... Entretanto, o sentimento confuso que guiara a Renascença queria atingir sua meta. Embora tivesse perdido o impulso primitivo, mantinha a velocidade adquirida. Buscava apenas um terreno favorável à sua eclosão. O pontificado ofereceu-lhe em Roma um abrigo bastante precário, mas o único que sobrou na tormenta... (CASTAGNOLI, Ferdinando e altri. *Topografia Urbanística di Roma*. Bologna: Licino Capelli Editore, 1958, p. 348)

Selvageria gótica_OK.indd 84 02/12/2020 16:57:56

Topografia Urbanística de Roma: "(...) as suas atividades, dadas as condições nas quais encontrava-se Roma, se voltaram (...) menos para um traçado novo e para novas edificações, e mais para a tarefa, menos aparente e mais ingrata, de reparar em parte os danos resultantes do abandono e da rapina, voltando a dar-lhe um princípio de disciplina e de ordem"[161]. E se esses eram os objetivos preponderantes nesses dois papados, quanto às intervenções especificamente urbanas cabe também destacar que, nas ações sobre as arquiteturas existentes, e em se tratando de Martinho V, ele "restaurou em Roma muitas igrejas, entre elas aquelas de São João de Latrão e a dos Santos Apóstolos, e tratou de algumas muralhas urbanas, da ponte Milvio (fig. 51) e do Campidólio; desenvolveu algum trabalho no Palácio Laterano, ampliou o Palácio Colonna"[162]. Mas, frise-se, essas mudanças em igrejas medievais, começadas por Martinho V, e que continuaram por alguns séculos, foram feitas sempre, e ao longo do tempo, no sentido do seu constante *aggiornamento*, adequando a sua arquitetura e a sua ornamentação aos novos estilos, afastando-as, cada vez mais, das suas características medievais. Foi assim que Inocêncio X, continuando a obra iniciada por Martinho V dois séculos antes, promoveu, a partir de 1650, uma das maiores mudanças da arquitetura de São João de Latrão, contratando para tanto Francesco Borromini, que transforma a basílica em uma igreja barroca. (fig. 52) Mudanças continuadas por aquelas levadas a efeito entre 1733 e 1736, quando então é construída a sua atual fachada monumental, (figs. 53 e 54) projeto do arquiteto Alessandro Galilei.

Figura 50 – Papa Martinho V

161 CASTAGNOLI, Ferdinando e altri. *Topografia Urbanística di Roma*. Bologna: Licinio Capelli Editore, 1958, p. 349.

162 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 85 02/12/2020 16:57:56

Figura 51 – Ponte Milvio, Roma, Giovanni Battista Piranesi

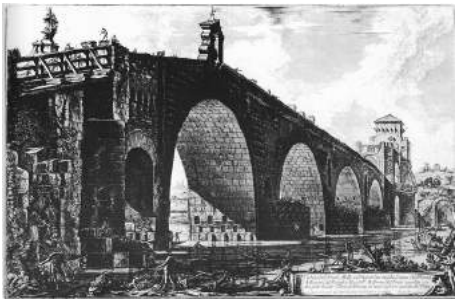


Figura 52 – San Giovanni in Laterano, Roma

Foto: Jean-Pierre Dalbéra

Figura 53 – San Giovanni in Laterano, gravura do século XVIII, Giovanni Battista Piranesi

Figura 54 – Batistério de San Giovanni in Laterano

Foto: Szilas

Quanto a Eugenio IV, sucessor de Martinho V, ele prossegue com obras de restauro, entre essas a do Panteão, fazendo demolir as lojas que haviam sido construídas nas suas colunatas, e aquelas realizadas no palácio pontifício de Santa Maria no Trastevere, (fig. 55) entre outras[163]. No que concerne a Nicolau V, que sucedeu Eugenio IV, Burckhardt destaca que com ele "surgiu na sede papal esse novo espírito monumental, tão característico do período da Renascença. A paixão pelo embelezamento da cidade trouxe consigo, por um lado, novo perigo para as ruínas e, por outro, o respeito por elas, pois representavam uma das reivindicações de Roma à distinção"[164]. E são muito significativas as palavras do próprio papa Nicolau V, proferidas como uma espécie de testamento solene deixado aos cardeais reunidos em torno do seu leito de morte, e por meio das

[163] CASTAGNOLI, Ferdinando e altri, op. cit., p. 349.
[164] BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 111.

Selvageria gótica_OK.indd 86 02/12/2020 16:57:57

quais confere ao urbanismo e à arquitetura importantes funções religiosas e políticas ao mesmo tempo:

> Escutem, veneráveis irmãos, as razões, ponderem sobre as causas... Nós sentimos que somente aqueles que são profundamente versados nos estudos podem compreender que grande coisa é a Igreja romana. O vulgo, ao contrário, posto que privado de cultura e em jejum de qualquer estudo, conquanto parece ser capaz de escutar a autoridade dos ensinamentos dos eruditos, se não é tocado pela grandeza de qualquer obra material que a ele se imponha pela sua magnificência, com o andar do tempo perde, pouco a pouco, a própria crença... Se, ao contrário, ao ensinamento dos doutos se acrescenta a confirmação da grandiosidade dos edifícios, dos monumentos..., testemunhos que parecem eternos como se fossem obra dos próprios deuses, a veneração do povo assim se junta às almas, que se transmite na consciência dos posteriores, e por esse meio a... Igreja romana não apenas não diminuiu, mas cresce, aumenta, revive em uma religiosa admiração.[165]

Figura 55 – Santa Maria no Trastevere, Roma

Foto: Jensens

[165] CASTAGNOLI, Ferdinando e altri., op. cit., p. 346.

Selvageria gótica_OK.indd 87 02/12/2020 16:57:58

Nicolau V expressa assim algumas das principais ideias que estavam por trás da importância que ele deu à arquitetura e ao urbanismo da cidade de Roma, defendendo a então necessária restauração do seu esplendor e o seu indispensável embelezamento por meio de obras de magnificência. Mas isso, e mais uma vez, entretanto não impediu que,

> do ponto de vista da conservação das relíquias tão importantes e tão numerosas deixadas pela arte romana, as consequências fossem ao mesmo tempo favoráveis e funestas: favoráveis no sentido de que a atenção geral iria ser fortemente dirigida sobre o valor e a beleza de tantos monumentos por demais desprezados até então; mas elas se mostraram igualmente funestas, pois, como se tratava de trabalhar tanto com o embelezamento quanto com o crescimento da Roma moderna, numerosas belas ruínas, por vezes estátuas antigas, foram jogadas e consumidas nos fornos, pois o mármore dava a melhor cal.[166]

Mas as contradições que então existiriam entre a prédica de Nicolau V feita no seu leito de morte e o que acontecia durante o seu papado, no tocante à preservação do que restava dos antigos monumentos romanos, eram de fato mais aparentes do que reais. Frise-se que em momento algum Nicolau V faz qualquer referência explícita a esses monumentos, muito menos quanto à obrigação ou, no mínimo, à conveniência em preservá-los. Ele reconhece, é verdade, o fundamental e insubstituível papel que os monumentos desempenham para a glorificação daqueles indivíduos e instituições para os quais foram erguidos. Daí a enorme importância, para a instituição Igreja, da Igreja enquanto arquitetura monumental. Como alguém já indagou, o que seria da primeira sem a segunda? E além da arquitetura religiosa *stricto sensu*, são relevantes também aqueles palácios que melhor expressam, não o poder religioso, mas o poder laico, do qual o papado fazia-se também portador. E nesse sentido era necessário que, de acordo com os "novos tempos", a instituição Igreja criasse os seus próprios símbolos arquitetônicos, e não apenas os de caráter especificamente religioso. E se esses deveriam expressar-se por meio de obras de magnificência, certamente não era na arquitetura cristã medieval, sobretudo naquela construída na Itália e mais particularmente em Roma, que estariam as suas referências. Nem mesmo a primitiva Igreja de São Pedro (fig. 56) preenchia minimamente essas novas exigências, razão pela qual foi demolida e substituída pela monumental que hoje lá se encontra. E não seria o antigo Panteão de Agripa, (fig. 57) por exemplo, que poderia melhor desempenhar essa função, mesmo que nele se acrescentasse algo da arquitetura cristã, como foi feito no século XVII por meio das duas ridículas pequenas torres ali colocadas por Bernini; felizmente há já muito tempo retiradas. Nem tampouco o Coliseu, (figs. 58 e 59) obra muitas vezes

[166] FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 178.

Selvageria gótica_OK.indd 88 02/12/2020 16:57:58

tomada como paradigma do uso das ordens arquitetônicas, e transformado posteriormente em uma tecelagem pelo papa Sixto V, (fig. 60) cumpriria esse papel. Para a igreja renascentista era indispensável – e Nicolau V tinha plena consciência disso, conforme externa na sua prédica –, construir a sua própria arquitetura e/ou alterar significativamente as herdadas do passado, inclusive aquelas que, mesmo tendo sido construídas para o culto cristão, não atendiam mais o que exigia a nova liturgia; inclusive, e particularmente, naqueles seus aspectos para os quais a pompa é indispensável. E para tanto, nada melhor do que obras de magnificência, já que "o vulgo (...) posto que privado de cultura e em jejum de qualquer estudo (...) se não é tocado pela grandeza de qualquer obra material que a ele se imponha pela sua magnificência, com o andar do tempo perde, pouco a pouco, a própria crença (...)".

Figura 56 – Antiga Basílica de São Pedro, Roma

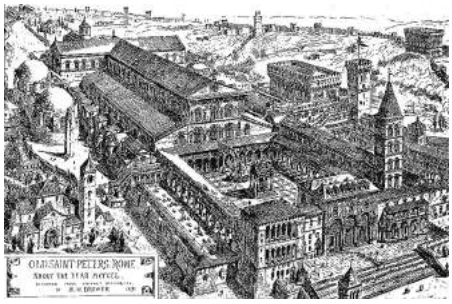
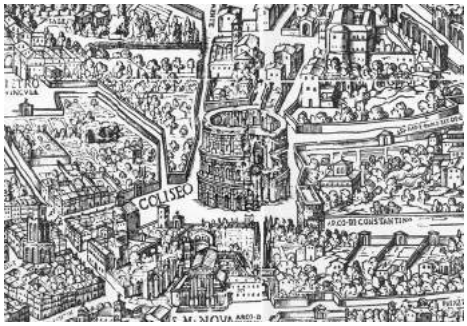


Figura 57 – Panteão de Agripa, com as sineiras colocadas por Bernini, a pedido o papa Urbano VIII, gravura de Piranesi

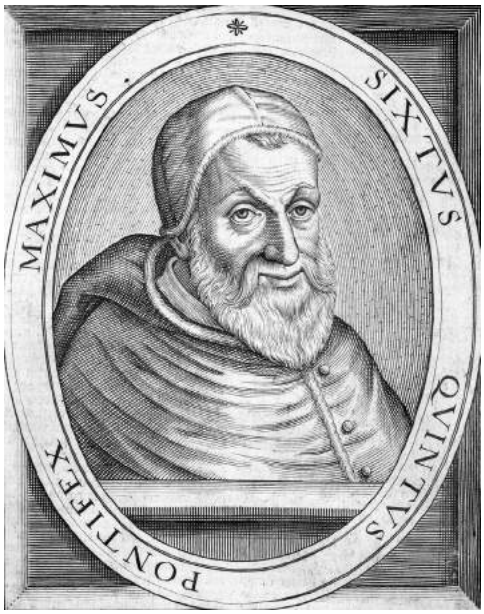
Figura 58 – Coliseu de Roma, final do século XIX, início do século XX

Figura 59 – Cartografia medieval da cidade de Roma, com destaque para o Coliseu



Selvageria gótica_OK.indd 89 02/12/2020 16:57:59

Figura 60 – Papa Sixto V



Quanto à importância de Nicolau V como mecenas das artes, recorde-se que, quando ele determinou a ampliação e a reforma do Vaticano, delegando a direção do projeto e das obras provavelmente a Alberti, chamou para a realização dos trabalhos de decoração, entre outros, os já famosos pintores Fra Angelico[167] (fig. 61) e Piero della Francesca[168]. Aliás, os afrescos então pintados por este

[167] Giovanni da Fiesole, nascido Guido di Pietro Trosini, mais conhecido como Fra Angelico, foi um pintor italiano, beatificado pela Igreja Católica, considerado o artista mais importante da península na época do Gótico Tardio ao início do Renascimento.

[168] Piero della Francesca (1439 – 1492). As obras pictóricas de Piero representam uma aplicação da matemática à construção, não apenas do espaço pictórico, mas também das figuras, inclusives as humanas, recorrendo para tanto, com muita frequência, à arquitetura como recurso através do qual o ambiente é representado geometricamente. "A intemporalidade e a imobilidade de suas figuras, sua extrema simplificação, a pureza geométrica evidente em seus contornos e volumes, as relações manifestas estabelecidas entre suas formas colunares, monumentais, e as da arquitetura que as cerca, não são simplesmente uma questão de estilização imposta. São o produto final de uma atitude quintessencialmente renascentista. Piero, ele próprio um profundo teórico, escreveu dois trabalhos diretamente importantes para a história da arte, *De prospectiva pingendi* (Da perspectiva em pintura) e *De quinque corporibus regulares* (Dos cinco corpos regulares). No primeiro ele mostrou como, por meio de coordenadas rigorosamente traçadas, as mesmas regras de escorçamento matemático podem ser aplicadas tanto à cabeça humana quanto a um cubo ou a um capitel coríntio. A extrema simplificação é, portanto, um aspecto necessário, e não acidental, da sua arte. Para Piero, como para Platão e os neoplatônicos do seu tempo, toda a beleza natural está baseada na perfeição incorruptível da forma pura, desprovida de imperfeição incidental. Para ele, como para Vitrúvio, o homem é a medida de todas as

Selvageria gótica_OK.indd 90 02/12/2020 16:57:59

último foram posteriormente destruídos pela exclusiva intransigência de Rafael, (fig. 62) quando ele passou a se encarregar dos trabalhos de decoração do Vaticano, então por determinação do papa Leão X[169]. E no tocante à relação de Nicolau V com a arquitetura e a cidade de Roma, não se pode ignorar a significativa importância que tem o fato de Leon Battista Alberti ter sido chamado para com ele trabalhar. É dessa união que nasce a estratégia urbana de Nicolau V e L. B. Alberti, conforme expressões empregadas por Carroll W. Westfall[170]. Segundo Anthony Majanlathi, Nicolau V

> foi o planejador urbano mais ambicioso do Renascimento; e seu plano ideal compreendia maciças renovações no Borgo; incluindo a criação de uma larga avenida, que corresse desde o rio até São Pedro, e a demolição de uma série de quarteirões de construções irregulares na cidade, conhecido com *la spina del Borgo* ("a espinha dorsal do subúrbio") – plano que só seria colocado em prática por Mussolini, a partir de 1930, no século XX. Ele também pretendia reestruturar – embora não reconstruir completamente – a própria Basílica de São Pedro, contando com o talento do grande arquiteto florentino Leon Battista Alberti, para dotá-lo de novos transeptos e absides. Embora tais planos jamais tenham sido realizados, eles influenciaram a construção de outros edifícios eclesiásticos na Roma do século XV.[171]

---

coisas, e as proporções matemáticas de sua arquitetura derivam das relações matemáticas de seu próprio corpo harmonioso... Assim fazendo, ele abriu caminho para Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo" (in *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 277). Segundo Élie Faure, Piero era um "grande pintor, artista nômade, como todos os que iam a Roma... Era um espírito talhado pelo estudo metódico e tenaz de todas as ciências exatas que então se conhecia. Escreveu tratados de perspectiva. Tentou subordinar a natureza aos princípios geométricos que tinham formado o seu espírito. A fusão do elemento vivo que a nossa sensibilidade nos revela e do elemento matemático em que nossa inteligência nos conduz operava-se assim em sua obra, a qual constitui a expressão mais forte dos italianos em encontrar o acordo absoluto da ciência e da arte, de um modo mais estreito do que em Paolo Ucello, menos fictício do que em Leonardo da Vinci... Pode-se afirmar que foi ele quem conquistou definitivamente o espaço para a pintura. Digo "o espaço" e não a atmosfera, que seria a tarefa e a glória dos venezianos. O espaço geométrico, não o espaço material,... com o formidável rigor de sua linhas, de seus ângulos e de seus círculos perfeitos" (FAURE, Élie, op. cit., p. 90-92).

169 Cf FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 179.

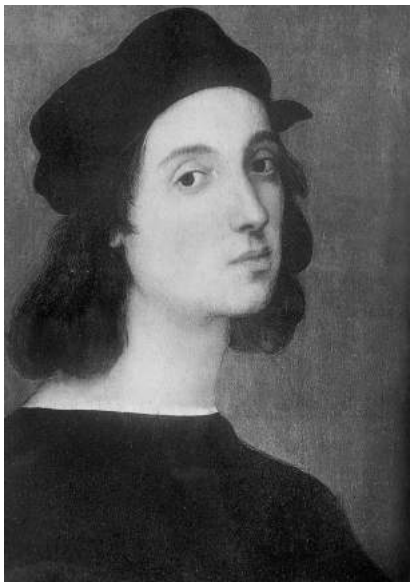
170 WESTFALL, Carroll William. *L'invensione della città*. Roma: Ed. NIS, 1984.

171 MAJANLAHTI, Anthony. *As famílias que construíram Roma*. São Paulo: Cultrix Ltda., 2012, p. 99.

Selvageria gótica_OK.indd 91 02/12/2020 16:57:59

Figura 61 – A pregação de Saint Etienne, afresco de Fra Angelico, Palácio do Vaticano

Figura 62 – Rafael Sanzio, autorretrato



Selvageria gótica_OK.indd 92 02/12/2020 16:58:01

Ademais, lembre-se que, segundo Alberti[172], a arquitetura na Antiguidade tinha encontrado asilo na Itália, por que esta teria então compreendido que o Império, "já ilustrado de tantas virtudes", poderia, daquela se utilizando, adquirir um "brilho ainda maior". E certamente era isto o que ele e os papas, seguindo o exemplo da Roma Imperial, desejavam para a Roma Papal. O que, entretanto, não foi levado a cabo, na forma pretendida, durante o papado de Nicolau V, pois quando ele morreu a maioria do seus planos não tinham sequer sido iniciados ou estavam incompletos. E o papa Calixto III, que o sucedeu, não se interessando por eles, não deu continuidade aos mesmos, antes pelo contrário[173].

Ademais, sabe-se que "Alberti morou muito tempo em Roma, como *abbreviatore apostólico* (encarregado das cartas diplomáticas da Cúria)"[174]. E em tais circunstâncias, sublinha Argan, ele

> tinha diante dos olhos o espetáculo desolador de uma grande civilização perdida e de uma cidade, outrora famosa pelo seu esplendor, caindo em ruínas. A cidade moderna não surgira da antiga: no começo do século XV, Roma era ainda um aglomerado de casebres amontoados na enseada do Tibre. Até as grandes basílicas do cristianismo antigo estavam em ruínas. As vicissitudes religiosas e políticas recentes (o Cisma, o afastamento da sede pontifícia, as disputas entre facções) agravaram o estado de abandono e a miséria da cidade. A exigência imprescindível de devolver a Roma uma aparência não indigna do seu passado surge apenas em meados do século XV, quando um papa humanista, Nicolau V, conseguiu pôr fim ao Cisma, reafirmando a prioridade histórica e a autoridade predominante da Igreja romana e trazendo de volta para Roma a sede apostólica. A ideia da grande cidade antiga em ruínas é um fator essencial da formação, no Renascimento italiano, de uma concepção de *forma urbis*, e isso vale especialmente para Alberti, que vive na corte de um papa humanista. Alberti não é um construtor, mas pensa que a tarefa de um humanista não consiste em celebrar em discursos rebuscados a civilização perdida, e sim em atuar para fazer com que tal civilização renasça. Torna-se restaurador de monumentos antigos, arquiteto, teórico. Seu fundamental tratado *De re aedificatoria* é essencialmente a tentativa de estabelecer, basendo-se em Vitrúvio, um fundamento teórico à almejada *restauratio urbis Romae*.[175]

---

172 Essas ideias encontram-se expressas no *Da Arte Edificatória*, sobretudo no Livro Sexto: Do Ornamento.

173 "Nicolau morreu, deixando a maioria dos seus planos incompletos ou não iniciados; e seu sucessor, o espanhol Calixto III Borgia (que pontificou apenas entre 1455 e 1458), deplorou-lhe os gastos com arte e educação, preferindo canalizar os recursos financeiros numa tentativa de levantar uma cruzada contra os turcos, que haviam conquistado Constantinopla, antiga capital do Império Bizantino..." (MAJANLAHTI, Anthony, op. cit., p. 100).

174 ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 68.

175 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 93 02/12/2020 16:58:01

E recorde-se igualmente que Alberti, entre os anos de 1450 e 1452, escreveu *Descriptio urbis Romae*, obra na qual, por meio de medidas e coordenadas, registra, com bastante precisão, a localização de monumentos na trama urbana de Roma, tais como a muralha aureliana, as portas da cidade, e outros edifícios de destaque, referenciados todos ao Capitólio[176].

Segundo Federico Arévalo, "deveríamos perguntar-nos quais são os possíveis motivos que induzem Alberti a desenvolver a *Descriptio Urbis Romae*, na qual ele apresenta uma planta que a cidade havia carecido durante séculos. A motivação não aparece explicitamente no texto da *Descriptio*, ainda que no principio do mesmo se diga que é um trabalho incitado por *amigos doctos*"[177]. Para Arévalo, "a intenção de Alberti ao fazer o plano de Roma não foi de nenhuma maneira a divulgação de um plano turístico"[178]. E referindo-se ao que disse Manfredo Tafuri, Arévalo afirma que esse "insinuou que por trás da *Descriptio* se camufla uma intenção da estratégia do papa Nicolau V"[179]; acrescentando que, "mesmo não estando demonstrado que Alberti foi o responsável direto das obras papais, não se deve descartar que esse fosse o conselheiro na sombra de muitas decisões relacionadas com a arquitetura e o urbanismo"[180]. E quanto às concernentes opiniões do historiador Franco Borsi, Arévalo destaca que ele "sugere a possibilidade de que a *Descriptio* fosse realmente um encargo do próprio Nicolau V, pois, curiosamente, as primeiras operações urbanísticas realizadas sob o mandato desse aparecem refletidas no texto introdutório de Alberti à *Descriptio*"[181]. E às ideias de Tafuri e Borsi, a respeito desse trabalho de Alberti, Arévolo acrescenta as suas:

---

176 Cf. ROVINA, Josep M. *Leon Battista Alberti*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, p. 202. " a *Descriptio Urbis Romae* consiste em um sistema de representação idealizado por [Alberti] para o levantamento da cidade de Roma, cuja principal novidade apoia-se no uso do método de levantamento por radiação. Este documento chega a nossos dias através de quatro transcrições de outros tantos códigos: Marciano, Ambrosiano, Chigiano Vaticano e Barberiano Latino. Em todos os casos, junto à descrição do método utilizado, aparecem umas tabelas nas quais estão expressas as coordenadas polares dos pontos medidos por Alberti, com as quais se pode reconstruir o hipotético desenho do levantamento da *Descriptio*, hoje desaparecido. Este é o motivo pelo qual todos os autores que trataram do tema interpretam equivocadamente que se trata de um levantamento por coordenadas polares. A data da obra é bastante controvertida, pois, se alguns autores afirmam taxativamente que é posterior ao *Ludi Matematici*, nesta obra faz-se menção de que o método de levantamento de uma porção de terra o pôs em prática no plano de Roma realizado por ele. Vagnettti decanta por aceitar que a *Descriptio Urbis Romae* foi realizada por Alberti durante sua segunda estadia em Roma entre 1443 e 1448" (ARÉVALO, Federico. *La representación de la ciudad en el Renascimiento*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003, p. 110).

177 ARÉVALO, Federico, op. cit., p. 110.

178 Ibid., p. 111.

179 Ibid.

180 Ibid.

181 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 94 02/12/2020 16:58:01

> Podemos interpretar uma última possibilidade na redação da *Descriptio*. Alberti, tal como expressa em vários momentos de *De re aedificatoria*, busca constantemente um ideal de beleza baseado na relação entre as partes e o todo. Impregnado pelas teorias de Vitrúvio, encontramos uma clara relação entre o método geométrico utilizado por Alberti e os desenhos que aparecem nas numerosas traduções do capítulo sexto de Vitrúvio, baixo o título de "divisão das obras no interior das muralhas". Possivelmente Alberti desenvolveu o trabalho de levantamento topográfico com a intenção de comprovar possíveis relações ocultas e desconhecidas na disposição dos templos e muralhas da subjacente e mítica Roma, ao mesmo tempo que se documenta amplamente sobre a disposição do complexo organismo da cidade romana. Não em vão, quase um século mais tarde, a visão ideal de Roma seguia sendo um círculo.[182]

Não se pode esquecer, conforme já sublinhei, que uma das condições para que alguém fosse considerado um humanista era que tivesse estudado as obras do passado hoje chamado de clássico; e no caso da arquitetura e das artes, sobretudo as da Antiguidade romana. Segundo Françoise Choay,

> a aventura intelectual de Alberti pode (...) ilustrar as etapas de uma síntese acabada do olhar erudito e do olhar artístico. Seu primeiro encontro com Roma é aquele de um leitor de Tito Lívio e de Cícero. A Cidade é então para ele uma soma de nomes, aqueles dos monumentos (altares, templos, basílicas, teatros, palácios) dos quais ele realizará o inventário no seu prefácio *Della famiglia* (1428). Mas, logo, ele se torna arqueólogo, depois arquiteto. Os edifícios de início percebidos como testemunhos da história romana são a seguir estudados e colocados sobre o plano topográfico que ele prepara para Nicolau V visando à restauração da cidade. Finalmente, o canteiro romano é lido como uma lição de construção, e depois como uma introdução ao problema da beleza. Para o autor de *De re aedificatoria*, os edifícios de Roma são ao mesmo tempo ilustrações das regras da beleza arquitetônica que ele se esforça em formular em termos matemáticos e o resultado de uma inaugural "história da arquitetura" que ele faz começar com os excessos na Ásia, prossegue pela experimentação da medida e das proporções, e atinge enfim sua perfeição em Roma, onde os arquitetos do *Quattrocento* vão poder se formar à luz dos exemplos desses vestígios. Nenhuma menção é feita aos séculos obscuros que ignoraram a beleza.[183]

---

182 ARÉVALO, Federico, op. cit., p. 110.

183 CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*, p. 41. Quando Choay afirma que "nenhuma menção é feita aos séculos obscuros que ignoraram a beleza", e da maneira como o faz, permito-me ficar em dúvida sobre as suas opiniões concernentes às artes medievais e à arquitetura em particular, pois elas podem dar margem a se pensar que também Choay, no final do século XX, ainda considera a Idade Média como um conjunto de séculos "obscuros que ignoraram a beleza", o que seria de todo questionável.

Selvageria gótica_OK.indd 95 02/12/2020 16:58:01

De fato, no seu tratado *Da pintura* e ao longo de seu extenso *De re aedificatoria*, Alberti não faz sequer menção à Idade Média e às suas artes e arquiteturas. Em relação às mesmas predomina o total silêncio. E, ao ignorá-las integralmente, revela assim o maior desprezo que por elas poderia nutrir, isto é: o que se tinha feito na Idade Média não eram nem pintura, nem arquitetura, portanto não mereciam ser consideradas como tais, nem sequer como objetos da crítica. Essa só comparece mais tarde nas obras de seus sucessores renascentistas mais próximos, tais como Antonio Averlino, dito o Filarete, Rafael Sanzio e Giorgio Vasari.

Também Fra Giocondo[184], que publicou Vitrúvio (fig. 63) em 1511, foi um estudioso da arquitetura da Antiguidade, particularmente daquela localizada em Roma, tendo recolhido inscrições em muitos palácios ou residências, e nas 107 igrejas que visitou. Executou muitos desenhos de edifícios, deixados como herança para Rafael, cujo conjunto hoje se encontra conservado nos Ofícios de Florença[185]. Sublinhe-se que, segundo Hautecoeur, "entre os desenhos desse monge alguns são simplesmente cópias daqueles que Francesco di Giorgio tinha executado para o seu tratado de arquitetura, a partir dos edifícios antigos"[186]. E entre os arquitetos que, logo depois de Alberti, fizeram significativos levantamentos dos prédios da Roma Antiga, destaque-se, sobretudo, Giuliano da Sangallo[187]. (fig. 64) Seu inventário foi começado em torno do ano de

---

184 "Giocondo, Fra (Giovani da Verona) (1433 – 1515) foi um profundo estudioso da arquitetura cujos projetos tiveram grande influência no que foi realmente construído por outros. Pouco se conhece da sua vida... antes de ser empregado como consultor de arquitetura no reino de Nápoles, 1489-93. Aí projetou jardins e fortificações. Essa versatilidade, apoiada por seu vasto repertório de desenhos e detalhes das ruínas clássicas de Roma, e tornada ainda mais atraente aos patronos por sua competência como humanista (culminando em 1511 com sua edição de Vitrúvio, resultou em ser ele chamado para trabalhar na França, c. 1495). Aí seu repertório ampliou-se ao planejamento de um sistema de irrigação para os jardins de Blois e ao projeto da ponte de Notre-Dame de Paris" (*Dicionário do Renascimento italiano*).

185 Cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie., 1963, p. 12.

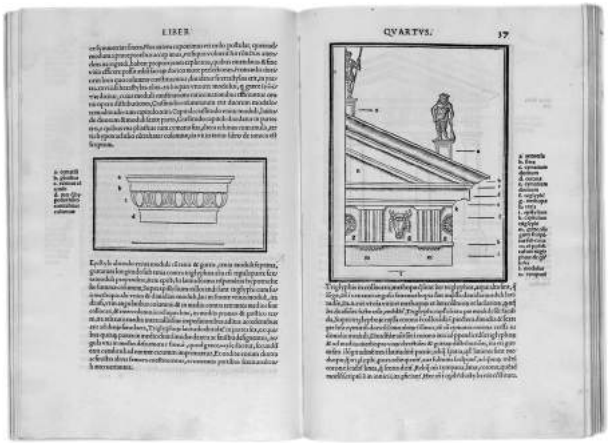
186 Ibid.

187 Giuliano da Sangallo (1443 – 1516) nasceu em Florença e foi escultor, arquiteto e engenheiro militar na Itália. Era irmão de Antonio da Sangallo, o Velho, e tio de Antonio da Sangallo, o Jovem, ambos arquitetos igualmente notáveis. Giuliano era o arquiteto preferido de Lorenzo de Médici (conhecido como Lorenzo o Magnífico), para quem realizou muitas obras, como a villa em Pogio a Caiano, e reforçou as fortificações de Florença, Castellana e outras cidades. Também ergueu um mosteiro agostiniano fora da Porta de San Gallo, destruído em 1530. Foi desse edifício que recebeu o nome de Sangallo, adotado por outros de sua família. Trabalhou para o rei de Nápoles, e depois da morte de Lorenzo foi para a cidade de Loreto, aí erguendo a cúpula da Basílica della Madonna. Convidado pelo papa Alexandre VII, seguiu depois para Roma, projetando aí o teto da Basílica de Santa Maria Maggiore. Voltando para Florença, aí realizou mais obras de fortificações, e também na cidade Pisa. Foi depois empregado como engenheiro militar pelo papa Julio II, e durante algum tempo trabalhou nas obras da nova Basílica de São Pedro, que esse havia mandado construir. Entre outras obras de Sangallo se incluem a Igreja de Santa Maria

Selvageria gótica_OK.indd 96 02/12/2020 16:58:01

1465, quando ele ainda era bastante jovem – tinha apenas vinte anos –, e a ele dedica-se até a sua morte, perfazendo um período de aproximadamente meio século. Porém, observando-se os desenhos de Sangallo, e conforme já sublinhou Hautecoeur, "constata-se nesses levantamentos muita inexatidão, que não cometeria um arquiteto de hoje"; (fig. 65) o que, segundo ele, explicar-se-ia pelo fato de Sangallo ainda obedecer "ao desejo de buscar em um edifício menos uma lição de arqueologia do que de arte, exatamente como o fazia na mesma época Bramante, dos quais Os Ofícios possuem diversos desenhos"[188]. Sobre as atividades de Sangallo concernentes aos levantamentos dos edifícios da Antiguidade romana e aos desenhos arquitetônicos dos seus projetos, recomendo a leitura do estudo realizado por Stefano Borsi, publicado no seu livro intitulado *Giuliano da Sangallo i Disegni di Architettura e dell'Antico*[189].

Figura 63 – Páginas do livro *Vitruvius* de Giovanni Giocondo



delle Carceri em Prato, a tumba de Francesco Sassetti (banqueiro que trabalhou para a Casa Bancária dos Médici) na Igreja da Santa Trinita em Florença e o Palazzo della Rovere em Savona (cf. Wikipédia). "A arquitetura de Giuliano combinou uma lealdade às formas brunelleschianas com uma crescente compreensão dos princípios de Alberti, e um estudo intenso, ainda que não arqueológico, da arquitetura antiga, documentada em livros de apontamentos sobreviventes desde 1465... A Igreja de Santa Maria delle Carceri (1485s.), na planta de uma cruz grega, deriva essencialmente de Brunelleschi, ao passo que sua obra-prima, a Villa Médici em Pogio a Caiano (1485s.), foi fortemente influenciada pelo entusiasmo amadorístico de Lorenzo por Alberti e Vitrúvio. A primeira *villa* renascentista a incorporar um pórtico com frontão e planta simétrica em torno de um grande salão central prenunciou os tipos palladianos... Após a morte de Lorenzo, a prática arquitetônica de Giuliano declinou, embora seus projetos influenciassem seus amigos Bramante e Miguel Ângelo." (*Dicionário do Renascimento italiano*, p. 317) (HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 20).

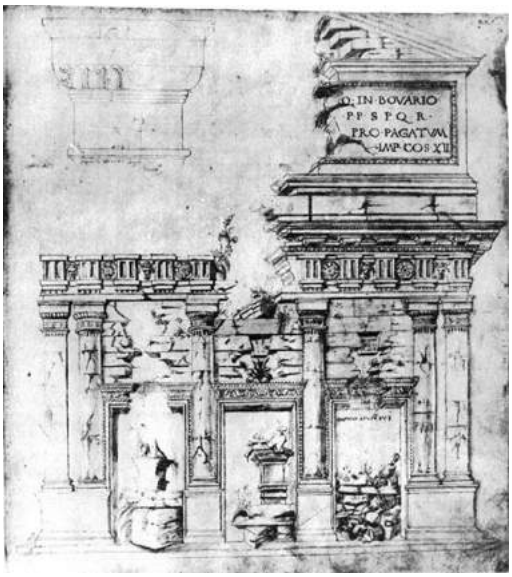
188 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 20.

189 BORSI, Stefano. Giuliano da Sangallo i Disegni di Architettura e dell'Antico. Roma: Officina Edizioni, 1985.

Selvageria gótica_OK.indd 97 02/12/2020 16:58:01

Figura 64 – Giuliano da Sangallo, arquiteto

Figura 65 – Giuliano da Sangallo, desenhos da Basílica Aemilia



E sublinhe-se que o arquiteto Baldassare Peruzzi[190] (fig. 66) foi "o autor de numerosos croquis feitos a partir dos monumentos antigos, por ele executados

[190] "Baldassare Peruzzi (1481 – 1536). Pintor e arquiteto de Siena... A partir de 1503, Peruzzi trabalhou em Roma, até ser forçado pelo Saque de Roma em 1527 a instalar-se em sua Siena natal; os últimos anos foram passados uma vez mais em Roma. Como pintor, dominou a nova monumentalidade de Rafael sem perder sua própria elegância típica do *Quattrocento* sienense (por exemplo, a Capela Ponzetti, S. Maria della Pace, 1516) e cenários para o teatro. Seus cenários em perspectiva, incorporando uma variedade de edificações antigas e modernas, constituíram a base para a publicação de Serlio das *Cenas Trágicas* e *Cômicas Vitruvianas*. Provavelmente treinado em arquitetura por Francesco di Giorgio, Peruzzi desenvolveu uma abordagem delicada e perspicaz das "belas maneiras em edifícios antigos" (Cellini), rejeitando o dogmatismo vitruviano. Sua primeira construção depois de mudar-se para Roma foi a Farnesina (1505s.), uma villa suburbana em forma de U, com uma dupla *loggia* entre alas salientes, reminiscentes da Villa Le Volte em Siena... Como coarquiteto de São Pedro, sob a direção de Sangallo, o Moço, Peruzzi produziu muitos brilhantes planos experimentais, mostrando a mesma tendência que em San Pretonio, em Bolonha (1521-23), e San Domenico, em Siena (1532), para tentar realizar alternativas inventivas, exploradas mais através do desenho virtuoso do que da concentração numa única solução. Sua obra-prima, o Palazzo Massimo alle Colonne (1532s.), faz uso extremamente engenhoso de um lugar irregular, com sua fachada curvilínea e pátio excêntrico, onde não há dois alçados que sejam iguais, em vez de impor uma simetria forçada à la Sangallo. A fachada sumamente original, com seu complexo ritmo de ordens abertas e fechadas no andar térreo e bizarras molduras das janelas acima do *piano nobile* [andar nobre], não deve ser vista como uma rejeição da Antiguidade mas como característica busca de Peruzzi de uma 'maneira' mais bela. Através dos livros de Serlio, que usou seus escritos teóricos não publicados, as ideias e soluções individuais de Peruzzi,

Selvageria gótica_OK.indd 98 02/12/2020 16:58:02

com vistas a uma edição de Vitrúvio que ele projetava"[191]. Conjunto de desenhos herdados por Sebastião Serlio (fig. 67) e por ele utilizados no Livro II do seu *Tratado de Arquitetura*, publicado em Veneza no ano de 1540[192]. (figs. 68 e 69) E mesmo sem esgotar a lista daqueles que se dedicaram então a tarefas semelhantes, não se pode deixar de incluir Andrea Palladio (fig. 70) entre os arquitetos que realizaram importantes levantamentos e estudos das obras da Antiguidade romana. E é muito evidente a importância que ele dava aos edifícios antigos, bastando para tanto sublinhar que ele escreveu sobre eles uma obra intitulada *l'Antichitá de Roma*. (fig. 71) E na sua mais famosa e conhecida obra escrita, *I Quattro Libri dell'Architettura*[193], (figs. 72 e 73) ele dedicou integralmente um deles, o quarto, à divulgação dos desenhos daqueles edifícios, feitos por ele e todos acompanhados dos respectivos textos. Recorde-se que Goethe, (fig. 74) um grande admirador de Pallladio, a quem dedicou parte expressiva da sua obra *Viagem à Itália*[194], reconhecia que ele "encontrava-se inteiramente impregnado do espírito da Antiguidade e dos antigos; sentia a pequenez e a estreiteza do seu tempo como um grande homem que não deseja entregar-se, mas sim, e tanto quanto possível, remodelar tudo a sua volta e segundo os seus nobres conceitos"[195]. E ao comentar a obra escrita de Palladio, à qual sempre se referia de forma a mais elogiosa, Goethe assim se expressou: "quanto mais eu leio as obras, mais claro vai se tornando para mim como ele pensava e trabalhava e, ao fazê-lo, observo de que maneira Palladio lidava com a Antiguidade; suas palavras são poucas, mas todas de grande importância. O quarto livro, o que apresenta os templos antigos, é uma verdadeira introdução a como contemplar com inteligência as ruínas da Antiguidade"[196]. E sobre as relações de Palladio com as obras da Antiguidade, além do seu próprio livro, é indispensável a leitura da obra de Giangiorgio Zorzi, intitulado *Il Disegni delle Antichitá di Andréa Palladio*[197].

---

como a planta térrea oval, entraram na linguagem internacional da arquitetura renascentista" (*Dicionário do Renascimento italiano*, p. 273).

191 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 23.

192 Cf. HAUTECOEUR, Louis, ibid.

193 PALLADIO, Andréa. *I Quattro Libri dell'Architecttura*. Milano: Ulrico Hoelpi Editore S.p.A., 1980.

194 GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

195 Ibid., p. 86.

196 Ibid., p. 97.

197 ZORZI, Giangiorgio. *I Disegni delle Antichità di Andrea Palladio*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1959.

Selvageria gótica_OK.indd 99 02/12/2020 16:58:02

Figura 66 – Baldassare Peruzzi, arquiteto

Figura 67 – Sebastião Serlio, arquiteto

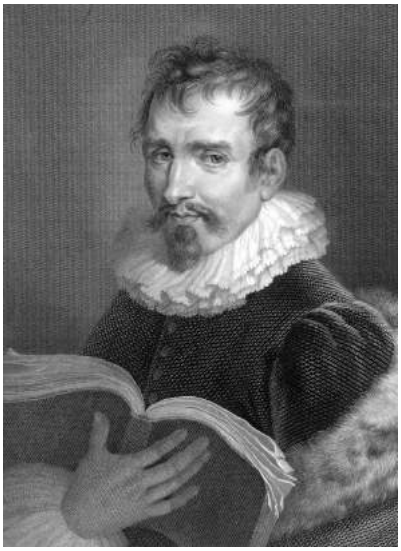
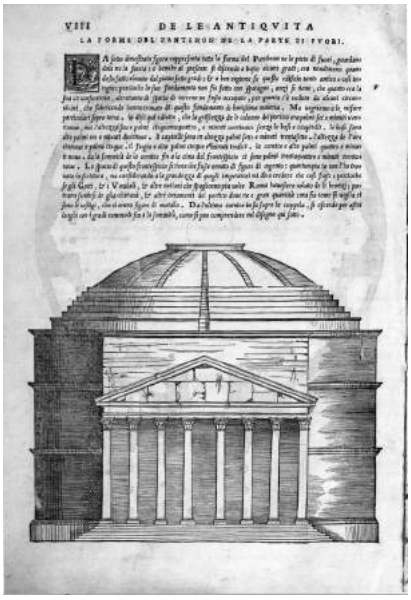


Figura 68 – Frontispício do *Terzo Libro* do tratado *Regole Generali d'Architettura* de Sebastião Serlio

Figura 69 – Página do *Regole Generali d'Architettura* de Sebastião Serlio



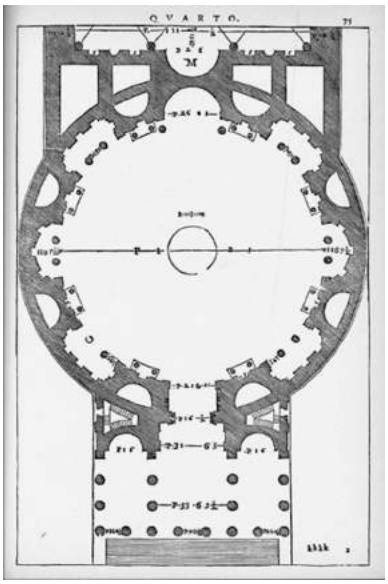
Selvageria gótica_OK.indd 100 02/12/2020 16:58:04

Figura 70 – Andrea Palladio, suposto retrato

Figura 71 – Frontispício do Livro *L'Antiquita di Roma* de Andrea Palladio

Figura 72 – Capa do *I Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio

Figura 73 – Página do *I Quattro Libri dell'Architettura*, planta baixa do Panteão de Agripa



Selvageria gótica_OK.indd 101 02/12/2020 16:58:06

Figura 74 – Johann Wolfgang Goethe

Retornando ao papel desempenhado pelos papas no resgate da Antiguidade, lembre-se que o sucessor de Calixto III, Pio II, embora não possa ser comparado a Nicolau V enquanto mecenas, deve ser lembrado entre os pontífices que tomaram algumas iniciativas visando proteger o que havia restado das obras da "gloriosa" Roma. Na sua célebre Bula de 1462, utilizando-se de argumentos morais, estéticos e históricos, sublinhava que "os monumentos representavam um dos principais atrativos da cidade; eles eram testemunho do gênio e das virtudes dos romanos; eles incitavam a imitar os antigos e lembravam o caráter efêmero da felicidade terrestre"[198]. Tratava-se, para Pio II, de "conservar à Roma o seu esplendor e impedir o desaparecimento dos testemunhos admiráveis da sua grandeza passada"[199]. Segundo Burckhardt, "Pio II foi totalmente possuído pelo entusiasmo em relação ao antigo, e, se fala pouco das antiguidades de Roma, estudou intimamente todas aquelas de outras partes da Itália, e foi o primeiro a conhecer e a descrever com precisão as ruínas abundantes nos distritos alguns quilômetros ao redor da capital"[200].

Depois de Pio II será a vez de Paulo II, Sisto IV, Inocêncio VIII, Alessandro VI, Julio II, Leão X e, finalmente, Sisto V, quando então Roma consolida o seu caráter monumental, se afirma como o mais expressivo exemplar das reformas urbanísticas já há muito tempo preconizadas; e, na condição de cidade representativa do poder religioso, torna-se modelo para aquelas que abrigam

198 HAUTECOUER, Luis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, p. 15.
199 Ibid.
200 BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 111.

Selvageria gótica_OK.indd 102 02/12/2020 16:58:07

o poder político[201]. Quanto ao papa Paulo II, que foi pontífice por sete anos, de 1464 a 1471, Müntz o coloca como merecedor de um lugar importante na história do Renascimento Romano, lembrando que se deve a ele a continuação dos trabalhos na Basílica de São Pedro, iniciados sob o papado de Nicolau V; e foi então que Paulo II descobre e coloca em destaque Giuliano da San Gallo. Recorde-se igualmente que entre outros trabalhos realizados nesse papado estão aqueles levados a efeito nos palácios do Vaticano e, sobretudo, a construção do Palácio São Marcos ou Palazzo Venezia[202], (fig. 75) talvez a primeira obra renascentista construída em Roma.

Figura 75 – Palazzo Venezia, Roma, suposto arquiteto Francesco del Borgo

Foto: Lienyuan Lee

201 "A questão da reforma urbanística de Roma, já sugerida por Alberti em meados do século XV, é abordada concretamente apenas no século seguinte. A história da reordenação urbana de Roma no século XVI tem fundamental importância, inclusive pela influência que exerceria sobre a construção das grandes capitais europeias. A cidade representativa da autoridade religiosa passaria a ser o modelo das cidades representativas do poder político" (ARGAN, Giulio Carlo, op. cit., p. 72).

202 MÜNTZ, Eugène. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. Paris: Librairie Achette, 1889, p. 98. "Paulo II (que pontificou entre 1464 e 1471) foi um papa amante do luxo, tendo construído o primeiro palácio da Roma renascentista: o Palazzo Venezia – uma edificação colossal, anexa à igreja nacional de Veneza, a Catedral de San Marco. Por isso, o palácio também é conhecido como Palazzo San Marco; contudo, muito mais do que um palácio, a construção assemelha-se a uma fortaleza. Seu desenho de linhas sóbrias e despojadas, com uma grande torre e outras fortificações, contribui para lhe conferir uma aparência belicosa – que nos fala, de maneira muito eloquente, da violência e da desordem que imperavam nas ruas de Roma, na segunda metade do século XV" (MAJANLAHTI, op. cit., p. 101).

Selvageria gótica_OK.indd 103 02/12/2020 16:58:07

Ademais, observe-se, como faz Hauser, que "durante o *Quattrocento*, a residência papal não teve artistas romanos a sua disposição; os papas estavam dependentes das forças exteriores"[203]. Portanto, para realizarem o tão pretendido resgate da Roma Imperial, transformando-a na Roma Papal, "chamaram a Roma muitos dos mestres mais famosos à época, incluindo Masaccio, (fig. 76) Gentile da Fabriano, Donatello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Pinturicchio (fig. 77) e Mantegna, (fig. 78) os quais, depois de realizarem as encomendas, abandonavam a cidade, deixando apenas as suas obras"[204]. E no que concerne especificamente ao papado de Sisto IV, recorde-se que sob o seu patrocínio estiveram trabalhando em Roma talvez os mais importantes pintores italianos da época; entre eles Pietro Perugino, Pinturiccio, Luca Signorelli, Sandro Botticelli, (fig. 79) Filipo Lippi. Mas mesmo com Sisto IV (1471-1484), que pelas encomendas que fez para a decoração de sua capela, tornando Roma centro de produção artística durante certo tempo, não se iniciou qualquer escola ou tendência com caráter romano local. Semelhante tendência não é discernível até ao papado de Júlio II (1503-1513), depois de Bramante, (fig. 80) Miguel Ângelo (fig. 81) e, por último, Rafael se haverem instalado em Roma e posto seus talentos a serviço do papa. Data daqui o verdadeiro início daquele período isolado de atividade artística, cujo resultado é a Roma monumental que vemos agora diante de nós, não só como a maior, mas também como a única memória autorizada da Alta Renascença e que pôde nascer naquela época unicamente pelas condições existentes na residência papal[205]. E se, como já vimos, os afrescos de Piero della Francesca pintados no Vaticano foram depois destruídos por Rafael, os de Perugino, (fig. 82) pintados na capela Sixtina, foram eliminados e substituídos pelos de Miguel Ângelo.

---

[203] HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980, Tomo I, p. 456.

[204] Ibid.

[205] Ibid. "A Roma pontifical toma, gradativamente, no início do século XVI, o lugar de Florença e se torna o centro artístico mais importante da Itália, sem qualquer outro concorrente, exceto o longínquo e sempre brilhante foco veneziano" (LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 176). "É fora de Da Vinci, fora de Florença, que ele próprio abandonará, e no momento em que ela sucumbia, que o espírito da Renascença deve encontrar a sua expressão perfeitamente clara. O papel histórico das repúblicas italianas, se excetuarmos Veneza, estava terminado... Entretanto, o sentimento confuso que guiara a Renascença queria atingir sua meta. Embora tivesse perdido o impulso primitivo, mantinha a velocidade adquirida. Buscava apenas um terreno favorável à sua eclosão. O pontificado ofereceu-lhe em Roma um abrigo bastante precário, mas o único que sobrou na tormenta, com Veneza..." (FAURE, Élie. *A Arte Renascentista*, p. 83-4).

Selvageria gótica_OK.indd 104 02/12/2020 16:58:07

Figura 76 – A Trinità, Masaccio

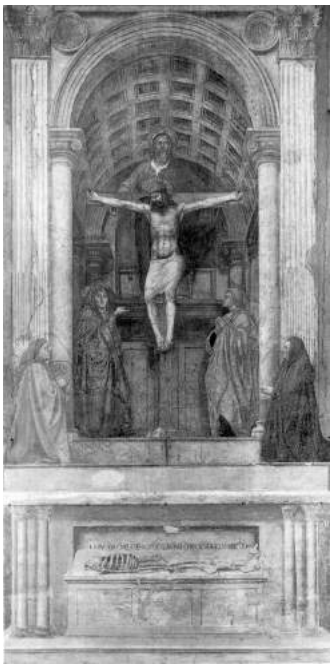


Figura 77 – Bernardino Pinturicchio, pintor

Figura 78 – Andrea Mantegna, pintor

Figura 79 – Sandro Botticelli, provável autorretrato, em Adoração dos Magos

Selvageria gótica_OK.indd 105 02/12/2020 16:58:09

Figura 80 – Donato Bramante, arquiteto

Figura 81 – Miguel Ângelo Buonarroti, autor Daniele da Volterra

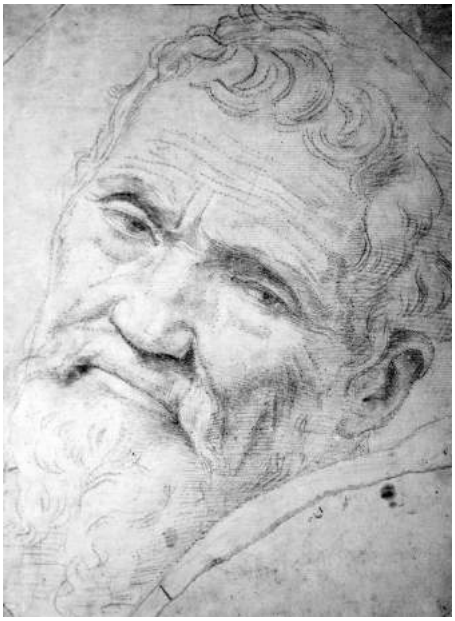


Figura 82 – Entrega das chaves a São Pedro, obra de Pietro di Cristoforo Vanucci, chamado Perugino

Selvageria gótica_OK.indd 106 02/12/2020 16:58:11

Segundo Jacob Burckhartdt, e suponho que, no caso, todos estão de acordo com ele, "no verdadeiro Renascimento (...) podemos distinguir dois períodos. O primeiro abarca de 1420 a 1500 e pode caracterizar-se como uma época de pesquisa. O segundo, apenas chega ao ano 1540; é a época áurea da arquitetura (...). Desde 1540 começam a surgir os primeiros presságios do estilo barroco, que se atém à massa e à proporção e trata conscientemente o detalhe com um organismo externo, aparente. Ainda os maiores dotes, como os que encontramos em Miguel Ângelo, Palladio, Vignola, Alessi, Richini, Bernini, não resultaram suficientes para criar algo modelar desde todos os pontos de vista (...)"[206]. Razão pela qual alguns autores afirmam: se "a primeira Renascença é uma juventude, a segunda Renascença, cujo desabrochar constitui o que nós chamamos o século de ouro ou o século de Leão X, é uma maturidade"[207]. E é como parte da história dessa época que se inicia no final do século XV, e que se estende, segundo Burckardt, por cinquenta anos, que se destacam a figura e a obra de Bramante, reconhecido por muitos como o pai da verdadeira arquitetura do Renascimento[208], ou como "fundador indiscutível da arquitetura do Alto Renascimento"[209]. (figs. 83, 84 e 85) E se este reconhecimento decorre, "em primeiro lugar, da fidelidade de sua linguagem arquitetural às aspirações dos círculos intelectuais e filólogos romanos, apaixonados pelo classicismo antigo e pelo ideal de medida, de equilíbrio e de harmonia que o caracterizam"[210], é também verdade que o sucesso de sua obra se deve à adaptação "do repertório de formas que ele retira da Antiguidade aos projetos grandiosos de um papa como Júlio II"[211].

---

206 BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Tomo I, p. 190.

207 BABELON, Jean, op. cit., p. 47.

208 Cf. LARIVAILLE, Paul, op. cit., p. 177. Donato Bramante (1444 – 1514) é considerado o primeiro dos grandes arquitetos do pleno Renascimento. Deixou-se influenciar por Alberti e Michelozzo, e também por Leonardo da Vinci, do qual retomou o interresse pela igreja de planta central, protótipo da igreja ideal especificamente Renascentista. "Em Roma elaborou um estilo clássico de imponente monumentalidade, destinado a exercer um efeito profundo e duradouro sobre o desenvolvimento da arquitetura italiana. Palladio declarava que Bramante tinha sido o primeiro a conduzir à luz a boa arquitetura. Nasceu próximo de Urbino, onde teria provavelmente encontrado os principais artistas da corte humanista de Federico da Montefeltro, Piero della Francesca e Francesco di Giorgio, aos quais provavalmente deve o seu empenho nos problemas da perspectiva" (PEVSNER, Nikolaus et alt. *Dizionario di architettura*, p. 94).

209 In *Dicionário do Renascimento italiano*, p. 63.

210 Cf. LARIVAILLE, Paul, op. cit., p. 63. "O interesse crescente pela linguagem das ordens, evidente nos claustros (1497-98) e canônica (1492) de S. Ambrogio, foi intensificado pela mudança de Bramante para Roma e uma experiência direta da Antiguidade. O *tempietto* redondo em S. Pietro in Montorio (1502), a primeira construção a usar de novo a ordem dórica na íntegra, assumiu para o século XVI o *status* exemplar de uma construção antiga" (*Dicionário do Renascimento italiano*, p. 63).

211 Ibid. "Obcecado pela grandeza da Igreja romana, Júlio II contrata, entre outros, os serviços de Bramante, Rafael e Miguel Ângelo, e multiplica as iniciativas, arrastando consigo cardeais

Selvageria gótica_OK.indd 107 02/12/2020 16:58:11

Figura 83 – Planta em cruz grega do projeto de Bramante para a Basílica de São Pedro

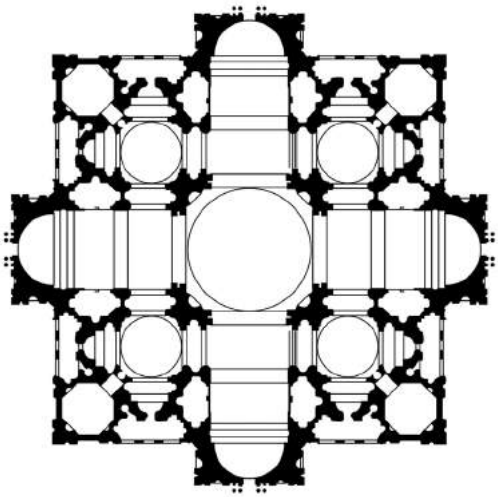


Figura 84 – Praça Ducal de Vigevani, arquiteto Donato Bramante

Foto: Paolo Monti

Figura 85 – Claustro da Igreja Santa Maria della Pace, Roma, arquiteto Donato Bramante

Foto: Jastrow

Sobre Bramante e as suas ideias arquitetônicas, são interessantes as observações feitas por Arnaldo Bruschi a respeito dos *Pareceres* sobre o tibúrio do Duomo de Milão. (figs. 86 e 87) Trata-se de um conjunto formado por pareceres emitidos por três renomados personagem do Alto Renascimento.

> É importante, diz Bruschi, que dois desses [pareceres] tenham sido redigidos por dois entre os maiores protagonistas – Leonardo e Bramante – da fase culminante do Renascimento, no clima das transformações artísticas ocorridas

e grandes homens de negócios, progressivamente ganhos pela paixão local das construções e dos cenários suntuosos" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 108 02/12/2020 16:58:11

na passagem entre o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, como conclusão do processo de difusão da revolução arquitetônica humanística. E é revelador de uma circunstância histórica interessante o fato de que o terceiro documento tenha a participação conjunta de Francesco di Giorgio, do qual conhecemos a ideia expressa no seu tratado, (fig. 88) e de típicos expoentes do mundo lombardo, por certo ainda medieval e tardo-gótico.[212]

Figura 86 – O Duomo de Milão, em meados do século XVIII

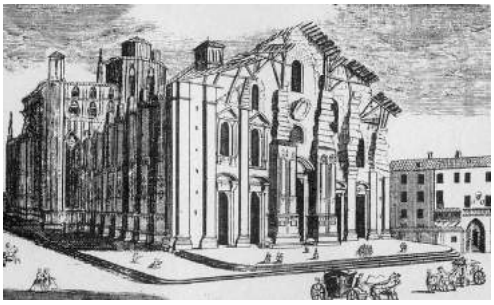
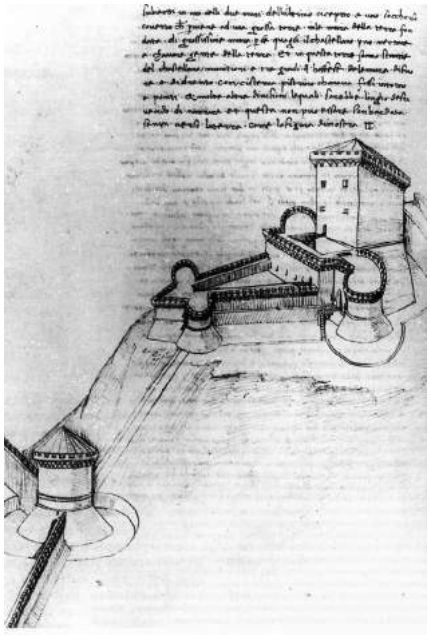


Figura 87 – O Duomo de Milão

Foto: Jiuguang Wang

Figura 88 – Página do tratado de Francesco di Giorgio Martini



[212] BRUSCHI, Arnaldo. Introdução ao Pareri sul Tiburio del Duomo di Milano. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978, p. 321.

Selvageria gótica_OK.indd 109 02/12/2020 16:58:14

E especificamente quanto a Bramante, a sua *Opinião* – nome sob o qual ficou conhecido o seu parecer sobre o Duomo de Milão – constitui, segundo Bruschi, o único testemunho escrito pelo Bramante "teórico"; e se "tem por objeto um argumento em aparência secundário e particular, esse resulta notavelmente esclarecedor sobre a sua concepção geral da arquitetura; tanto que vale, ao menos em parte, como instrumento de verificação da sua própria obra construída"[213].

Ponha-se também em relevo o fato de que, no conjunto, "os três documentos se colocam como explícitos testemunhos dos interesses teóricos e da sua aplicação num problema concreto, em um ambiente, como aquele milanês em torno a 1490, artisticamente ainda, em larga medida, numa 'zona confinada' entre persistência medieval e Renascimento"[214]. Ademais, diz Bruschi, esses três pareceres "testemunham eficazmente a infiltração dos princípios revolucionários do humanismo e em particular, especialmente em Bramante, da já operante difusão das ideias albertianas como matriz ideológica de um método que se contrapõe à prática empírica da tradição lombardesca"[215]. E malgrado as diferenças existentes entre os três pareceres, há entre eles um essencial ponto em comum, que Bruschi faz questão de destacar:

> (...) o problema que mais do que qualquer outro está posto à luz pelos três documentos é aquele da relação entre Renascimento e gótico. Mais precisamente, ocasionado pela necessidade de levar a termo um edifício gótico, delineia-se a posição de três entre os mais empenhados, e ideológica e culturalmente conscientes, expoentes do fazer "moderno", frente ao problema da valorização da "*maniera*" ou, esses preferiam dizer, da "ordem tedesca". Definem a possibilidade e a metodologia de intervenção sobre um monumento realizado segundo um sistema e um repertório de formas que eles sem dúvida combatem e reputam "bárbaro".[216]

Bruschi destaca que se deve a Erwin Panofsky o mérito de ter sido o primeiro a sublinhar a importância das questões envolvidas nesses *Pareceres*, e que nelas se revelam, de maneira muito significativa, a posição dos arquitetos italianos renascentistas diante do gótico[217].

Voltemos a Júlio II, pois também, e sobremaneira, no seu papado a Roma Imperial é vista como a fundação sobre a qual se ergueria o edifício da Roma

---

213 BRUSCHI, Arnaldo, op. cit., p. 321.
214 Ibid.
215 Ibid.
216 Ibid., p. 322.
217 Bruschi se refere ao ensaio de Panofsky intitulado "A primeira página" do "livro" de Giorgio Vasari, constante do seu livro *Significado nas Artes Visuais*, publicado no Brasil, em São Paulo, pela Editora Perspectiva.

Selvageria gótica_OK.indd 110 02/12/2020 16:58:14

Papal. Mas, e mais uma vez, essa intenção não foi suficientemente forte para impedir que violências continuassem sendo cometidas contra os testemunhos de uma cultura arquitetônica e urbana que se dizia dever preservar. Muitas e valiosas obras continuaram sendo mutiladas ou integralmente destruídas; sem o menor constrangimento, tudo faz crer. E assim como já havia acontecido durante todo o século XV, inúmeros edifícios foram tratados como verdadeiras pedreiras, nas quais se abasteciam aqueles que procuravam material para novas construções, autorizados inclusive pelos papas, em troca de um pagamento que deveria ser feito à sua Chancelaria. E para tanto, por paradoxal que possa parecer, em muito contribuiu a ação de Bramante que, não por acaso, foi então apelidado de *Il Ruinante*, pois não hesitava em demolir antigas construções, sempre que isso fosse do seu interesse.[218]. Conforme destaca Funck-Brentano,

> para a transformação de Roma, o esforço de Júlio II, secundado por Bramante, foi realmente admirável. Foi qualificado de prodigioso considerando-se a brevidade de seu pontificado. O papa procedia com a sua energia costumeira. Ele mandou prender um proprietário porque ele se opunha à demolição de seu imóvel que não estava no alinhamento. Ele fez derrubar, pelo mesmo motivo, o palácio do cardeal d'Auch, malgrado os protestos do interessado. Sob a ação de Bramante, que o papa inspirava, as novas moradias erguiam-se em ruas claras, arejadas, elas têm um aspecto prazeroso, contrastando com as ásperas construções, mais pitorescas sem dúvida, do tempo passado (...). A *Meta* (pirâmide) dita de Romulus, cuja altura não era menor do que aquela do Castelo de Sant'Angelo, foi sacrificada para o alinhamento das ruas que conduziam a São Pedro. Bramante, que sob a inspiração de Julio II dirigia os trabalhos da cidade, recebe o nome de *Ruinante*, o destruidor.[219]

Na Roma Papal, sublinha Günther Hubertus,

> mesmo edifícios muito célebres não estavam ao abrigo das destruições: alguns, como a Basílica Aemilia (fig. 89) [sublinhe-se que ela foi uma das obras estudadas e desenhadas por Giuliano da Sangallo], continuavam a servir de pedreira. Outros, como a suposta pirâmide de Romulus, malgrado os protestos, tombavam sob os golpes das picaretas porque atrapalhavam os projetos de urbanização. Ocorria mesmo de monumentos serem modificados com vistas a uma nova utilização, como foi o caso das termas de Diocleciano, (fig. 90) cujas salas centrais foram transformadas por Miguel Ângelo para formar a Igreja

[218] GÜNTHER, Hubertus, op. cit., p. 305.
[219] FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 327-28.

Selvageria gótica_OK.indd 111 02/12/2020 16:58:14

de Santa Maria degli Angeli. (fig. 91) Aqueles que tinham ainda uma função prática, como o Panteão ou os aquedutos, foram restaurados.[220]

Figura 89 – Restos da Basílica Aemilia, Roma

Foto: Andrew Kuchling

Figura 90 – Ruínas das Termas de Diocleciano, Roma, gravura de Etienne Du Pérac, século XVI

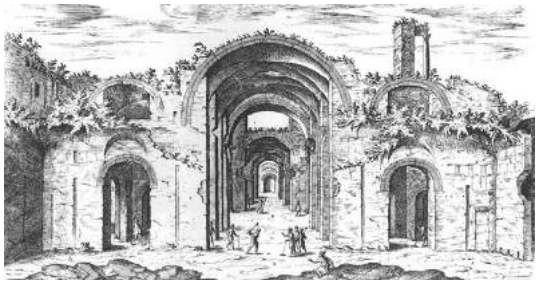


Figura 91 – Santa Maria degli Angeli, Roma, arquiteto Miguel Ângelo

Foto: Giovanni Dall'Orto

No papado de Júlio II, como nos demais, antes e depois dele,

> os edifícios novos faziam muito seguido desaparecer os monumentos antigos. O papa autorizava os empreendedores a retirar das ruínas romanas – e das mais belas por vezes – os materiais que lhes eram necessários. Nós relembramos que o mármore calcinado resultava na cal. Ao lado das ruínas as mais importantes foram instalados fornos para a produção da cal: estátuas, baixos-relevos, colunatas, inscrições aí eram consumidas (...). Quanto ao papa, ele próprio

[220] GÜNTHER, Hubertus. La redécouvert de l'Antiquité. In: *Architecture de la Renaissance Italienne*. Paris: Flammarion, 1995.

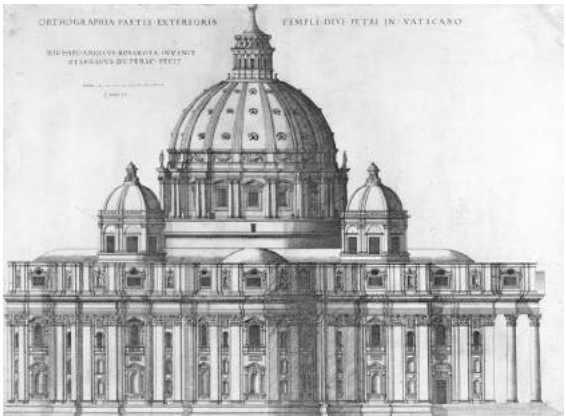
Selvageria gótica_OK.indd 112 02/12/2020 16:58:16

não se preocupava mais com os monumentos antigos do que com as velhas e venerávais basílicas cristãs; o que era necessário para ele era ser Júlio II.[221]

E sobre isso vale a pena atentarmos para mais algumas observações feitas por Funck-Brentano:

> Júlio sonhava, em consagração de sua glória, com um túmulo prodigioso: um sarcófago suntuoso envolto por uma cidade de colunas, de pilastras e de estátuas. Ele o encomendou a Miguel Ângelo, jovem ainda. Em Carrara, uma montanha de mármore organizada em blocos foi fornecida ao artista. E para que o túmulo formidável tivesse um lugar com as dimensões apropriadas, Bramante e Miguel Ângelo desenvolveram a construção da Basílica de São Pedro (fig. 92) imitando um Panteão antigo.[222]

Figura 92 – Projeto de Miguel Ângelo para a Basílica de São Pedro



E Funck-Brentano refere-se a um certo Ranke, que trouxe à luz um inédito de Onuphrius Panvinius[223], *De rebus antiquis memorabilibus* (Das coisas antigas memoráveis), onde se lê:

> "O papa teve contra ele homens de todos os níveis, principalmente os cardeais. Lamentava-se sobre a destruição de uma antiga basílica venerada pelo mundo inteiro, augusta pelos túmulos de tantos santos, insigne pela memória de tantas festas religiosas que aí foram celebradas". André Michel dá uma descrição do túmulo tal qual Júlio II e Miguel Ângelo (fig. 93) haviam projetado, para o

221 FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 327-8.

222 Ibid.

223 Onuphrius Panvinius (1529 – 1568), historiador e antiquário italiano, pertenceu à Ordem dos Agostinianos Eremitas. Foi bibliotecário do cardeal Alessandro Farnese.

Selvageria gótica_OK.indd 113 02/12/2020 16:58:18

qual a imensa abóbada de São Pedro deveria servir de invólucro: "Uma enorme base, formando um longo retângulo, suportando um entablamento sobre o qual, ao abrigo de uma sorte de capela triunfal, devia ser colocado o sarcófago. Quarenta figuras colossais, sem contar os baixos-relevos, lhe teriam habitado e animado os ângulos, os flancos e as pilastras: as vitórias do Pontífice, a Fama, as Artes, tudo o que era possível imaginar. Nesse túmulo de um papa, destinado a uma igreja, somente um detalhe havia sido esquecido: somente Deus havia sido esquecido.[224]

Figura 93 – Moisés de Miguel Ângelo, túmulo do papa Júlio II

Foto: Jörg Bittner Unna

E seguindo aquilo que há muito já havia se transformado em tradição, o papado de Leão X, segundo Jean Babelon, viveu igualmente a "verdadeira nostalgia do Império romano"[225]; e "acreditava firmemente estar procurando o retorno à idade áurea pela restauração da cidade dos Césares, e foi a Rafael

[224] FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 328-9.

[225] BABELON, Jean, op. cit., p. 39. "Prisioneiros de um estranha fascinação, o papado viveu uma verdadeira nostalgia do Império Romano. Já Arnaldo de Brescia queria reconstruir o Capitólio, e Cola di Rienzo, grande decifrador de inscrições, datava suas cartas do Capitólio e do primeiro ano da República liberada. E até a titulação dos dignatários da Igreja são calcadas sobre aquelas dos antigos magistrados romanos. O papa é o *Pontifex maximus*, o colégio dos cardeais se chama *senatus* e o seu decano *princeps senatus*" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 114 02/12/2020 16:58:19

que ele encarregou esta tarefa"[226]. E ambos, trilhando o caminho balizado pela ideia da necessária reaproximação com a Antiguidade, e igualmente imbuídos do interesse pela revalorização da Roma Antiga, não poderiam, ao menos em aparência, deixar de dar importância ao resgate e à revalorização da história desta cidade, particularmente no que concerne ao seu patrimônio arquitetônico e urbanístico, muito embora, como há muito era recorrente, a sua proteção tenha sido, de fato, muito menor do que aquela que se poderia crer, pelas supostas intenções[227]. Como é sabido, Leão X encomendou a Rafael algo semelhante a um levantamento arquitetônico de Roma, do que resultou a famosa *Lettera a Leone X*, cujo texto, conforme destaca Renato Boneli, pode ser dividido em duas partes: "Na primeira o autor, depois de haver lamentado as condições de abandono em que se encontravam os restos da antiga Roma, recorda o encargo papal de pôr '*in disegno*' a cidade romana, e trata dos critérios para distinguir os edifícios que pertencem aos três períodos da arquitetura: aqueles dos antigos, o 'tempo dos godos' e aquele dos modernos"[228]. Tratava-se, pois, de uma tarefa que tinha como objetivo "pôr em desenho a Roma Antiga", inventariando e dando assim a conhecer aqueles edifícios que podiam ser apreciados através "das relíquias que ainda se observam nas ruínas da Roma Divina daqueles anos antigos", conforme palavras do próprio Rafael[229]. E dessa maneira ele dava continuidade ao trabalho iniciado anteriormente por Fra Giocondo, de quem, como já foi dito, herdou os desenhos que compunham o levantamento que este já havia feito. Sublinhe-se que Rafael, ao se referir à Roma Antiga, qualificando-a de divina, não poderia ser mais eloquente e elogioso em relação a ela. Mas em que divindade então pensava Rafael? Tudo faz crer que ele não poderia estar pensando nos antigos deuses dos romanos, mas sim no seu Deus, o dos cristãos. Nesse caso, grosseiras contradições se tornam de imediato evidentes, pois no imaginário religioso da Antiguidade o deus de Rafael não existia. Portanto, de acordo com as crenças então prevalecentes, Roma ou qualquer outra cidade não poderia ter sido erguida sob a proteção desse Deus, nem os seus habitantes poderiam professar a sua fé.

---

226 BABELON, Jean, op. cit., p. 38.

227 Com a morte de Bramante, "Rafael foi nomeado, no dia 2 de julho de 1515, comissário das antiguidades, mas se tratava sobretudo de impedir o desapareciumento das pedras contendo inscrições, o que mostra que as preocupações eruditas animavam o papa, mais do que o amor aos belos monumentos" (HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture classique em France*, p. 15).

228 BONELLI, Renato. Nota Introdutória a *Lettera a Leone X*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978, p. 462.

229 "Rafael tinha concebido um vasto projeto: ele queria fazer executar uma carta da Roma Antiga, descrever os monumentos restantes, levantar os planos. Foi somente após sua morte que J. Marochio publica as *Inscrições de Roma* (1522), Andréa Fulvio suas *Antiquitates* (1527) e sua *Descrição de Roma* (1545) (HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 16).

Selvageria gótica_OK.indd 115 02/12/2020 16:58:19

Levando-se isso em conta, e diante das afirmações de Rafael, considere-se, mesmo que de maneira restrita, o que diz Fustel de Coulanges sobre a Cidade Antiga. E como na língua portuguesa não temos duas expressões distintas correspondentes às francesas *cité* e *ville*, e elas, no caso, são fundamentais e indispensáveis para a comprensão do significado atribuído por seus fundadores às cidades na Antiguidade, aqui me utilizarei de ambas as expressões francesas, pois é impossível traduzi-las ou fundi-las numa só. Feitas essas observações, recorde-se que Coulanges enfatiza que

> *cité* e *ville* não eram sinônimos entre os antigos. A *cité* era a associação religiosa e política das famílias e tribos; a *ville*, o lugar da reunião, o domicílio e sobretudo o santuário dessa associação (...). Uma vez que as famílias, as fratrias ou as tribos, se colocavam de acordo em se reunir e ter um mesmo culto, em seguida fundava-se a *ville* para ser o santuário desse culto comum. Assim, a fundação de uma *ville* era sempre um ato religioso.[230]

E é mais do que dispensável afirmar que esse culto e o deus ao qual estava associado nada tinham a ver com o então inexistente culto ao deus do imaginário cristão. É lícito, portanto, perguntar: a que divino pensava Rafael ao referir-se à Roma Antiga? No seu Deus ou nas chamadas divindades pagãs? E se para Rafael na suposta dimensão divina da Roma Antiga residia o seu mais importante predicado, e se era esse atributo que também deveria ser resgatado pela Roma Papal, há aí, repito, uma enorme contradição. Ademais, o que significava para um cristão fazer apologia de uma *ville* que nasceu como o santuário de uma divindade pagã? Tudo isso agravado pelo fato de que essa sua manifesta veneração se fazia acompanhar da repulsa às igrejas medievais, até então consideradas a "morada" do deus cristão na Terra. Como ignorar que era nessa *ville* antiga, tida como divina, que a *cité* romana reprimia os cristãos e jogava aos leões os escravos? E isso, no caso, ocorria no Coliseu, que, pela presença nele das três ordens arquitetônicas (dórico, jônico e coríntio) hierarquicamente dispostas nos seus três pavimentos, foi tratado pelos homens do Renascimento como uma obra arquitetônica referencial.

Sublinhe-se igualmente que Rafael, já no início da *Lettera*, refere-se a Roma como a verdadeira "pátria universal de todos os cristãos, e que por um tempo foi nobre e poderosa, a tal ponto que os homens começaram então a crer que somente ela sob os céus estivesse acima do destino, e contra o curso natural das coisas, isenta da morte, para durar eternamente"[231]. Como isenta da morte, e para

---

230 COULANGES, Fustel de. *La Cité Antique*. Paris: Librairie Hachette, 1920, p. 151.

231 SANZIO, Raffaello. Lettera a Leone X. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura,* p. 469-70. "…desde de Petrarca e Boccaccio, os italianos se acreditavam eles mesmos que eram latinos. Eles se consideravam como descendentes e representantes imediatos da grandeza romana. O

Selvageria gótica_OK.indd 116 02/12/2020 16:58:19

durar eternamente, devesse ser também a sua arquitetura. Mas, como sempre, não era isso o que realmente acontecia, e o próprio Rafael exporá ao papa Leão X que, sob o governo de seu predecessor, viu-se desaparecer a porta triunfal das Termas de Diocleciano, o templo de Ceres, uma porta do fórum de Nerva, (fig. 94) a Basílica de Constantino. "Eu quis dizer", escreve Rafael, "que essa nova Roma, que hoje se vê em toda a sua grandeza e sua beleza, está construída com a cal proveniente dos mármores antigos"; e acrescenta: "é uma barbárie, que é uma vergonha para o tempo presente e que Aníbal, ele próprio, se tivesse invadido a cidade, não teria jamais ido além"[232].

Figura 94 – Ruínas do Fórum de Roma, onde se encontrava o templo de Nerva

Foto: Cesar Suceveanu

Palavras que, os fatos o comprovam, não sensibilizaram Leão X, pois ele "continuou a autorizar os cardeais, tal como o cardeal Farnese, a pegar pedras para construir seus palácios e, no meio do século, o arquiteto Pirro Ligório

papa Pio II, um Piccolomini, originário de Siena, diz aos Veroneses: 'Minha pátria é Roma tanto quanto Siena. Nos tempos antigos os Piccolomini emigraram de Roma para Siena como testumunham os sobrenomes Enéa e Sylvius, tradicionais na minha família'. Após Pio II, o papa Paulo II declara se vincular por seus antepassados aos Ahenobarbus que deram cônsules a Roma e dos quais um foi marido de Agripinna, mãe de Nero. Ahenobarbus quer dizer em latim 'que tem a barba vermelha'; Paulo II se chamava secularmente Pietro Barbo, o que não poderia deixar de justificar essa brilhante genealogia. Um orador, tendo que falar diante de Paulo II do imperador romano Nero, evitou de criticá-lo sobre qualquer ponto, para não ofender sua Santidade em suas tradições familiares. Assim, a moda era transformar os nomes de família, os próprios nomes de batismo, em nomes romanos".

232 FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 237-38.

Selvageria gótica_OK.indd 117 02/12/2020 16:58:20

vendia a cal fabricada com as velhas estátuas de mármore"[233]. Leão X também não impediu que se usassem

> os travertinos e os mármores para novas construções, e que se produzisse no Foro romano o calcário com fragmentos de estátuas antigas; que mármore e pedra fossem continuamente utilizadas em novos edifícios (por exemplo, os mármores do templo de Castore (fig. 95) na capela Chigi em Santa Maria del Popolo. (fig. 96) E com a sustentação papal continuaram a ser destruídos os monumentos que, encontrando-se pelo caminho, estivessem atrapalhando novos projetos, enquanto que simultaneamente florescia um intenso comércio de antiguidades, principalmente estátuas e elementos arquitetônicos.[234]

Figura 95 – Ruínas do templo de Castore e Pelucce, gravura de Giovanni Battista Piranesi

Figura 96 – Capela Ghigi, igreja Santa Maria del Popolo, Roma

Foto: Peter

[233] HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*, p. 16. Pirro Ligorio (Nápoles, c. 1510 – Ferrara, 30 de outubro de 1583) foi um pintor, arquiteto, antiquário e paisagista italiano. Ligorio nasceu em Nápoles, mas, em 1534, mudou-se para Roma, onde desenvolveu seu interesse por antiguidades, e foi nomeado superintendente dos antigos monumentos junto aos papas Pio IV e Paulo IV. Em 1549 realizou escavações na Villa Adriana, em Tívoli, e projetou sua obra-prima, a Fonte da Villa d'Este, para o cardeal Ippolito d'Este. Também realizou as fontes da Villa Lante em Bagnaia, trabalhando junto a Vignola. Seu estilo maneirista está presente também na Fontana del Boschetto, nos jardins do Vaticano, e que recebeu o nome de Casina Pio IV (ou também chamada Villa Pia), entre 1559 e 1562. Com a morte de Miguel Ângelo, foi contratado para concluir seus trabalhos na Basílica de São Pedro – mas implantou modificações no projeto, e efetuou críticas ao mestre – o que ensejou sua demissão em 1568 pelo papa Paulo V. Mudou-se então para Ferrara, a serviço do duque Alfonso d'Este, estudioso da Antiguidade, e uma das suas publicações mais famosas foi um mapa da Roma Antiga, chamado *Antiquae Urbis Imago*, em 1561.

[234] CASTAGNOLI, Ferdinando; CECCHELLI, Carlo; GIOVANNONI, Gustavo; ZOCCA, Mario, op. cit., p. 389.

Selvageria gótica_OK.indd 118 02/12/2020 16:58:22

Histórias como essas mostram, de maneira inequívoca, que as relações do papado e dos arquitetos humanistas com as obras arquitetônicas da Antiguidade foram, no mínimo, bastante contraditórias, e revelam uma relação não tão "pura" entre os homens do Renascimento e os testemunhos da cultura da qual se diziam únicos herdeiros. Portanto, sob muitos e relevantes aspectos, a desconsideração e a violência cometida sobre as obras da Antiguidade não foram então significativamente distintas daquelas das quais eram acusados os homens da Idade Média.

E assim, no tocante à atitude dos arquitetos humanistas relativas à preservação das obras do passado, que supostamente deveriam ser "veneradas", segundo as expressões de Dante Alighieri, o mínimo que se pode dizer é que, também no caso, houve uma significativa distância entre a presumível intenção e os gestos. Conforme bem sublinha Bazin

> desde a bula de Paulo II que, em 1462, tenta preservar as ruínas de Roma, foram vãos os esforços dos papas para salvar a Roma Antiga. O BREVE de 25 de abril de 1515 de Leão X, conferindo [a Rafael] autoridade de prefeito das antiguidades de Roma, poderia fazer crer num reforço da proteção. Na realidade tratava-se sobretudo de executar a topografia de Roma Antiga, mas também de recuperar os materiais necessários à construção de São Pedro, exceção feita, entretanto, às inscrições consideradas como indispensáveis à história da romanidade.[235]

Atribuições para as quais Rafael não estava suficientemente preparado, a começar pelo fato de que não lia latim, motivo pelo qual, tudo faz crer, teve necessidade de recorrer a alguns humanistas, entre eles Fabio Calvo, que, aliás, fez uma tradução integral de Vitrúvio especialmente para Rafael[236].

Leão X tenta, aparentemente, e não apenas em palavras, mas também em atos, encontrar um equilíbrio entre a renovação de Roma e a salvaguarda de sua

---

235 BAZIN, Germain, op. cit., p. 78. Bazin destaca, no entanto, que a primeira topografia de Roma que merece este nome é de autoria de Bartolomeo Mariani, e foi feita no ano de 1539, sob o título *Antiquitatae urbis topografia*" (Ibid., p. 79).

236 "Infelizmente, muitas dificuldades tornam difícil conferir a Rafael a célebre memória. O papa quis certamente se servir da imensa celebridade vinculada ao seu nome, mas nada preparou o pintor para um tal trabalho; ele, que não sabia latim, sem dúvida deveria ser secundado por humanistas tais como Fabio Calvo e Andréa Fulvio" (ibid.). Como já vimos, além de Calvo e Fulvio, Rafael contou com a colaboração de Castiglione e Célio Calcagnini. Quanto à referida tradução de Vitrúvio, cabe lembrar que "em 15 de agosto de 1514, Raffaello escreveu uma carta a Marco Fabio Calvo para atestar o recebimento e agradecer ao velho douto pela tradução integral de Vitrúvio, expressamente executada para ele. O original desta versão, com notas nas margens, escritas à mão talvez pelo próprio Sanzio, está conservada na Biblioteca de Mônaco" (Cf. BONELLI, Renato. Nota a *Lettera a Leone X*, in *Scritti Rinascimentali di Architettura*, p. 469).

Selvageria gótica_OK.indd 119 02/12/2020 16:58:22

herança antiga. Mas, como sempre, o antigo era sacrificado quando o progresso o exigia[237]. E dessa maneira a atitude do papado de Leão X, como as dos demais, também comprova que o

> culto pela Antiguidade tem no Renascimento romano uma forma singular. Escolhem-se obras de arte, se exalta em prosa e verso a grandeza antiga, toma-se os elementos arquitetônicos romanos como modelo da Arte (...); mas, entretanto, deixa-se cair os antigos monumentos ou eles são destruídos para retirar a pedra que será utilizada nos novos edifícios (...). Este contraste entre o afeto e a utilização prática, pelos quais os monumentos da antiga Roma sofreram mais danos no período do Renascimento que nos séculos de abandono e de morte (...) se acentuará no século XVI, em uma luta contínua entre devastadores e defensores; e os papas estarão entre os primeiros, na atuação do seu programa encarregado de promover a nova construção de uma Roma grande e magnífica (...).[238]

Aliás, nesse particular, os papas também se comportaram como os antigos imperadores romanos, seguindo os seus exemplos. Sublinhe-se que, quando se observa a planta da Roma Imperial, constata-se que a construção do fórum por um imperador ocorria, se não às custas da destruição dos demais fóruns dos imperadores antecedentes, ao menos se fazia acompanhar, muitas vezes, da desvalorização desses. E recorde-se que na época em que se fazia construir o Arco de Constantino, (fig. 97) e como reflexo de uma certa decadência já então vivida por Roma, na qual já faltava mão de obra habilitada para a realização de ornamentos, o Arco de Trajano (fig. 98) foi despojado dos seus para que os mesmos fossem reutilizados na nova construção[239].

Nesse particular Lewis Munford, com a intenção de, segundo ele, despir os mitos com os quais se costuma envolver a Idade Média e as cidades medievais, afirma que essas foram desqualificadas, no início da Renascença, por vícios que realmente pertenciam aos seus detratores, que acusavam os habitantes dessas cidades de "terem demolido preciosos monumentos romanos, que de fato só foram destruídos depois de ter chegado justamente o período que professava dar-lhes valor, a era do neo-humanismo"[240]. Uma história de destruição que, certamente, não se limitou ao período renascentista e a todos os demais subsequentes que, em menor ou maior grau, reinvindicavam-se de inspiração antiquizante. E sobre esta história, Goethe, mesmo a contragosto e a partir dos

---

237 Cf. GÜNTHER, Hubertus, op. cit., p. 305.

238 CASTAGNOLI, Ferdinando; CECCHELLI, Carlo; GIOVANNONI, Gustavo; ZOCCA, Mario. *Topografia Urbanística di Roma*. Bolonha: Licinio Cappelli Editore, 1958, p. 372.

239 MUNFORD, Lewis. *A Condição de Homem*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956, p. 89.

240 MUNFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961, p 23.

Selvageria gótica_OK.indd 120 02/12/2020 16:58:22

estudos "arqueológicos" que ele então realizava em Roma e que comparecem no seu livro *Viagem à Itália*, constatava:

> Pouco a pouco uma ideia geral dessa cidade vai surgindo em minha alma. Caminho diligentemente para um lado e para outro; estudo os mapas de Roma, a antiga e a nova, contemplo as ruínas, as edificações, visito algumas vilas, examino com bastante vagar as maiores atrações; eu apenas abro bem os olhos, olho, vou embora e volto para olhar de novo, pois não há maneira de alguém preparar-se para Roma senão em Roma. Admitamos, contudo, que separar a Roma antiga da nova é coisa triste e amarga, mas que precisa ser feita, e com a esperança de, ao final, se obter daí inestimável satisfação. Encontramos vestígios de uma magnificência e destruição que ultrapassam os limites da nossa imaginação. O que escapou aos bárbaros foi devastado pelos arquitetos da nova Roma.[241]

Figura 97 – Arco de Constantino, gravura de Piranesi

Figura 98 – Arco de Trajano, gravura de Piranesi

Realidade que Piranesi retratou de maneira magistral por meio das suas gravuras. (figs. 99, 100 e 101)

Recorde-se também que, como decorrência da corte papal, é sobretudo a partir do Alto Renascimento que,

> em oposição à arte de espírito predominantemente secular do *Quattrocento*, estamos agora em presença dos primeiros esboços de uma nova arte eclesiástica, na qual, todavia, o cuidado máximo é posto não nos valores espirituais e supramundanos, mas na solenidade, majestade, poder e glória (...). Na edificação de cada igreja ou capela, na execução de cada peça de altar ou pia batismal, a principal intenção dos papas parece haver sido imortalizarem-se, pensando mais na sua glória do que na glória de Deus.[242]

---

241 GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*, p. 153-4.

242 HAUSER, Arnold, op. cit., p. 456-7.

Selvageria gótica_OK.indd 121 02/12/2020 16:58:24

Figura 99 – Giovanni Battista Piranesi

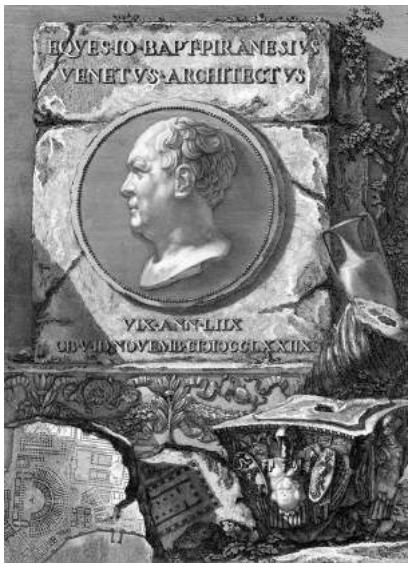


Figura 100 – Templo de Paestum, gravura de Piranesi

Figura 101 – Ruínas do Mausoléu de Helena, gravura de Piranesi

Segundo Hauser,

> a vida palaciana em Roma atinge o zênite sob o pontificado de Leão X. A cúria papal, diz ele, é como a corte de um imperador, as casas dos cardeais são reminiscências das pequenas cortes seculares, e as dos outros senhores espirituais da aristocracia tentam exceder-se umas às outras em esplendor. A maioria destes príncipes e dignitários da Igreja interessa-se pela arte em todos os seus aspectos; empregam artistas para imortalizarem os seus nomes, quer com doações de arte eclesiástica, quer edificando e embelezando os seus palácios.[243]

[243] HAUSER, Arnold, op. cit., p. 457.

Selvageria gótica_OK.indd 122 02/12/2020 16:58:28

Portanto, que enorme diferença entre a Igreja do Renascimento e das ordens monásticas, inclusive com a de Cluny, onde a riqueza e a ostentação já se faziam presentes; mas sobretudo com a de Citeaux, na qual, ao contrário, prevalecia o ascetismo e a iconoclastia. (fig. 102)

Figura 102 – Igreja do Monastério de Eberbach, Alemanha

Foto: DXR

Sublinhe-se igualmente que, no tocante às relações entre o cristianismo e a arquitetura na Idade Média, Vasari foi impiedoso nas suas críticas às mesmas, pois ao mesmo tempo em que credita aos bárbaros a responsabilidade pela decadência do Império Romano e das suas artes, responsabiliza também o cristianismo pelo seu aviltamento. Responsabilidade, para ele, igual ou maior à dos próprios bárbaros:

> ...quando todas as nações bárbaras se sublevaram em diversos lugares do mundo contra os romanos, em não muito tempo sobreveio não só a queda de tão admirável império como também a ruína de tudo, principalmente da própria Roma, com a qual também se arruinaram os excelentes artistas, escultores, pintores e arquitetos, ficando a arte e eles mesmos enterrados e submersos entre os miseráveis escombros e as ruínas daquela famosíssima cidade. Mas primeiro se deterioraram a pintura e a escultura, por serem artes que serviam mais ao prazer do que a outra coisa, embora a outra arte, ou seja, a arquitetura, por necessária e útil à saúde do corpo, tenha continuado a ser praticada, mas não tão bem. E, não fosse o fato das esculturas e as pinturas representarem

Selvageria gótica_OK.indd 123 02/12/2020 16:58:29

> para quem ia nascendo aqueles que haviam sido honrados por lhes darem vida perpétua, ambas logo teriam desaparecido sem deixar memória. Porque foram conservadas nas inscrições postas nas arquiteturas privadas e públicas, ou seja, em anfiteatros, teatros, termas, aquedutos, templos, obeliscos, monumentos, pirâmides, arcos, reservatórios de água, erários e até sepulturas; mas grande parte foi destruída por gente bárbara e feroz, que de homem só tinha a forma e o nome. Entre estes, os visigodos, que, fazendo de Alarico o seu Rei, invadiram a Itália e Roma e a saquearam duas vezes sem contemplação por coisa alguma.[244]

Além disso, dizia Vasari,

> a perda dos verdadeiros homens e de toda a espécie de virtudes, aliada à mudança em leis, hábitos, nomes e línguas, todas essas coisas juntas e cada uma por si tinham tornado feios e baixos todos os belos espíritos e altos engenhos. Mas o que, acima de tudo isso, serviu de perdição e prejuízo infinito às referidas artes foi o ardente fervor da nova religião cristã; esta, depois de longo e sangrento combate, depois de finalmente, com a abundância de milagres e a sinceridade das ações, ter derrubado e anulado a velha fé dos gentios (...) não só danificou e derrubou todas as maravilhosas estátuas, esculturas e pinturas, mosaicos e ornamentos dos falsos deuses dos gentios (...). Ademais, para edificar as igrejas segundo o uso cristão, a nova religião não só destruiu os mais honrados templos dos ídolos, como também, para enobrecer e adornar São Pedro, espoliou as colunas de pedra da Mole de Adriano, hoje chamado Castelo de Sant'Angelo; (fig. 103) espoliou as colunas de pedra e as incrustações de Antoniana para a Igreja de San Paolo; também espoliou as Termas Dioclecianas e de Tito para fazer Santa Maria Maggiore, com grande estrago e prejuízo para aquelas divinas construções, que hoje vemos danificadas e destruídas. Pode ser que a religião cristã não fizesse isso por ódio às virtudes, mas apenas para injuriar e abater os deuses dos gentios; no entanto, desse ardoroso fervor seguiu-se tamanho estrago para tais ornadas artes que elas perderam totalmente a forma.[245]

Atente-se que Vasari se refere aos "honrados templos dos ídolos" e "aquelas divinas construções" que foram danificadas e destruídas "para edificar igrejas segundo o uso cristão". E depois de falar sobre vários personagens e eventos que teriam contribuído, sobremaneira, para destruição da cultura romana e seus testemunhos no campo das artes, entre eles a figura de Constante – imperador do Oriente a partir de 641 –, Vasari volta-se novamente contra a ação da Igreja, referindo-se a Constante como "grego bandido":

---

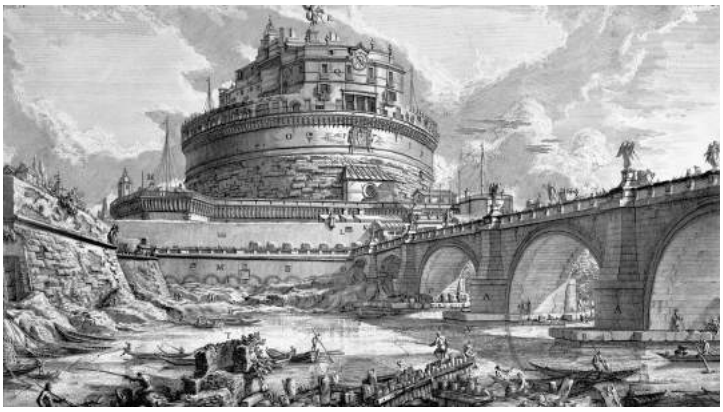
244 VASARI, Giorgio, op. cit., p. 71-2.

245 Ibid., p. 72-3.

Selvageria gótica_OK.indd 124 02/12/2020 16:58:29

E, assim, tudo aquilo que não havia sido estragado pelos pontífices – São Gregório sobretudo, que, segundo se diz, retirou todo o restante das estátuas e dos espólios dos edifícios – acabou desastrosamente pelas mãos desse grego bandido. Dessa maneira, já não havendo vestígio nem indício de nada que fosse bom, os homens que vieram depois, toscos e grosseiros, especialmente na pintura e na escultura (...) aplicaram-se a trabalhar não de acordo com as regras das artes acima referidas, pois não as tinham, mas de acordo com a qualidade dos seus próprios engenhos. E assim, de suas mãos nasceram aqueles fantoches e aquelas coisas desgraciosas, que ainda hoje nas casas velhas se veem.[246]

Figura 103 – Castelo de Sant'Angelo, gravura de Piranesi



Ao considerar o cristianismo como uma das causas da decadência das artes, através do abandono e da destruição da arte antiga, e associando a isso a Igreja enquanto instituição e a igreja enquanto arquitetura, Vasari exterioriza aquelas ideias que, possívelmente, fizeram com que Germain Bazin se sentisse autorizado a afirmar que uma das contradições íntimas do Renascimento encontra-se no fato de que para esse a salvação da arte está apenas no *paganismo da Antiguidade*, enquanto que a salvação da alma apenas no *cristianismo*. E quando olhamos a arquitetura das igrejas renascentistas, somos tentados a concordar com Bazin, pensando que nela se expressaria essa aparente contradição. Mas, talvez, não seja bem isso, pois, tudo faz crer, os papas renascentistas, os humanistas e os arquitetos não as viam assim.

Se considerarmos o que afirma Burckhardt sobre Boccaccio e as relações que este procurou estabelecer entre a igreja do seu tempo e o paganismo da Antiguidade, aí já se revelam algumas questões importantes na forma como os humanistas procuraram associar cristandade e romanidade, não como termos

[246] VASARI, Giorgio, op. cit., p. 73-4.

Selvageria gótica_OK.indd 125 02/12/2020 16:58:30

opostos, mas possíveis, talvez mesmo necessários, de serem harmonizados. Segundo Burckhardt, Boccaccio "justifica o desenvolvimento que tomou o estudo da Antiguidade no seu tempo, com evidente alusão a sua douta obra", afirmando que

> em outros tempos estes estudos podiam ser perigosos, porque as condições sociais eram diversas das do presente, e a Igreja primitiva tinha necessidade de defender-se contra os pagãos: hoje – pela graça de Jesus Cristo – a verdadeira religião se afirmou na sua base, desapareceu qualquer traço de paganismo, e a Igreja vitoriosa e patroa do campo hostil, hoje, pode aproximar-se da Antiguidade quase sem nenhum perigo.[247]

É o mesmo argumento, sublinha Buckhardt, adotado mais tarde pelos homens do Renascimento, em sua própria defesa[248]. Trata-se, não de uma disputa, mas de uma aliança. Para os homens do Renascimento, compreendidos aí os papas, não há ruptura entre cristianismo e os filósofos da Grécia Antiga. No lugar da diferença, o que se destaca então é a convergência e as similitudes, quase equivalências, que podem ser lidas nas obras de um Rafael, por exemplo, conforme sublinha Babelon. Segundo ele, isso se torna claro e explícito, quando se relacionam entre si dois dos seus afrescos que se encontram no Vaticano: "a *Escola de Atenas*, (fig. 104) reunião da sabedoria antiga, e a *Discussão do Santíssimo Sacramento*, síntese da doutrina Cristã"[249]. Para Babelon, isso revela que é "no próprio coração do Vaticano e pela própria vontade do papa, que se completa, pelo gênio de Rafael, seu intérprete e seu mensageiro, a solene aliança a qual Leão X pretende presidir (...)"[250]. E sobre estas questões Babelon vai mesmo além, ao perguntar se uma outra pintura de Rafael, nomeada *Parnaso*, (fig. 105)

> não é a finalização suprema do pensamento do pintor e do pontífice, se Apolo e as Musas não dominam, do alto do Helicão, ao mesmo tempo Atenas e Roma, a Bíblia e o Evangelho, se nas Salas do Vaticano não é verdadeiramente o triunfo do Olimpo que está consagrado e se, na união que abençoa, o papa não reserva a um dos dois cônjuges um dom que autoriza a sua supremacia.[251]

---

247 BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p. 179.
248 Ibid.
249 BABELON, Jean, op. cit., p. 40.
250 Ibid., p. 40-1.
251 Ibid., p. 41.

Selvageria gótica_OK.indd 126 02/12/2020 16:58:30

Figura 104 – Escola de Atenas, Rafael Sanzio

Figura 105 – Parnaso, Rafael Sanzio

Recorde-se também que Goethe, na sua obra *Viagem à Itália*, referindo-se a Palladio, faz as seguintes observações:

> Palladio encontrava-se inteiramente impregnado do espírito da Antiguidade e dos antigos; sentia a pequenez e a estreiteza de seu tempo como um grande homem que não deseja entregar-se, mas sim, e tanto quanto possível, remodelar tudo a sua volta segundo seus nobres conceitos. Estava insatisfeito, conforme depreendo de uma branda formulação em seu livro, com o fato das pessoas continuarem a construir igrejas cristãs segundo o molde das velhas basílicas e procurava, assim, em suas edificações sagradas, aproximar-se das formas dos templos antigos (...).[252]

Penso, entretanto, que a relação entre *o paganismo* e a arquitetura religiosa no Renascimento, que vai muito além do historicismo aparente em suas edificações, será melhor compreendida se atentarmos para o que diz Wittkower. E o que ele então afirma também nos auxilia a compreender a natureza ao mesmo tempo matemática e religiosa da ideia de perfeição, aplicada à arquitetura renascentista pelos arquitetos e teóricos humanistas.

> A fé na correspondência entre microcosmo e macrocosmo, diz Wittkower, na estrutura harmônica do universo, na inteligibilidade de Deus por meio do símbolo matemático do centro, do círculo e da esfera, todas estas ideias estreitamente interconectadas, que tinham raízes na Antiguidade e que faziam parte dos princípios indiscutíveis da filosofia e da teologia medievais, adquiriram vida nova no Renascimento, e na igreja renascentista encontraram a própria expressão visual. As formas criadas pelos homens no mundo material tornaram-se materializações visíveis dos símbolos matemáticos inteligíveis, e a realização que liga as puras formas da matemática absoluta e as forças visíveis

[252] GOETHE, J. W., op. cit., p. 86.

Selvageria gótica_OK.indd 127 02/12/2020 16:58:32

> da matemática aplicada, foi percebida imediatamente e intuitivamente. Para os homens do Renascimento esta arquitetura, com a sua rígida geometria, com o equilíbrio da sua ordem harmônica, com a sua serenidade formal e, sobretudo, com a esfera da cúpula, reafirmava e ao mesmo tempo revelava a perfeição, a onipotência, a verdade e a bondade de Deus. A realização desta ideia na igreja renascentista demonstra implicitamente uma mudança no próprio sentido religioso, mudança da qual a passagem da igreja basilical àquela centralizada é o símbolo mais eloquente da metamorfose verificada na interpretação filosófica de Deus e do Mundo.[253]

Mas outras considerações merecem ser feitas sobre as diferenças entre a arquitetura da igreja renascentista e as construções religiosas medievais, em particular as catedrais góticas. Luc Ferri, na sua obra intitulada *La naissance de l'esthétique,* faz a seguinte afirmação: "eis o que foi desde sempre, a essencial vocação da arte: pôr em cena – poder-se-ia ainda dizer: 'expor', 'encarnar' – em um material sensível (cor, som, pedra...) uma verdade tida como superior. Está aí a sua finalidade mais essencial, que é provavelmente tão antiga quanto a própria humanidade"[254]. E em se tratando da arquitetura e das demais artes medievais, até certo ponto indissociáveis entre si, e não apenas fisicamente, o que diz Ferry encontra aí uma inconteste comprovação, bastando para tanto que se leve em conta o seu significado iconográfico.

Piotr Skubiszewski, em ensaio intitulado *O intelectual e o artista face à obra à época românica*, relembra que "a arte figurativa românica é antes de tudo portadora de uma mensagem doutrinal. E a história da arte, que há um século se empenha em descobrir o sentido da iconografia medieval, e a história do pensamento, que examina a teoria medieval da imagem, nos mostram a que ponto a criação artística dessa época fazia parte da pedagogia da Igreja"[255]. A instituição Igreja tinha plena consciência do papel não apenas importante, mas no caso insubstituível, desempenhado pela imagem figurativa, via de regra com denso significado simbólico. E como comprovação do que afirma, Skubiszewski faz referência a duas frases que ele havia colocado como epígrafe ao seu ensaio. Eu aqui as trascrevo em latim, que é a lingua na qual elas estão escritas:

---

253 WITTKOWER, Rudolf, op. cit., p. 31.

254 FERRY, Luc. *La naissance de l'esthétique*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004, p. 7. Teria dificuldades em concordar integralmente com Ferry, sobretudo, mas não apenas, se aplicasse o que ele disse a certos objetos que nos são, sobretudo contemporanemente, apresentados como obra de arte. Ou o que ele diz é verdadeiro, ou esses objetos não são obras de arte. Prefiro ficar com Ferry.

255 SKUBISZEWSKI, Piotr. L'intelectuel et l'artiste face a l'ouvre a l'époque romane. In: *Le Travail au Moyen Age*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études Médievales de l'Université Catholique de Louvain, 1990, p. 263.

Selvageria gótica_OK.indd 128 02/12/2020 16:58:32

> "*Scribe faber lima David hec fuit unctio prima*"… (…) (Guillaume, ourives, em torno de 1175). "*...totan personam Christi [...] in forma visibili depinxi* (Hugues de Saint-Victor, 1141)"

Para Skubiszewski, essas frases confirmam o que ele havia dito antes. A primeira é o começo de uma inscrição que se encontra sobre uma cruz encontrada na Igreja Saint-Père de Chartres (figs. 106 e 107) e assinada pelo padre Guillaume, ourives inglês. E ao interpretá-la ele afirma: "aí o autor da inscrição considera o trabalho do artista como obra de escritura. O instrumento do ourives torna-se a pena"[256]. O segundo texto é extraído do *De Arca Noe morali,* um dos dois tratados escritos por Hugues de Saint-Victor[257]. Segundo Skubiszewski, "Hugues pensa em imagens e descobre nesse propósito a aplicação prática da sua conduta intelectual fundamental: através de formas visíveis o espírito se eleva à contemplação das verdades invisíveis. É por isso que os conceitos teológicos e a descrição da realidade visível são nele inseparáveis"[258]. E assim, "a inscrição sobre a cruz inglesa e o texto de Hugues de Saint-Victor se increvem na mesma corrente de pensamento medieval que via na imagem o meio pedagógico equivalente à palavra"[259]. Skubiszewski reforça o seu argumento, lembrando que Basile Le Grand[260] "considerava a imagem como meio artístico mais potente que a palavra"[261]. Ele sublinha, igualmente, que no mesmo texto de Hugues descobre-se um outro aspecto da teoria medieval da imagem, isto é, nessa a imagem é tida como capaz de elevar o homem à contemplação das realidades celestes, sendo, portanto, um suporte material da experiência mística[262]. E "o próprio artista podia perceber no valor didático das imagens a motivação profunda de sua atividade"[263]. O que me faz relembrar Émile Mâle, quando ele sublinha que "para ter o direito de fazer um julgamento sobre os artistas da Idade Média, é necessário pois começar por compreender o que eles queriam fazer"[264], e não julgá-los à luz dos princípios e valores instituídos pelos humanistas. Ademais, Skubiszewski, ao falar do papel do artista na Idade Média,

---

256 SKUBISZEWSKI, Piotr, op. cit., p. 264.

257 Hugues de Saint-Victor (1096 – 1141) foi teólogo, filósofo e cardeal.

258 SKUBISZEWSKI, Piotr, op. cit., p. 267.

259 Ibid.

260 Basile le Grand (329 – 379) foi um dos principais Padres da Igreja. Fundador de um monastério em região próxima ao mar Negro, é autor de uma regra, a regra de São Basílio, que se tornou a principal regra monástica da Igreja do Oriente e que inspirou a regra de Saint Benoit no Ocidente.

261 SKUBISZEWSKI, Piotr, op. cit., p. 270.

262 Ibid.

263 Ibid., p. 269.

264 MÂLE, Émile. *L'art religieuse do XIIIe siècle em France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1948, p. 13.

Selvageria gótica_OK.indd 129 02/12/2020 16:58:32

sublinha: "a história da arte dos últimos decênios cada vez mais nos leva a ver no artista não um executante passivo de um 'cenário' fixado antes pelo teólogo, mas sim como um coautor, por vezes mesmo o autor principal do programa. Esta visão das coisas pode ser deduzida de numerosos estudos consagrados aos programas iconográficos particulares"[265]. E a isso Skubiszewski acrescenta:

> seguido, a opinião do papel do artista na criação do programa está expressa de uma forma explícita. Geza de Francovich, para citar apenas este exemplo, considera Benedetto Antellami (fig. 108) como escultor testemunha de uma certa cultura teológica e capaz de escolher sozinho, sem estar obrigado de consultar um padre, as fórmulas iconográficas suscetíveis de veicular a desejada mensagem doutrinal.[266]

Figura 106 – Abadia Saint-Père de Chartres

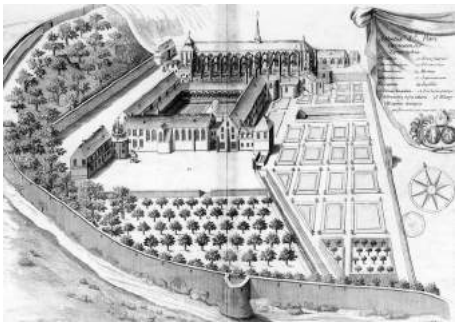


Figura 107 – Igreja Saint-Père de Chartres

Foto: Séraphin-Médéric Mieusement

Figura 108 – Descida da Cruz, Benedetto Antellami

[265] SKUBISZEWSKI, Piotr, op. cit., p. 273-4.
[266] Ibid., p. 274.

Selvageria gótica_OK.indd 130 02/12/2020 16:58:36

Recorde-se igualmente a passagem do romance *Notre Dame,* de Victor Hugo, (fig. 109) na qual ele se refere à arquitetura como um livro em pedra: "(...) até a Catedral de Colônia, a arquitetura foi a grande escritura do gênero humano. E isso é tão verdadeiro que não apenas todo o símbolo religioso, mas ainda todo pensamento humano, tem a sua página nesse livro imenso (...). Assim, até Gutemberg, a arquitetura é a escrita principal, a escritura universal"[267]. E ao dito por Victor Hugo acrescente-se o sugestivo título de uma das obras de Ruskin, *A Bíblia de Amiens*, que não se refere a um livro propriamente dito, mas sim, metaforicamente, à grande catedral feita em pedra. E se considerarmos a sua arquitetura, da qual a escultura era parte indissociável, podemos perceber como que nela, isto é, nesse "livro em pedras", uma verdade tida como superior, como diz Ferry, estava posta em cena em uma matéria sensível. Ou então, e tão somente na condição de se concordar com Hugues de Saint-Victor e com o imaginário cristão, afirmar, sem ressalvas, que por meio dessa arquitetura, "através de formas visíveis o espírito se eleva à contemplação das verdades invisíveis". E para que essas formas cumprissem o seu papel na transmissão do imaginário religioso que elas expressavam, deviam ser, tanto quanto possível, inteligíveis àqueles a quem se dirigiam as mensagens das quais eram portadoras, isto é, no caso da arquitetura medieval, a todos, independentemente da sua condição social e cultural.

Figura 109 – Victor Hugo

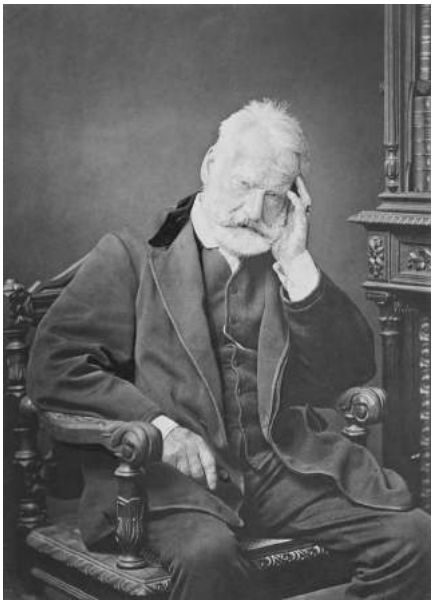


Foto: Comte Stanisław Julian Ostroróg.

[267] HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Édition Hetzel-Quantin, 1832, p. 275 e 280.

Selvageria gótica_OK.indd 131 02/12/2020 16:58:36

Émile Mâle, também lendo a arquitetura religiosa medieval como se ela fosse um livro em pedras, muito embora não se utilize de forma explícita dessas expressões na sua obra intitulada *L'art religieux du XIIIº siècle em France* – um estudo sobre a iconografia da Idade Média e sobre as suas fontes de inspiração –, nos ajuda a identificar o que por meio dela foi escrito e transmitido; a começar pela seguinte e significativa observação: "tudo o que os teólogos, os enciclopedistas, os intérpretes da Bíblia disseram de essencial foi expresso pela pintura sobre vidro ou pela escultura"[268]. A Idade Média, diz Mâle, concebeu uma arte como um ensinamento de tudo aquilo que, segundo doutrina da Igreja Católica, era útil ao homem conhecer:

> a história do mundo desde a sua criação, os dogmas da religião, os exemplos dos santos, a hierarquia das virtudes, a variedade das ciências, da artes e dos ofícios, lhes eram ensinadas pelos vitrais da igreja ou pelas estátuas do pórtico. A catedral teve o mérito de ser chamada desse nome tocante, que foi dado pelos impressores do século XV a um dos seus primeiros livros: "a Bíblia dos pobres". Os simples, os ignorantes, todos aqueles aos quais se chamava "a santa plebe de Deus", aprendiam pelos olhos tudo o que sabiam de sua fé. Essas grandes figuras tão religiosas pareciam trazer o testemunho da verdade daquilo que ensinava a Igreja. Essas inumeráveis estátuas, dispostas segundo um plano sábio, eram como a imagem de uma ordem maravilhosa que São Tomás fazia reinar no mundo das ideias: graças à arte, as mais altas concepções da teologia e da ciência chegavam confusamente até as inteligências as mais humildes.[269]

E para tanto, como o próprio Mâle demonstra com riquezas de detalhes, a transcrição da Teoria dos Quatro Espelhos de Vincent de Bauvais, por meio das esculturas das catedrais, foi uma das formas privilegiadas pelas quais esses ensinamentos eram transmitidos. E, destaque-se, tratava-se de uma arte que "é antes de tudo uma escrita sagrada da qual todo o artista deve aprender os elementos"[270].

Tudo isso, e muito mais, perde-se com a arquitetura sacra do Renascimento; decorrência, em parte apenas, das ideias humanistas que se tornaram dominantes, com seus neopitagorismo e neoplatonismo aristocráticos. É quando as obras medievais e a maneira como elas expressavam e transmitiam a doutrina cristã deixam de ter importância, tornam-se mesmo um estorvo a eliminar radicalmente, nas suas várias dimensões, sociais, políticas, econômicas, e não apenas linguísticas e simbólicas, muito embora seja sobre essas que se detém Mâle, quando fala das essenciais mudanças introduzidas pelo Renascimento: "...o

---

268 MÂLE, Émile, op. cit., p. 13.
269 Ibid., p. 12.
270 Ibid., p. 30.

Selvageria gótica_OK.indd 132 02/12/2020 16:58:36

sentido dessas obras profundas se obscurece. As gerações novas, que levavam nelas uma outra concepção do mundo, não a compreenderam mais. Desde a segunda metade do século XVI, a arte da Idade Média torna-se um enigma. O simbolismo, que foi a alma de nossa arte religiosa, acaba então de morrer"[271]. Sublinhe-se ainda que Mâle, pondo em comparação e confronto, de um lado as artes medievais e as ideias a elas associadas, e de outro o que ocorreu no Renascimento, usa para tanto, como personificação desse antagonismo, duas de suas figuras exponenciais: Miguel Ângelo (fig. 110) e Benvenuto Cellini. (fig. 111) Vejamos o que ele diz:

> A arte da Idade Média é como sua literatura (...). A personalidade do artista aí não se destaca sempre, mas inumeráveis gerações de homens falam pela sua boca. O indivíduo, mesmo quando ele é medíocre, é elevado muito alto pelo espírito dos séculos cristãos. Os artistas, a partir do Renascimento, se libertam das velhas tradições (...). Quando eles não são superiores, torna-se para eles difícil, nas obras religiosas, escapar à insignificância e à baixeza; e, quando são grandes, eles não eram maiores do que os velhos dóceis mestres que expressaram candidamente o pensamento da Idade Média. É permitido preferir o Cristo mostrando as suas chagas nas nossas catedrais ao Cristo maldizendo os condenados, criado pelo gênio de Miguel Ângelo fora de toda a tradição. Um modesto artista, reproduzindo simplesmente um modelo consagrado, fazia então uma obra profundamente comovente.[272]

Os escultores medievais, diz Mâle,

> não tinham da arte a mesma ideia que um Benvenuto Cellini. Eles não pensavam que a escolha dos sujeitos fosse indiferente; eles não imaginavam que uma estátua fosse apenas um amável arabesco, destinado a dar ao olho um momento de volúpia. Na Idade Média, toda a forma é uma vestimenta de um pensamento. Dir-se-ia que este pensamento trabalha no interior da matéria e a modela. A forma não pode ser separada da ideia que a criou e que a anima. Uma obra do século XII, mesmo quando a execução é insuficiente, nos interessa: nós aí sentimos qualquer coisa que parece uma alma.[273]

---

271 MÂLE, Émile, op. cit., p. 13.
272 Ibid., p. 35.
273 Ibid., p. 13.

Selvageria gótica_OK.indd 133 02/12/2020 16:58:36

Figura 110 – Miguel Ângelo apresentando a maquete da Basílica de São Pedro ao Papa Paulo III

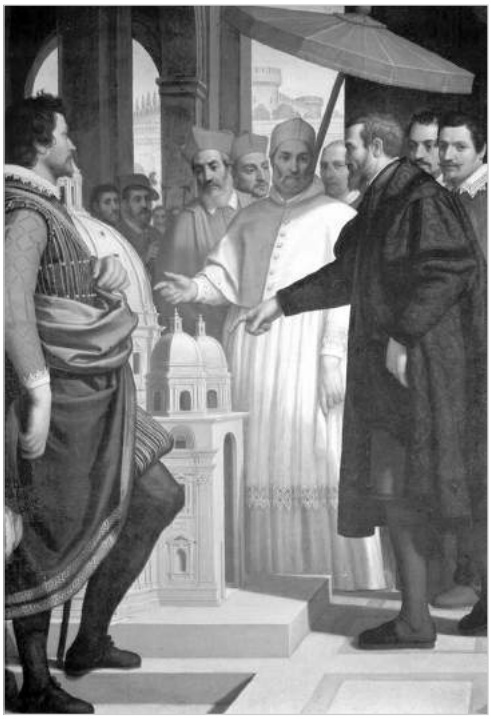


Figura 111 – Benvenutto Cellini

Foto: Jebulon

Passagem que em boa medida se completa, se a ela acrescentarmos: "os piedosos operários colocavam em suas obras toda a delicadeza de suas almas"[274]. (figs. 112, 113 e 114) No Renascimento a realidade é outra, e não se constituiu por acaso ou por suposta vontade divina, mas pela ação de alguns homens, poderosos é verdade, entre eles, particularmente, os humanistas, laicos ou religiosos, pouco importa. Para todos esses, indistintamente, admitir que a plebe ou os trabalhadores pensem, nem pensar! Dar-lhes o direito à palavra, tampouco. Tudo se refletindo na arquitetura que a Renascença produziu, e não apenas na religiosa. E se encontram aí, entre outras, muitas das causas das críticas contundentes que Ruskin fazia aos homens e à arquitetura do Renascimento.

[274] MÂLE, Émile, op. cit., p. 55.

Selvageria gótica_OK.indd 134 02/12/2020 16:58:39

Figura 112 – Igreja de Saint-Trophime

Foto: Edouard Baldus

Figura 113 – Pórtico do Juízo Final, Igreja de Saint-Trophime

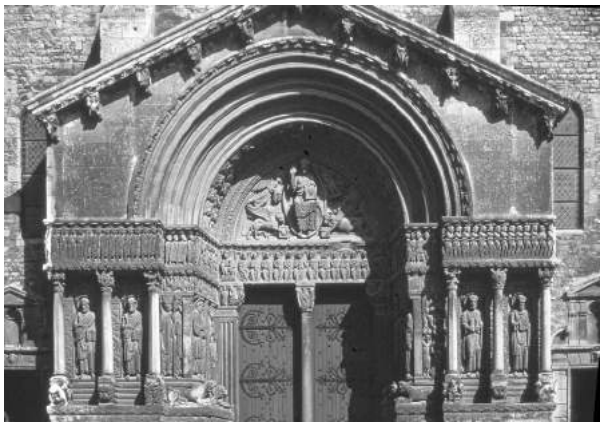


Foto: Daniel Villafruela

Figura 114 – Daniel na caverna dos leões, Igreja de Saint-Trophime

Foto: Michel Wal

Ademais, recorde-se que se o humanismo renascentista, na sua origem, e por muito tempo, foi eminentemente italiano – o que se explica por várias razões, inclusive pelo que hoje se poderia chamar de ideologia nacionalista –, ele no entanto propagou-se, abarcando outros países europeus, já na segunda metade do *Quattrocento*, sobretudo por obra de literatos. Na França, por exemplo, o humanista e erudito bíblico francês, precursor da reforma protestante no seu

Selvageria gótica_OK.indd 135 02/12/2020 16:58:46

país, Lefèvre d'Étaples, (fig. 115) atraído pelas ideias do neoplatônico Giovanni Pico della Mirandola (fig.116) – um dos principais humanistas italianos, estudioso e divulgador das ideias de Platão e Aristóteles[275] –, viajou para a Itália, visitando as cidades de Bolonha e Florença, onde, nesta última, entrou em contato com a Academia Platônica Florentina[276] e com Marsilio Ficino, (fig. 117) seu diretor e, seguramente, na época, a mais ilustre figura do neoplatonismo renascentista. Após seu retorno à França, desenvolveu, no ambiente filosófico parisiense, intensa atividade de difusão das ideias defendidas por esta Academia. Compreende-se assim, melhor, o seu papel na tentativa de desqualificação da "bárbara" e "gótica" cultura medieval. E também na França, o literato humanista François Rabelais[277] (fig. 118) afirmava que os tempos de sua infância tinham sido tenebrosos e sentiam ainda a influência dos godos que se tinham posto a destruir toda a boa literatura, mas que, no momento em que escrevia, "a luz e a dignidade" tinham sido devolvidas às letras "por bondade divina", libertando-as do *gothici temporis*. E alguns anos mais tarde, o naturalista Pierre Belon, (fig. 119) defendendo igualmente a tese de que os espíritos começavam a sair das trevas, refere-se então a uma feliz e desejável renascença[278].

---

275 Cf. GARIN, Eugênio, op. cit., p. 72. Segundo Frantz Funck-Brentano, Pico della Mirandola afirmava: "nada do que, nos tempos passados, fez palpitar a alma humana e seu sopro deu vida aos homens, não deve, não podem morrer: crenças, língua, práticas, artes e letras, ciência, filosofia".

276 A Academia Platônica de Florença foi a primeira das várias Academias que se formaram na Itália ao longo do Renascimento, tendo como modelo ou inspiração a Academia que Platão fundou em Atenas. Foi criada como um centro de estudo platônico, próximo a Florença, na Villa Carregi, doada por Cosme de Médici a Marsilio Ficino, que a dirigiu, fazendo com que nela predominasse a sua tentativa de conciliar o platonismo com o cristianismo, expressa, entre outras, numa das suas principais obras, intitulada *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482). Sublinhe-se que esta Academia foi frequentada por Leon Battista Alberti.

277 François Rabelais (1494 – 1553), "erudito e curioso é o modelo perfeito dos humanistas da Renascença, que lutaram com entusiasmo para renovar, à luz do pensamento antigo, o ideal filosófico e moral do seu tempo" (cf. KOOGAN/HOUAISS: *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*).

278 Cf. HAUTECOEUR, Louis:. *Histoire de l'architecture classique en France*, p. 38.

Selvageria gótica_OK.indd 136 02/12/2020 16:58:46

Figura 115 – Jacques Lefèvre d'Étaples

Figura 116 – Pico della Mirandola

Figura 117 – Marsilius Ficinus

Selvageria gótica_OK.indd 137 02/12/2020 16:58:49

Figura 118 – François Rabelais

Figura 119 – Pierre Belon

O Classicismo

Quanto ao termo classicismo, conforme Argan, se ele foi criado tão somente "nas primeiras décadas do século XIX para indicar tudo o que era antirromântico, a academia contra a inspiração (...) a raiz desse classicismo estava porém em Roma"[279]. Sublinhe-se também que com esse termo se nomeava um posicionamento cultural que atribuía um valor exemplar às obras da Antiguidade greco-romana, estando igualmente associado às obras da cultura humanista do Renascimento. Etimologicamente, a expressão ***classicismo*** deriva de ***clássico***, que, por sua vez, procede do latim ***classicus***, adjetivo que, na tarda latinidade, significava aquilo que era excelente em sua classe, ou que pertencia à primeira classe, isto é, pertencia à classe superior da sociedade romana[280]. Mas se este era, na origem, o sentido restrito da expressão ***classicus***, com o passar do tempo ele se alargou, sem perder, entretanto, a sua conotação original, qual seja: significar sempre algo considerado superior, acima do qual nada poderia existir. Ademais, ao longo da sua história, ao menos três conotações tornam-se intrínsecas a este termo: "clássico no sentido de

[279] ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 284.

[280] "Inicialmente *classicus* era o cidadão que, por sua riqueza, pertencia à primeira das cinco classes em que a reforma censitária atribuída a Sérvio Túlio (578-535 a.C.) teria dividido a população de Roma" (cf. *Enciclopédia Mirador Internacional*, p. 2.542).

Selvageria gótica_OK.indd 138 02/12/2020 16:58:50

obra ou autor pertencente a uma cultura superior; clássico como fazendo parte de um mundo (a Antiguidade clássica) do qual o presente se distanciou, decaindo na sua perfeição; clássico como conceito estilístico, isto é, dotado de características de perfeição, harmonia e equilíbrio formal"[281].

Já no século II d.C., o gramático e crítico latino Aulo Géllio utilizava-se da "expressão *classicus scripitor* para designar o escritor que, pela correção da linguagem, pode ser considerado de primeira classe, de primeira ordem"[282]; e na Idade Média a expressão ***classicus*** é estendida a todos os escritores gregos e romanos, e por analogia também à arte antiga[283]. Observe-se, pois, que Aulo Géllio já então usava a palavra ***classicus*** para qualificar um estilo, uma linguagem ou forma de expressão considerada superior. E, como vimos antes, recorde-se da importância que os primeiros humanistas deram às questões concernentes à correção da linguagem e à da ortografia.

Mas se a expressão *classicismo*, a exemplo da palavra *humanismo*, foi criada apenas no século XIX, isso não significa que somente então constituiu-se este posicionamento que ela nomeia. Na verdade, o que já ocorria desde o Renascimento aí apenas ganhou uma denominação que se tornaria, a partir de então, plenamente aceita e utilizada de forma mais ampla, abarcando outros períodos históricos, inclusive a própria Antiguidade greco-romana, vista sempre como o seu berço. O classicismo antigo e o classicismo italiano não são totalmente idênticos, afirma Wölfflin; o que importa entretanto não é sublinhar as diferenças, mas o que é constante, ou mais precisamente: o que faz parte da nossa concepção de classicismo[284]. Concepção da qual é indissociável a noção de beleza clássica, na qual encontramos, necessariamente, características formais que lhes são intrínsecas e que são antagônicas às da arquitetura gótica.

Quanto ao uso e ao significado das expressões clássico e classicismo, sublinhe-se também que, semanticamente, *clássico* não significa apenas algo tido como da mais alta qualidade, mas igualmente como algo cujo valor foi posto à prova do tempo e do espaço, estando acima deles, possuindo um valor absoluto e universal, transcendente às circunstâncias. Como decorrência, para o *classicismo*, o verdadeiro, o belo e o bom gosto são únicos e imutáveis. E assim, para os ideólogos do Renascimento, por meio do seu resgate se estaria restabelecendo a verdade na história, ou, em outros termos, voltando à história verdadeira que por vezes abandonamos, ao nos afastarmos dos seus princípios e das suas leis.

---

281 Cf. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, p. 146.

282 *Enciclopédia Mirador Internacional*, p. 2.542.

283 Cf. PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. (orgs.). *Dizionario di Architettura*. Torino: Giulio Eunadi Editore, 1981, p. 153.

284 WÖLFFLIN, Heinrich. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris: Flammarion, 1997, p. 58.

Selvageria gótica_OK.indd 139 02/12/2020 16:58:50

Recorde-se, a título de exemplo, que ainda na segunda metade do século XVIII o arquiteto francês Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, um fervoroso adepto do classicismo, afirmava haver "apenas um verdadeiro, um belo, um bom gosto, e apenas uma maneira de atingi-lo"[285]. Para ele, o "belo é uno, determinado e universal"[286].

No que concerne ao *classicismo renascentista*, a exemplo do *humanismo*, também ele representa um "posicionamento cultural que consiste em atribuir um valor exemplar aos modelos de arte e de pensamento da Antiguidade clássica"[287], daí associar-se, como muitos o fazem, o *classicismo* a uma "exumação, imitação ou reaplicação dos princípios da arte e da arquitetura grega ou, mais frequentemente, romana"[288]. E se, como vimos, o termo *clássico* já tinha sido empregado na Antiguidade para designar o escritor considerado da melhor classe, "semelhante a um cidadão da classe mais elevada", com o Renascimento, segundo F-G. Pariset, clássico corresponde também à melhor qualidade, à perfeição, e como esta última é a Antiguidade, ele designa o que é antigo"[289]. E é sobejamente conhecido, e particularmente significativo, o fato dos classicismos renascentista e pós-renascentista terem sempre se caracterizado pela busca de um ideal de perfeição, cujos paradigmas estariam nas obras da Antiguidade. Para os seus adeptos, "é possível, sobre a base de uma redescoberta filológica e de uma tratadística normativa, enunciar uma série de cânones, através dos quais se poderá reencontrar a perfeição própria dos antigos"[290]. Assim, nas chamadas artes plásticas, *classicismo* significa também, em um número expressivo de casos, "a tentativa de imitar modelos consagrados como obras-primas insuperáveis"; e nele, o "conceito de perfeição, do acabado, prescreve copiar as obras da Antiguidade greco-romana, assim como a assimilação dos seus cânones de proporção, de seus ideais de ordem, sobriedade e perfeição"[291].

Aliás, o uso cada vez mais genérico e abrangente da expressão clássico(a), enquanto sinônimo de superior, tornou-se de tal forma aceito que até mesmo historiadores da arquitetura gótica a ela têm recorrido para, segundo eles, melhor

---

285 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier. *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts, avec la prescription de leurs ouvrages*. Paris: Librairie de la Bibliothéque du Roi et de l'Académie Royal des Inscriptions et Belles-lettres, 1787, p. LXXXI.

286 Ibid., p. LXII.

287 Cf. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, p. 146.

288 Cf. PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H., op. cit., p. 153. A arquitetura grega não era conhecida pelos arquitetos italianos dos séculos XV e XVI. Eles ignoravam não apenas as obras de Atenas, mas também aquelas que se encontram em Paestum, Metaponte, Séliconte e Taormina (cf. MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 237).

289 PARISET, François-Georges. *L'art classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965, p. 2.

290 Cf. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, p. 146.

291 Cf. *Enciclopédia Mirador Internacional*, p. 2.542.

Selvageria gótica_OK.indd 140 02/12/2020 16:58:50

qualificar uma determinada fase desta arquitetura, na qual ela teria alcançado o seu apogeu. Werner Schäfke[292], por exemplo, chama de *catedrais clássicas* um grupo de construções com certas características específicas e similares, do qual fariam parte Chartres, (fig. 120) em primeiro lugar, seguida por Reims (fig. 121) e Amiens. (fig.122) Enquanto que Louis Grodecki se refere a um período clássico da arquitetura gótica, explicitando que por *gótico clássico* entende-se "aquela fase da evolução do estilo em que seus caracteres essenciais se encontram plenamente realizados"[293].

Figura 120 – Catedral de Chartres

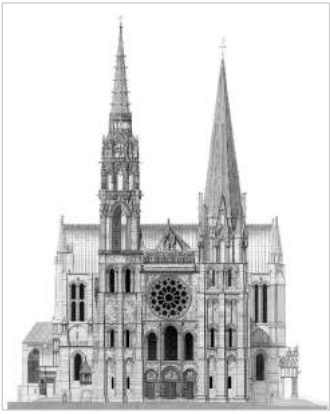


Figura 121 – Catedral de Reims

Foto: Ludovic Péron

Figura 122 – Catedral de Amiens

Foto: Jean-Pol Grandmont

Ademais, é relevante o fato de Vasari fazer críticas àqueles que, a seu ver, eram os maus arquitetos do seu tempo, comparando-os aos *tedescos* (alemães), posto que, como estes, ter-se-iam afastado da perfeição, realizando obras defeituosas, sem aquelas virtudes exigidas pelo classicismo. Para Vasari eles teriam se distanciado das sublimes genialidades que na sua época eram encontradas, todas elas, e de

---

292 SCHÄFKE, Werner. *La France Gotique pelas catedrais*. Paris: Les Editions Arthaud, 1990, p. 85.

293 GRODECKI, Louis. *Arquitectura Gótica*. Madrid: Aguilar, 1977, p. 107. "Por 'gótico clássico' entendemos hoje aquela fase da evolução do estilo em que suas características essenciais se encontram plenamente realizadas e se nos apresentam de maneira mais inteligível... Esse conceito da fase clássica de um estilo corresponde ao esquema de evolução que os historiadores da arte que escreveram no século XIX, especialmente Wilhelm Wölfflin, já definiram aos descrever as estapas da arte moderna desde o Renascimento. Fica, pois, entendido que esse 'clássico' não se define por referências à civilização greco-romana ou à arte francesa do século XVII. Para Focillon é a plena floração, o perfeito equilíbrio, de uma série de experiências formais. Para os autores que seguiram o pensamento de Wölfflin, a ideia que predomina na definição do clássico é a exemplaridade. Para outros, tais como Dvorak, ou mais recentemente Panofsky, se trata de um equilíbrio entre o conteúdo espiritual e o continente formal" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 141 02/12/2020 16:58:55

forma exemplar, no *divino* Miguel Ângelo Buonarroti. Por isso, ele trata com impiedoso desdém aqueles a quem nomeou de "arquitetos plebeus", acusando-os de não agirem "*com bom giudízio*" e de serem "presunçosos", fazendo "sem desenho, quase ao acaso, sem observar decoro, arte ou ordem nenhuma, todas as suas coisas monstruosas"[294]. E como se tudo isso não bastasse, enquanto características tidas como abjetas, encontradas nos "arquitetos plebeus" do seu tempo, Vasari, no ápice da sua repulsa, os considera ainda "pior[es] do que os tedescos"[295]. Recorde-se que, quando tratamos dos humanistas literatos, vimos que o epíteto plebeu foi usado por Niccolò Niccoli para, por meio dele, desqualificar Petrarca.

Quanto ao uso, por Vasari, das expressões "arquitetos plebeus", ele nos coloca, no mínimo, diante de duas significativas questões que julgo pertinente salientar. A primeira delas diz respeito ao fato de que, (des)qualificando alguns arquitetos seus contemporâneos, com o epíteto plebeu, ele destoa dos discursos comumente utilizados pelos seus pares do Renascimento, pois nestes discursos, via de regra, ao substantivo arquiteto são associados apenas predicados enaltecedores, enquanto que as expressões depreciativas são reservadas para (des)qualificar tão somente os artesãos que construíram as arquiteturas medievais. A segunda – e é particularmente esta que quero destacar – concerne ao uso da expressão plebeu e o que isso nos revela da ideologia elitista e aristocrática do classicismo que caracterizava o pensamento dos humanistas renascentistas, e que tanto desagradava a Ruskin. Ideologia que se revela no discurso vasariano, bastando para tanto que se atente para a etimologia da palavra plebeu, por ele utilizada para adjetivar os maus arquitetos. Expressão que significa "pertencente, relativo ou próprio da plebe"; e plebe, palavra de origem latina, foi originariamente empregada pelos romanos para designar "as classes populares, por oposição ao patriciado"; ou, dito de outra maneira, para designar o *menu peuple*, em oposição aos *classicus* que a utilizavam dando-lhe um significado nitidamente pejorativo. Aliás, Aulo Géllio[296], no século II d.C, contrapunha o escritor *classicus* ao escritor *proletarius*. O mesmo ocorria na Itália Renascentista, onde a terminologia, de forma clara e inequívoca, revela o desprezo que a aristocracia nutria pela massa de trabalhadores, nomeando-a, genericamente, sob o nome de plebe, distinta dos cidadãos a quem eram reservados todos os direitos e honrarias.

Quanto ao uso do latim clássico pelos humanistas, no campo da arquitetura e não apenas no da filosofia ou da literatura, é significativo o fato de Alberti ter-se dele utilizado para escrever *De re aedificatoria*. O que, segundo Ackerman,

---

294 GRODECKI, Louis, op. cit., p. 136.

295 Ibid.

296 Aulo Gélio (em latim: Aulus Gellius, 125 – 180) foi um jurista, escritor e gramático latino, provavelmente nascido em Roma, cuja única obra conhecida é *Noctes Atticae* (Noites Áticas), em vinte volumes. Estudou gramática e retórica, em Roma, e filosofia, em Atenas.

Selvageria gótica_OK.indd 142 02/12/2020 16:58:55

revela que o mesmo era destinado sobretudo aos seus possíveis clientes e aos intelectuais, e não àqueles diretamente associados à produção da arquitetura[297]. Uma obra tratando de uma *arte liberal* – sobre isso falarei mais detidamente no próximo capítulo – e destinada, sobretudo, por um lado aos poderosos, e por outro ao doutos, não poderia ser escrita em outro idioma que não fosse o dos *classicus* da Roma Antiga. Em tais circunstâncias, para se falar sobre a arquitetura e o arquiteto, com muita frequência ambos relacionados ao divino, nada mais adequado do que um discurso que se utiliza de uma língua tida como de mesma natureza; tradição, aliás, em boa parte herdada da Idade Média, pois os meios eclesiásticos e as senhorias do mundo medieval aceitavam a ideia de que somente o grego e o latim eram línguas das divindades. Nesse particular recorde-se que "um dos primeiros resultados da invasão clássica, conforme sublinha Eugène Müntz, foi a proscrição da língua nacional, da língua vulgar, como os italianos não pararam de chamá-la. Expressar-se de outra maneira que não em latim era uma desonra para qualquer humanista! Uma só exceção era permitida: era em favor do grego"[298]. Segundo Funck-Brentano,

> por meio do seu latim, os humanistas passam as fronteiras e se correspondem entre eles para além dos montes e vales: Pico de la Mirandola com Reuchlin na Alemanha, Budé de Paris com Alde em Veneza, Erasmo com toda a Europa; mas eles não se correspondem mais com o povo. Os "grandes" e os "menores" não são mais somente divididos pela riqueza e as condições sociais, eles o são pelo que faz o ornamento, o perfume da vida, pela poesia, o canto, pelo culto de uma beleza que dá seu charme à existência".[299]

Quanto à oposição, no campo das artes, entre aquilo considerado nobre e aquilo considerado plebeu, vale a pena citar Bazin, quando ele destaca que para os homens do Renascimento não basta que a pintura seja uma arte liberal, pois é preciso que ela seja também "nobre". E ele relembra que "no final do século XVI, Giovanni Battista Paggi, (fig. 123) pintor de origem nobre, propõe como remédio à decadência da pintura, que o seu exercício seja proibido aos plebeus. Ele imaginava, equivocadamente, que era assim antes da invasão dos Bárbaros"[300]. Recordemos

---

297 "O *De re aedificatoria*, escrito em latim e, portanto, destinado mais aos clientes e aos intelectuais, do que aos arquitetos, a sua estrutura geral e na sua referência aos modelos antigos segue a obra de Vitrúvio, se bem que com uma maior coerência conceitual."

298 MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 21. "Pelo seu latim, os humanistas ultrapassam as fronteiras e correspondem entre eles para além de montes e vales: Pico de la Mirandola e Reuchlin na Alemanha, Budé de Paris com Alde em Veneza, Erasmo com toda a Europa, mas eles não se correspondem mais com o povo.

299 FUNCK-BRENTANO, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Arthème Fayard et Cie., Éditeurs, 1935, p. 107.

300 BASIN, Germain, op. cit., p. 18.

Selvageria gótica_OK.indd 143 02/12/2020 16:58:56

também que, bem antes de Paggi, Alberti, no seu tratado *Da Pintura*, (fig. 124) já havia tratado de questões semelhantes, posicionando-se em relação a elas de maneira similar. Segundo ele, a pintura é uma "dádiva das mais gratas feitas ao homem"[301], pois ela "muito contribui para a piedade pela qual nos unimos aos deuses e mantemos nossas almas cheias de religião"[302]. E da apologia à pintura, Alberti passa à apologia do pintor, comparando-o a um *alter dei*: "O pintor grego Zêuxis pôs-se a dar suas obras porque, como dizia, não podiam ser compradas. Pensava ele que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, figurando, pintando animais, assemelha-se quase a um deus (...)"[303]. Ao que acrescentava: "tem, pois, a pintura como seu título de glória, o fato de que qualquer grande pintor verá suas obras adoradas e se sentirá considerado quase como um outro deus"[304]. E quando Alberti associa a pintura às artes liberais, o faz defendendo a ideia de que a atividade do pintor deve ser reservada tão somente aos homens livres. Os gregos, dizia ele, "queriam que seu filhos, bem instruídos, apreendessem a pintura, lado a lado com a geometria e a música (...) e tal foi a honra e o prestígio da pintura entre os gregos que foi promulgado, por edito e lei, que aos escravos fosse proibido aprender pintura. Sem dúvida agiram bem, porque a arte da pintura foi sempre a mais digna dos engenhos livres e das almas nobres"[305]. E muito tempo depois, não na Itália mas na França do Classicismo já avançado, Antoine-Nicolas d'Argenville afirmava que Miguel Ângelo, que tinha visto o antigo, dele se admirado e dele se nutrido, "dizia que pertence somente aos nobres o direito de exercer as artes"[306].

Mas sobre a tão pretendida nobreza das artes e dos artistas, defendida pelos ideólogos do Renascimento, apoiados naquilo que, segundo eles, teria ocorrido na Antiguidade, é importante atentarmos para o que Moshe Barasch diz a respeito:

> Em sua luta pelo reconhecimento, os artistas e seus defensores se apoiaram, com frequência, na Antiguidade. Acreditava-se que a venerada Antiguidade podia proporcionar um modelo de alta consideração no qual as artes visuais podiam apoiar-se. Alberti, na segunda parte do *Da pintura*, dedicou uma extensa passagem à respeitável idade das artes visuais e à alta estima da qual desfrutaram no mundo clássico. O velho e legendário sábio Trimegisto[307] (...)

---

301 ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, p. 96.

302 Ibid.

303 Ibid.

304 Ibid.

305 Ibid., p. 99-100.

306 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier. *Vies des Fameux Architectes depuis la Renaissance des Arts, avec la description de leurs Ouvrages*. Paris: Librairie de la Bibliothéque du Roi et de l'Academie Royale dês Inscriptions et Belles-Lettres, 1787.

307 Trismegisto, que significa três vezes grande, é o sobrenome que os gregos davam a seu deus Hermes e aos deus Thot dos egípcios (cf. KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e Dicionário*

Selvageria gótica_OK.indd 144 02/12/2020 16:58:56

"crê que a escultura e a pintura nasceram ao mesmo tempo que a religião", isto é, existiram desde tempos imemoriais. Alberti alega também detalhadamente o que Plínio e Vitrúvio, fontes clássicas literárias tomadas como norma em seu tempo, manifestaram sobre as honras com que eram envoltos os pintores e escultores dos gloriosos dias da Grécia e de Roma. Vinte anos depois de Alberti, o arquiteto Filarete, em seu curioso *Ensaio sobre Arquitetura* (Florença, 1464), fala dos imperadores romanos, que não se envergonhavam de pintar, enquanto que "hoje se considera uma vergonha". No final do século XV, Giovani Santi, o pai de Rafael, recorda seu "século mesquinho", que depreciava a pintura, enquanto que na Antiguidade estava proibido instruir os escravos nessa arte. O próprio Miguel Ângelo, segundo Condivi, seu criado e secretário, gostava de admitir no estudo da arte "somente homens nobres, não a plebeus, porque este era o costume dos antigos". A Antiguidade projetada por todos estes artistas e escritores era totalmente utópica; era mais um sonho de um humanista do que a Antiguidade histórica (...) [sabe-se] em que baixa estima se considerava, em realidade, ao artista na sociedade grega e na romana. Porém no século XV, a imagem utópica evocada pelos humanistas desempenhou um importante papel no contínuo debate sobre a posição social do artista.[308]

Figura 123 – Transfiguração, Giovanni Battista Paggi

Figura 124 – Capa do *La Pittura* de Leon Battista Alberti

LA PITTVRA
DI LEONBATTISTA
ALBERTI TRADOTTA
PER M. LODOVICO
DOMENICHI.

Con Gratia & Priuilegio.

ETERNA

DELLA MIA MORTE

VOLA E VITA

In Vinegia Appresso Gabriel
Giolito de Ferrari.
MDXLVII.

Ilutrado. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1999.

308 BARASCH, Moshe. *Teorias del arte, de Platon a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 148-9.

Selvageria gótica_OK.indd 145 02/12/2020 16:58:58

Sobre a defesa destas metafísicas nobrezas das artes e dos artistas, tidas como privilégio de poucos e antítese a tudo que pudesse ser considerado plebeu, cabe também destacar que, em 1562 – data muito próxima ao aparecimento da segunda edição de *Le Vite* de Vasari (fig. 125) –, o arquiteto e escultor Vicenzo Danti, na sua obra intitulada *Primeiro Livro do Tratado das Proporções Perfeitas*, assim se manifestava:

> a arte do desenho (*disegno*) merece pois ser considerada como de essência nobre, não somente porque, de todas, ela requer o máximo de criatividade artística, mas também porque seus efeitos são, mais do que todas as outras artes, estáveis e permanentes; além do fato de que as obras que ela produz são feitas para ornamentar e perpetuar a memória de fatos ilustres dos grandes homens, e não por utilidade (*necessitá*). A utilidade apenas diminui em muito a nobreza.[309]

Figura 125 – Capa do *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Giorgio Vasari

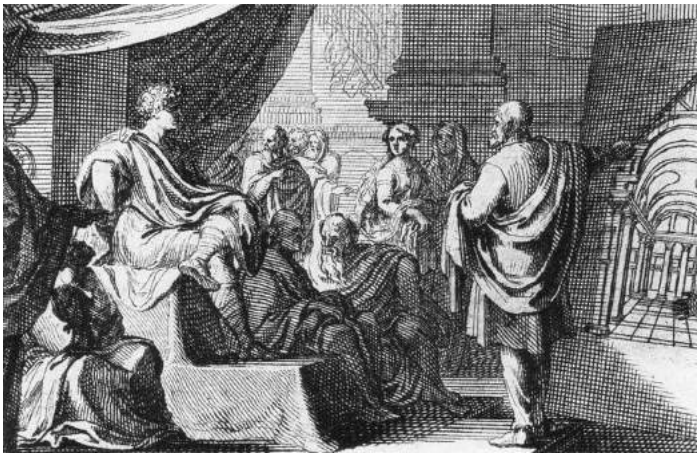
[309] DANTI, Vicenzo. *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, citado por Germain Bazin in op. cit., p. 44.

Selvageria gótica_OK.indd 146 02/12/2020 16:58:59

Ele não poderia ter sido mais explícito quanto as suas ideias aristocráticas concernentes não apenas à arquitetura mas também, é óbvio, à sociedade como um todo. E é muito significativo o fato de os tratados de arquitetura terem sido sempre oferecidos aos poderosos, aos nobres, à aristocracia, a começar pelo de Vitrúvio dedicado ao Imperador Cesar Augusto. (fig. 126) Tratado cuja principal tradução francesa, realizada por um dos ilustres membros da Academia Real de Arquitetura, Claude Perrault, e publicada em 1684, foi dedicada ao rei Luís XIV, nos seguintes termos:

> AO REI – Senhor, eis a segunda vez que a Arquitetura de Vitrúvio tem a honra de ser dedicada ao maior Príncipe da Terra. Seu ilustre Autor lhe apresentou outrora ao Imperador Augusto, e ela se encontra agora num tal grau de elevação que parece que ela não poderia mais aspirar algo de semelhante. Seu intérprete lhe oferece agora a Vossa Majestade, e não duvida em nada que a glória que esta bela Ciência recebe neste dia, não se iguale àquela da qual se viu outrora repleta, e que a grandeza de V. M. não possa suprir suficientemente aquilo que pode faltar de parte daquele que a apresenta. Em efeito, SENHOR, para recolocar essa obra mestra das belas Artes no brilho que ela estava no século de Augusto, era necessário que ela encontrasse um Príncipe, que por conquista e virtudes extraordinárias merece os mais belos e magníficos monumentos.[310]

Figura 126 – Vitrúvio apresentando o seu *De Architectura* ao imperador Augusto, gravura de Sebastian Le Clerc



E o *Da Arte Edificatória*, ao ser dedicado por Alberti ao *Condottiere* de Florença, Lorenzo de Médici, (fig. 127) dito o Magnífico, tornou-se também, sob esse aspecto, uma obra inaugural do que se tornaria moda a partir do

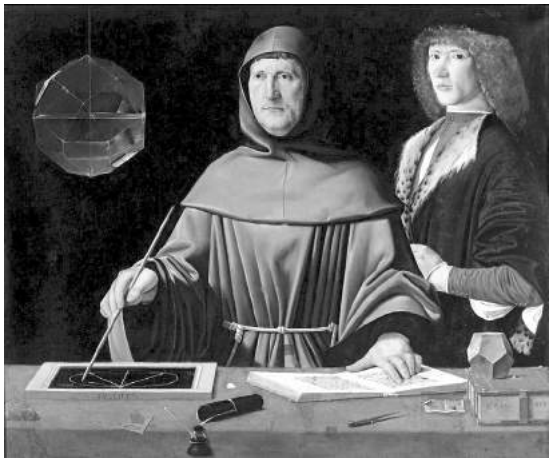
[310] PERRAULT, Claude, in *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve.*

Selvageria gótica_OK.indd 147 02/12/2020 16:58:59

Renascimento. E, seguindo a tradição então retomada, Antonio Averlino, mais conhecido como Filarete, ofereceu ao duque de Milão, Francesco Sforza, a primeira versão do seu *Trattato di Architettura*, dedicando a segunda a Piero de Médici. Outro importante texto que faz parte do elenco dos chamados *Scritti Rinascimentali di Architettura*[311], *A Divina Proporção* de Luca Pacioli, (fig. 128) foi por ele dedicado ao "excelentíssimo príncipe Ludovico Mariae Sfortiae", (fig. 129) conhecido com Ludovico o Mouro, duque de Milão. E na França, o primeiro tratado escrito por Philibert de l'Orme, (fig. 130) sob o título *De l'Architecture*, (fig. 131) foi dedicado ao Rei e ao Senhor Jean Louis de Faucon, Cavaleiro e Conselheiro Ordinário do Rei. E na mesma trilha encontramos o tratado de Andre Felibien, intitulado *Os princípios da Arquitetura, da Escultura e da Pintura*, dedicado ao Senhor Jule Armand Colbert, marquês de Blaiville e superintendente dos Edifícios e Jardins de sua Majestade, e das Artes e Manufaturas da França. E diante dessas confessas íntimas relações entre os mais importantes arquitetos defensores do classicismo e as elites sociais, é impossível imaginar que as suas arquiteturas, sob todos os seus aspectos, isto é, sob a *firmitas*, a *utilitas* e a *venustas*, não tinham nada a ver como isso; não fossem a sua expressão visível em "pedra e cal".

Figura 127 – Lorenzo de Médici, obra de Peter Rubens

Figura 128 – Luca Pacioli, autoria atribuída a Jacopo de Barbari



[311] *Scritti Rinascimentali di Architettura* foi o título dado a uma publicação da Edizioni Il Polifilo da cidade de Milão, na qual foram reunidos vários textos importantes escritos na Itália, durante o Renascimento.

Selvageria gótica_OK.indd 148 02/12/2020 16:59:02

Figura 129 – Ludovico Sforza, Duque de Milão

Figura 130 – Página do tratado *De l'Architecture* de Philibert de l'Orme

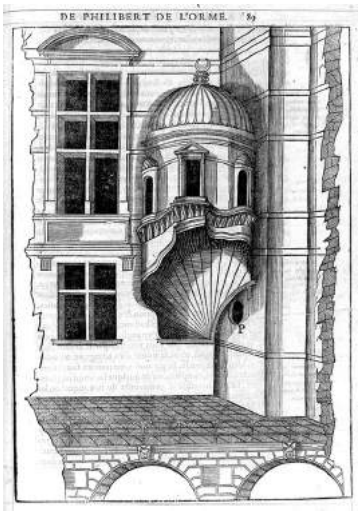


Figura 131 – Capa do tratado *De l'Architecture* de Philibert de l'Orme

São totalmente fundadas as afirmações feitas por Paolo Portoghesi, quando ele descreve Alberti como um defensor da moral burguesa, sublinhando que raramente tal atitude emerge de forma tão explícita como nas relações entre

Selvageria gótica_OK.indd 149 02/12/2020 16:59:04

o equilíbrio estético e o bom rendimento do capital, tais como ambos foram tratados no *De re aedificatória*. Segundo Portoghesi, para Alberti

> o problema do arquiteto não é subordinar a comodidade à beleza ou vice-versa, senão comprometer-se primeiro no plano técnico e depois no estético para aproveitar da melhor maneira possível as riquezas disponíveis para a empresa. É óbvio que no campo da forma é aquele no qual o engenho pode transformar radicalmente com mais facilidade o valor da matéria, dando nobreza e significado econômico ao que estava privado de uma e outra qualidade.[312]

E não apenas a Brunelleschi e a Alberti, mas também a todos os arquitetos renascentistas, no que concerne às suas relações com as novas classes dirigentes, pode-se aplicar o conceito de *intelectual orgânico* formulado pelo italiano Antonio Gramsci, na primeira metade do século XX. Intelectual orgânico que tem como uma de suas principais e insubstituíveis funções auxiliar na criação de uma nova cultura e de uma nova ideologia organicamente vinculada à nova classe nascente:

> Cada grupo social, diz Gramsci, nascido sobre o terreno original de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria ao mesmo tempo que ele, organicamente, uma ou muitas camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e a consciência da sua própria função, não apenas no domínio da economia, mas também no domínio político e social. Ao lado dos técnicos dos quais necessita e dos responsáveis pelas atividades econômicas, a nova classe cria também o organizador de um nova cultura (...).[313]

E quando se olha a nova cultura criada pelos arquitetos intelectuais orgânicos das classes aristocráticas da Itália Renascentista, e parafraseando Marx, pode-se afirmar que os criadores da nova linguagem arquitetônica "conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestados os nomes e as roupagens, a fim de apresentar a nova cena da história do mundo nesse disfarce tradicional e nessa linguagem emprestada"[314].

Ademais, e como bem observa Arnold Hauser, "a elite da arte da Renascença cria a ficção de uma arte intemporalmente válida, eternamente humana, porque deseja considerar a sua própria influência e posição como intemporal, imorredoura, imutável"[315]. E desta arte estão excluídas, é óbvio, aquelas representações que, não se enquadrando nos seus canônicos princípios

---

312 PORTOGHESI, Paolo. *El angel de la história*. Madrid: Hermann Blume, 1985, p. 44.
313 GRAMSCI, Antonio. *Gramsci dans le texte*. Paris: Éditions Sociales, 1977, p. 597.
314 MARX, Karl. *O 18 Brumário e Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1956, p. 17.
315 HAUSER, Arnold, op. cit., p. 466.

Selvageria gótica_OK.indd 150 02/12/2020 16:59:04

estilísticos e sociais, são consideradas vulgares, não aristocráticas, não "divinas". "De acordo com os pressupostos desta arte, pareceria inconcebível, por exemplo, que os apóstolos fossem representados como camponeses vulgares e artesãos comuns, como o eram tão frequentemente e com tanto sabor, no século XV. Para esta arte nova os profetas, apóstolos, mártires e santos são personalidades ideais, livres e grandes, poderosas e dignificadas, graves e solenes, uma raça heroica, em plena florescência"[316]. O que, sob todos os seus aspectos, nos coloca diante de uma arte e de uma cultura, inclusive religiosa, que se afasta de tudo aquilo que, de uma forma ou de outra, possa ressaltar, por mínimo que seja, o "vulgar", a forma de ser ou a linguagem da "plebe", considerada rude e ignara. Aliás, já vimos isso antes, quando tratamos da substituição da arquitetura religiosa medieval pela renascentista. E não poderia ser diferente para aqueles que, mesmo privilegiando Platão, não desprezaram Aristóteles; e que reivindicavam para si a condição de herdeiros da forma de pensar da Antiguidade clássica greco-romana; pois, se os bárbaros, assim como os escravos, eram considerados como seres desprovidos de linguagem, não é porque eles estavam privados da palavra física, mas sim porque eles estavam, segundo Aristóteles, excluídos de um modo de viver no qual a linguagem tem um sentido, uma importância[317].

Funck-Brentano, relacionando entre si as mudanças arquitetônicas e sociais ocorridas no Renascimento, e ao afirmar que as consequências do humanismo foram diversas e importantes, sublinha que

> a primeira que salta ao olhos é o impulso que ele dá ao abandono das tradições nacionais no domínio das letras e das artes, no que concerne à arquitetura particularmente. Ele contribui muito para fazer considerar o estilo gótico – que os alemães nomeavam de estilo francês: *opus francigenum* – tão somente como uma vilã e louca carapaça feita por e para um mundo bárbaro. A segunda consequência do humanismo foi acentuar essa separação entre as classes sociais, as *maiores* de uma parte, as *menores* de outra, os "grandes" e os "menores" (...). Em seus estúdios nossos humanistas se debruçam sobre seus manuscritos: é o pensamento platônico, é a metafísica peripatética [aristotélica], é a eloquência ciceroniana, o sonho homérico ou virgiliano aos quais sua alma e seu coração trabalham para se identificar. O povo, ele, que vive ao ar livre, continua cantando em voz alta, traçando sulcos nos campos que ele fecunda, passando pelas ruas onde ele trabalha, suas velhas canções cheias de vida, de cor, de amor, e de fé; eles continuam agrupando-se em torno dos saltimbancos que lhes contam boas e velhas lendas (...), enquanto que nossos humanistas não se afastam de seus livros gregos e latinos. O povo continua vinculado às suas crenças, às suas

[316] HAUSER, Arnold, op. cit., p. 466-467.

[317] Cf. PAPAIOANNOU, Kostas. *La civilization et l'art de la Grèce Ancienne*. Paris: Éditions Mazenod, 1972, p. 154.

Selvageria gótica_OK.indd 151 02/12/2020 16:59:04

> práticas costumeiras, práticas das boas mulheres, crenças das boas pessoas; mas às quais a alma dos ancestrais e o tempo deram sua alma, sua graça, sua força e sua beleza. O humanista não somente não compartilha das ideias e dos sentimentos do povo; mas, como trata com desprezo a própria língua do povo, o idioma *vulgar* para retomar sua expressão, ele se afasta voluntariamente dos sentimentos e ideias em curso entre aqueles que trabalham e "têm as unhas azuis", *vulgum pecus*.[318]

No que tange à postura aristocrática dos classicistas e às relações dos humanistas com a plutocracia florentina, atente-se também para o que afirma Arnaldo Bruschi:

> o primeiro humanismo artístico florentino e em particular a arquitetura brunelleschiana são o fruto de uma cidade de mercadores, de banqueiros, de agiotas artesãos (...). A revolução artística e arquitetônica da qual se faz promotor Brunelleschi, ajudado em parte por Donatello e Masaccio, está de fato intimamente ligada à visão de mundo que acompanha a ascensão da alta classe burguesa, em Florença entre 300 e 400, e cujo interesse, depois da luta civil e a crise econômica do século XIV, são afirmados como decisão pela oligarquia econômica e política que, por meio do controle das instituições citadinas e em particular das *Corporazioni Maggiori*, detêm solidamente o poder da cidade; ao menos até o advento, com Cosme o Velho, da tirania "iluminada" de uma só família das famílias que dominam economicamente a vida citadina. Quase toda a linha diretriz da ação de Brunelleschi encontra a sua significação no âmbito da ideologia desta nova *elite* no poder: a racionalidade na indagação "científica" e direta da natureza, funcionalmente aplicada ao fazer concreto da técnica e aquele da representação por meio da perspectiva; a ruptura com as convenções sustentadas antes pela tradição e a proposta "anti-histórica" de ressuscitar a linguagem arquitetônica da Antiguidade; a individualista afirmação do valor resolutivo da iniciativa de um só, tornado então autônomo homem de cultura e intelectual, expressa por meio de um *projeto* entendido como representação de uma ideia e contraposto à atividade *mecânica* e "coletiva" da maestria corporativa, que inaugurará na arquitetura aquela divisão das competências e do trabalho então tornadas necessárias pela produtividade econômica.[319]

Nikolaus Pevsner, ao falar dos vínculos entre o Renascimento e a Antiguidade, destaca que

> a universal atração que esta exercia, era, sem dúvida, estética e social ao mesmo tempo: estética porque as formas da arquitetura e decoração romanas despertaram

---

318 FUNCK-BRENTANO, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Arthéme Fayard et Cie, Éditeurs, 1935, p. 107-8.

319 BRUSCHI, Arnaldo. *Bramante*. Roma: Editori Laterza, 1985, p. 2.

Selvageria gótica_OK.indd 152 02/12/2020 16:59:05

> o interesse dos artistas e mecenas do século XV, e social porque o conhecimento do passado de Roma só era acessível à gente culta. Assim, o artista e o arquiteto que até então se haviam sentido satisfeitos apreendendo seus ofícios de seus mestres, desenvolvendo-se cada qual conforme a tradição e a sua capacidade criadora, consagravam agora a sua atenção à arte da Antiguidade, não somente porque lhes atraía, mas também porque lhes conferia distinção social.[320]

E Argan, referindo-se à arquitetura palladiana – mas que, no caso, vale no essencial para toda a arquitetura que se pretende clássica –, destaca o fato de que Palladio

> estava plenamente consciente de estar realizando com sua arquitetura uma operação cultural necessária, exigida pelo rápido e profundo processo evolutivo, cultural e econômico da aristocracia das cidades venetas de terra firme, e especialmente de Vicenza. A operação foi apresentada como uma afirmação da universalidade do classicismo, mas o é apenas na medida em que o classicismo era considerado patrimônio cultural próprio e exclusivo das classes dirigentes.[321]

Por isso, diz ele, a arquitetura de Palladio era "escrita" em latim. E Sérgio Ferro, identificando algo fundamental, indispensável mesmo à compreensão do que ocorreu, e que via de regra está ausente, mesmo no discursos críticos à arquitetura renascentista, nos faz ver o que de fato foi a ruptura maior introduzida pela instauração do classicismo: "desenha-se então em latim codificado, fechado aos trabalhadores"[322]. Processo que se inicia com Brunelleschi e que, do ponto vista da sua formulação teórica, encontraria em Alberti a sua expressão mais acabada.

Nesse particular, Tafuri sublinha que "ao mesmo tempo que o biógrafo de Brunelleschi (sem dúvida o matemático Antonio di Tuccio Manetti) exalta as descobertas do mestre, é Alberti que se empenha em sistematizar de uma maneira crítica a revolução linguística que foi levada a termo"[323]; decorrendo

---

320 PEVSNER, Nikolaus. *Esquema de la Arquitectura Europea*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1968, p. 173. Pevsner utiliza-se, a meu ver de forma equivocada, da expressão arquiteto, quando deveria empregar mestre de obras, pois esse é essencialmente distinto daquele, e é a que cabe para o caso dos construtores das catedrais góticas.

321 ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*, p. 436. "Tendendo a afastar-se do povo, a arte do Renascimento é sustentada pelo entusiasmo de toda uma classe aristocrática, composta de mecenas e de intelectuais. Esta arte é "obra do príncipe" e, mais do que nas épocas precedentes, em que era apoiada pelo entusiasmo de uma sociedade, passa a ser tributária do mecenato" (BAZIN, Germain. *História da Arte, da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand,s/d, p. 177).

322 FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 206, p. 340.

323 TAFURI, Manfredo. *Architecture e Humanisme; de la Renaissance aux reformes*, p. 14.

Selvageria gótica_OK.indd 153 02/12/2020 16:59:05

daí a posição proeminente e singular ocupada por Alberti, complementar mas distinta à de Brunelleschi

> na formulação da ideologia humanista: seja no quadro de seu papel crítico que lhe conduz a intervir no debate cultural quando já é possível uma confrontação entre as diversas hipóteses e sua verificação, seja nos trabalhos particulares que assume ele próprio. Fazer aceitar a revolução linguística de Brunelleschi é de fato fazê-la entrar no sistema de conquistas do humanismo literário filosófico e científico dos novos imperativos éticos da oligarquia burguesa, da organização da vida civil. [E] isto (...) pressupõe uma verificação concretamente histórica, isto é, arqueológica, da validade universal do Classicismo.[324]

São de natureza muito semelhante as observações feitas por Leonardo Benevolo:

> o trabalho do artista pressupõe aquele do literato, e o programa brunelleschiano se pode descrever como a tentativa de conduzir uma parte da técnica produtiva ao mesmo nível da reflexão intelectual própria da reflexão humanística no campo moral. Nesse sentido o trabalho dos artistas faz parte de um movimento mais vasto, do qual participam literatos, homens políticos, empreendedores, cientistas e juristas e que não pode ser colocado no esquema institucional da tradição, mas produz propriamente uma "ruptura de equilíbrio e de esquema" do qual logo sairá uma nova distribuição das atividades humanas. Os literatos conservam por muitos aspectos a *leadership* desse movimento, ao qual fornecem voz e consciência, e os artistas buscam constantemente a sua mediação, sobretudo nas suas relações com a classe dirigente.[325]

Panofsky, comentando a famosa disputa sobre a fachada da Igreja de San Petronio, em Bolonha, (fig. 132) destaca que, além de uma disputa por estilos, ela

> envolvia a preservação de uma concepção democrática de vida e arte, baseada no sistema medieval de corporações, e simbolizada portanto, por assim dizer, pelo estilo gótico, em contraposição às ambições da aristocracia em ascensão e de uma classe de artistas desconhecidos na Idade Média. Aliados íntimos da nova aristocracia, esses *virtuosi* se consideravam (...) educados, representantes de uma profissão liberal mais do que artesãos e membros de corporação, sendo que seu estilo era tido não apenas como "modernista", mas também como uma arte para as "classes superiores"'. É o caso do *Conte* Giovani Peponi, que insistiu com Palladio para que ele apresentasse seus projetos classicizantes para a fachada de San Petronio e "resolutamente defendeu os planos" de um arquiteto que, desde

[324] TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 14.

[325] BENÉVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma: Editori Laterza, 1980, p. 26.

Selvageria gótica_OK.indd 154 02/12/2020 16:59:05

o começo, se dirigia apenas àqueles que "compreendiam a arquitetura como profissão" e cujo classicismo mesmo poderia eventualmente ser interpretado como uma forma de protesto contra a arte nativa de seu torrão norte-italiano.[326]

Figura 132 – Basílica de San Petronio, Bolonha

Foto: Andrea Marseglia

Sobre o caráter aristocrático da cultura humanista-classicista, suas relações com a Antiguidade e com as condições sociais, econômicas e políticas da Itália Renascentista, são igualmente muito significativas as afirmações de Lewis Munford, das quais transcrevo aqui uma longa citação:

> A cultura clássica desempenhava uma função especial nessa nova economia: era a linguagem secreta das classes superiores. Burckardt mostra que no tempo de Dante os melhores manuscritos antigos pertenciam aos artesãos, e foi para a cultura democrática superior deles que Brunetto Latini, mestre de Dante, publicou sua enciclopédia popular; mas à medida que prosperava o despotismo, o humanismo se punha a serviço dos novos governantes. Conhecer os deuses e as graças, ser capaz de distinguir entre as Cinco Ordens em arquitetura, apreciar a beleza artística de um torso partido que fora exumado de uma *villa* romana, entusiasmar-se diante da descoberta de um novo manuscrito – tudo isso passou a ser o distintivo cultural da classe superior, as prendas comuns dos *filhos da fortuna*. Marte e Vênus amavam-se às escondidas; Vulcano era corno e Mercúrio era ladrão; para falar francamente, todos esses espectros de um mundo esquecido eram mais simpáticos aos hábitos e desejos da nova elite do que os exemplos dos mártires e dos santos. Sonhando com uma Roma ideal,

[326] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Pespectiva, 1979, p. 260.

Selvageria gótica_OK.indd 155 02/12/2020 16:59:06

> que só existia em suas imaginações, esses mercadores, doutores e governantes procuravam tornar seu mundo mais belo com reconstruções e adaptações do passado clássico. Pomponius Laetus, no fim do século XV, costumava contemplar com êxtase e banhado de lágrimas as ruínas romanas. A quem estava tentando libertar-se do sobrenaturalismo da Idade Média, era mais fácil e cômodo acolher-se numa cultura embalsamada do que se aventurar num novo mundo (...). Mas as afetações do humanismo clássico serviam a outro fim: ajudavam a rebaixar e degradar a arte popular (...). Para fazer triunfar a nova ordem do capitalismo e do absolutismo era mister promover o descrédito dessa cultura popular, amesquinhando e conspurcando tudo quanto ela criara, contestando-lhe a moralidade e ridicularizando-lhe a estética, qualificando de grosseiras ou bárbaras todas as suas mais altas realizações, pretendendo que os romanos eram melhores arquitetos do que os construtores da Catedral de Chartres (figs. 133 e 134) e que uma comédia de terceira classe escrita por Terêncio ou Plauto era infinitamente superior ao *mistério* medieval ou à *commedia del'arte*. [E isso] fazia-se acompanhar de uma transferência de autoridade dos próprios trabalhadores para um déspota estético, a saber: o homem de gosto, aquele que tinha lido as obras e tratados clássicos, que sabia de cor os preceitos clássicos. Gosto clássico queria dizer obediência a fórmulas estereotipadas; ora, o trabalhador, como bem observou Ruskin, tem que se conformar com uma autoridade superior e se servir de sua experiência na imitação mecânica das formas mortas; o sistema de produção pela máquina torna a entrar na arquitetura com a ornamentação repetida e estandardizada que acompanha as ordens clássicas. Em boa parte, essas pretensões de excelência eram meras superstições das classes superiores; no ato de explorar esteticamente o passado o novo conhecedor ou técnico de arte aplainava o caminho para aqueles que estavam explorando comercialmente o presente. Até mesmo o *mistério* e a *Commedia*, posto que não estivessem no mesmo nível da Catedral, eram a forma embrionária de uma arte muito mais original e nobre do que Roma jamais conhecera (...). O culto dos clássicos procurava deliberadamente elevar a cultura acima do nível popular; por definição não podia um sapateiro, um pedreiro, ou um tecelão ser humanista.[327]

E se Ruskin, conforme bem sublinha Joseph Milsand, foi implacável na crítica à arquitetura da Renascença, é porque essa crítica dirigia-se também, e muito particularmente, ao que a nova cultura e a linguagem arquitetônicas representavam enquanto expressão da aristocracia de então.

> Em admiráveis páginas, diz Milsand, ele lhe pede contas de seu pedantismo desdenhoso que queria apenas se dirigir aos doutos eruditos e aos letrados, aqueles que tinham lido Vitrúvio; de seu servilismo glorioso que, por se pavonear de erudição, reduzia todo o mérito a conhecer e repetir perfeitamente

[327] MUNFORD, Lewis. *A Condição de Homem*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958, p. 205-6.

Selvageria gótica_OK.indd 156 02/12/2020 16:59:06

as fórmulas gregas e romanas; de sua dignidade pretensiosamente correta e de sua fria arrogância aristocrática que visavam apenas mortificar os homens simples, lhes dar, pelas massas prodigiosas de seus edifícios, por suas fastidiosas repetições enfáticas e suas amplificações de colunatas, uma opressora ideia da riqueza dos senhores do palácio (...). Para resumir as ideias do Sr. Ruskin, o sistema de construção e o sistema de decoração da Renascença apenas manifestam fielmente o espírito aristocrático, do clero e dos letrados da época (...). Enfim, é arquitetura de uma aristocracia ociosa (...).[328]

Figura 133 – Catedral de Chartres

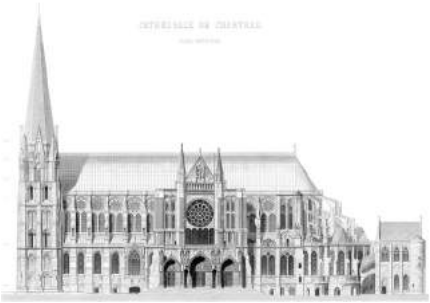


Figura 134 – Catedral de Chartres, Pórtico Sul

E tem razão Bruno Zevi ao afirmar que

> quando nas histórias tradicionais da arquitetura passa-se do gótico europeu ao *Quattrocento* florentino, até mesmo o estilo literário sofre uma transformação radical traumatizante: a prosa inspirada e sensível torna-se um discurso compassado, rebuscado, seguidamente estereotipado. Enquanto caminha-se livremente na Idade Média, e mesmo com os calçados embarrados, a Renascença exige que se avance em terno de gala e paramentado – em todo o caso sobre as pontas dos pés. Nós entramos num mundo de "ideias", de "pontos de vista", de "pontos de fuga", de objetos e relações fixas entre objetos, no império abstrato da "medida", do espaço euclidiano, da perspectiva, da proporção, da cidade "ideal", enfim do jardim "à italiana" – isto é, contranatural, com árvores reduzidas a cubos. É o humanismo como superestrutura, radicalmente oposto ao humano.[329]

Sublinhe-se que os adeptos do classicismo renascentista, ao associarem as obras da Antiguidade ao conceito de perfeição e tomando-as, por decorrência, como modelo ou arquétipo, tudo julgavam a partir delas, pois nelas estaria

[328] MILSAND, Joseph. *L'Esthétique Anglaise*. Paris: Librairie Fischbacher, 1860, p. 69-70.

[329] ZEVI, Bruno. Brunelleschi Anti-Classique et Anti-Renaissance. In: *Filippo Brunelleschi 1377-1446*. Paris: Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales, s/d, p. 12.

Selvageria gótica_OK.indd 157 02/12/2020 16:59:07

expresso o ideal de beleza ao qual todas as obras *clássicas*, isto é, tidas como superiores, deveriam se submeter. Ideal ao qual, é óbvio, as arquiteturas medievais, e em particular a gótica, não se enquadravam. Por isso, e mesmo que alguns períodos da arte medieval (o carolíngio e o românico) tenham sido influenciados, de maneira mais ou menos intencional e consciente pela cultura da Roma Antiga, o termo *clássico*, no sentido aqui empregado, é aplicável apenas àquelas obras e aqueles artistas que, a partir do século XV, podem ser reconhecidos como herdeiros explícitos da cultura greco-romana[330]. No *Quattrocento*, Lorenzo Ghiberti[331], seguindo a trilha já aberta no século XIV,

> atribui o declínio da escultura e da pintura a uma ruptura das tradições clássicas, ainda mais deliberadamente destrutiva do que aquela que havia conduzido ao declínio da arquitetura (...) e subentende assim que esta ruptura poderia ser contrabalançada, por assim dizer, através de um retorno igualmente deliberado à Antiguidade. Ele próprio, admirador e colecionador fervoroso da escultura antiga, convida claramente os artistas de seu tempo a tomar por guia não somente a natureza, mas também o que restou de arte clássica.[332]

Entusiasmo que, no campo da arquitetura, irá mostrar os seus primeiros e significativos resultados somente a partir do século XV, pois só então, de forma marcante e com grandes consequências teóricas e práticas, o classicismo arquitetônico, expresso através das obras que o Renascimento começa a produzir, ganha corpo e se estrutura em todos os sentidos. Torna-se então dominante como um amplo projeto intencionalmente construído, e não apenas cultural e arquitetônico *stricto sensu*, começado por Brunelleschi, menos na cúpula e mais nas suas obras posteriores[333],

---

330 Cf. PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR H., op. cit., p. 153. "A primeira de tais exumações foi o chamado Renascimento ("*renovatio*") Carolíngio dos séculos VIII-IX: um retorno além de estético também político à arte e à arquitetura tardoantiga imperial romana. O "Protorrenascimento" toscano do século XI representa uma tentativa de certa forma similar de fazer reviver a forma arquitetônica romana. Os poucos monumentos que esse produziu exerceram um influência considerável sobre a obra de Brunelleschi e portanto sobre a fase inicial do verdadeiro e próprio Renascimento" (ibid.).

331 Lorenzo Ghiberti foi escultor e escritor florentino, tendo também trabalhado em arquitetura. Entre suas obras mais importantes destacam-se as duas portas de bronze por ele esculpidas para o Batistério de Florença (obra arquitetônica de Giotto), tendo sido designado para tanto após vencer Brunelleschi em concurso. Para a realização desta escultura Ghiberti recorre a modelos da Antiguidade, por ele bastante estudados. Concorreu igualmente com Brunelleschi no concurso para escolha do responsável pelo projeto e a construção da famosa cúpula da Igreja de Santa Maria del Fiore, também em Florença. Escreveu os seus Comentários sobre arte, importantes para o estudo da arte italiana e para o conhecimento das ideias do seu tempo.

332 PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 27.

333 Cabe aqui destacar que Bruno Zevi nega a Brunelleschi a condição de clássico e renascentista. E sobre isso recomendo a leitura do seu polêmico artigo intitulado "Brunelleschi anti-classique

Selvageria gótica_OK.indd 158 02/12/2020 16:59:07

e seguido por Alberti[334] e todos aqueles, arquitetos ou não, que no *Quattrocento*, já vimos, saíram em defesa de um retorno à Antiguidade clássica, exclusivamente romana no caso[335], em repulsa à cultura arquitetônica medieval. E se então houve uma maior proeminência da arquitetura como meio de recuperação da antiga cultura artística, isso ocorreu, segundo Panofsky, porque as implicações clássicas do novo estilo estavam tão mais evidentes nela do que na escultura e na pintura, sobretudo porque "a presença material dos edifícios romanos, transformados em ruínas pelos acontecimentos do passado, mas transmitindo assim mesmo ao presente o espírito desse passado, provava com tanta evidência a ideia de declínio e de renovação que os autores concernidos pela arquitetura foram mais inclinados a desenvolver o que eles sentiam para chegar a uma *Geschichtskonstruktion* do que os autores concernidos pela pintura e pela escultura"[336].

---

et anti-renaissance" (in *Filippo Brunelleschi 1377-1446*; catálogo da Exposição Brunelleschi, oeuvres et hypoteses, Paris, Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales. Sobre Brunelleschi e sua obras, além dos demais escritos contidos neste catálogo, recomendaria ainda a leitura de: VASARI, Giorgio. *Vida dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011; CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982; ROSSI, Paolo Alberto. *Le Cupole del Brunelleschi*. Bologna: Edizioni Calderini, 1982; ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, 1984; e *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; WITTKOWER, Rudolf. *Principi Architettonici nell'etá dell'Umanesimo*.Torino: Giulio Eunaudi Editore, 1964; TAFURI, Manfredo. *Architecture et Humanisme*. Paris: Dunod, 1981; BENÉVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma: Editori Laterza, 1980; MILLON, Henry; LAMPUGNANI, Vittorio Magnan (orgs.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Edizione Bompiani, 1994; PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. (orgs.). *Dizionario di Architettura*. Torino: Giulio Eunadi Editore, 1981; HALE, John R. (org.). *Dicionário do Renascimento italiano*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, s/d.

334 Sobre as relações entre Alberti e a arquitetura antiga, recomendo, entre outros, a leitura de *Principi architettonici nell'età del'Umanesimo*, de Wittkower, na parte segunda, intitulada L'Alberti di fronte all'architettura antica. Wittkower, ao destacar as dificuldades vividas por Alberti – e pelos demais arquitetos renascentistas –, concernentes às dificuldades em adaptar a arquitetura da Antiguidade à arquitetura requerida pela Itália do seu tempo, sublinha que "diante do problema de uma fachada de uma igreja, os arquitetos do *Quattrocento* se encontravam em uma posição difícil, pois não tinham a sua disposição um sistema clássico que pudesse facilmente adaptar-se ao escopo". Por outro lado, para Wittkower, em se tratando de Alberti, "se é verdade que a Antiguidade foi o guia do arquiteto, não é menos verdade que o seu relacionamento é mais emotivo que ortodoxo".

335 "Às vezes se lamentou que Brunelleschi e Alberti não tenham conhecido os templos gregos, em lugar de ter lidado sempre com edifícios romanos, porém se costuma esquecer que aqueles arquitetos não pediam à Antiguidade uma grande solução de conjunto, senão uma nova maneira de expressar-se em detalhe; o principal aportariam eles, e a seus propósitos se adaptam melhor as flexíveis formas romanas" (BURCKARDT, Jacob. *El Ciceron*. Barcelona: Editorial Iberia, 1953, p. 189).

336 PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 25. "Assim, desde que se pode observar a renovação das três artes visuais como um quadro coerente, os historiadores puseram-se de acordo para dizer que os motivos complementares desta renovação,

Selvageria gótica_OK.indd 159 02/12/2020 16:59:07

Germain Bazin, ao discorrer sobre o advento do Renascimento na Itália, referindo-se ao que aí então ocorreu no século XV, começando em Florença, associa-se àqueles que afirmam que a inovação "dos florentinos do começo do século foi rejeitar deliberadamente os princípios góticos para tentar restaurar as formas arquitetônicas que a Antiguidade Clássica elaborara"[337]. E a isso ele acrescenta: "Jamais tendo compreendido a estrutura íntima da arquitetura gótica, não lhes foi difícil abandonar aquilo que, para eles, nada mais fora do que um cenário. Estudando, desde os primeiros anos do século, os vestígios quase intactos ainda da antiga Roma, o arquiteto Brunelleschi e os escultores Donatello e Ghiberti foram os obreiros dessa reforma"[338]. Não compartilho com Bazin quando ele afirma que os artistas do Renascimento não tiveram dificuldades em abandonar as obras medievais devido ao fato de desconhecerem "a estrutura íntima da arquitetura gótica". Para eles, abandonar ou não essa arquitetura não se colocava no rol de alternativas ambas igualmente possíveis e aceitáveis. Rejeitá-la na íntegra era então algo imperioso, condição *sine qua non* ao projeto sociocultural do qual "foram os obreiros". E mesmo que não conhecessem em profundidade o objeto da sua negação, o conheciam o suficiente para saber que dele precisavam se afastar, negando-o sob todos os aspectos. E certamente isso ocorreu, do ponto de vista ideológico e no que concerne à linguagem arquitetônica, sem maiores dificuldades, e seguramente de forma para eles gratificante; e não por ignorância, mas por consciência de que esse era para eles o imperioso caminho que devia ser trilhado, pelas razões, em sua boa parte, aqui já expostas.

E esse caminho a ser seguido, e que implicava no começo um retorno às regras e formas de expressão culturais da Antiguidade e a imprescindível ruptura com o Medievo, não se limitava apenas aos valores estéticos contidos nas arquiteturas medievais. Isso era indispensável, mas não suficiente, pois era preciso também que a negação se desse igualmente no que concerne à maneira de se obter o conhecimento erigido à condição de superior e associado à produção da "verdadeira" arquitetura. E a esse conhecimento não se chegaria pela prática no canteiro de obras – universo privilegiado dos mestres pedreiros –, mas principalmente, já tocamos nisso, pelo então tornado indispensável estudo das obras da Antiguidade clássica, as construídas e as escritas. Comportamento que se prolonga, no mínimo, até o século XIX, realimentado bastante pelo

---

retorno à natureza e retorno à Antiguidade clássica, tinham ocorrido em momentos diferentes, e, o que é mais importante, com intensidades diferentes segundo as artes: que o retorno à natureza tinha desempenhado um papel máximo na pintura; que o retorno à Antiguidade clássica tinha tido um papel máximo em arquitetura; e que um equilíbrio entre estes dois extremos tinha sido atingido pela escultura" (ibid., p 24).

337 BAZIN, Germain. *História da Arte*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d, p. 181.

338 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 160 02/12/2020 16:59:07

neoclassicismo, sem ter sido ignorado durante o barroco. O que explica, em boa parte, por que então todos os mais expressivos arquitetos se transformaram, ou pretenderam se transformar, numa espécie de filólogos arquitetônicos, estudiosos da linguagem da arquitetura clássica, isto é, da sua sintaxe, do seu vocabulário e da sua gramática, em busca dos princípios e das regras determinantes da perfeição que supostamente nela seria encontrada. Atividade não apenas essencialmente distinta, mas também incompatível com o mundo do trabalho associado à arquitetura na Idade Média, seja no período românico, seja no período gótico.

Sublinhe-se, todavia, que os homens do Renascimento e os seus vários herdeiros jamais definiram ou deixaram claro que obras ou período deveriam ser considerados mais próximos da perfeição, ou se mereceriam maior crédito as fontes literárias ou as informações obtidas diretamente dos monumentos, por meio do estudo dos mesmos. Sabe-se no entanto que, em se tratando especificamente de arquitetura, a única fonte literária de referência era a obra de Vitrúvio, conforme atestam todas as suas traduções e comentários produzidos durante os séculos XV e XVI, não apenas na Itália[339]. Obra que teve grande importância, pelo menos até o final do século XVI, quando sua influência na Itália diminui, embora se mantenha forte no classicismo francês, por exemplo, como atestam os *Procès-Verbaux* da Academia Real de Arquitetura, e a sua

[339] "Ao lado dos monumentos originais, há lugar para se citar os escritos de Vitrúvio. Seu *Tratado de Arquitetura* não ficou absolutamente desconhecido durante a Idade Média. Entretanto ninguém o pôs em evidência antes de Poggio, que dele descobriu, em torno de 1414, no Convento de San-Gall, um precioso manuscrito. Parece-me díficil admitir que Brunelleschi não tenha tido conhecimento da descoberta de seu compatriota. O que quer que seja, Leon Battista Alberti foi o primeiro a fazer do teórico latino um estudo cuidadoso e que aproxima seu texto dos monumentos conservados em Roma. Vitrúvio foi, por outro lado, colocado à disposição nesta época por Ghiberti nos seus *Comentários*... Francesco di Giorgio Martini o estuda muito particularmente. Enfim, aparece em Roma, em torno de 1486, a primeira edição, devida aos cuidados de Johannes Sulpitius Verulanus, assistido provavelmente por Pomponius Laetus, e dedicado ao cardeal Raphael Riario. Ela foi seguida de uma edição florentina (1496). De uma edição veneziana (1497), depois, em 1511, da famosa edição crítica de Fra Giocondo" (MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 238). Sobre os *Dez Livros de Arquitetura* de Vitrúvio, e as suas várias edições nos séculos XV e XVI, bem como sobre as relações dos arquitetos e estudiosos renascentistas com esta obra, recomendaria a seguinte leitura: TAFURI, Manfredo. Nota Introduttiva a *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*; CESARIANO, Cesare. *Gli Studi Vitruviani*, in ibid.; GROS, Pierre. Vitruve et les ordres. In: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1988; RECHT, Roland. *Codage et fonction des illustrations: l'exemple de l'édition de Vitruve de 1521*, in ibid.; HAJNOCZI, Gàbor. *Um traité vitruvien le Della Architettura de Giovan Antonio Rusconi*, in ibid.; PAGLIARA, Píer Nicola. *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratelo Giovanni Battista*, in ibid.; PUPPI, Lionello. *L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna e un'ipotesi sui commentari di Baldassare Peruzzi*, in ibid.; MARIAS, di Fernando; BUSTAMANTE, Agustín. *Trattatistica teórica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola Del Cinquecento*, in ibid.; BRUSCHI, Arnaldo. *Roma Antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio*.

Selvageria gótica_OK.indd 161 02/12/2020 16:59:07

já referida tradução – acompanhada de relevantes comentários sobre o texto vitruviano –, feita por Claude Perrault, sob encomenda desta mesma Academia, e publicada em 1684. Sublinhe-se que essa tradução deu-se em substituição àquela anteriormente feita e publicada pelo arquiteto Jean Martin, em 1547, até então única em língua francesa e utilizada para o estudo de Vitrúvio nas primeiras sessões da Academia. Devido a sua pouca qualidade, os acadêmicos resolveram suspender esse estudo, até que a obra encomendada a Perrault estivesse pronta. Parece-me uma prova mais do que suficiente de que *Os dez livros de arquitetura* não eram irrelevantes, desnecessários, dispensáveis para a casta de arquitetos franceses que na Academia empunhavam o estandarte do classicismo. Eles até certo ponto ressuscitam Vitrúvio, já então bastante abandonado no seu país de origem.

E não há dúvidas de que a obra de Vitrúvio foi importante para a cultura arquitetônica renascentista e pós-renascentista, independentemente das indagações que ainda hoje se possa fazer a respeito da sua verdadeira grande influência. E entre estas indagações, valeria a pena aqui lembrar as formuladas por Manfredo Tafuri:

> [para] aqueles que consideram o interesse que durante a época renascentista é reservado ao tratado de Vitrúvio e às difundidíssimas obras dos seus múltiplos comentadores, surge espontâneo perguntar-se como que um texto no fundo tão medíocre, como aquele do teórico romano, pode constituir-se num guia tão amorosamente e constantemente investigado, em uma época tão rica de fermento autônomo, como o humanismo italiano. A resposta, que vem em primeiro lugar de forma espontânea, e que comumente é dada a tal interrogação, não é de todo satisfatória. Que o único texto antigo sobre arquitetura fosse destinado a receber a reverente homenagem de uma cultura que tinha eleito a *classicitá* como a "segunda natureza", e que no diálogo supra-histórico com esta encontrava a própria justificação ideológica, pode resultar de imediato óbvio. Porém, o posicionamento da cultura arquitetônica italiana no confronto com Vitrúvio, por todo o *Quattrocento*, não responde exatamente a tal esquema de comportamento. Do posicionamento complexo de um Brunelleschi, aquele profundamente crítico de Alberti, à assunção do tratado vitruviano como código linguístico propriamente dito, típico do vitruvianismo do *Cinquecento*, até o academicismo de Bernardino Baldi[340], que critica com violência Miguel Ângelo com base na "regra" de Vitrúvio, o debate renascentista percorre uma complexa parábola (...).[341]

[340] Bernardino Baldi (Urbino, 1553 – Urbino, 1617) foi um matemático e poeta italiano; foi também historiador e antiquário.

[341] TAFURI, Manfredo. Nota Introdutiva a *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*, p. 389.

Selvageria gótica_OK.indd 162 02/12/2020 16:59:07

É verdade o que diz Tafuri, sobretudo quando fala em "justificação ideológica"; mas a por ele chamada parábola pênsil que se explica pelas contradições intrínsecas ao próprio Renascimento, que se quer novo, mas ao mesmo tempo não pode, para a sua imagem e sua legitimação, dispensar-se do passado. Como conciliar o que dizia Alberti sobre a cultura arquitetônica romana, que teria sido superior à grega, e ao mesmo tempo, enquanto humanista, pensar que ela não teria produzido nada de relevante em matéria teórica, se a teoria, já em Vitrúvio, era vista como indispensável à boa prática da arquitetura?

> A Arquitetura, dizia Vitrúvio, é uma ciência (...). Essa ciência se adquire pela *Prática* e pela *Teoria*: a Prática consiste na constante execução dos desenhos segundo os quais a forma conveniente é dada à matéria da qual toda a sorte de obras é feita. A Teoria explica e demonstra a conveniência das proporções que devem ter todas as coisas que se quer fabricar: isso faz com que os Arquitetos que tentaram chegar à perfeição de sua arte somente pelo exercício da mão, não conseguiram em nada avançar, por maior que tenha sido o seu trabalho, nem tampouco aqueles que acreditaram que tão somente o conhecimento das letras e o raciocínio seriam suficientes para aí conduzi-los (...), mas aqueles que juntaram a Prática à Teoria, foram os únicos que tiveram sucesso na sua empreitada...[342]

Ademais, como já disse Quatremère de Quincy, "nada nasce do nada"; e assim também ocorreu com o pensamento arquitetônico renascentista, que teve na sua gênese, sem dúvidas, a presença da obra escrita de Vitrúvio.

Aliás, o próprio Alberti começa o primeiro capítulo do seu tratado com as seguintes afirmações: "sendo nosso propósito escrever sobre o delineamento dos edifícios, compilaremos e incluiremos nessa obra o que de melhor e mais belo foi escrito pelos maiores especialistas que nos precederam e o que notarmos ter sido observado na construção das próprias obras. A estes dados acrescentaremos o que descobrimos com o nosso engenho, com a atividade e o trabalho de investigação, e que julgamos vir a ser útil"[343]. Alberti só poderia ser mais explícito sobre as fontes das quais retirou os saberes constantes na sua obra se tivesse identificado aquelas obras construídas das quais mais se serviu, e se houvesse nomeado Vitrúvio como um dos "maiores especialistas" que o precederam, responsável pelo que até então de "mais belo foi escrito". Que muitos teóricos do Renascimento, ao menos em se tratando de Alberti, o tenham superado, é uma hipótese que se comprova; e que alguns arquitetos, como Palladio, considerassem o texto vitruviano insuficiente, confiando mais

---

342 VITRUVE. *Les dix livres d'Architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. 2-3.

343 ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 145.

Selvageria gótica_OK.indd 163 02/12/2020 16:59:07

nas suas próprias pesquisas de campo, é também verdade; mas isso tudo, entretanto, não invalida e não torna incompreensível a indispensável e real presença de Vitrúvio no universo cultural renascentista.

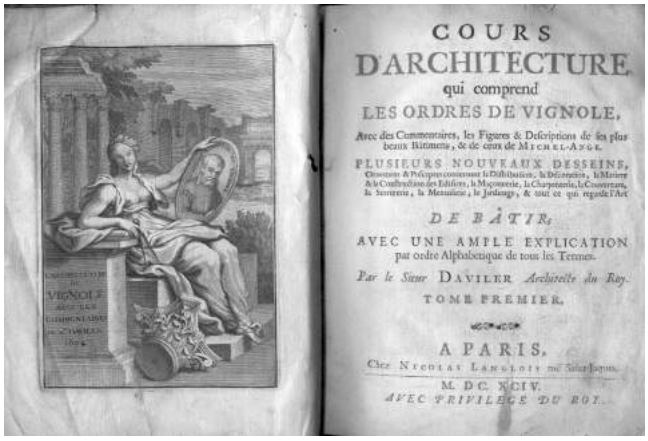
Ademais, já se viu que o humanismo se caracterizava por ser um movimento que se colocou como um de seus objetivos, como uma das suas principais e indispensáveis tarefas, acessar o conhecimento por meio da leitura das mais variadas obras produzidas no passado greco-romano. E em se tratando das obras escritas, mesmo as mais importantes, as suas leituras poderiam ocorrer em qualquer lugar, desde que ali estivessem disponíveis, é claro. No caso da arquitetura o livro de Vitrúvio também poderia ser, como foi, lido em vários lugares, inclusive fora da Itália. Mas não se pode dizer o mesmo das arquiteturas construídas, que pressupõem, é óbvio, o seu conhecimento *in loco*; ou, mas só depois, por meio das publicações nas quais esse conhecimento assim obtido tenha sido registrado e divulgado por meio dos desenhos e das descrições escritas. Como foi o caso, por exemplo, do livro de Palladio, traduzido e largamente difundido na Europa, até o século XIX, servindo então como importante referência aos arquitetos neoclássicos. E por razões objetivas e ideológicas, como já vimos, a escolha das obras construídas a serem estudadas recaiu preferencialmente sobre aquelas situadas em Roma. Por isso, já é lugar-comum afirmar que essa cidade, sede do Império, tornou-se então a meca dos arquitetos humanistas-classicistas; o que é facilmente compreensível, pois lá estavam as suas principais obras de referência. O que, recapitulando, começa com Brunelleschi; o mesmo sendo feito, pouco tempo depois, por L. B. Alberti, seguido, entre outros, por Giuliano da Sangallo, Bramante, Fra Giocondo, Rafael, Baldassare Peruzzi, Serlio, Vignola (figs. 135, 136 e 137) e Palladio. Para estes, além do texto vitruviano, ao qual Alberti fazia explicitamente certas críticas[344], eram as próprias obras arquitetônicas da Antiguidade romana que deveriam ser estudadas.

[344] Alberti sentia "como coisa grave que numerosos e insignes esforços de autores tenham sido perdidos pela adversidade dos tempos e dos homens; a tal ponto que, no meio de tanta destruição, somente tenha escapado e chegado até nós aquela obra de Vitrúvio: escritor sem dúvidas muito competente, mas cujo escrito foi um tanto quanto desgastado e alterado pelos séculos, notando-se, por isso, lacunas e imperfeições em muitas partes" (ALBERTI, op. cit., p. 441). Mas as suas observações e críticas não se limitavam àquilo que seria resultado da ação do tempo. Para Alberti, o modo de falar de Vitrúvio "não é cuidado; dir-se-ia que era como se o latino quisesse parecer grego, e o grego, latino. Fato que, entretanto, basta por si só para provar que a sua linguagem não é latina nem grega; assim que, para nós, é quase como se não tivesse escrito nada, no momento em que ele escreve de modo para nós incompreensível" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 164 02/12/2020 16:59:07

Figura 135 – Capa do tratado *Regola delli Cinque Ordini D'Architecttura*, Giacomo da Vignola

Figura 136 – Páginas do *Cours d'Architecture qui comprend le Ordres de Vignole*, autor Augustin Charles Daviler



COURS
D'ARCHITECTURE
qui comprend
LES ORDRES DE VIGNOLE,
Avec des Commentaires, les Figures & Descriptions de ses plus beaux Bâtimens, & de ceux de MICHEL-ANGE.
PLUSIEURS NOUVEAUX DESSEINS,
Contenans & Préceptes concernant la Distribution, la Décoration, la Maniere & la Construction des Edifices, la Maçonnerie, la Charpenterie, la Couverture, la Serrurerie, la Menuiserie, le Jardinage, & tout ce qui regarde l'Art
DE BÂTIR,
AVEC UNE AMPLE EXPLICATION
par ordre Alphabetique de tous les Termes.
Par le Sieur DAVILER Architecte du Roy.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez NICOLAS LANGLOIS rue Saint-Jacques.
M. DC. XCIV.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Figura 137 – Igreja Jesus de Roma, arquitetos Giacomo da Vignola e Giacomo della Porta

Foto: Galerie Napoleon

Selvageria gótica_OK.indd 165 02/12/2020 16:59:09

Para Alberti, o mais intelectual dos arquitetos renascentistas, assim como para os demais que o sucederam e pensavam da mesma maneira, era sobretudo em Roma que se encontravam os inúmeros e valiosos exemplos da arquitetura da Antiguidade, com os quais muito se tinha a aprender, como se aprende, para usarmos as suas próprias palavras, de *insignes mestres*.

> Com efeito, dizia ele, opor-se em muitas coisas à tradição tira a graça, e aceitá-la tem vantagens e constitui uma orientação segura, uma vez que, deste modo, os arquitetos mais conceituados testemunharam com a sua obra que a compartimentação dórica, jônica, coríntia, ou toscana era a mais conveniente de todas, não porque, transferindo os seus planos para a nossa obra, tenhamos de ficar agarrados às suas leis, mas porque, tendo em conta as suas advertências e descobrindo novas soluções, nos devemos esforçar por atingir uma glória igual ou, se possível, maior que a deles.[345]

Por isso Alberti passou a estudá-los, procurando deles retirar o que julgava fossem "os critérios já largamente experimentados nas melhores obras", lamentando que, dia após dia, estes testemunhos da Antiguidade iam se transformando em ruínas e que os arquitetos seus contemporâneos neles não se inspiravam, conforme fez questão de explicitar: "foram, certo, conservados exemplos de obras da Antiguidade, como teatros e templos, dos quais, como de insignes mestres, muito se pode aprender; e com grave desconforto notei que dia após dia eles estão se transformando em ruína. Vejo também que os arquitetos contemporâneos se inspiravam em novidades de pouco valor e extravagantes em vez de se utilizarem dos critérios já largamente experimentados nas melhores obras"[346]. Em tais circunstâncias, segundo Alberti, era necessário agir em dois sentidos convergentes e complementares: por um lado, contribuir para a revalorização e a preservação das obras relevantes da Antiguidade, pois, caso contrário, "por omissão geral, em breve esta arte, que tem tanta importância na nossa vida e na nossa cultura, estará seguramente totalmente desaparecida"[347]; e como decorrência, "cada homem bem educado e amante da cultura devia sentir o dever de dar uma contribuição, de modo que fosse salva da destruição uma doutrina da qual os mais sábios antepassados faziam grande uso"[348]. Por outro lado, segundo ele, devia-se extrair dessas mesmas obras os ensinamentos práticos e conceituais que pudessem orientar as novas formas de se fazer arquitetura, tal como ele as concebia. E por isso sublinhava: "todos os edifícios da Antiguidade

---

345 ALBERTI, op. cit., p. 172.

346 Ibid., p. 441-42.

347 Ibid., p. 442.

348 Ibid. Pelo que defende Alberti no seu tratado, esse pode ser igualmente considerado uma obra inaugural no campo da preservação do patrimônio.

Selvageria gótica_OK.indd 166 02/12/2020 16:59:10

que a respeito de qualquer coisa pudessem ter importância, eu os examinei, para deles poder retirar elementos úteis. Incessantemente pesquisei, observei com atenção, medi, representei com esboços tudo aquilo que pude, para me apossar e servir de todas as contribuições possíveis que o engenho e a laboriosidade humana me ofereciam"[349]. E observe-se que Alberti se refere a "uma doutrina da qual os mais sábios antepassados faziam grande uso"; e certamente, neles se abeberando, estaria em condições de superá-los, fomulando um nova doutrina para a sua geração e as gerações posteriores. Não há dúvidade de que esse era o seu grande projeto, e não aquele associado a uma ou outra obra.

E se Alberti escolheu como objeto de estudo a arquitetura da Antiguidade romana, em vez da grega, que ele desconhecia pessoalmente e pela qual parece não se ter interessado muito, conforme se pode deduzir dos seus escritos, isso se deve, é claro, pela sua nacionalidade, mas não apenas por isso, pois o que ele pretendia não era tão somente venerar e preservar a arquitetura do passado clássico da qual se sentia herdeiro, mas também, e sobretudo, aprender com ela no sentido prático, visando à criação de uma arquitetura nova e diferente. E para ele o ápice da arquitetura teria sido atingido na Itália, particularmente em Roma. Era nessa cidade, portanto, que estavam aqueles monumentos, ou restos deles, considerados como a principal fonte do mais desenvolvido saber arquitetônico, possível, e para ele necessário, de ser obtido por meio da leitura dos mesmos[350]. Segundo Burckardt, "às vezes se lamentou que Brunelleschi e Alberti não tivessem conhecido os templos gregos, no lugar de ter sempre tratado com edifícios romanos; porém se costuma esquecer que aqueles arquitetos não pediam à Antiguidade uma grande solução de conjunto, senão uma nova maneira de expressar-se no detalhe: o principal o aportavam eles, e a seus propósitos se adaptavam melhor as flexíveis formas romanas"[351]. Não se

---

349 ALBERTI, op. cit., p. 442.

350 "Quanto à arquitetura – segundo podemos retirar da memória dos antigos –, essa teve a sua exuberante juventude na Ásia; em seguida se afirmou na Grécia; por último encontrou na Itália a sua explêndida maturidade" (ALBERTI, op. cit., p. 450).

351 BURCKARDT, Jacob. *El Ciceron*, p. 189. "As origens da arquitetura e decoração modernas... levam por nome, no atual idioma da arte, Renascimento. Já os próprios artistas daquela época acreditavam num possível renascer de toda a antiga arquitetura e acreditavam aproximar-se verdadeiramente desse objetivo; de fato não faziam senão revestir as composições criadas por eles mesmos com detalhes antigos. Os restos dos edifícios romanos, por muito grande que fosse o entusiasmo que despertassem no século XV, e por muito mais abundantes que fossem naquele momento do que são hoje, procuraram muito poucos modelos incondiconados para esclarecer os problemas que estavam colocados na arquitetura de então. No que se refere a edifícios de vários pisos, os arquitetos renascentistas só podiam recorrer aos teatros romanos e aos Septizonium Severi (ao pé do Palatino), que ainda existia então; esse último exerceu, certamente, uma verdadeira influência; e no que se refere aos revestimentos dos muros com materiais ricos, não se dispunha de nada melhor que os arcos do triunfo. De qualquer

Selvageria gótica_OK.indd 167 02/12/2020 16:59:10

pense, entretanto, que Alberti, enquanto arquiteto, estava apenas buscando um dado conhecimento e elaborando uma certa doutrina, restritos aos aspectos mais diretamente associados à beleza arquitetônica, muito embora esses, do ponto de vista ideológico, tivessem lugar de destaque na sua teoria. Para ele, tratava-se de extrair das obras da Antiguidade Romana os ensinamentos considerados indispensáveis a todos os demais aspectos que a seu ver eram igualmente constitutivos da arquitetura, conforme se pode deduzir do conteúdo e da estrutura do seu tratado. E neste sentido, apoiando-se na famosa trilogia vitruviana, a *utilitas*, a *firmitas* e a *venustas*, abordou aquilo que entendia serem "os três critérios que informam a técnica construtiva em cada campo", de molde a que "os edifícios resultem adequados às suas funções, tenham a máxima solidez e durabilidade, e sejam elegantes e agradáveis na forma"[352]. Só assim o arquiteto renascentista, na sua autorrepresentação, apareceria em cena como aquele que, mais do que ninguém, estaria apto a tratar, da melhor maneira possível, os três elementos constitutivos da arquitetura segundo Vitrúvio. E para Alberti, não resta dúvidas, a trilogia vitruviana, embora genérica, não poderia, segundo o seu ideário (ideologia), ser satisfeita pela arquitetura medieval; sobretudo, mas não apenas, no que concerne à *venustas*. Mas, não se pode ignorar, embora isso concorra na maioria dos casos, que a *venustas* do gótico estava diretamente associada à maneira como essa arquitetura era produzida pelas corporações de artesãos. Tratava-se de uma *venustas* incorporada ao *savoir-faire* das mesmas, e esse abarcava integralmente a *utilitas* e a *firmitas*. Aliás, sei que para os adeptos do classicismo cometo uma blasfêmia, uma heresia ao aplicar a expressão *venustas* à arquitetura gótica. (figs. 138 e 139)

Ser adepto do classicismo significa identificar-se com uma dada estética, com um certo conceito de beleza à qual correspondem características formais totalmente distintas daquelas da maioria das arquiteturas medievais. Significa identificar-se com aquilo que há muito tempo chama-se de linguagem clássica, e sobre a qual o inglês John Summerson publicou uma obra que se tornaria bastante conhecida, intitulada *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. Por isso vale a pena destacar, comentando, alguns dos seus trechos; e começo por aqueles vinculados ao que ele chama de essência do classicismo.

> Vejamos inicialmente, diz ele, como a palavra "clássico" é aplicada à arquitetura. É um engano tentarmos definir classicismo, pois esbarramos com um grande número de significados cuja utilidade depende dos diferentes contextos. Proponho que consideremos dois significados apenas. O primeiro é o mais

diferença de época, nem se falava ainda; se tomava como modelo a Antiguidade em conjunto, e admiravam tantos os primevos como os tardios" (BURCKARDT, Jacob, ibid., p. 188-9).

352 ALBERTI, Leon Battista, op. cit., p. 444.

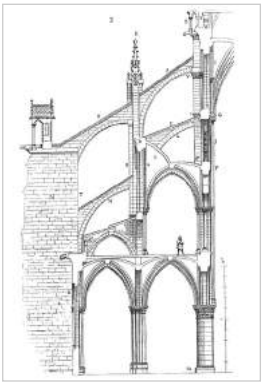
Selvageria gótica_OK.indd 168 02/12/2020 16:59:10

óbvio: um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos derivam direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo – o mundo "clássico", como muitas vezes é chamado. Esses elementos são facilmente reconhecíveis, como, por exemplo, os cinco tipos padronizados de colunas que são empregados de modo padronizado, os tratamentos padronizados de aberturas e frontões, ou, ainda, as séries padronizadas de ornamentos que são empregadas no edifícios antigos.[353]

Figura 138 – Catedral de Bourges

Foto: Gerd Heichmann

Figura 139 – Corte transversal da Catedral de Paris, Viollet-le-Duc



Mas para Summerson, essa é uma definição clara porém superficial, pois permite apenas "reconhecer o 'uniforme' usado por uma determinada categoria de edifícios, a categoria a que chamamos clássica; porém nada nos diz sobre a essência do classicismo em arquitetura"[354]. E mesmo reconhecendo que se deve ter muito cuidado ao se tratar dessa questão, pois, segundo ele, "essências" são muito difíceis de apreender e por vezes sequer existem, Summerson afirma: "não obstante, encontramos ao longo da história da arquitetura clássica uma série de afirmações sobre os aspectos essenciais da arquitetura que nos permitem dizer que o objetivo da arquitetura clássica sempre foi alcançar uma harmonia inteligível. Tal harmonia foi vista como parte integrante dos edifícios da Antiguidade e como inerentes aos principais elementos antigos, em especial às cinco 'ordens' (...)"[355]. E essa harmonia que, mais do que qualquer outra coisa, se confundiria com a "essência" da linguagem clássica, seria "alcançada por meio

[353] SUMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 10.
[354] Ibid.
[355] Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 169 02/12/2020 16:59:11

da proporção, ou seja, ao se fazer com que as proporções de todas as partes de um edifício sejam funções aritméticas e que estejam relacionadas entre si"[356].

E à harmonia inteligível resultante do uso das proporções estão associadas, ou dela decorrem, outras características igualmente presentes na linguagem clássica, a qual tende sempre a ser vista e tratada como um "conjunto fechado". O que, segundo Summerson, poderíamos encontrar na obra escrita de Sebastião Serlio, na qual ele discorre sobre as cinco ordens. (figs. 140 e 141)

> O livro de Serlio sobre as ordens começa com uma gravura – a primeira no gênero – na qual as cinco ordens estão dispostas uma ao lado da outra (...) alinhadas segundo as suas larguras – ou seja, segundo a razão entre o diâmetro inferior e a altura (...). A explicação de Serlio está no texto que acompanha a ilustração. Afirma que, assim como os antigos dramaturgos costumavam prefaciar suas peças com um prólogo onde relatavam o que iria acontecer, ele estava igualmente apresentando os principais personagens do seu tratado de arquitetura. Faz essa apresentação de modo a tornar as ordens tão categóricas na gramática da arquitetura quanto, por exemplo, as quatro conjugações verbais na gramática da língua latina. Esse gesto enfático e literalmente dramático de Serlio não foi inútil. E assim, as cindo ordens da arquitetura, encaradas como um "conjunto fechado", do qual qualquer desvio é questionável, passaram de mão em mão.[357]

Aliás, e mesmo que o significado por ele dado não fosse aquele acima descrito por Summerson, recorde-se que Heinrich Wölfflin, ao definir os seus famosos "conceitos fundamentais da história da arte", nomeia um deles com a expressão "forma fechada", para, por seu intermédio, referir-se àquela que, restringindo-me aos seus conceitos, considero a principal característica formal da arquitetura clássica.

E ao tecer considerações sobre o que ele nomeia de gramática da Antiguidade, Summerson, revelando a sua posição totalmente favorável ao classicismo e referindo-se ao que ele considera o grande feito da Renascença, sublinha que esse "não foi a imitação estrita dos edifícios romanos (isso coube aos arquitetos dos séculos XVIII e XIX), e sim o restabelecimento da gramática da Antiguidade como disciplina universal – a disciplina herdada do passado remoto da humanidade e aplicável aos empreendimentos dignos de nota"[358]. E a relação

---

356 SUMERSON, John, op. cit., p. 10. "O conceito renascentista de proporções é razoavelmente simples: a finalidade da proporção é estabelecer harmonia em uma estrutura – uma harmonia que se torna inteligível, seja pelo uso evidente de uma ou mais ordens como componentes dominantes, seja simplesmente pelo uso de dimensões que requerem a repetição simples" (ibid.).

357 Ibid., p. 13.

358 Ibid., p. 27.

Selvageria gótica_OK.indd 170 02/12/2020 16:59:11

entre disciplina e ordem – reversos da mesma medalha –, presente na "gramática da Antiguidade", deve ser vista como óbvia e intrinsecamente associada à forma clássica, pois estes dois termos e os seus respectivos significados – e não apenas na arquitetura – não conseguem existir em separado. Eles fazem parte de toda a estrutura autoritária, seja ela social ou estética.

Figura 140 – As Cinco Ordens de Sebastião Serlio

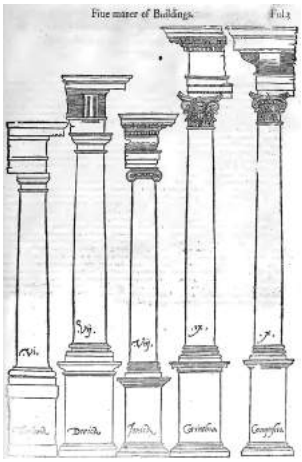


Figura 141 – Pátio interno do Palácio de Brera, Milão, arquiteto Sebastião Serlio

Foto: Paolo da Reggio

Destaque-se igualmente o que Summerson afirma quando relaciona a arquitetura clássica com a gótica. Segundo ele,

> os pórticos da Catedral de Chartres são, em proporção e distribuição, tão clássicos quanto se possa imaginar, porém nunca deixarão de ser considerados góticos. E poderíamos citar ainda inúmeros outros exemplos do sistema gótico análogos ao clássico. A propósito, é um engano conceber gótico e clássico como *opostos*; eles são muito diferentes, mas não são opostos e não estão completamente desvinculados entre si. Foi o romantismo do século XIX que nos levou a colocá-los em campos psicologicamente diferentes. Tenho a impressão de que aqueles que afirmam "preferir" o gótico ao clássico ou o clássico ao gótico são, geralmente, vítimas dessa interpretação errônea feita no século XIX. O fato é que a essência da arquitetura – tal como foi exposta pelos teóricos renascentistas – está expressa, consciente ou inconscientemente, em todas as arquiteturas do mundo.[359]

[359] SUMERSON, John, op. cit., p. 11.

Selvageria gótica_OK.indd 171 02/12/2020 16:59:13

Custa crer que alguém, mesmo minimamente informado, possa fazer tais afirmações; muito menos se esse alguém tem a cultura arquitetônica de um Summerson. Somente uma sectária ideologia pode explicar isso. E não pretendo aqui me deter na desnecessária comprovação, posto que evidente, das diferenças essenciais entre o clássico e o gótico, sob todos os aspectos; a começar pelo fato de que nesse não se encontram aquelas características inerentes à "essência clássica", tais como o próprio Summerson a define. Ademais, no mínimo é um grosseiro erro histórico afirmar que a oposição entre gótico e clássico foi uma invenção do romantismo do século XIX, e que ainda hoje somos vítimas dessa interpretação errônea. Como ignorar o que foi o Renascimento e as suas relações com a Idade Média? Como esquecer as ideologias do humanismo e do classicismo renascentistas, e a repulsa que elas tinham por tudo aquilo que fosse minimamente identificado como medieval? Afirmações tão descabidas como essas feitas por Summerson só se explicam como parte da igualmente infundada e absurda tese de que "a essência da arquitetura – tal como foi exposta pelos teóricos renascentistas – está expressa, consciente ou inconscientemente, em todas as arquiteturas do mundo". E Summerson assim, por um lado, se esquiva de confrontar arquiteturas essencialmente distintas, inclusive pelas suas linguagens; e por outro, procura nos fazer acreditar que a "essência da arquitetura" é aquela que "foi exposta pelos teóricos renascentistas". Aliás, como costumam fazer até hoje todos os adeptos do classicismo, mesmo aqueles travestidos de roupagem modernista.

Quanto à identificação de diferenças fundamentais entre as arquiteturas da Renascença e da Idade Média, Walter Curt Behrendt, por exemplo, em livro escrito na primeira metade do século passado, utiliza-se então de dois conceitos criados por ele, o da *arquitetura formal* e o da *arquitetura orgânica*, tomando como representativo da primeira um palácio renascentista, e da segunda um castelo medieval.

> Quando consideramos o palácio do Renascimento, (fig. 142) afirma ele, sua forma se diferencia da do castelo medieval, apresenta uma completa regularidade. Seu plano mostra uma forma de contorno regular, suas peças se distribuem em torno de um sistema regular de eixos, sua estrutura forma um cubo simples e suas fachadas estão baseadas em um desenho simétrico (...) os muros estão divididos em secções regulares, agrupando as janelas em intervalos regulares (...) [suas formas] estão submetidas a uma lei geral, à lei geométrica da regularidade e à simetria.[360]

[360] BEHRENDT, Walter Curt. *Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959, p. 15.

Selvageria gótica_OK.indd 172 02/12/2020 16:59:13

Figura 142 – Palazzo Farnesi, Roma, arquitetos Antônio da Sangallo e Miguel Ângelo Buonarroti

E André Chastel, ao comentar as mudanças introduzidas pelos arquitetos renascentistas, naquilo que hoje chamaríamos de projetação, sublinha o seguinte:

> A revolução consistia no estudo integral do edifício como uma articulação coerente de formas geométricas, e em não mais subordinar a originalidade da concepção à solução de problemas concretos sucessivos. Essa importância dada à "ideia", traduzida pela "maquete" teórica, rompia com as práticas do "gótico", ou do que se vai começar a chamar assim: uma arquitetura onde o esquema geral não comanda exatamente as partes, onde o edifício é, de certa maneira, aditivo, indefinido, e a proliferação de elementos decorativos, pináculos, perpetuamente obscurecem a visão dos volumes. O acento, pois, vai ser antes de mais nada colocado sobre a invenção e sobre organização abstrata, as formas puras. A arquitetura resulta das artes liberais: ela é arte do pensamento, ela não pertence mais às operações mecânicas.[361]

E se Chastel destaca que "no Renascimento o acento vai ser antes de mais nada colocado sobre a invenção e sobre organização abstrata, as formas puras", é porque, para os renascentistas, aquilo que eles entendem por beleza não é o mesmo que entende o "vulgar", que vê beleza nos corpos vivos. Para os adeptos do classicismo a beleza está associada tão somente às linhas retas, ou às linhas curvas; e às superfícies e aos sólidos que delas provêm; desenhados, seja com a ajuda de compassos, seja com a ajuda de réguas e esquadros. Tão somente formas geométricas, portanto. Formas distintas daquelas que encontramos nos corpos, vivos ou não, do mundo "impuro" da matéria.

---

[361] CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982, p. 132.

Selvageria gótica_OK.indd 173 02/12/2020 16:59:14

E se por meio do palácio renascentista Behrendt exemplificava as características da arquitetura por ele designada de formal, em termos similares aos utilizados posteriormente por Chastel, é por meio do castelo medieval – no caso o de Nuremberg (fig. 143) comparado com o Palácio Strozzi[362] – (fig. 144) que ele descreve as características da arquitetura orgânica, igualmente de maneira muito próxima ao que Chastel diria sobre o gótico:

> Por sua forma irregular, o Castelo de Nuremberg, que é uma gigantesca massa de edifícios, em realidade não parece ter sido projetado, mas sim ter crescido livremente, erigido pela dinâmica da natureza que segue atuando em sua estrutura. Os contornos do edifício, construído em uma colina empinada, se adaptam às condições naturais do terreno: aderem-se a todas as bordas do áspero rochedo; e como uma planta que extrai seu alimento de seu meio ambiente, dos acidentes e das condições de sua existência, este edifício parece achar-se no ato de adaptar-se a seu espaço vital (...). Em suas formas, cada parte deste edifício está determinada por aquelas necessidades que deve satisfazer e se adapta a elas. Devido a esse conceito básico, o edifício oferece uma estrutura irregular. Sua forma é dinâmica como todas as formas de desenvolvimento orgânico e cheia de poder específico como todas as criações da natureza.[363] (fig. 145)

Bruno Zevi, por seu turno, ao criticar a linguagem clássica, o faz de forma contundente, referindo-se a ela como "esse cancro secular desmentido por ilustres exceções como a civilização medieval (...)"[364].

> O arquiteto [clássico], diz ele, encontra-se tão condicionado por uma geometria artificial e desumana que a sente "natural" e "espontânea"; não conhece outra linguagem. É um cancro ancestral, reforçado pelos próprios instrumentos de desenho: régua T, esquadro, compasso, máquina de desenhar. Servem para traçar linhas paralelas, paredes paralelas, quartos paralelos, ruas paralelas, talhões paralelos e, posteriormente, formarem-se ortogonalmente mais paredes paralelas, tetos paralelos aos assoalhos, mais ruas paralelas, demarcações ortogonais. Um universo perfeitamente enquadrado dentro de retângulos e prismas (...). Desde o fim da Idade Média que se perdeu o gosto pela libertação da geometria regular, que coincide emblematicamente com o gosto pela liberdade *tout court*. Um edifício como o Palazzo Vecchio, de Florenza (fig. 146),

---

362 O Palazzo Strozzi, construído em Florença, é obra do final do século XV. Projetado pelo arquiteto Benedetto da Maiano, é considerado um dos exemplares arquitetônicos mais significativos do Renascimento. Para a sua construção fez-se necessária a demolição de quinze edificações da Florença medieval.

363 BEHRENDT, Walter Curt, op. cit., p. 15.

364 ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 32.

Selvageria gótica_OK.indd 174 02/12/2020 16:59:14

conjuntos como Siena e Perúgia (fig. 147), parecem pertencer a outro planeta; os arquitetos já não sabem desenhá-los, a sua linguagem é deficiente. Para voltar a ensiná-los, era necessário proibir as réguas T, os esquadros, os compassos, as máquinas de desenhar, todo o arsenal preparado em função da gramática e da sintaxe classicistas. A antigeometria, a forma livre e, como consequência, a assimetria e o antiparalelismo (...) significam a emancipação da dissonância (...). Com a régua e o esquadro, o estirador e a máquina de desenhar torna-se difícil e esgotante reproduzir uma situação urbana medieval com a Piazza del Campo (fig. 148), em Siena. Com a ajuda desses instrumentos podem conceber-se unicamente arquitetura de caixote, facilmente representáveis em perspectiva.[365]

Figura 143 – Castelo Real de Nuremberg

Foto: Hajo Dietz

Figura 144 – Palácio Strozzi, Florença

Figura 145 – Palácio Jacques Coeur, Bourges

[365] ZEVI, Bruno, op. cit., p. 32-33.

Selvageria gótica_OK.indd 175 02/12/2020 16:59:21

Figura 146 – Palácio Vechio, Florença

Foto: Giacomo Brogi

Figura 147 – Praça XV November, Perúgia

Foto: Mauro Bifani

Figura 148 – Piazza del Campo, Siena

Foto: Flissphil

Selvageria gótica_OK.indd 176 02/12/2020 16:59:25

Recordo-me também de que Gillo Dorfles, no seu livro *Elogio da Desarmonia*, defende que "o imaginário deverá admitir situações que não sejam as estáticas, harmônicas, simétricas, que constituíam o pedestal para as criações nas épocas áureas (ou consideradas como tais): século IV a.C. e Renascimento. Deverá, pelo contrário, abarcar novas constantes (ou inconstantes) expressivas que poderemos definir através dos conceitos de: dessimetria, desarmonia, desritmia"[366]. Características essas encontradas na arquitetura gótica. E se consideramos, como muitos o fazem, que o conceito composição é fundamental do ponto de vista formal, isso ainda se torna mais verdadeiro quando o associamos à forma clássica.

> A Renascença italiana, diz Wölffling, é uma arte das articulações, e sua arquitetura é sempre uma estrutura onde os elementos, chegando a uma significação autônoma, podem evoluir livremente. É assim que a coluna é uma forma que pode continuar existindo mesmo se se isola do seu contexto. A abóbada pode se desvincular tal qual uma tampa. Na composição de conjunto, cada nave, cada torre é uma parte autônoma, e na construção dos andares, frisos marcantes decompõem de maneira quase natural o conjunto em suas diferentes partes.[367]

Mas ao que diz Wölffling, é preciso acrescentar que a autonomia das partes que constituem um todo articulado não é apenas coerente mas também necessária à nova divisão do trabalho imposta à produção da arquitetura a partir do Renascimento. Partes separadas que, no caso, só podem ser reunidas pelo desenho realizado pelo arquiteto, exterior e transcendente a cada uma delas e ao todo resultante, conforme já muito bem demonstrou Sergio Ferro[368]. E a escolha dos elementos e das relações entre eles, visando à organização de uma estrutura formal nos moldes renascentistas, deve se dar tendo como objetivo criar uma configuração que expresse com clareza o sentido de harmonia ou *concinnitas*, para usarmos a clássica expressão albertiana.

> A arte edificatória no seu todo, dizia Alberti, compõe-se de delineamento e construção. Toda a função e a razão de ser do delineamento resumem-se em encontrar um processo, exato e perfeito, de ajustar e unir linhas e ângulos, a fim de que, por meio daquelas e destes, se possa delimitar e definir a forma do edifício. Ora, é função e objetivo do delineamento prescrever aos edifícios e às suas partes uma localização adequada e proporção exata, uma escala conveniente e uma distribuição agradável, de tal modo que a conformação de todo o edifício assente unicamente no próprio delineamento. O delineamento não depende

366 DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986, p. 12.
367 WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexions sur l'Histoire de l'Art*. Paris: Flammarion, 1997, p. 151.
368 FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Selvageria gótica_OK.indd 177 02/12/2020 16:59:25

> intrinsecamente da matéria; mas é de índole tal que nos damos conta de que em vários edifícios existem as mesmas linhas, quando neles se verifica uma só e mesma forma, isto é, quando as suas partes, e a disposição e o ornamento de cada uma delas correspondem entre si em todos os seus ângulos e linhas. E será legítimo projetar mentalmente todas as formas, independentemente de qualquer matéria; consegui-lo-emos desenhando e predefinindo ângulos e linhas com uma orientação e uma conexão exactas. Assim sendo, segue-se que o delineamento será um traçado exato e uniforme, mentalmente concebido, constituído por linhas e ângulos, levado a cabo por uma imaginação e intelectos cultos.[369]

E a isso acrescente-se a sua famosa definição de beleza: "a beleza é a concinidade, em proporção exata, de todas as partes no conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação"[370].

Postas as coisas nos termos defendidos pelo mais importante teórico da arquitetura no Renascimento, fica por demais evidente que a arquitetura gótica não se enquadra naquilo que, do ponto de vista morfológico, ele considerava a "essência da arquitetura", embora não tenha se utilizado desses termos. Termos que, com algumas mudanças superficiais, permaneceram ao longo da história das ideias clássicas, e que continuarão a ser defendidas enquanto existir a ideologia estética do classicismo. E é ela que ainda encontramos, na primeira metade do século passado, nas ideias expressas por Georges Gromort, quando ele define o que entende por composição arquitetônica, substituindo a expressão *concinnidade* (harmonia) pela expressão unidade, ambas com o mesmo significado:

> compor, dizia ele, é agrupar elementos escolhidos para fazer um todo homogêneo e completo, de tal sorte que nenhuma parte desse todo possa pretender se satisfazer a ela própria, mas que todas, ao contrário, se subordinem a um elemento, centro e razão de ser da composição. Se, por outro lado, a arquitetura é a expressão concreta de uma ideia, essa deve ser simples, única e claramente expressa. Isto é, a importância e a disposição dos elementos devem ser tais que todo o conjunto, pequeno ou grande, reste submisso ao grande princípio de disciplina que domina a criação do espírito: aquele da Unidade.[371]

Quanto à importância e ao significado dado à Unidade pelo pensamento clássico, vale a pena conhecer as ideias externadas pelo protorrenascentista Dante

---

369 ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*, p. 145.

370 Ibid., p. 377.

371 GROMORT, Georges. *Essai sur la théorie de l'architecture*. Paris: Vincent, Freal & Cie., 1946, p. 47.

Selvageria gótica_OK.indd 178 02/12/2020 16:59:26

Aligheri. Na sua obra *Monarquia* essa expressão comparece com destaque, e um significado transcendente lhe é conferido:

> Quanto mais um ser se afasta do ser supremo, tanto mais se afasta do ser uno e do ser bom. Daí que, na criação, o ótimo é o que é maximamente uno, segundo Aristóteles. Do exposto conclui-se ser a unidade a raiz do bem e a multiplicidade a do mal. Já Pitágoras situava o bem ao lado da unidade e o mal ao lado da multiplicidade. Do que foi dito deduz-se que pecar não é senão desprezar a unidade e passar à multiplicidade (...). Semelhantemente, uma cidade cuja proposta é proporcionar o bem viver e, mesmo um viver superior, necessita de chefe único (...) e se tal não ocorre, não só a finalidade da vida comunitária não é alcançada, mas a cidade deteriora-se.[372]

Pensar no conceito de unidade, via de regra associado à uniformidade, ao qual deve estar submetida a forma arquitetônica enquanto resultado de uma só ideia, é incompatível com o que ocorria na arquitetura medieval. O que aí prevalecia era a variedade ou a multiplicidade. Variedade que Ruskin considerava como a segunda mais importante característica do estilo gótico. E essa não tinha como causa primeira princípios estéticos criados mentalmente, posto ser uma decorrência direta da maneira como essa arquitetura era produzida como *cosa materiale* e não como *cosa mentale*. Era o resultado do tipo de organização do trabalho que então prevalecia, conforme muitos reconhecem, até mesmo Walter Gropius:

> (...) voltemos à Idade Média para estudar as corporações de ofícios dos mestres construtores das grandes catedrais. O mais surpreendente na organização dessas guildas era o fato de que cada artesão participante da obra podia não apenas executar, mas também projetar a parte que lhe cabia, desde que se subordinasse à clave de proporção geométrica de seu mestre; esta servia às guildas de construção – tal como a clave musical serve ao compositor – de recurso geométrico na construção. Quase nunca existiam projetos no papel; o grupo de trabalho vivia junto, discutia a tarefa comum e transpunha as ideias diretamente para a matéria.[373]

E John James, no seu magnífico estudo sobre a Catedral de Chartres, sublinha:

> a Catedral de Chartres não foi desenhada por três, nem mesmo cinco ou seis arquitetos. No sentido em que se entende hoje essa palavra, não houve arquiteto, mas somente construtores dirigidos por homens conhecendo intimamente os mais sutis aspectos de suas artes. O estudo da Catedral prova que ela foi construída

---

372 ALIGHIERI, Dante. *Monarquia*. São Paulo: Ed. Parma, 1983, p. 33 e 45.

373 GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 125.

Selvageria gótica_OK.indd 179 02/12/2020 16:59:26

> por grandes equipes nômades de pedreiros que se deslocavam de canteiro em canteiro, aí trabalhando tanto tempo quanto se lhes podia pagar. Quando os fundos se esgotavam, eles deixavam o lugar em bloco, a equipe completa atrás do seu chefe, para encontrar um outro projeto. Eles eram como os circos de hoje em dia que percorrem o país, estabelecendo-se em um lugar pelo tempo admitido, e depois, com suas tendas e seus instrumentos, partem para outros horizontes.[374]

Ademais, e não por acaso, é na *venusta* que a ideia da perfeição está presente. Essa expressão nunca esteve associada aos termos *utilitas* e *firmitas*. Recorde-se que para Alberti, como pura criação do espírito, ela era transcendente à matéria, isto é, à *firmitas*. Perfeição formal, portanto; e é em busca dos seus princípios que estão dirigidas partes significativas dos estudos das obras antigas, para que delas pudessem então ser retirados os canônes a partir dos quais seria possível reproduzir o essencial da pretendida *venusta* clássica, supostamente perfeita. Perfeição da qual seriam inerentes, conforme há séculos já havia sustentado Vitrúvio, as ideias de ordem, equilíbrio, harmonia, simetria; todas elas associadas às relações formais de natureza matemática e que podem ser sintetizadas na ideia de *proporção* que, segundo seus adeptos, é o principal predicado encontrado nas formas tidas como as únicas belas. Elenco de conceitos sempre presente no vocabulário do classicismo, independentemente da época, do lugar, e da maior ou menor ortodoxia daqueles que expressamente deles se utilizam, conforme nos revelam, por exemplo, todas as teorias arquitetônicas de natureza clássica até hoje produzidas.

Como sublinha Panofsky,

> a Renascença italiana (...) olhava para a teoria das proporções com ilimitada reverência; mas considerava esta teoria, diferentemente da Idade Média, não mais como um expediente técnico, mas como um postulado metafísico (...). Numa época em que a escultura e a pintura começavam a conseguir a posição de *artes liberales* e em que os artistas praticantes tentavam assimilar a cultura científica global de sua era (enquanto que, inversamente, eruditos e literatos procuravam compreender a obra de arte como manifestação de leis mais altas e universais), era bastante natural que mesmo a teoria prática das proporções fosse reinvestida de significado metafísico. A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quanto como uma expressão de harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como base racional da beleza. Podemos dizer que a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções,

[374] JAMES, John. *Chartres, les constructeurs*. Chartres: Societé Archéologique d'Eure-et-Loir, 1977, p. 9.

Selvageria gótica_OK.indd 180 02/12/2020 16:59:26

> corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da "simetria" [proporção] como princípio fundamental da perfeição estética.[375]

Ainda segundo Panofsky,

> por teoria das proporções (...) entendemos um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos, na medida em que esses seres sejam considerados temas de representação artística. A partir desta definição é possível antever a diversidade de caminhos que se abrem para o estudo das proporções. As relações matemáticas poderiam ser expressas pela divisão de um todo, bem como pela multiplicação de uma unidade; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas "normas" ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção (...).[376]

E são essas "normas" e "convenções" que nós encontraremos, provavelmente pela primeira vez, no tratado escrito no século V a.C. pelo escultor grego Policleto, e por ele sugestivamente nomeado *Cânone*. Tratado no qual ele apresenta certas proporções como sendo aquelas encontradas no corpo humano tido como mais belo, e que, portanto, deveriam ser rigorosamente utilizadas nas esculturas que os representassem. E são os mesmos pressupostos básicos que se encontram em um dos mais importantes *scritti rinacimentali*, o já citado *A Divina Proporção*, do frade e matemático Luca Pacioli – considerado também, e não por acaso, o pai da contabilidade moderna –, que muito influenciou as ideias sobre arquitetura, não apenas no Renascimento, mais ainda no século XX, quando foi usado então como referência por Le Corbusier ao escrever o *Modulor*[377].

---

375 PANOFSKY, Erwin. *Significadon nas artes visuais*, p. 128-9.

376 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, p. 90. Segundo Panofsky, "é importante saber não apenas se determinados artistas ou períodos da arte aderiram ou não a um sistema de proporções, mas também de que modo a aplicação das regras exercia uma influência real. Pois seria engano supor que as teorias das proporções *per se* sejam sempre as mesmas. Há uma diferença fundamental entre o método dos egípcios e o método de Policleto, entre o procedimento de Leonardo da Vinci e o da Idade Média – uma diferença tão grande e, sobretudo, de tal caráter que reflete as diferenças básicas entre a arte do Egito e a Antiguidade clássica, entre a arte de Leonardo da Vinci e a da Idade Média" (ibid., p. 90).

377 "No momento no qual a primeira edição do *Modulor* estava esgotada, um fato significante se produz: na nona Trienal de Milão, uma exposição bibliográfica foi organizada com o concurso das bibliotecas nacionais italianas e da Biblioteca Nacional de Paris. O objetivo era aproximar os estudos desenvolvidos em diversos países através dos séculos sobre a busca de disciplinas que estão na base de cada criação plástica, artisticamente e cientificamente. Pode-se ver assim reunidos pela primeira vez as obras de Villard de Honnecourt (século XIII), Francesco di Giorgio, Piero de la Francesca e as edições originais de Luca Pacioli, Dürer, Alberti, De l'Orme, Campano, Barbaro, Cousin, Serlio, Palladio, Leonardo, Galilei, Descartes etc., assim como os livros de grande atualidade de Speiser, Kayser, Wittkower, Lund, Ghika etc. Esta exposição

Selvageria gótica_OK.indd 181 02/12/2020 16:59:26

Quanto às questões atinentes à proporção, é interessante observar, como já o fizemos antes, as relações entre a literatura humanista e a arquitetura, propugnadas por alguns, no caso por Lorenzo Ghiberti nos seus *Commentarii*. Recorde-se que, defendendo a proporção como indispensável à beleza arquitetônica, utiliza, como exemplo, a proporção que se encontrava na forma, tamanho, posição e ordem das letras na escrita clássica. Acrescente-se a isso o que diz Panofsky:

> enquanto que Boccaccio e Villani tinham elogiado Giotto pela exatidão de suas representações, Ghiberti elogia nele, sobretudo, o fato de ter atingido esta mistura de graça e de dignidade que os italianos chamam *gentilezza*: de ter redescoberto não somente uma prática, mas também uma teoria (*doctrina*) que tinha ficado enterrada durante seis séculos; e, o que é mais importante, de ter sempre observado as "justas proporções" (*non uscendo delle misure*). Landino[378] – transferindo ao "mestre" o que Ghiberti tinha reivindicado para o "*aluno*" e invocando ainda de forma mais explícita o espírito da Antiguidade clássica – afirma que Cimabue foi o primeiro a redescobrir, além dos *lineamenti naturali*, esta "*vera proportione*" que os gregos chamam simetria. E mesmo um poeta não florentino, em torno de 1440, elogiando um pintor não florentino, acrescenta aos valores do "natural", "arte", "aspecto", "composição", "estilo" e "perspectiva", aquele de *mesura* (proporção).[379]

Sobre Alberti, Panofsky relembra que ele, através do seu tratado *Da pintura*, "aconselha ao pintor a se voltar para os humanistas no sentido de reencontrar os objetos 'seculares' (isto é, clássicos) (...). E, o que é o mais importante, ele introduziu – ou sobretudo reintroduziu – na teoria das artes representativas o que deveria se tornar o conceito central da estética da Renascença, o princípio secular de *convenienza* ou *concinnitas*, cuja melhor tradução é, sem dúvida, a palavra *harmonia*"[380]. E essa doutrina, diz Panofsky, retomada *ad infinitum* pelos sucessores de Alberti, entre eles Leonardo e Dürer, defende uma seleção estética fundamentada em racionalização matemática, na medida em que se

---

terminava por uma demonstração gráfica do *Modulor*, a pedido do presidente da Trienal Sr. Ivan Matteo Lombardo. 'O *Modulor*', escreveu ele, 'é o pivô em torno do qual todos os problemas da proporção na arquitetura moderna se agitam'. Do dia 26 ao 29 de setembro de 1951, a Trienal organizou o Primeiro Encontro Internacional 'De Divina Proportione', ao qual assistiram sábios, matemáticos, estetas, arquitetos, artistas vindos de todos os continentes. O Encontro Internacional não quis terminar sem instituir um comitê de estudos permanentes encarregado de continuar e fazer frutificar seus trabalhos. Vosso servidor foi colocado na presidência desse comitê. Ao mesmo tempo, o Museu de Arte Moderna de Nova York anunciava telegraficamente a sua intenção de sediar em Nova York o Segundo Encontro Internacional sobre a proporção" (Le Corbusier. *Le Modulor*. Paris: Denoël Gonthier, 1977,p. 5-6).

378 Cristoforo Landino (1424-92), humanista florentino, foi membro proeminente do círculo de Lorenzo de Médici e um importante teórico literário.

379 PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 28.

380 Ibid., p. 28.

Selvageria gótica_OK.indd 182 02/12/2020 16:59:26

trata de "harmonia em quantidade, isto é, de proporção"[381]. Também Wittkower sintetiza bem o pensamento albertiano relativo à harmonia e à proporção, termos indissociáveis: "A beleza é pois, segundo Alberti, uma harmonia presente no edifício, uma harmonia que (...) não resulta do capricho individual, mas de um raciocinar objetivo. Sua principal característica é a ideia clássica de conservar um sistema proporcional uniforme em todas as partes do edifício. E a chave da proporção correta é o sistema pitagórico da harmonia musical"[382].

Seguramente Wittkower estava se referindo à seguinte e significativa passagem do tratado de Alberti:

> Não gostaria que todos os elementos fossem desenhados apenas segundo um mesmo traçado e uma só definição de linhas, de tal modo que em nada se diferenciassem entre si; uns elementos serão agradáveis se forem maiores, outros hão de conferir mais graça se forem mais pequenos, outros consegui-la-ão pelo seu tamanho mediano. Portanto, serão agradáveis umas partes constituídas por linhas retas, outras por linhas curvas, e também serão apreciadas as que são definidas pelos dois tipos de linhas; contanto que se observe aquilo que estou sempre a advertir: que não se caia naquele defeito que faz com que o edifício pareça um corpo disforme com os ombros ou os flancos desproporcionados. O condimento de toda a graça é a variedade em cada aspecto, se esta for coerente e configurada pela proporção dos elementos que se encontram distantes um dos outros, se os mesmos elementos apresentarem discrepância entre si, por não haver uma certa proporção que os una e associe, então essa variedade será inteiramente dissonante. Efetivamente, como na lira, quando os sons graves correspondem aos agudos e entre aqueles e esses ressoam os médios contribuindo para a harmonia, da variedade dos sons resulta uma proporcionalidade sonora admirável que, de forma superior, deleita e prende a alma. Assim também sucede com todas as coisas que se propõem influenciar e cativar o espírito.[383]

No que tange à pintura, Panofsky destaca que, em todas as fontes do século XV, observam-se significativas mudanças de natureza morfológica nas ideias concernentes à representação pictórica, e que a partir dessas mudanças a pintura passa a ser vista então como devendo estar essencialmente associada à tida como organização racional da forma, essa determinada por "justas proporções", cujos segredos, supunha-se, tinham sido revelados na "doutrina perdida dos antigos". E destaca que durante o mesmo período a arquitetura foi estendida a uma imitação recriadora da natureza (...) dominada pelas mesmas "justas proporções"[384].

---

381 PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 28.

382 WITTKOWER, Rudolf. *Principi architettonici nel'età dell'umanesimo*. Torino: Giulio Eunadi editore, 1964, p. 37.

383 ALBERTI, Leon Battista. *Da arte aedificatoria*, p. 172.

384 Ibid., p. 29.

Selvageria gótica_OK.indd 183 02/12/2020 16:59:26

Destaque-se que as questões concernentes às proporções arquitetônicas clássicas, relacionadas às proporções do corpo humano, estão igualmente presentes no discurso de Manetti e na Carta a Leão X, ambos associados àquilo que bem antes já havia sido defendido por Vitrúvio. "Manetti, diz Panofsky, nos assegura que Bunelleschi pode realizar suas obras não somente porque ele redescobriu as ordens clássicas mas também por que, 'dotado de um bom *coup d´oeil* (*buono occhio mentale*)', ele se tinha familiarizado com 'a escultura, as dimensões, as proporções e a anatomia'." E na já referida carta a Leão X, afirma-se explicitamente que o uso das famosas ordens clássicas representava uma importante transformação arquitetônica e uma glorificação do corpo humano. Pensamento que então se tinha tornado uma noção corrente: "Os romanos, dizia-se, tinham colunas calculadas segundo as dimensões do homem e da mulher"[385]. Afirmações manifestamente decorrentes de Vitrúvio que "fazia derivar as colunas dórica, jônica e coríntia das proporções de um homem, de uma mulher adulta e de uma esbelta jovem"; e que expressam algo fundamental da arquitetura clássica na qual, ao contrário da arquitetura medieval, procura-se utilizar dimensões análogas às proporções encontradas em certos corpos humanos escolhidos como referência, e não segundo um escala relacionada ao tamanho do corpo humano. Por isso, sublinha Panofsky,

> em uma catedral gótica, as portas são de tamanho o justo e o suficiente para deixar passar uma procissão com seus estandartes. Os capitéis, quando existem, ultrapassam raramente a altura média das bases, enquanto que a altura do pilares ou dos fustes pode ser aumentada ou diminuída independentemente da largura (...). Em um templo clássico – e por consequência, em uma igreja da Renascença –, as bases, os fustes e os capitéis das coluna têm, mais ou menos, proporções que correspondem à relação existente entre o pé, o corpo e a cabeça de um ser humano normal. E é precisamente a ausência de uma tal analogia entre as proporções arquitetônicas e humanas que conduz os teóricos da Renascença a acusar a arquitetura medieval de não ter "nenhuma proporção".[386]

Mas quais seriam as tão propaladas "justas proporções"? Aquelas vitruvianas ou aquelas "divinas proporções" enunciadas por Luca Paccioli, ambas referenciadas ao corpo humano, mas distintas entre si? Certamente os homens do Renascimento não teriam uma única resposta para essa pergunta, e as proporções encontradas nas construções romanas são tão diferentes entre elas que se tornaria difícil determinar qual seria "a justa". E como a teoria das proporções, inerente ao classicismo, contém as questões relativas às ordens arquitetônicas, a pergunta ainda se torna mais difícil de ser respondida, pois, como se sabe, as proporções não são as mesmas para as várias e distintas ordens. Aquela que, em princípio, vale para a dórica, não é a mesma

[385] ALBERTI, Leon Battista, op. cit., p. 29.
[386] Ibid., p. 29.

Selvageria gótica_OK.indd 184 02/12/2020 16:59:26

para a coríntia, a primeira mais robusta e a segunda mais esbelta; e ambas são distintas da proporção da ordem jônica. Ademais, a "justa" ou "divina" proporção nunca foi rigorosamente determinada de forma consensual entre os arquitetos clássicos, posto que, mesmo com o pretendido rigor associado ao conceito de perfeição, neste quesito são grandes as diferenças entre eles. À guisa de exemplo, vejamos o que diz Werner Szambien, no seu livro *Symétrie, Goût, Caractere*, no qual trata da teoria e da terminologia da arquitetura na Idade Clássica, de 1550 a 1800. Referindo-se sobretudo ao classicismo francês, mas isto também é válido para o Renascimento italiano, ele destaca que "a questão das proporções das ordens resta a grande chaga aberta da idade clássica. O problema de um equilíbrio cientificamente estabelecido entre a proporção harmoniosa, aritmética e geométrica é o problema de fundo das eternas discussões entre os autores e no seio da Academia (...). O nascimento dessa discussão na França no século XVI deve muito aos teóricos italianos. Desde Philibert de l'Orme a questão primordial é formulada"[387]. E se os literatos e gramáticos já no protorrenascimentto não estavam plenamente de acordo entre eles sobre questões relevantes do ponto de vista do humanismo e do classicismo, o mesmo pode ser dito sobre os arquitetos e os teóricos da arquitetura, no que tange àquelas que seriam as corretas proporções das ordens arquitetônicas. Divergências que encontramos quando são confrontadas entre si as opiniões de Vignola, Palladio, Philibert de l'Orme, Scamozzi, (figs. 149, 150 e 151) Freat de Cambray, Perrault, Frézier, entre outros.

Figura 149 – Monumento a Vincenzo Sacamozzi, Igreja de San Lorenzo, Vicenza

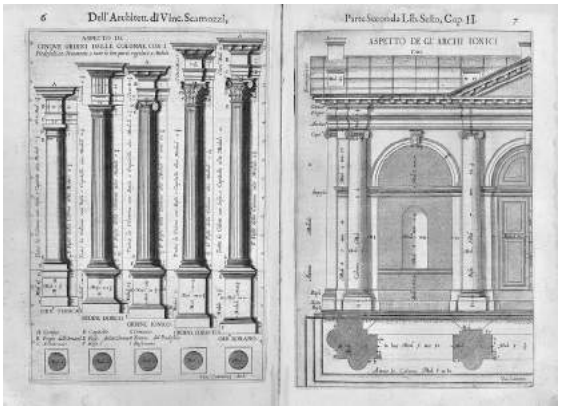
Foto: Didier Descouens

[387] SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, Goût, Caractère*. Paris: Picard, 1986, p. 35.

Selvageria gótica_OK.indd 185 02/12/2020 16:59:28

Figura 150 – Capa do *Idea della Architettura Universale* de Vincenzo Scamozzi

Figura 151 – Páginas do *Idea della Architettura Universale* de Vincenzo Scamozzi



Ademais, segundo Wittkower, a "convicção de que a arquitetura é uma ciência, e que cada parte do edifício, no interior como no exterior, deve integrar-se em um único e idêntico sistema de relações matemáticas, pode ser definido como o axioma fundamental dos arquitetos renascentistas"[388]. E ao fazer tais afirmações, Wittkower não está apenas falando das ideias defendidas por esses arquitetos; ele está também dizendo que para eles essa é uma "verdade" axiomática, isto é, que dispensa comprovação. Assim, tais "verdades" tornam-se fáceis de serem propaladas, o que é diferente de serem comprovadas. E isso, malgrado os absurdos arquitetônicos aos quais elas conduzem, conforme já demonstraram Viollet-le-Duc (fig. 152) e seu seguidor Charles Blanc, (fig. 153) que escreveu a obra intitulada *Grammaire des Arts du Dessin*. (fig. 154) Ambos fundamentam suas críticas à *proporção*, colocando-a em oposição ao conceito de *escala*; conceitos com significados distintos e com consequências muitos diferentes, por vezes opostas, quando aplicados à arquitetura.

A escala está associada ao tamanho do corpo humano e a proporção associada às relações de dimensões entre as partes constituintes desse corpo. E nessa diferença, que contém em si uma oposição, residem características importantes e divergentes, que se revelam quando confrontamos, como fez Le Blanc, a arquitetura gótica com a clássica. E é isso o que Viollet-le-Duc antes já havia destacado, quando afirmava:

> no lugar dos princípios harmônicos, baseados sobre o módulo abstrato, a Idade Média formula um outro princípio, aquele da escala, isto é, no lugar de

388 WITTKOWER, Rudolf, op. cit., p. 101.

Selvageria gótica_OK.indd 186 02/12/2020 16:59:32

um módulo variável como a dimensão dos edifícios, ele toma uma medida uniforme, e esta medida uniforme é dada pela dimensão do homem antes de tudo, e depois pela natureza do material empregado. Esses novos princípios (nós dizemos novos, porque não os vemos aplicados em nenhuma parte na Antiguidade) não fazem com que todos os monumentos sejam pequenos porque o homem é pequeno; eles se limitam, mesmo nos mais vastos edifícios (e na Idade Média não faltaram edifícios elevados dessa maneira), a forçar o arquiteto a lembrar em tudo a dimensão do homem, de ter sempre em conta a dimensão dos materiais que emprega. A partir de então uma porta não crescerá mais em proporção ao edifício, pois a porta é feita para o homem, ela conservará a *escala* de sua destinação; um degrau será sempre um degrau praticável (...) O homem é a medida (...). Armados dessa medida, os arquitetos a ela vão subordinar todos os membros de seus edifícios: é pois o homem que se torna o módulo, e esse módulo é invariável. O que não quer dizer que a arquitetura da Idade Média, na sua origem e no seu apogeu, seja simples cálculo, uma fórmula numérica; não, esse princípio se limita a lembrar sempre a dimensão humana. Assim, qualquer que seja a altura de uma pilar, a base desse pilar não ultrapassa jamais a altura de apoio; qualquer que seja a altura de uma fachada, as alturas das portas não excederão duas *toises* (medida francesa), duas *toises* e meia, porque não se supõe que os homens e o que podem carregar, tal qual estandarte, dossel, possa ultrapassar esta altura. Qualquer que seja a altura de uma nave, as galerias de serviço em diferentes andares serão proporcionais, não à altura do edifício, mas à dimensão do homem.[389]

Figura 152 – Capa do *Entretiens sur L'architecture* de Viollet-le-Duc

ENTRETIENS

L'ARCHITECTURE

M. VIOLLET-LE-DUC

TOME PREMIER

PARIS

A. MOREL ET Cie ÉDITEURS

[389] VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Le Dictionnaire d'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. 144-45.

Selvageria gótica_OK.indd 187 02/12/2020 16:59:33

Figura 153 – Charles Blanc, foto de Félix Nadar

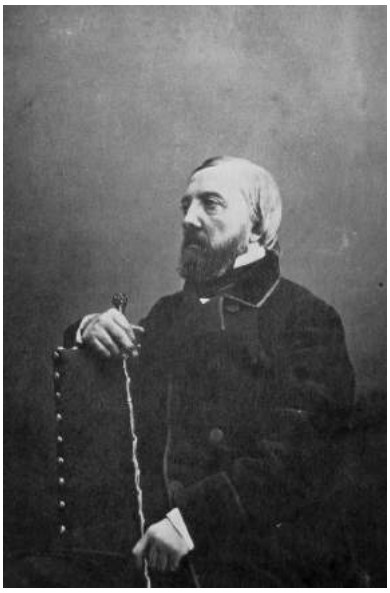


Figura 154 – Capa do *Grammaire des Arts du Dessin* de Charles Blanc

Quanto a essas questões atinentes à proporção e à escala arquitetônicas, são de natureza semelhante às observações e críticas feita por Charles Blanc, pouco tempo depois das de Viollet-le-Duc. Segundo ele,

> os monumentos da Antiguidade, quando tinham uma extensão não muito grande, o Erecteion de Atenas (fig. 155) ou o templo de Teseu, parecem feitos para o uso do homem; mas logo que o edifício crescia, tudo aumentava na mesma proporção ou quase. Cada parte tendo uma relação secreta, mesmo que variável, com o diâmetro da coluna, os detalhes aumentavam, e chegava um momento em que a arquitetura parecia feita para gigantes. Não se podia mais subir os degraus, as balaustradas não estavam mais à altura do apoio: o artista estando preocupado com a arte e não com o homem. Entretanto, como era preciso obedecer à necessidade, quando o templo tinha os degraus difíceis de subir, como no Partenon, (fig. 156) ou impossível de vencer, como à Selitone, onde cada degrau media a altura de um homem ordinário, colocava-se aqui e ali subdivisões de degraus que tornavam praticável o acesso ao templo. É diferente na catedral do século XIII; ela é sempre concebida à escala do homem. O templo pode crescer em dimensões, mas as partes que são feitas com destinação humana não mudam nada. Os degraus continuam os mesmos; as portas não se elevam além do que é necessário para deixar passar um bispo com o seu báculo, um guerreiro com a sua lança, um padre com o seu estandarte.[390]

[390] BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris: Henri Laurens Editeur, 1880, p. 297.

Selvageria gótica_OK.indd 188 02/12/2020 16:59:35

Figura 155 – Erecteion de Atenas

Foto: Berthold Werner

Figura 156 – Acrópole de Atenas

Foto: LinnieZ

E recorrendo a um dos textos de Prosper Mérimée[391], (fig. 157) Blanc transcreve o seguinte trecho: "a escala que os mestres da Idade Média preferiram é a média da estatura humana, e não sem razão, pois essa medida é uma daquelas que a vista julga mais rapidamente"[392].

Figura 157 – Prosper Mérimée

[391] Prosper Mérimée (1803 – 1870) foi importante historiador, arqueólogo e escritor francês do século XI, e se tornou bastante conhecido do grande público pelo seu conto "Carmem". No campo específico da arquitetura e das artes foi autor de um conjunto significativo de ensaios concernentes à Idade Média. Exerceu as funções de inspetor-geral dos Monumentos Históricos na França.

[392] BLANC, Charles, op. cit., p. 297.

Selvageria gótica_OK.indd 189 02/12/2020 16:59:38

Sobre algumas características intrínsecas à estrutura formal clássica e os seus significados nem sempre aparentes e nem sempre revelados pelos discursos que os têm como objeto, é importante lembrar o que há um século já foi dito por Georg Simmel (fig. 158) sobre a simetria, no seu ensaio *Estética e Sociologia*:

> a tendência da simetria em dispor uniformemente elementos conforme princípios constantes é própria a todas as formas de sociedades despóticas (...). A disposição simétrica facilita a dominação de um grande número a partir de um só e mesmo ponto com menor resistência e se calculam melhor através de um *médium* simetricamente ordenado, do que quando a estrutura interna e os limites das partes são irregulares e flutuantes (...). Simetria quer dizer, esteticamente, que o elemento singular depende somente de sua interação com todos os outros, mas ao mesmo tempo, que a esfera assim designada está fechada sobre ela mesma; as formações assimétricas, ao contrário, estão de acordo com um direito mais individualizado para cada elemento, com uma maior margem para relações que ocorrem livremente no espaço.[393]

Figura 158 – Georg Simmel

Além disso, diz Simmel, "a atração da simetria, seu equilíbrio interior, sua perfeição exterior e harmoniosa relação entre as partes e seu centro unitário, contribui certamente para essa força de atração estética que exercem sobre muitos os espíritos autocráticos, a radicalidade de uma só e mesma vontade"[394]. Em outra situação diametralmente oposta, diz ele, "(...) o ideal de simetria e da perfeição

[393] SIMMEL, Georg. *La tragédie de la culture*. Paris: Ed. Rivages, p. 129 e 133.
[394] Ibid., p. 130.

Selvageria gótica_OK.indd 190 02/12/2020 16:59:38

lógica, que dá sentido a partir de um ponto único a cada elemento particular, é rejeitado em favor daquele que deixa cada elemento se desenvolver com toda a independência, a partir de suas próprias condições, fazendo assim aparecer o conjunto sob o aspecto de um fenômeno sem regra e sem regularidade"[395].

Às ideias externadas por Simmel, acrescento aquelas de Bruno Zevi, expressas no seu livro *A Linguagem Moderna da Arquitetura*, por sinal escrito intencionalmente em contraposto ao que Summerson apresenta no seu *Linguagem Clássica da Arquitetura*. Segundo Zevi, quando analisamos as características e os pressupostos da linguagem clássica,"confirma-se um fato conhecido e incontroverso, mas bastante difícil de inculcar na consciência dos arquitetos: o que parece racional, porque regulamentado e ordenado, é humana e socialmente desregrado, tem a sua lógica unicamente no poder despótico, enquanto que na generalidade aquilo que se presume irracional nasce de um hábito de intensa reflexão e de forte reconhecimento à fantasia. O classicismo liga bem com os cemitérios, não com a vida. Somente a morte desenvolve a 'ânsia da certeza'"[396].

E quando voltamos nossa atenção para o conceito *ordem* e para o uso da chamada perspectiva central, ambos estruturadores da estética clássica, merecem nossa atenção as concernentes observações feitas por Sérgio Ferro: "A essência da ordem é isso: em vez da livre manifestação das partes no todo coletivamente determinado, a submissão das partes à totalização derivada de um só núcleo, de uma regra impositiva. Em vez das perspectivas múltiplas (...) a perspectiva central de um só ponto de vista. No lugar das aventuras do caminho, a retroação normativa do fim imobilizado. A associação da ordem e da perspectiva central não é aleatória: esta assegura a proeminência de um só; aquela sufoca a livre expressão dos outros"[397]. E a adoção pelo Renascimento da estética clássica como um dos seus pilares, a partir de Brunelleschi e transformada em linguagem oficial dos arquitetos, fazia parte, no universo da produção arquitetônica, das mudanças estruturais já então vividas por boa parte da sociedade italiana. Brunelleschi, destaca Ferro, introduz

> a ordem clássica no interior das igrejas que desenha – o coríntio, principalmente. Ele será imediatamente seguido por Alberti, Bramante etc., e durante séculos o clássico torna-se a língua oficial dos arquitetos. Tafuri já observou isto: a introdução do clássico responde à necessidade, para a nova estrutura de produção, de descartar e calar a expressão autônoma dos trabalhadores da construção, sua criatividade dispersa devido à fluidez das tarefas e à abertura permanente do objetivo, em resumo, à prioridade do processo sobre o

395 SIMMEL, Georg, op. cit., p. 130.

396 ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 21.

397 FERRO, Sérgio, op. cit., p. 335.

Selvageria gótica_OK.indd 191 02/12/2020 16:59:38

> resultado. Desaparecimento das tradições da cooperação simples. Começa, em contrapartida, a longa história do desprezo com que os tratados de arquitetura descrevem o operário, sua incapacidade, seu mau gosto instável, sua falta de *virtu*. Esta é reservada ao herói nascente – o gênio artista, cheio de astúcias, de façanhas, de ousadias capciosas: as "*vidas*" de Vasari são férteis em notícias sensacionalistas que ilustram esses comportamentos espertos.[398]

Nada legitima o renascimento do antigo, afirma Sérgio Ferro, "exceto a necessidade de submeter o trabalho à exploração do capital, a necessidade de instaurar a manufatura no lugar da cooperação simples. Não digo que o clássico bastou para tanto, longe disso. Muitas outras violências foram necessárias"[399]. E se olharmos o que ocorreu à luz da história do desenho arquitetônico, diz ele, observamos que já

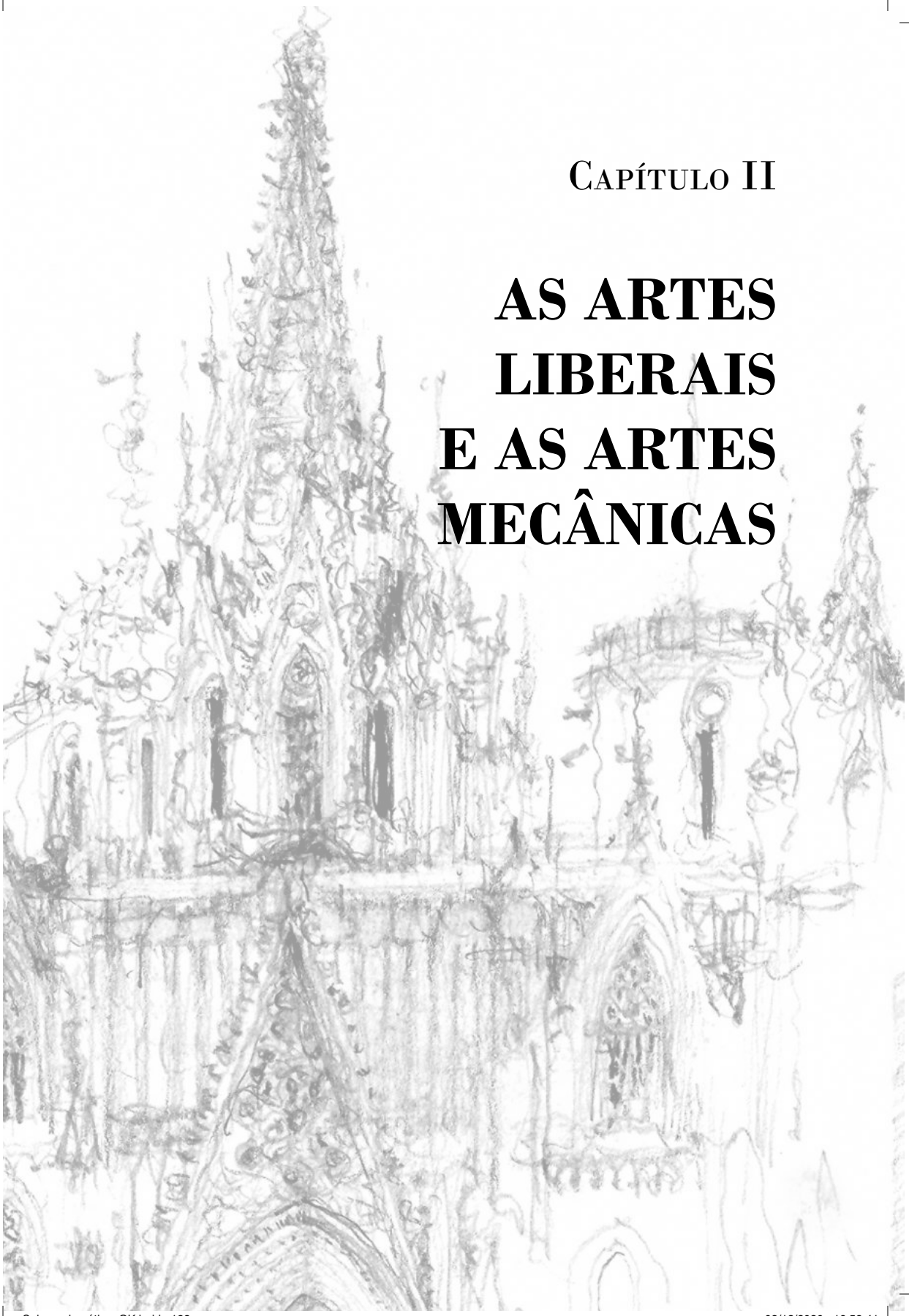
> o gótico tardio preparou o caminho afastando o desenho do canteiro de obras. Ele o atribui a um personagem separado dos trabalhadores, o arquiteto, e passa do desenho construtivo ao desenho que começa a se alimentar apenas de si mesmo. Mas os entrelaçamentos traçados com o pequeno compasso eram metonímias ainda bastante próximas das curvas do grande compasso. Variações que tornavam mais complexas as operações envolvendo a especialização das qualificações; talvez ela aumentasse a massa de sobretrabalho, mas não cortava a continuidade com o canteiro tradicional – exceto, e isso é importante, quanto ao poder de decisão. Com o clássico dá-se o salto, o corte. Mudam-se os hábitos, os usos, o horizonte e as formas, o vocabulário. Decreta-se abominável o estilo "germânico", dos *goths* bárbaros. Desacreditam-se as tradições artesanais "partilhadas por todos os operários", desprezam-se os acordos de canteiro – ou melhor, deseja-se suprimi-los. Passa-se da gratidão para com os "construtores de catedrais" à difamação dos marginais incompetentes do século XVI, cujo salário, evidentemente, desaba. Do outro lado, o do desenhista, buscam-se favores, privilégios e isenções que o afastam das corporações. Aliás, ele não é mais mestre, formado segundo as regras do ofício, mas vem, agora, da pintura, da escultura, da ourivesaria etc. Passa para a linhagem das artes do desenho, abandona a do canteiro de obras. E ganha a simpatia dos grandes de quem merece também a gratidão.[400]

E como inevitável decorrência, sublinha Ferro, "não é digno do título de arquiteto quem não é especialista em desenho e representação"[401]. Tudo isso envolto pela ideia de que a disciplina arquitetura não é uma arte mecânica, mas sim uma arte liberal. E é sobre isso que trata o próximo capítulo.

---

398 FERRO, Sergio, op. cit., p. 334.
399 Ibid., p. 339.
400 Ibid., p. 339-40.
401 Ibid., p. 330.

Selvageria gótica_OK.indd 192 02/12/2020 16:59:39



Capítulo II

AS ARTES LIBERAIS E AS ARTES MECÂNICAS

Selvageria gótica_OK.indd 193 02/12/2020 16:59:41

A cultura do classicismo renascentista não rompeu apenas com a linguagem arquitetônica gótica, mas também, e particularmente, com uma secular tradição medieval apoiada no *savoir-faire* artesanal. Esse era então a condição principal e necessária ao ato de edificar, dependente do trabalho do artesão construtor e do seu saber, obtido sobretudo no canteiro de obras, por meio do fazer e deste indissociável. Característica das chamadas *artes mecânicas*, distintas e opostas às *artes liberais*. Essas divididas em dois grupos: o *trivium* e o *quadrivium*. O primeiro constituído pela lógica, a gramática e a retórica; e o segundo pela aritmética, a música, a geometria e a astronomia.

Recorde-se que nas classificações das atividades humanas[402] legadas pelo mundo clássico antigo, e que no fundamental prevaleceu durante toda a Idade Média, encontramos dois grandes grupos ou categorias distintas e opostas: as atividades servis ou mecânicas e as atividades liberais. Note-se que do século I ao século V a arquitetura e a medicina estavam incluídas entre as artes liberais, das quais foram posteriormente retiradas[403]. E conforme essa classificação, as primeiras, as atividades ou artes mecânicas, caracterizando-se, sobretudo, pelas ações que exigem o uso da mão e do corpo, aproximariam dos escravos aqueles que as realizam; as segundas, as atividades ou artes liberais, enquanto ações realizadas pelo espírito, eram consideradas dignas dos homens livres. Sublinhe-se que Tomás de Aquino (fig. 159) estabelecia a distinção entre *arti liberali* e *arti servili*, com o fundamento de que as primeiras destinam-se ao trabalho da razão, as segundas "aos trabalhos exercidos com o corpo, que são de certo modo servis, porquanto o corpo está submetido servilmente à alma e o homem é livre segundo a alma"[404]. E no Medievo, era entre as artes mecânicas que se situavam então aquelas atividades associadas à pintura, à escultura e à arquitetura. Recorde-se igualmente que, muito antes do Renascimento, a educação das elites

---

402 Sobre estas classificações, recomendo a leitura do verbete Arte da *Enciclopédia Mirador*, op. cit.

403 Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 82. "A partir do século I foram denominadas Artes liberais (isto é, dignas do homem livre), em contraste com as Artes manuais, nove disciplinas, algumas das quais Aristóteles teria denominado ciência, e não artes. Essas disciplinas foram enumeradas por Varrão: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia, música, arquitetura e medicina. Mais tarde, no século V, Marciano Capela, em *Núpcias de Filologia e Mercúrio*, reduzia a sete as Artes liberais (gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música), eliminando as que lhe pareciam desnecessárias a um ser puramente espiritual (que não tem corpo), isto é, arquitetura e medicina, e estabelecendo assim o *curriculum* de estudo que deveria permanecer inalterado por muitos séculos" (ibid.).

404 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 194 02/12/2020 16:59:41

sociais pressupunha a aprendizagem das artes liberais; e estas, mais tarde, foram necessariamente incluídas no programa de estudo dos humanistas[405].

Figura 159 – Tomás de Aquino, autor Carlo Crivelli

Afastar-se da Idade Média, propor a ruptura com muitos dos seus aspectos sociais, econômicos, culturais e filosóficos, pressupunha, para os artistas/humanistas do Renascimento, entre estes aqueles que então reivindicavam para si o título de arquiteto, essencialmente distinto do artesão mestre de obras, romper

405 "A educação básica para a elite instruída da Idade Média consistia na aprendizagem das artes liberais. A tradição vinha diretamente dos tempos clássicos, através dos escritos de Santo Agostinho, e foi refinada e transformada numa estrutura de ensino por Cassiodoro e Boécio, no começo do século VI. A divisão formal das artes liberais em *Trivium* e *Quadrivium* data provavelmente do período carolíngio e continuou sendo a base teórica da educação medieval até o século XII. O *Trivium*, ou encontro de três caminhos, consistia em gramática, dialética e retórica. Esses três ramos continham as disciplinas necessárias para o serviço da Igreja e, gradualmente, também na administração secular: domínio da estrutura da língua, capacidade para apresentar argumentos e apreciação da força do discurso em prosa e poesia. Um equilíbrio instável era mantido inicialmente entre o uso dos textos clássicos e bíblicos como exemplos na instrução, com a balança pendendo fortemente, desde os tempos carolíngios, para o lado das Escrituras. A segunda parte do *syllabus* era mais científica; o *Quadrivium*, ou encontro de quatro caminhos, incluía aritmética, geometria, astronomia e música" (MURRAY, A. *Razón y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1982. Citado in LOYN, H. R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Selvageria gótica_OK.indd 195 02/12/2020 16:59:44

com o mundo das *artes mecânicas* e instituir suas práticas e saberes no tido como superior mundo das *artes liberais*, conforme já tive oportunidade de tratar também em outro trabalho[406]. O mesmo, como se sabe, ocorreu com a pintura e a escultura, para as quais também se reivindicou a condição de *artes liberais*, separando-as, portanto, do mundo do trabalho artesão e do sistema social do qual esse fazia parte. E para tanto muito contribuíram os humanistas, já no século XIV: "sozinhos", diz Pevsner, "os artistas provavelmente não conseguiriam atingir os seus objetivos, mas os escritores da época vieram em seu socorro. Humanistas como Petrarca, Villani, Facius e outros, achando que era uma atitude comum na Antiguidade, começaram a elogiar as obras dos artistas individuais, em termos incompatíveis com a tradição medieval de considerar a pintura e a escultura ofícios como quaisquer outros"[407].

Mas é forçoso reconhecer que no Renascimento as mudanças de mentalidade sobre essas questões não se deram de imediato, antes pelo contrário, pois, conforme foi visto, ainda no final do século XV as atividades do pintor por vezes ainda não eram benquistas, nem consideradas dignas. Miguel Ângelo, por exemplo, "quando ainda criança disse ao pai e aos tios que queria ser pintor, foi '*mal voluto e bene espesso stranamente battuto*' [malquisto e com bastante frequência apanhou], porque a profissão de pintor não estava à altura das ambições de uma família florentina de tradição. Miguel Ângelo foi obrigado a começar como um simples aprendiz no ateliê de Ghirlandaio, (fig. 160) até que seu pai finalmente decidiu deixar que ele seguisse sua vocação"[408]. E é bastante significativo o que escreveu Leonardo da Vinci, quando reivindicava para a atividade do pintor e a pintura um lugar entre as artes liberais:

> "*si dole la pittura per essere lei sacciat dal numero dele arti liberali*" [com justa razão, a pintura reclama ter sido excluída do grupo das artes liberais]. "*Messa la pitura fra lê arti meccaniche*" [Por a pintura entre as artes mecânicas] parecia-lhe um crime odioso, e o próprio uso da expressão "ofício manual" para designar a arte era um "*vile cognome*". Em consequência disso, ele se recusou a considerar

---

406 Refiro-me à minha Tese de Doutorado intitulada *Le dogme architecte*, defendida junto à U.E.R. "Urbanisation-Amenagement" – Université des Sciences Sociales Grenoble II, na cidade de Grenoble, França, no ano de 1979. Sobre as questões relativas ao arquiteto, ao mestre de obras e às artes liberais e mecânicas, recomendaria, entre outras, a leitura das seguintes obras: BLUNT, Anthony. *La theorie des arts em Italie*; BLUNT, Anthony. *Philibert de l'Orme*. Brionne: Gérard Monfort, 1986; SIMONCINI, Giorgio, op. cit.; WARNER, Martin. *L'artiste et la cour*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1989; MOULIN, Raymonde et altri. *Les architects*. Paris: Calmann-Lévy, 1973; TAFURI, Manfredo, op. cit.; CHASTEL, André, op. cit.; MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Paris: Flammarion, 1977; SAVIGNAT, J.-M. *Dessin et architecture du moyen âge au XIIIe siècle*.

407 PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 94.

408 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 196 02/12/2020 16:59:44

como "*scientia*" a escultura em pedra e chamou-a de "*arte mecanicissima*", porque, segundo dizia, "ela faz transpirar e exaure fisicamente aquele que a pratica".[409]

Figura 160 – Domenico Ghirlandaio, pintor

E, tudo faz crer, foi o florentino Filippo Villani, no início do século XV, o primeiro a manifestar-se, de forma explícita, favoravelmente à inclusão das hoje chamadas belas-artes – ou ao menos a pintura – entre as artes liberais, apoiando-se nas obras de Cimabue e, sobretudo, nas de Giotto. (fig. 161) Recorde-se que Giotto, além de reconhecido pelos seus predicados enquanto pintor, em 12 de abril de 1334 foi nomeado, pela *Signoria* de Florença, *magister* e *gubernator*, responsável pela arquitetura da catedral e da cidade, sendo "qualificado de homem *expertus* e *famosus*, que é preciso guardar por sua *scienta* e sua *doctrina*" e "acolher em sua pátria como um grande mestre (*velut magnus magister*) e ter em alta estima na cidade"[410].

Villani, afirma Bazin, foi o primeiro que ousa proferir a "pretensão de arrancar as belas-artes – ou ao menos uma entre elas – do caráter 'ignóbil' das artes mecânicas"[411]. Em sua já citada obra intitulada *De origine civitatis et eiusdem*

409 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 93.
410 Cf. WARNKE, Martin, op. cit., p. 17 e 18.
411 BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 17.

Selvageria gótica_OK.indd 197 02/12/2020 16:59:45

famosis civibus, editada em 1404 e na qual escreve sobre as origens das cidades de Fiesole e Florença e seus homens ilustres, Villani assim se manifestava: "muitos consideram, na verdade com razão, que os pintores não são inferiores àqueles que são mestres pelo exercício das artes liberais; estes possuem os preceitos próprios à literatura por meio do estudo e do saber, enquanto que aqueles aprendem o que eles exprimem pela arte, somente pela altura de seu gênio e a segurança de suas memórias, aquilo que eles expressam pela arte"[412]. Por isso ele louva os pintores florentinos "que reergueram a artes anêmicas e quase extintas, e dessa renascença a iniciativa deve ser buscada em Cimabue e Giotto"[413]. Ademais, acrescenta Bazin,

> logo os artistas e humanistas reivindicam a *liberalitá* a favor dos artistas invocando o fato de que para esses a operação mental (*il disegno*) precede a operação manual que lhe está sujeita. Por outro lado, não fazem eles uso das artes liberais? Alberti não recomendava aos pintores de serem *experts* em tudo que concerne às artes liberais e em primeiro lugar aquilo que diz respeito à geometria? Enquanto que uma carta patente de 1468 do duque de Urbino, Federico da Montefeltro, exalta a excelência da arquitetura porque ela está fundamentada em parte sobre a aritmética e a geometria, que pertencem às artes liberais e às principais entre elas. Propósito semelhante encontra-se em Leonardo da Vinci, em nome da "ciência" da perspectiva. Em suma, é o mesmo raciocínio que deve ter feito Marciano Capella[414], (figs. 162 e 163) liberando a música das artes mecânicas porque fazia uso da aritmética. Na referida corte de Urbino, Giovanni Santi, o próprio pai de Rafael, protesta com veemência na sua *Cronica rimata* contra o fato de a pintura ser considerada como uma arte mecânica.[415]

---

412 VILLANI, Filippo, citado por BAZIN, Germain, op. cit., p. 17. "Escrevendo no final do 300, Filippo Villani põe Giotto e outros pintores florentinos entre os homens ilustres de Florença. Sublinhe-se, no entanto, e isto mostra que o seu posicionamento representa ainda uma exceção, que na introdução sentiu necessidade de justificar tal fato – 'Extimantibus multis nec stulte quindem pictores nec inferiores ingenii hiis quos liberales artes fuere magistros...' – o que faz supor uma inclinação do autor a dar maior consideração às artes liberais (direito e medicina)" (SIMONCINI, Giorgio, op. cit., p. 49).

413 Ibid.

414 Marciano Capella foi um escritor latino de origem africana, da tarda Antiguidade. Foi autor de um manual enciclopédico sobre as sete artes liberais organizadas no *trivium* (gramática, dialética e retórica) e no *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Classificação adotada pela Idade Média.

415 BAZIN, Germain, op. cit., p. 17-18.

Selvageria gótica_OK.indd 198 02/12/2020 16:59:45

Figura 161 – Giotto di Bondone

Foto: Frieda

Figura 162 – A Música, ilustração em manuscrito do século XV *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella

Figura 163 – A Retórica, ilustração de manuscrito do século XV *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella

Selvageria gótica_OK.indd 199 02/12/2020 16:59:51

Sobre Cimabue, Vasari assim começa a sua biografia:

> Era infinito o número de males que deprimiam e afogavam a mísera Itália, não só com a ruína daquilo que podia ser chamado de edificações, mas – o que importava bem mais – com a morte de todos os artistas, quando (conforme quis Deus) nasceu na cidade de Florença, no ano de MCCXL, para trazer as primeiras luzes à arte da pintura, Giovanni Cimabue, da família dos Cimabuoi, nobre naquele tempo; à medida que Giovanni Cimabue crescia, seu talento era reconhecido não só pelo pai, mas também por inúmeras outras pessoas. Conta-se que, ouvindo os conselhos de muitos, o pai decidiu mandá-lo exercitar-se nas letras, e o enviou a Santa Maria Novella, confiando-o a um mestre de sua parentela, que então ensinava gramática aos noviços daquele convento; mas Cimabue, que sentia não ter predisposição para aquilo, em vez de estudar, pintava o dia inteiro em seus livros e folhas homens, cavalos, construções e diversas fantasias, impelido pela natureza, que parecia sofrer algum dano se não fosse exercitada. Ocorre que naquela época alguns pintores gregos estavam em Florença, a chamado de quem governava a cidade, nada mais nada menos do que para nele introduzir a arte da pintura, que na Toscana se perdera por muito tempo. Assim, aqueles mestres se incumbiram de muitas obras para a cidade, a começar pela capela dos Gondi, ao lado da capela principal em Santa Maria Novella, (fig. 164) cujas abóbada e fachada estão hoje muito apagadas e consumidas pelo tempo; por isso, Cimabue, que se iniciava nessa arte que tanto lhe agradava, fugia frequentemente da escola e passava o dia vendo aqueles mestres trabalhar; com isso o pai e aqueles gregos julgaram que, se ele se dedicasse à pintura, sem dúvida se tornaria perfeito na profissão. Para a sua grande satisfação, foi preparado por aqueles mestres na arte da pintura e, exercitando-se continuamente e ajudado pela natureza, em pouco tempo suplantou em desenho e colorido os próprios mestres que o ensinavam; assim, encorajado pelos louvores que ouvia, dedicava-se cada vez mais ao estudo e superou o estilo corrente que observava naqueles que, não preocupados em avançar, haviam criado aquelas obras do modo como as vemos hoje; e, embora imitasse os gregos, criou numerosas obras em sua pátria, honrando-a com seus trabalhos e conquistando para si grande nome e altos favores.[416]

Colocar os artistas entre os chamados homens ilustres, fazendo-os pertencer à elite social, significava também aproximá-los da corte, conferir-lhes o *status* de artista cortesão, tornando-os *familiares* dos príncipes. Foi, aliás, o que aconteceu com o próprio Giotto, quando da sua estada junto à corte de Nápoles, conforme atestam os termos de um diploma que lhe foi então conferido:

> Nós acolhemos de bom grado em nossa *família* aqueles que são ilustrados pela probidade de seu caráter e que sua virtude particular recomende. Posto que

[416] VASARI, Giorgio, op. cit., p. 79-80.

Selvageria gótica_OK.indd 200 02/12/2020 16:59:51

> Mestre Giotto, pintor florentino, nosso familiar e nosso fiel servidor, cumpriu brilhantemente honestas ações e frutuosos serviços, nós o fazemos entrar no universo dos nossos familiares, o tomamos sob nossa proteção, e queremos que ele desfrute das honras e dos privilégios dos quais desfrutam os outros familiares, depois que o juramento habitual tenha sido prestado.[417]

Figura 164 – Fachada de Santa Maria Novella, Florença, arquiteto Leon B. Alberti

Foto: Blorg

E, mais uma vez, a Antiguidade e as relações das artes com o poder, que então teriam ocorrido, eram tomadas como referências, pois "fornecia(m) um modelo brilhante de relação entre um príncipe e um pintor que, durante séculos, servirá aos pintores cortesãos para afirmarem sua identidade: a amizade de Apolo e Alexandre. Este vínculo privilegiado encarnava o ideal do artista cortesão, e toda a comparação com Apolo se referia de forma explícita ou implícita a uma posição em relação à corte"[418].

Merece também destaque o conteúdo da obra de Cennino d'Andréa Cennini[419], intitulada *Libro dell'arte*, escrito na última década do século XIV, na

---

417 VASARI, Giorgio, op. cit., p. 16 e 17.

418 WARNKE, Martin, op. cit., p. 52.

419 "Cennino d'Andréa Cennini, de Colle di Val d'Elsa,... deve inteiramente a sua fama ao *Libro dell'arte*, provavelmente escrito na década de 1390. Constitui uma fonte extraordinária para

Selvageria gótica_OK.indd 201 02/12/2020 16:59:52

qual ele afirma que os fundamentos da pintura são o desenho e a cor, e a coloca entre as artes mais dignas porque "tem mais ciência". Para Cennini "a pintura merece justamente ser entronizada junto com a teoria e coroada com a poesia"[420]. E Schlosser, falando sobre Cennini, afirma que na sua obra se observa que as artes de representação, às vésperas do Renascimento, tentam "emancipar-se dos seus vínculos com o artesanato, *l'ars mechanic*"[421]. Peter Burker, reforçando a ideia de que os artistas no Renascimento declaravam "regularmente que tinham ou deveriam ter uma elevada condição social"[422], sublinha que Cennini compara o trabalho do pintor com o do poeta, posto que ambos usam da imaginação e da *fantasia*. E Moshe Barasch, ao tratar das ideias renascentistas atinentes ao que teriam em comum a pintura e a poesia, sublinha que "os autores italianos centram seus pensamentos em um único tema: tanto o pintor como o poeta possuem o dom da livre imaginação. Para a teoria renascentista da arte, esta ideia foi formulada pela primeira vez no *Libro dell'arte* de Cennini"[423]. Comparação que quase um século depois ainda não tinha sido integralmente aceita, como nos revela a polêmica da qual, como já vimos, participou Leonardo da Vinci. Ademais, Cennini não se limita a considerar equivalentes as atividades do poeta e a do pintor, pois no seu discurso já se revela o *status* cortesão dada a essa última. Na sua obra aparece como igualmente relevante e distintivo o fato do pintor poder usar boas roupas enquanto trabalha: "Saiba que pintar um painel, dizia ele, é trabalho de cavalheiro, pois você pode fazer o que quiser com veludo nas costas"[424]. Muito tempo depois, e em sentido muito semelhante, assim se manifestava Leonardo da Vinci: "O pintor senta-se à vontade diante de sua obra, vestido como quer, e mexe seu leve pincel com belas cores (...) muitas vezes acompanhado por músicos ou leitores de várias obras belas"[425].

---

quase todos os aspectos da técnica e dos materiais da pintura medieval italiana tardia. Seu intenso conservadorismo está refletido no fato de que, em matérias tais como a perspectiva, a prescrição de Cennino está muito atrás da prática de Giotto, anterior ao livro mais de 75 anos" (in *Dicionário do Renascimento Italiano*, p. 87).

420 Citado por BARASCH, Moshe. *Teorias del Arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 140.

421 Segundo WARNKER, Martin, op. cit., p. 46. Conforme Schlosser o *Libro dell'arte*, de Cennini, é o último produto do ateliê de Giotto e expressa o período de transição que então se vivia à época em que foi escrito, sendo "ao mesmo tempo o primeiro documento da nova estética". Schlosser recorda que Cennini foi o primeiro a usar a palavra relevo "para indicar a modelação plástica dos corpos, que tanta importância teve no Renascimento". Sublinha igualmente que ele foi o primeiro após a Antiguidade a ressaltar as proporções, sendo também por isso o iniciador de uma era nova (SCHLOSSER, Julius von. *L'arte del Medioevo*. Torino: Giulio Eunadi Editore, 1989, p. 121 e 122).

422 BURKER, Peter, op. cit., p. 94.

423 BARASCH, Moshe, op. cit., p. 139.

424 CENNINI, Cennino, citado por BURKER, Peter, op. cit., p. 94.

425 DA VINCI, Leonardo, citado por BURKER, Peter, ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 202 02/12/2020 16:59:52

Algumas décadas depois de Cennini, no final da primeira metade do século XV, Alberti, no seu tratado intitulado *Da Pintura*, que é anterior ao *De re aedeficatoria*, afirmava que o ofício de pintor é "descrever com linha e pintar com cores", e que para bem fazê-lo deve ser uma pessoa "instruída nas artes liberais", particularmente na geometria, pois quem não conhece geometria, dizia ele, não poderá conhecer as regras da pintura. Segundo Alberti, o uso da geometria, embora não suficiente, era a condição básica necessária para que se atingisse a perfeição na pintura[426]. E como verdadeiro humanista, Alberti, assim como faria depois em relação à arquitetura, já vimos, apoia-se na Antiguidade para dar maior autoridade às suas ideias:

> Estou de acordo com o pensamento de Pânfilo, pintor antigo e renomado, com quem os jovens nobres começaram a aprender a pintar. Ele pensava que nenhum pintor podia pintar bem se não soubesse muita geometria. Nossas instruções, por meio da qual se expressa toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá nem estas regras nem regra alguma de pintura. Insisto, portanto, que é necessário ao pintor aprender a geometria.[427]

Mas não se pode ignorar, conforme já sublinhei, que no Renascimento a aceitação da pintura, da escultura e da arquitetura como artes liberais foi, durante muito tempo, objeto de muitas polêmicas:

> Artistas e escritores, diz Peter Burker, não eram respeitados por todos. Alguns membros da elite cujas obras foram reconhecidas pela posteridade tiveram momentos difíceis em sua época. Três preconceitos sociais contra artistas foram fortes nesse período. Os artistas eram considerados ignóbeis porque seu trabalho envolvia trabalho manual, porque envolvia venda no varejo e porque eles não tinham aprendizado. Usando uma classificação do século XII ainda corrente no Renascimento, a pintura, a escultura e a arquitetura não eram artes liberais, mas artes mecânicas. Eram também sujas: um nobre não gostaria de sujar as mãos manipulando tintas. O argumento originado na Antiguidade, que Alberti usou em defesa dos artistas, era, de fato, uma faca de dois gumes, uma vez que Aristóteles excluíra do artesão a condição de cidadão, porque seu trabalho era mecânico, e Plutarco declara em sua biografia de Péricles que nenhum homem de boa família haveria de ser escultor como Fídias (...).[428] (fig. 165)

---

426 Cf. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. 127 e 128.

427 Ibid., p. 128.

428 BURKE, Peter, op. cit., p. 99-100.

Selvageria gótica_OK.indd 203 02/12/2020 16:59:52

Figura 165 – Dionísio, feito para o frontão leste do Partenon, escultor Fídias

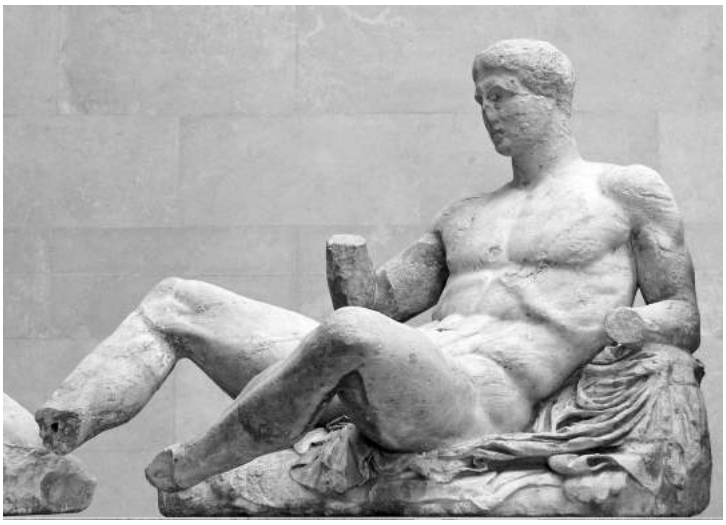


Foto: Marie -Lan Nguyen

Sublinhe-se igualmente que, quando olhamos a Antiguidade e a maneira como aí o artista era considerado, nos colocamos diante de uma questão controversa, sobretudo se não levarmos em consideração as mudanças importantes que teriam ocorrido na Antiguidade ao longo do tempo, conforme destaca Panofsky:

> A estima onde a arte e os artistas são colocados, mesmo superficialmente no começo, cresceu fortemente nos meios helenísticos e romanos: o pintor primeiro, depois o escultor (cujo trabalho suja e é duro, deveria ser considerado, pelo pensamento grego na época do seu florescimento, como uma atividade particularmente vulgar), assumirão, cada dia mais, a figura de personalidades superiores à altura dos deuses; se nos é permitido acreditar em Plínio, a pintura se somará expressamente ao número das artes liberais (o que significa dignas de um home livre).[429]

Ademais, considerando-se o trabalho manual como uma labuta desprezível e a pintura como fundada na ciência,

> era inevitável que esses princípios modificassem substancialmente a posição social do artista, se o público viesse a aceitá-los. Sozinhos os artistas provavelmente não conseguiriam atingir seus objetivos, mas os escritos da

[429] PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Paris: Éditions Gallimard, 1989, p. 29.

Selvageria gótica_OK.indd 204 02/12/2020 16:59:55

> época vieram em seu socorro. Humanistas como Petrarca, Villani, Facius e outros, achando que era uma atitude comum na Antiguidade, começaram a elogiar obras e artistas individuais em termos incompatíveis com a tradição medieval de considerar a pintura e a escultura ofícios como quaisquer outros. Assim, já no século XV, os vínculos que mantinham o artista em sua classe afrouxaram-se aqui e acolá, e a atitude de Lourenço, o Magnífico, ou a de Ludovico Sforza com Bertoldo ou Leonardo da Vinci não se distinguiam da que outros príncipes contemporâneos tinham com os poetas e eruditos das cortes[430].

Recorde-se também que, na mesma época de Alberti, o humanista romano Lorenzo Valla[431], na sua obra *Elegância da língua latina*, escrita entre 1435 e1444, além de criticar a gramática dos escritores medievais, escreve sobre pintura, escultura e arquitetura, e "acolhe esta tríade, se não no santuário, ao menos no umbral do templo das *artes liberais*"[432], expressando-se nos seguintes termos: "Não sei por que as artes, tendo vínculos os mais estreitos com as artes liberais – a pintura, a escultura em pedra e em bronze, e a arquitetura –, caíram em um declínio tão longo e tão profundo e tinham quase desaparecido com a própria literatura; nem por que existe atualmente uma tão rica colheita ao mesmo tempo de bons artistas e de bons escritores"[433]. Relembre-se igualmente que Pomponio Gaurico, (fig. 166) no seu tratado intitulado *De sculptura*, publicado em 1504, defende a tese de que o escultor ideal "além de praticar a arte, deveria ser 'bem lido' (*literatus*), além de hábil em aritmética, música e geometria"[434].

---

430 PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 94.

431 Lorenzo Valla (1407 – 1457), filósofo e filólogo italiano nascido em Roma. Em 1431 foi publicada a sua primeira importante obra, *De Voluptate* (Do prazer), mais tarde sucessivamente reelaborada nos três livros *De vero e falso bono* (Sobre o verdadeiro e o falso bem). Entre suas obras importantes destaque-se igualmente *Elegantiae latinae língua*, escrita entre 1435 e 1444. "As obras de Valla são marcadas pelo espírito de constestação de crenças tradicionalmente enraizadas. Assim, em *Dialecticae* (1439), criticou os fundamentos da lógica aristotélica; em *De Constantini donatione* (1440), o poder temporal da Igreja, baseado na falsificada doação de Constantino; e em *Elegantiarum linguae latinae* (1444; Elegâncias da língua latina), critica a gramática latina dos escritores medievais. Em sua primeira obra, *De Voluptate* (1431; Sobre a volúpia), compara o estoicismo e o epicurismo com o cristianismo, criticando o primeiro e revelando simpatia pelo segundo. Foi ainda tradutor de Homero (16 livros de *Ilíada*), de Tucídides e Heródoto, e comentador do Novo Testamento" (in: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Enciclopédia Britânica Brasil Publicações, Vol. 20, 1990, p. 11.285.

432 Cf. PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 22.

433 Citado por PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 22. *Elegantiae latinae linguae* (publicada em 1471), destacando-se esta última, uma coletânea de escritos de escritores latinos como Tito Lívio e Cícero, que visou sistematizar as regras de retórica, de estilo e da língua latina.

434 BURKE, Peter, op. cit., p. 75.

Selvageria gótica_OK.indd 205 02/12/2020 16:59:55

Figura 166 – Página do *De sculptura* de Pomponio Gaurico

Pomponius Gauricus.

ARGIVÆ Iunonis Fanum, quod est Picentinorum nobile oppidum, geminos fratres Gauricos præstanti ingenio protulit: Lucam ipsum, quem astrologiæ peritissimum, feliciqué sæpe eventu futura prædicentem in aula Pauli III. Pontificis admiramur: & Pomponium non incelebrem poetam, validaque in varias artes ardentis ingenij fœcunditate mirabilem, nisi instabili ingenio abductus, dum feruidè transcurrit, & sectatur operum nouitatem, in cunctis nusquam accuratus & diligens firmæ prudentiæ dignitatem amisisset. Is Græcorum poetarum vitas, Petri Criniti æmulatione, qui de Latinis librum ediderat, Latinè perscripsit, atque item geminos de physiognomia & de architectura libellos. Extat & eius volumen de Metallicis curiosorum insanæ turbæ gratissimum. Neq. enim desunt, qui aurum pariter & argentum, ex ignobili materia, inanibus recoctio-

Sobre essas questões, é bastante reveladora a já destacada polêmica entre Leonardo da Vinci e os poetas, concernente ao que ambos os lados pensavam sobre a natureza dos distintos trabalhos realizados pelo pintor e pelo poeta, e a respeito da pintura ser ou não uma arte liberal. "Vós, dizia ele dirigindo-se aos poetas, colocaram a pintura no rol das artes mecânicas. Na verdade, se os pintores dispusessem dos mesmos meios que vós para celebrar por escrito suas próprias obras, eu duvido que elas tivessem merecido uma tal acusação através de um epíteto tão vil. Se vós a chamais mecânica porque por um trabalho manual as mãos representam o que a imaginação cria, vossos escritos registram, com a pena – por um trabalho manual –, o que saiu do espírito"[435]. E se Leonardo da Vinci, como tantos outros, empenhou-se na demonstração de que a ação de pintar deveria estar entre as artes liberais, ao contrário do que se pensava na Idade Média, é porque ele tinha plena consciência de que essa era a necessária e

[435] DE VINCI, Leonard. *Les Carnets*. Paris: Gallimard, 1942, Vol. 2, p. 190.

Selvageria gótica_OK.indd 206 02/12/2020 16:59:57

principal condição para que o pintor fosse aceito entre os humanistas, ocupando uma situação intelectual e social essencialmente distinta daquela do mundo do trabalho artesão. Por isso, conforme sublinha Pevsner,

> a teoria da arte de Leonardo, reunida no chamado *Libro delle pintura*, contraria os conceitos e a prática da pintura que até então predominavam, da mesma forma que as novas ideias acadêmicas dos humanistas se opunham às teses dominantes nas velhas universidades escolásticas. A grande aspiração de Leonardo da Vinci era elevar a pintura, até então concebida como exercício de habilidade manual, ao *status* de ciência. Seu maior desejo era revelar o "*principio della scientia della pittura*" [princípio da ciência da pintura]. Leonardo exalta a arte da pintura como "*pretiosa e única*" e uma "*parente d'Iddio*", porque é arte do "*disegno*", e sem o "*disegno*" nenhuma daquelas ciências que ele considerava dignas desse nome poderia existir, isto é, as que procedem "*per la mattematiche demonstrazioni*" (...). [E] reivindicar um lugar para a pintura entre as *artes liberais* (figs. 167 e 168) implica separá-la do trabalho do artesão e do rígido sistema social que lhe permitira florescer na Idade Média. Leonardo sabia que tinha de ser assim e exultava com isso.[436]

Figura 167 – Aritmética, gravura de Hans Sebald Beham

Figura 168 – Astronomia, gravura de Hans Sebald Beham

[436] PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 93.

Selvageria gótica_OK.indd 207 02/12/2020 17:00:02

E Anthony Blunt, ao falar sobre a posição social do artista na Itália Renascentista, e também se utilizando para tanto da figura de Leonardo da Vinci, destaca o seu papel na

> luta dos pintores, escultores e arquitetos para que as suas profissões fossem reconhecidas enquanto artes liberais. De posse de seus novos métodos científicos, eles começam a fazer valer sua superioridade sobre os simples artesãos e procuram para si próprios um melhor *status* social. Na prática, a posição do artista era consideravelmente mais elevada no século XV do que aquela que tinha sido anteriormente. Ghiberti e Brunelleschi ocupavam ambos postos administrativos importantes em Florença, Brunelleschi sendo mesmo membro da *Signoria*. De uma maneira geral, o respeito público pelos artistas tinha crescido sensivelmente e devia crescer ainda mais no século XVI, quando o adjetivo *divino* foi aplicado a Miguel Ângelo. Entretanto, persiste a oposição teórica à admissão da pintura e da escultura entre as artes liberais: em torno de 1450, Lorenzo Valla ainda as exclui de sua lista, e bem mais tarde Cardanus e Vossius as classificam entre as *Mecânicas*. Pinturicchio omite de representá-las nos afrescos sobre as artes liberais com os quais ele decora os apartamentos dos Borgia do Vaticano, nos dez últimos anos do século XV. É difícil hoje em dia perceber-se da importância dada as essas controvérsias sobre as artes liberais.[437]

Por este motivo, sublinha Blunt, "o objetivo principal dos artistas que reivindicavam para sua arte o título de arte liberal foi de se dissociar dos artesãos. Eles colocaram como meta, nas discussões, ressaltar todos os elementos intelectuais de sua arte. Assim, por exemplo, a ideia de que a pintura repousa sobre o conhecimento das matemáticas e de diferentes formas do saber torna-se um lugar comum nos escritos teóricos do fim do século XV"[438].

E a mesma reivindicação ocorreu no âmbito da arquitetura. E quanto a isso recorde-se o que, entre outros, já destacou Serge Moscovic:

> uma aritmética estranha, que combina o ato verbal e o ato empírico, fornece as regras de seu amálgama e serve para definir uma arte como liberal ou mecânica, e a lhe proclamar digna ou indigna de um homem livre. A Idade Média sistematizou estas diferenças, erigiu-as em critérios rígidos de uma hierarquia que define como mecânica uma arte na qual intervêm a mão e o instrumento, fazendo-a ocupar em geral um nível subalterno. As artes liberais, aquelas que são consagradas de preferência à palavra e à reflexão, são consideradas como elevadas. Foi assim que, no Renascimento, quando o artista-engenheiro adquire uma individualidade e se constitui em categoria natural, lhe é necessário determinar seu lugar entre os outros artesãos, marcar

[437] BLUNT, Antoine. *La Théorie des Arts em Italie*. Brionne: Gérard Monfort, 1988, p. 75.
[438] Ibid., p. 76.

Selvageria gótica_OK.indd 208 02/12/2020 17:00:02

> sua originalidade, encontrar uma tradução social apropriada a seu saber, que o diferencie do conjunto do artesanato. Em outros termos, esta categoria deve se distinguir também por um critério que assegure o reconhecimento de sua arte como maior e mesmo superior às outras artes. O único recurso que ela tem para isto conseguir é de se colocar como "*liberal*", isto é, como tendo integrado na sua habilidade o pensamento teórico, fazer passar o seu trabalho por intelectual.[439]

Instaura-se assim, no cerne do processo produtivo da arquitetura, a velha e nefasta divisão social do trabalho pela qual aqueles que executam as atividades manuais são submetidos aos que estão encarregados exclusivamente das atividades intelectuais.

Sublinhe-se que na Idade Média, no período que Erwin Panofsky chama de áureo ou "clássico" da arquitetura gótica[440], Tomás de Aquino, um dos mais importantes pensadores escolásticos e cujas ideias influenciaram indiretamente a arquitetura do século XIII, já definia o arquiteto como sendo aquele que "concebe a forma do edifício sem ele próprio lhe manipular a matéria"[441]. Recorde-se igualmente o que ele afirmava na sua obra intitulada *Opúsculo sobre o Governo dos Príncipes*: "(...) se estima mais o arquiteto que dirige uma obra que o pedreiro que a realiza manualmente; e na guerra maior glória se tributa ao general que com sua prudência guiou o exército até a vitória que a fortaleza do soldado. E quem dirige o povo está em relação aos cidadãos como o douto a respeito do ensino, o arquiteto a respeito do edifício e o general a respeito da guerra"[442]. E no que concerne especificamente às ideias de Tomás de Aquino sobre as artes liberais e as mecânicas, sublinhe-se que ele, em total correspondência com o pensamento dominante no seu tempo, estabelecia uma rígida distinção e hierarquia entre elas, argumentando que as primeiras estavam associadas aos trabalhos que se

---

439 MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Paris: Flammarion, 1977, p. 479.

440 Erwin Panofsky divide a história do pensamento escolástico em três períodos ao quais corresponderiam, respectivamente, três fases do gótico. "Assim, a primeira escolástica (*Early Scholasticism*) nasce no mesmo momento e no mesmo ambiente que a primeira arquitetura gótica (*Early Gothic Architecture*), aquela du Saint-Denis de Suger... Admite-se geralmente que a escolática clássica (*High Scholasticism*) começa no final do século XII, no momento mesmo onde o sistema gótico clássico (*High Gothic*) conhece os seus primeiros grandes sucessos, com Chartres e Soisson, a fase 'clássica' ou o apogeu se situando nos dois domínios sob o reinado de Saint-Louis (1226-1270)...; e os traços distintivos da escolástica clássica (em oposição à primitiva) apresenta remarcáveis analogias com aqueles que caracterizam a arte gótica clássica (em oposição à primitiva)" (PANOFSKY, Erwin. *Architecture ghotique et pensée scolastique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p. 71 e 72). À terceira etapa do pensamento escolástico, que Panofsky chama de *Late Scholasticism*, corresponde o *Late Ghotic*, ou gótico tardio.

441 Cf. PANOFKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*, p. 89.

442 AQUINO, Tomás de. *Gobierno de los Príncipes*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1990, p. 271.

Selvageria gótica_OK.indd 209 02/12/2020 17:00:02

fundamentam na razão, às atividades intelectuais, e as segundas aos "trabalhos exercidos com o corpo, que são de certos modos servis, porquanto o corpo está submetido servilmente à alma e o homem é livre segundo a alma"[443]. Portanto, e não apenas segundo Tomás de Aquino, a distinção entre as *artes liberais* e as *artes mecânicas* não dizem respeito apenas às questões que poderíamos chamar simplesmente de formais, ou seja, tão somente distinções entre formas diferentes de trabalho. Não, nesse caso, às diferenças correspondem desigualdades; e a elas estão organicamente associadas relações de hierarquia, de comando, de subordinação, e mesmo de exploração. Aqueles vinculados às artes mecânicas agem ou devem agir então como submissos àqueles vinculados às artes liberais, "porquanto o corpo está submetido servilmente à alma".

Mas no que concerne à integral existência do arquiteto nos moldes já descritos por Tomás de Aquino, far-se-ia entretanto necessário aguardar o Renascimento para que, na produção da arquitetura, uma nova organização do trabalho conferisse então a ele, já não mais mestre de obras, as novas e exclusivas atribuições que o separam do círculo dos artesãos. O que se deu acompanhado das ideias e doutrinas expressas nos tratados que somente então, e como parte do mesmo processo, começam a ser produzidos em larga escala. Tratados nos quais se enfatiza e exalta, de maneira mais ou menos explícita, o caráter de arte liberal do trabalho daquele que "concebe a forma dos edifícios sem ele próprio lhe manipular a matéria".

Neste particular, G. C. Argan, ao tratar de "uma nova ordem hierárquica das atividades culturais" que então se estabelecia, enfoca, de maneira esclarecedora, a distinção entre as *artes liberais* e as *artes mecânicas*; e destaca como ambas comparecem no universo da projetação e da construção arquitetônicas, bem como na chamada cidade ideal renascentista, tudo associado a aspectos relevantes da vida econômica, política e social da Itália no Renascimento. Portanto, vale a pena aqui transcrevê-lo, reiterando assim algumas questões já anteriormente abordadas, e destacando as relações entre as mudanças então ocorridas no universo da arquitetura e o "bom" governo dos príncipes. Relações de natureza muito semelhante àquelas há bastante tempo preconizadas por São Tomás de Aquino.

> *Liberais*, diz Argan, são as atividades que pressupõem princípios filosóficos e conhecimentos históricos; *mecânicas* são as atividades manuais, que pressupõem uma experiência técnico-operacional. As primeiras exercem uma função diretiva; as segundas, uma função subalterna ou executiva. Esboça-se dessa forma, dentro do corpo social, uma primeira separação entre uma classe de projetistas e uma classe de executantes. Tal distinção influi profundamente

[443] Citado por Nicola Abbagnano in *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, p. 82.

Selvageria gótica_OK.indd 210 02/12/2020 17:00:02

> na concepção dos modos de atividade, ou da técnica: determina-se uma separação clara entre uma técnica de ideação, atividade do pensamento que se traduz em projetos determinados, e uma atividade executiva, que tem apenas a função de realizar materialmente esses projetos (...). A distinção entre atividades liberais e mecânicas determina também uma cisão no interior da categoria dos operadores artísticos: o artesão é rebaixado a operário, mas a elite do antigo artesanato gera a categoria dos *artistas*. Estes participam da classe dirigente, e trabalham, inclusive, em contato direto com o *senhor* ou príncipe. Entre os artistas, os mais cultos, os mais influentes, os mais próximos ao centro do poder são os arquitetos. A *cidade ideal*, de fato, é uma invenção artística e política ao mesmo tempo, porque se funda no pressuposto de que a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição de sua organização política e social, concebida e realizada pela sabedoria do príncipe, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidas e realizadas pela sabedoria do arquiteto.[444]

Aproximadamente dois séculos depois de Tomás de Aquino ter afirmado que o arquiteto concebe a forma do edifício mas não manipula ele próprio a matéria, a complementação e o desenvolvimento das ideias aí expressas encontraremos em Alberti, no seu *De re aedificatoria*. Refiro-me, particularmente, à passagem do Prólogo na qual ele explicita o que entende por arquiteto; definição que, segundo ele, deve necessariamente preceder o seu discurso sobre a arquitetura:

> (...) antes de avançar, diz Alberti, penso que tenho o dever de esclarecer quem, na minha perspectiva, deve ser considerado arquiteto. Não apresentarei um carpinteiro, para o compararmos aos mais elevados especialistas das outras disciplinas. A mão do artífice, na verdade, não passa de um instrumento para o arquiteto. Quanto a mim, proclamarei que o arquiteto é aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projetar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos pesos e a reunião e conjugação dos corpos, se adaptam da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem. Para conseguir, precisa de dominar e conhecer as melhores e mais importantes disciplinas (...). Assim, pois, deve ser o arquiteto.[445]

Deixando de lado o que este discurso tem de retórico, e não é pouco, vamos ao que interessa; começando pelas concernentes observações feitas a respeito por Paolo Portoghesi: "associado a uma definição geral e indireta da arquitetura, Alberti dá essa definição específica do arquiteto, revelando, desde o princípio, a sua tendência a distinguir entre uma atividade prática e realizadora, que requer a participação de um conjunto de maestrias heterogêneas, e a atividade individual

---

444 ARGAN, G. Carlo. *Clássico Anticlássico*, p. 58.

445 ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*, p. 137-8.

Selvageria gótica_OK.indd 211 02/12/2020 17:00:02

do arquiteto, entendida como atividade mental (...)"[446]. De fato, a definição geral da arquitetura, tal com ela comparece em Alberti, está essencialmente ligada à definição que ele dá do arquiteto. Mas eu inverteria a ordem na relação dos termos, tais como eles comparecem no discurso de Portoghesi; e não por uma questão meramente estilística ou formal. Eu afirmaria que em Alberti, a partir da definição específica do arquiteto, decorreria ou estaria associada uma definição geral e indireta da arquitetura; o arquiteto sendo então o sujeito ou a causa, e a arquitetura, tal como a via Alberti, a sua consequência. O arquiteto seria a *genesis*, o *princípio,* a *arché* da *arché-tektura*. Por isso, e ele próprio enfatizou que, antes de falar da arquitetura, fazia-se necessário explicitar o que ele julgava ser o arquiteto. Era esse, e somente esse, enquanto *arché*, que daria à *de re aedificatoria* a qualidade de arquitetura. E as ideias contidas nessa passagem do *De re aedificatoria*, as quais, repito, Alberti fez questão de enunciar antes de falar sobre arquitetura, nos permitem entender por que este tratado foi escrito na primeira pessoa do singular; o ***eu***, que, segundo Françoise Choay, seria o elemento estruturante de toda esta obra albertiana[447]. Trata-se de um texto sobre arquitetura escrito por alguém que a vê com os olhos do arquiteto, no caso, o próprio Alberti; como se o ***eu*** fosse também, como de fato era, ao mesmo tempo sujeito e parte, nem sempre explícita mas sempre presente, do objeto do discurso.

Ademais, e malgrado algumas significativas diferenças entre Alberti e Vitrúvio, são algumas das ideias vitruvianas que então renascem através dos escritos albertianos, pois Vitrúvio já havia afirmado que em matéria de arquitetura devemos raciocinar sustentados pela ciência – as mais altas disciplinas, na linguagem albertiana –, desenvolvendo uma atividade de natureza eminentemente intelectual. Conforme sublinha Tafuri, para a cultura arquitetônica humanística do Renascimento, "encontrar em Vitrúvio a expressão de alguns dos fundamentos teóricos da revolução classicista tem seguramente um notável valor. Encontrar no *De architectura* a teorização da universalidade e da cientificidade da disciplina arquitetônica confirma que a batalha empreendida para fazer o artista assumir o papel de 'intelectual' no sentido moderno é, mais do

---

446 PORTOGHESI, Paolo. *Prólogo de L'Architettura* [*De re edificatória*]. Milano: Edizioni il Polifilio, 1966, p. 6.

447 Cf. CHOAY, Françoise. *Le De re aedificatoria comme texte inaugural*. Segundo Choay, a presença do "je" é encontrada tanto no *De re aedificatoria* (Alberti) quanto no *De Architectura* (Vitrúvio), muito embora também sob estes aspectos existam diferenças significativas entre ambos. "Alberti e Vitrúvio se exprimem um e outro em seus próprios nomes, enquanto que sujeitos, afinados por um mesmo uso da primeira pessoa do singular, "je", que pareceria marcar uma identidade entre *De re aedificatoria* e *De Architectura*. Em nenhum dos dois livros se trata deste "nós" característico dos textos teóricos... Os dois sujeitos tomam, um e outro, duplamente posição, enquanto comentadores de seu próprio texto e, de forma mais surpeendente, referindo-se a suas biografias respectivas. Mas estas semelhanças formais dissimulam... diferenças fundamentais" (ibid., p. 84 e 85).

Selvageria gótica_OK.indd 212 02/12/2020 17:00:03

que justa, natural: essa se torna, em outras palavras, legitimada historicamente"[448]. Neste particular, recorde-se que, segundo Vitrúvio,

> a Arquitetura é uma ciência que deve ser acompanhada de uma grande diversidade de estudos e conhecimentos por meio dos quais ela julga todas as obras das outras artes que lhe pertencem. Esta ciência se adquire pela *Prática* e pela *Teoria*: a Prática consiste em uma aplicação contínua à execução dos desenhos... segundo os quais a forma conveniente é dada à matéria da qual todas as obras são feitas. A Teoria explica e demonstra a conveniência das proporções que devem ter as coisas que se quer fabricar: isto faz com que os arquitetos que tentaram chegar à perfeição de sua arte somente pelo exercício da mão, nela não conseguiram avançar, mesmo que grandes tenham sido os seus trabalhos; não mais do que aqueles que acreditaram que apenas o conhecimento das letras e apenas o raciocínio aí poderia conduzi-los; pois jamais conseguiram ver outra coisa que não fosse a sombra. Mas aqueles que reuniram a Prática e a Teoria foram os únicos que tiveram sucesso neste empreitada, como se estivessem munidos de tudo que é necessário para alcançar o objetivo.[449]

E para tanto, acrescentava Vitrúvio, é necessário que o arquiteto "seja ao mesmo tempo engenhoso e laborioso; pois o espírito sem o trabalho, nem o trabalho sem o espírito, jamais tornaram um trabalhador perfeito. Ele deve, pois, saber escrever e desenhar, ser instruído na Geometria, não ser ignorante em Ótica, ter aprendido Aritmética, saber muito de História, ter estudado bem a Filosofia, ter conhecimento de Música, e algumas tinturas de Medicina, de Jurisprudência e de Astrologia"[450]. Segundo ele, "o estudo da Filosofia serve também para tornar perfeito o arquiteto (...) [e] posto que a Arquitetura é enriquecida do conhecimento de tantas coisas diversas, não é possível acreditar que um homem possa tornar-se logo arquiteto, e ele não deve pretender esta qualidade a não ser que ele tenha começado desde sua infância a subir por todos os degraus das ciências e das artes que possam elevar até à última perfeição da Arquitetura"[451]. Sublinhe-se que Vitrúvio, quando fala da ***prática*** como um dos componentes do trabalho do arquiteto, não está, em absoluto, referindo-se àquela ação através da qual o homem transforma a natureza, dando-lhe uma forma útil, por meio da manipulação da matéria; mas sim da ação por meio da qual se dá a execução de desenhos. E é sobretudo para a realização destes que devem concorrer aqueles saberes que o arquiteto obtém através da *teoria***.** E assim, segundo Tafuri,

---

448 TAFURI, Manfredo. Nota Introdutória a *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Edizioni il Polifilio, 1978, p. 389.

449 Vitrúvio. *Les dix livres d'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1979, p. 2.

450 Ibid., p. 3.

451 Ibid., p. 6 e 8.

Selvageria gótica_OK.indd 213 02/12/2020 17:00:03

> o débito de Alberti, de Francesco di Giorgio e, talvez, do autor de *Hypnerotomachia*, em relação ao *De Architectura*, porquanto notável, tem um sabor eminentemente intelectualístico. Além do conjunto de informações ou de normas, os livros vitruvianos indicam aos arquitetos do humanismo, que estavam fixando conscientemente um novo papel para o "intelectual" e uma nova divisão social do trabalho na prática construtiva, a necessidade de uma política cultural baseada sobre ideologia teoricamente fundamentada.[452]

Isto nos ajuda a entender por que *Os Dez Livros de Arquitetura*, obra que, como se viu, era conhecida na Idade Média[453], tornou-se objeto de inúmeros e sucessivos comentários e de várias traduções e publicações, tão somente a partir do Renascimento, quando esse tratado passa a ser então relacionado, ao menos no discurso, com o fazer arquitetônico, por meio da figura do arquiteto; enquanto que na Idade Média Vitrúvio era conhecido apenas pelos homens letrados, sendo totalmente estranho ao universo das corporações e dos mestres de obras. Este *Livro*, que no dizer pouco modesto do próprio Vitrúvio "contém os desenhos de muitos edifícios e todos os preceitos necessários para se atingir à perfeição da Arquitetura"[454], torna-se então leitura corrente entre os

---

452 TAFURI, Manfredo. Nota Introdutória a *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978, p. 394.

453 "O conhecimento do texto vitruviano ao longo da época medieval é de fato mais do que verdadeiro. O bispo Sidonio Apollinare recorda Vitrúvio na sua epístola e o coloca entre os maiores da romanidade; na França carolíngia Vitrúvio é conhecido por Eginardo que na 57ª carta de sua meditação pergunta claramente a um seu jovem amigo sobre vocábulos obscuros do antigo tratadista; no século XII Paolo Diácono copia em Montecassino um dos códigos vitruvianos, e no século seguinte, tanto Alberto Magno quanto Filippo Villani dão mostras de conhecer o *De architectura*, enquanto Tommaso de Aquino e Vincent de Beauvais o citam nos seus escritos: o primeiro de modo indireto, e de modo direto o segundo, que o parafraseia francamente nas passagens sobre as proporções... Como teve condição de sublinhar recentemente Krinsky, existia cópia do *De Architectura* nas bibliotecas medievais de Reichenbau, Murbach, Gorze, Bamberg, Regensburg, Fulda, Melk etc., e passagens tratando de Vitrúvio estão no capítulo II (*De dispositione*) do *De universo libri XII* de Rabano Mauro, escrito em 884. Precedentemente, no século IV, o tratado antigo foi fonte para o tratado de agrimensura de Palladio e para Isidoro de Sevilha, enquanto que as relações de analogia entre arquitetura e corpo humano serviram a místicos como Teodorico de Saint-Trond e Hildegard de Bingen para codificar a estrutura planimétrica do edifício eclesiástico, mediante a analogia com a cruz do Cristo. Analogia que se transmite, como é bem sabido, até Francesco di Giorgio, e, mais além, a Pietro Cataneo" (TAFURI, Manfredo. Nota introdutiva..., p. 390 e 391).

454 Ibid., p. 2. Sublinhe-se que os desenhos aos quais Vitrúvio se refere, como parte constitutiva dos seus *Dez livros de arquitetura*, jamais foram encontrados. Os desenhos que fazem parte das várias edições não são, portanto, do próprio Vitrúvio, mas daqueles que o traduziram e o comentaram, ilustrando, eles próprios, as novas edições pelas quais eram responsáveis. Segundo James Ackerman, "em um certo sentido, cada discurso sobre a arquitetura renascentista está em débito com o *De Architectura* de Vitrúvio (I século d.C.), único tratado antigo de arquitetura que chegou até nós. Por oferecer sobretudo um resumo de tratado do período helenístico, e

Selvageria gótica_OK.indd 214 02/12/2020 17:00:03

humanistas[455], e, ao menos em tese, obrigatória para os arquitetos e estudiosos da arquitetura imbuídos do ideário do classicismo renascentista, tendo sido adotado, seja como *Teoria* que o próprio Vitrúvio dizia ser necessária ao trabalho do arquiteto, seja enquanto fonte arqueológica[456]. O aluno de Bramante e arquiteto de Milão, Cesare Cesariano[457], (fig. 169) por exemplo, quando comenta e divulga a obra de Vitrúvio, o faz reafirmando a mesma convicção a respeito da identidade entre arquitetura e ciência, e "no seu ataque voltado contra os artistas dedicados à pura empiria, ganha corpo a concepção da erudição como elemento discriminatório e como medida de valor"[458]. Assim, dizia ele, os arquitetos que se comportarem como eruditos, "se parecem com semideuses, porque conseguem fazer com que a arte se assemelhe e suplante

---

menos uma teoria original, Vitrúvio fornece uma grande quantidade de informação concernente aos principais aspectos da construção e do projeto.Vitrúvio foi particularmente apreciado pelos arquitetos renascentistas seja pelo tratamento dado às ordens arquitetônicas e aos ornamentos, seja por aquele inerente às técnicas construtivas e máquinas. Durante todo o Renascimento, foram adotados os três elementos fundamentais da arquitetura vitruviana: *utilitas* (funcionalidade), *firmitas* (solidez) e *venustas* (beleza). Mas Vitrúvio foi também um mestre frustrante: a sua linguagem era obscura, densa de enigmáticos termos técnicos; as ilustrações foram perdidas e é portanto difícil verificar a correção de suas observações sobre monumentos, também porque a grande parte das ruínas disponíveis pertencem à tardia idade imperial. Mesmo que os teóricos renascentistas das artes figurativas tivessem tentado construir o seu discurso e o seu vocabulário sobre a história da arte antiga descrita por Plínio o Velho e, de modo ainda mais profícuo, segundo antigos textos de retórica, tais fontes se revelaram só parcialmente necessárias à construção de uma sólida base para a estética da arquitetura" (ACKERMAN, James S. *Architettura e disegno. A representação de Vitrúvio a Gehry*. Milano: Electa, 2003, p. 153.

455 A leitura de Vitrúvio transcendia o universo dos arquitetos e críticos de arquitetura, tornando-se comum entre todos os humanistas, independentemente da sua maior ou menor vinculação com a "arte de construir". Jean de Montreuil, por exemplo, chanceler de Charles VI, quando de sua estada na embaixada francesa na Itália, conviveu com os humanistas de Roma, tornando-se um admirador e leitor não apenas de Terêncio, Cícero e Petrarca, mas também de Vitrúvio, cujos manuscritos eram bastante raros nesta época (cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique em France*, p. 34).

456 "Se os teóricos do *Quattrocento* estão interessados a confrontar-se com Vitrúvio sobre base independente, retirando do tratado antigo todos os exemplos e ideias úteis para confirmar as suas escolhas culturais, desde o primeiro decênio do *Cinquecento* o papel dos estudos vitruvianos muda radicalmente. Agora é o seu valor de fonte arqueológica, como guia para a compreensão das ruínas antigas, que conta: o que é explicável com a reestruturação da prática profissional, que naquele momento toma pé entre Roma e Veneza" (TAFURI, Manfredo. Nota Introdutiva..., p. 390).

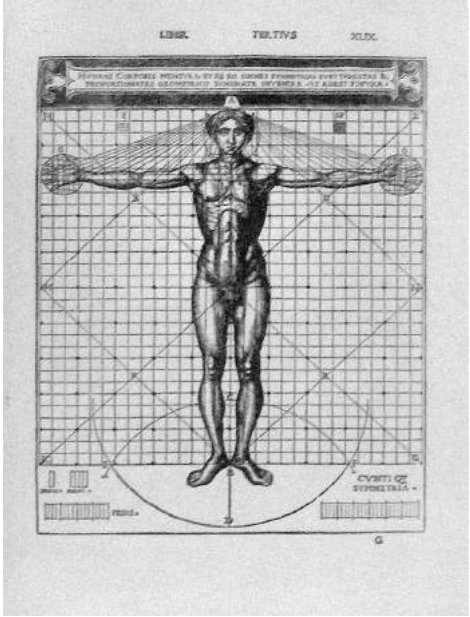
457 "Cesare di Lorenzo Cesariano (1483 – 1543) foi aluno de Bramante e arquiteto da cidade de Milão (1533); parece certamente ser seu o átrio do santuário de São Celso em Milão (1513). A sua fama porém está ligada à primeira tradução para ser impressa de Vitrúvio, associada a referências a obras contemporâneas, com ilustrações que manifestam a matriz renascentista de Cesariano, ligada à simetria e à proporção" (PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR H. (orgs.). *Dizionario di Architettura*, p. 139).

458 TAFURI, Manfredo. Nota Introdutiva..., p. 415.

Selvageria gótica_OK.indd 215 02/12/2020 17:00:03

a natureza. E por esta egrégia ciência e operação fazem com que os ignorantes idiotas permaneçam sempre como súditos do letrado e *expert*"[459]. Cesariano retoma dessa maneira os pensamentos já claramente expressos por Alberti, e reafirma ideias fundamentais e intrínsecas ao humanismo e ao classicismo da Renascença, concernentes à produção da arquitetura da qual faz parte a divisão social do trabalho que opõe, de forma intencional e explícita, o "letrado e *expert*" aos "ignorantes idiotas", esses súditos daqueles.

Figura 169 – Figura Vitruviana, Cesare Cesariano



No caso da arquitetura, como vimos, o seu reconhecimento como arte liberal, pelos humanistas, era condição *sine qua non* para que nela fossem encontradas as *virtus* então exigidas de toda obra verdadeiramente clássica, no sentido de superior. Neste particular, recorde-se, como exemplo, um trecho da famosa *Carta Patente a Luciano Laurana*, lavrada em junho de 1468, pelo duque Federico da Montefeltro, (fig. 170) *signore* de Urbino, na qual ele declara: "aqueles homens que nós julgamos devam ser celebrados e louvados, nos quais se encontram engenho e virtude, aquela máxima virtude que sempre teve o apreço dos antigos e modernos, como é a virtude da arquitetura fundada na arte da aritmética e da geometria, que fazem parte das sete artes liberais, e são as principais, porque são

[459] CESARIANO, Cesare. *Gli Studi Vitruviani*, citado por TAFURI, Manfredo, in Nota Introdutiva..., p. 415.

Selvageria gótica_OK.indd 216 02/12/2020 17:00:05

as mais exatas, e é arte de grande ciência e de grande engenho, e por nós muito estimada e apreciada"[460]. As ideias de Montefeltro percorrem assim a mesma trilha traçada por Alberti, a quem, aliás, ele certamente conhecia[461]. Segundo Tafuri, Federico da Montefeltro, ao tomar o poder em Urbino no ano de 1444,

Figura 170 – Federico da Montefeltro, Duque de Urbino

> dá-se imediatamente conta das vantagens políticas que ele pode tirar de uma estreita aliança com as correntes culturais mais avançadas. Personalidades díspares convergem para Urbino, talvez atraídas pelo clima de abertura e da vanguarda que ele instaura; elas fazem da corte de Montefeltro uma verdadeira "agência" artística dominada imediatamente pela pessoa de Piero della Francesca. Agência que, num primeiro momento, vai ser o laboratório para

460 MONTEFELTRO, Federico da. Patente a Luciano Laurana. In: *Scritti rinascimentali di architettura*, p. 19 e 20. Sobre esta Carta Patente recomendo a leitura da Nota Introdutória escrita por Arnaldo Bruschi in ibid. "A rivalidade com Malatesta e o canteiro de seu templo em Rimini oferece o ponto de partida da renovação do Palácio de Montefeltro em Urbino. Por volta de 1447, Federico começa a construção de um novo edifício entre o antigo palácio e a fortaleza; em torno de 1465, a direção do canteiro muda, até passar, em 1468, às mãos de um mítico, Luciano Laurana, arquiteto com contornos imprecisos, nomeado 'engenheiro e chefe de todos os mestres de obras'. De 1468 a 1472 a obra é continuada por Laurana, que, provavelmente, coloca em obra a ossatura do edifício e desenha ao menos o plano inferior do pátio interno e a estrutura das fachadas das torres; em 1472 ele toma sob suas ordens Francesco di Giorgio Martini" (TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 28).

461 Segundo Arnaldo Bruschi, "Leon Battista Alberti esteve em contato com a corte de Urbino" (cf. Nota Introdutiva..., p. 4).

Selvageria gótica_OK.indd 217 02/12/2020 17:00:06

> uma síntese de diversas experiências, e num segundo, centro de difusão dos resultados adquiridos para outras regiões e centros culturais.[462]

E como bem observa Arnaldo Bruschi, o que se revela no texto de Montefeltro, de forma clara e inequívoca, é a arquitetura vista como arte liberal e o arquiteto não como artesão, mas como intelectual nos moldes defendidos pelo humanismo.

> A arquitetura, diz Bruschi, não é mais, portanto, uma arte manual, uma *ars mechanica*, partícipe do mundo inferior da prática, do ofício empírico, transmitida por um tradição, cultivada de pai para filho e de mestre a aprendiz, no fazer concreto do canteiro e no ambiente fechado das corporações. A arquitetura se vincula agora àquelas artes liberais que o próprio Federico fazia figurar como a personificação do saber em muitos lugares do seu palácio. Essa torna-se arte intelectual, no vértice da atividade humana, fundamentada sobre certeza "científica", sobre "verdade eterna" da matemática e da geometria. E o arquiteto, de humilde artesão, faz-se homem de cultura, intelectual.[463]

O que pressupunha, já vimos, uma profunda ruptura com as práticas e ideias arquitetônicas associadas à produção da arquitetura gótica, tornando-se igualmente imperativa a decorrente negação da linguagem deste estilo, posto que ela era, em muitos dos seus aspectos fundamentais, o natural e inevitável resultado dessas práticas. E para tanto foram utilizados então, e com fartura, todos os argumentos supostamente capazes de desqualificá-la integralmente, a começar por aqueles que nos apresentam a arquitetura gótica como fruto da ignorância. Argumentos necessários a quem tinha como objetivo impor o primado da divisão entre a atividade intelectual e a atividade manual, no interior do processo de trabalho arquitetônico, como bem sublinha Hautecoeur: "os projetos do humanismo tiveram como resultado exaltar o trabalho intelectual e rebaixar o manual... O mestre pedreiro e o mestre carpinteiro estavam ainda engajados nos seus corpos de ofícios. A distinção do trabalho intelectual e do trabalho manual não existia nitidamente: o mestre de obras talhava a pedra, no meio de seus companheiros. Os eruditos, os artistas do Renascimento, que acreditavam ter recebido um dom divino, pretendiam exercer uma função eminente"[464]. E como parte dessas radicais mudanças, não se assume mais o fazer como fonte principal e indissociável do saber. O que então se valoriza, de maneira quase que exclusiva, é o estudo, a teoria, fruto de um trabalho não mais

---

462 TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 29.

463 BRUSCHI, Arnaldo. Nota Introdutória a *Patente a Luciano Laurana*, de Federico da Montefeltro. In: *Scritti rinascimentali di architectura*, p. 14.

464 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture classique em France*. Tome Premier. La Formationde l'Ideal classique II. Paris: A. et J. Picard, 1965, p. 179.

Selvageria gótica_OK.indd 218 02/12/2020 17:00:06

ativo sobre a matéria, mas especulativo. O *savoir-faire incorporé*, para usarmos as expressões de Yves Barrel, passa a ser considerado desprezível e, se possível, deve ser evitado.

> Um *savoir-faire* incorporado, diz Barrel, é um *savoir-faire* indissociável de indivíduos ou de grupos concretos: ele é o resultado de sua aprendizagem pessoal, de sua experiência, de sua habilidade. A característica mais importante do *savoir-faire* incorporado é que ele não é analisável e não é passível de ser decomposto até o fim. O trabalhador sabe fazer, mas ele não sabe completamente como é que ele sabe. O *savoir-faire* incorporado não é pois transmissível pelo ensino. Ele somente é transmissível pela aprendizagem, isto é pela reprodução mais ou menos idêntica de indivíduos ou grupos no curso do próprio trabalho. O suporte do *savoir-faire* é humano e biológico. Mas quando o *savoir-faire* é analisável, e é passível de ser decomposto até o fim, o saber e o fazer podem se desconectar. O saber se incorpora então num suporte não humano: um livro, um tratado, um programa, uma ficha de instrução, um croqui etc.[465]

É esse *savoir-faire incorporé* que a ideologia arquitetônica renascentista procura, por todos os meios, desqualificar como um estorvo a ser eliminado, muito embora o canteiro dele não possa se dispensar, pois o conhecimento e as práticas que lhes são inerentes e necessários à execução da obra, não do projeto, continuam sendo exigidos, posto que ainda insubstituíveis. Condições que, é verdade, começaram a ser significativamente alteradas a partir da emblemática construção da cúpula de Santa Maria del Fiore; (fig. 171) obra cuja realização se deu por meio da nova organização do trabalho que então se inaugurava no canteiro, sob o comando de Brunelleschi.

Figura 171 – Santa Maria del Fiore, Florença

Foto: Petar Milosevíc

[465] BAREL, Yves. La ville avant la planification urbaine. In: *Prendre la ville*. Paris: Éditions Anthropos, 1977, p. 18-19.

Selvageria gótica_OK.indd 219 02/12/2020 17:00:07

E no que concerne à construção dessa cúpula, são relevantes as conhecidas disputas entre Ghiberti e Brunelleschi, começadas no concurso das portas do Batistério de Florença, (figs. 172 e 173) cuja arquitetura é obra de Giotto, e terminadas na construção da cúpula de Santa Maria del Fiore. E quanto ao significado dessa disputa, cabe destacar o que sobre ela escreveu Tafuri:

> Brunelleschi herda da grande tradição tecnológica pré-humanista; ele toma uma posição de primeiro plano na vida da cidade por ocasião do concurso para a cúpula do Duomo. Quando, em março de 1418, tornam-se públicos os resultados do primeiro concurso, Giovanni d'Ambrogio é que é mestre maçom; mas os modelos de Arnolfo di Talenti e de Giovani de Lapo Ghini para a cúpula já parecem anacrônicos: a vitória de Brunelleschi e de Ghiberti – chamados num primeiro momento ao concurso na segunda versão, e depois associados na construção da cúpula – marca um mudança decisiva da política cultural florentina. Acrescente-se que a superioridade crescente de Brunelleschi sobre Ghiberti, que o havia derrotado dezessete anos mais cedo quando do concurso das portas do Batistério, traz em si uma significação precisa. Não é apenas o fim da época das corporações, mas também daquela das colaborações em partes iguais, baseadas sobre compromissos ou sobre acordos entre grupos de artesãos. Brunelleschi (...) racionaliza as técnicas e os meios de produção da construção, quebra a continuidade da organização coletiva do canteiro tradicional e faz emergir impiedosamente o modelo atual da divisão do trabalho social (...). A revolução realizada no interior das relações de produção é a resposta mais consequente que a arquitetura poderia dar à ideologia humanista. O arquiteto enquanto intelectual se separa da produção coletiva. Ele reivindica a autonomia de seu próprio papel na vanguarda das novas classes no poder.[466]

E é também importante consideramos o que diz Tafuri, quando fala sobre a criação, por Brunelleschi, da perspectiva como forma de "construção" e representação do espaço:

> A racionalidade da perspectiva, que Brunelleschi inventa experimentalmente (...) define uma nova construção intelectual do espaço. O mundo real é submetido a um código rigoroso de relações artificiais, capazes de fazer ressaltar as relações entre os objetos (...). A formalização pela perspectiva confere um papel unívoco a cada objeto na rede do novo espaço normalizado. Este trabalho implica a redução da variedade infinita das formas visíveis a um número restrito de elementos que se tornam canônicos. Diante da segurança que representa o caráter mensurável do novo espaço, a singularidade das "coisas" não representa mais um valor, mas sobretudo um obstáculo a eliminar ou, melhor ainda, a controlar, o que está em estreita correlação com a luta anticorporativa.[467]

---

466 TAFURI, Manfredo. *Architecture e Humanisme*, p. 7-8-10.

467 Ibid., p. 10.

Selvageria gótica_OK.indd 220 02/12/2020 17:00:07

Figura 172 – Porta do Paraíso, Batistério de San Giovanni, Florença, obra de Lorenzo Ghiberti

Figura 173 – Batistério de San Giovanni, Florença, projeto de Giotto

Foto: Lorenzo Testa

Retornando a Alberti, já vimos que ele não se comportava diante das obras da Antiguidade apenas como um diletante ou como um arqueólogo amante da cultura clássica, muito embora possa ser incluído nessas categorias. O que ele personifica – sob muitos aspectos aprofundando aquilo que antes já tinha sido feito por Brunelleschi –, sobretudo pelas suas ideias sobre arquitetura, seja ainda pela forma de tratar os conhecimentos vinculados à sua realização material, é a ruptura com aspectos essenciais do mundo da produção arquitetônica medieval, substituindo o conhecimento construtivo obtido diretamente no canteiro por aquele que tem como fonte as obras e as literaturas antigas. Como sublinha Argan,

> pode parecer estranho que, depois de declarar que a atividade do arquiteto consiste principalmente em projetar formas inteiras de edifícios *ab omni materia separatae* (separadas de toda a matéria), sendo portanto nitidamente distinta da atividade do pedreiro ou do carpinteiro, Alberti dedique vários capítulos às propriedades dos materiais de construção e aos procedimentos de elaboração que estes exigem; mas é necessário levar em conta que as fontes continuam sendo os escritores antigos, que a natureza continua sendo a natureza estudada e descrita pelos antigos, que a intenção é fundar a técnica construtiva na história, e não na prática.[468]

E se antes de Alberti Brunelleschi já havia dado mostra, de maneira consciente, do seu importante papel relativo às mudanças na produção arquitetônica, convergentes e necessárias aos interesses das classes

[468] ARGAN, Giulio Carlo. O tratado *De re aedificatoria*. In: *Clássico Anticlásscio*, p. 153.

Selvageria gótica_OK.indd 221 02/12/2020 17:00:12

economicamente dominantes na Florença do seu tempo; e se o fez por meio da ruptura com o mundo do *savoir-faire* artesão e a substituição da organização coorporativa do trabalho pela organização manufatureira, essa mesma ruptura, do ponto de vista conceitual e doutrinário, encontra no tratado *De re aedificatoria* a sua *obra inaugural* – expressões antes empregadas a seu respeito por Françoise Choay, muito embora delas aqui me utilize num sentido significativamente distinto. Aliás, conforme já observou Sérgio Ferro, a partir das mudanças introduzidas por Brunellschi por meio da instalação da manufatura no canteiro, a única coisa que faltava era a "difração de tudo isto num discurso humanista", e este não tardaria, pois em breve Alberti se encarregaria de elaborá-lo[469].

E não por acaso, antes pelo contrário, aparecem e se proliferam, a partir do século XV, os tratados de arquitetura e os, por vezes, chamados *escritis rinascimentali*. Fato cuja ocorrência é perfeitamente compreensível, posto que inevitável no caso, pois, como já sublinhou Tafuri,

> a produção abundante de teoria durante os séculos XV e XVI está ligada aos mesmos fundamentos da hipótese clássica. Assumir o papel de intelectual significa para o artista dos séculos XV e XVI não somente reivindicar uma nova dignidade pessoal, mas também e sobretudo reconhecer na arte um valor de impulsão e de ação no âmbito das perspectivas que oferecem as novas classes no poder. Isso se traduz por um programa ideológico a serviço dos elementos mais progressistas da sociedade civil. A produção teórica tem assim múltiplas funções. No plano das ideias, a teoria é o fio condutor do diálogo entre a história e a Antiguidade, assegurando a transmissão e o aperfeiçoamento das experiências. No plano linguístico, o conjunto de tratados define um "código", de molde a responder aos objetivos universais da nova linguagem artística. No plano das relações de produção, ela sanciona a nova divisão social do trabalho; a profunda revolução do canteiro corresponde a uma racionalização dos modos de projetação e da organização mesmo dos corpos de ofícios; os ritmos e a dimensão da atividade edilícia se modificam igualmente. O aparecimento das biografias é um signo não equívoco do reconhecimento oficial do *status* do arquiteto enquanto intelectual; do pseudo-Manetti a Vasari, este gênero de literatura se desenvolve paralelamente àquela dos tratados propriamente ditos. O gênero tratado tem sua história ligada àquela da prática arquitetônica e não é sem razão que os esforços realizados para instaurar um código estável e definido – seja linguístico, sintático – se chocavam com a realidade concreta. Os primeiros tratados do século XV dialogam de maneira polêmica com o único texto antigo conservado: Os Dez Livros de Vitrúvio. Alberti, em particular, explica claramente suas intenções: trata-se de construir um sistema linguístico e metodológico completo. O sistema de referência deste conjunto autônomo são os exemplos antigos. Em suma, o programa de Alberti compreende uma teoria

469 FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Editor Vicente Wissembach, 2005, p. 152.

Selvageria gótica_OK.indd 222 02/12/2020 17:00:12

> abstrata, uma análise tipológica, uma análise histórico-arqueológica, normas práticas para o projeto, e, enfim, uma informação técnica. Ao contrário, nos escritos dos "românticos do século XV", Filarete e Francesco Collona, como nos catálogos dos arqueólogo, tais como Maso Finiguerra[470] e Ciriaco de Pizzicoli d'Ancône[471], a referência à Antiguidade já é do domínio da evocação mítica.

E para a elaboração das suas ideias, os arquitetos e teóricos renascentistas foram buscar guarida no neoplatonismo dos humanistas, pois já no início do século XV, conforme enfatiza André Chastel,

> a defesa do arquiteto moderno respondia a um interesse cada vez mais sustentado pelos humanistas: era a ilustração histórica daquilo que se poderia chamar o "paradigma platônico" do arquiteto. As passagens nas quais Platão coloca a arquitetura em relação com a música e com a contemplação filosófica são aquelas que sempre foram guardadas na memória e comentadas, e que foram sempre citadas com predileção pelos meios neoplatônicos. No resumo da *República* de Platão, Ficino resgata a dignidade particular do arquiteto; sua arte se fundamenta sobre "as verdades eternas" da geometria, isto é, sobre "*o inteligível*". A distinção entre a concepção e a execução, entre o elemento intelectual e o elemento sensível, aí comparece de forma particularmente clara.[472]

E se para Platão "o valor de uma criação artística se determina como valor de uma pesquisa científica, isto é, em função da inteligência teórica e sobretudo matemática que aí se encontra investida"[473], é para ela que se voltarão as ideologias dos arquitetos e teóricos renascentistas, preocupados em mostrar uma essencial diferença entre a sua prática e a dos mestres artesãos, uma ocorrendo no mundo das ideias, e a outra no mundo sensível, em contato com a matéria.

O que permite a muitos referir-se à arquitetura – enquanto disciplina – como o fez Jean Babelon: "pode-se discutir sobre o lugar da pintura ou da escultura na hierarquia das artes manuais, a arquitetura situa-se acima do debate, precisamente porque, liberada de longa data das mãos do pedreiro

---

470 Tomaso Finiguerre (Florença 1426 – Florença 1464) foi pintor, escultor e ourives.

471 Ciriaco Pizzecolli, chamado também de Ciriaco d'Ancona, foi um humanista arqueólogo. Realizou pesquisas históricas em vários países do Mediterrâneo, com o objetivo de salvar do esquecimento e da destruição testemunhos do passado. Era considerado, pelos seus próprios contemporâneos, *pater antiquatis*, ou pai da arqueologia. Ele assim se pronunciou: "Estimulado por um forte desejo de ver o mundo, consagrei-me e dediquei-me integralmente, seja para completar a investigação daquilo que há muito tempo é o objeto principal de meu interesse, isto é, os vestígios da Antiguidade espalhados sobre toda a Terra... que dia após dia caem em ruína pela longa obra de devastação do tempo, por causa da humana indiferença" (Wikipédia).

472 CHASTEL, André, op. cit., p. 131.

473 PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Paris: Éditions Gallimard, 1989, p. 20.

Selvageria gótica_OK.indd 223 02/12/2020 17:00:13

ou do mestre de obras, ela é, por essência, com a pintura, *cosa mentale*, coisa matemática, como a música e como o pitagorismo, e aquele que a pratica é de certa maneira um filósofo"[474]. E recorde-se que com Pitágoras nasceu "uma visão estético-matemática do universo: todas as coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência da beleza"[475].

Como já vimos, segundo Tomás de Aquino o arquiteto é aquele que "concebe a forma do edifício sem ele próprio lhe manipular a matéria"; e a atividade do arquiteto, conforme já apontou Alberti, é "delimitar e definir a forma do edifício" por meio do delineamento (desenho), sendo "legítimo projetar mentalmente as formas, independentemente de qualquer matéria". Postas as coisas nesses termos, e tão somente neles, a expressão arquitetura considerada como arte liberal não significa uma construção constituída de espaço e matéria, mas então, no caso, apenas aquela atividade desenvolvida pelo arquiteto; razão pela qual pode-se considerar a arquitetura como *cosa mentale*, posto que o arquiteto concebe as formas mentalmente, e, no caso, "independente" da matéria. E o faz por meio das *arti del disegno*, conforme expressões criadas por Giorgio Vasari para designar o que, segundo ele, teriam de essencial e comum as atividades dos pintores, escultores e arquitetos, ou seja: a atividade de desenhar. Ademais, como sublinha Anthony Blunt, a concepção do artista como alguém engajado numa atividade que teria também caráter científico foi largamente defendida no Renascimento, e já a encontramos de maneira bastante desenvolvida nos textos albertianos. No "caso da arquitetura, por exemplo, o primeiro livro é principalmente consagrado à importância do desenho que Alberti considera como traço de união entre a arquitetura e a matemática"[476]. Maneira pela qual se pretendia demonstrar a tão desejada simbiose entre arte e ciência, já fortemente presente no ideário da cultura florentina do século XV[477].

Aliás, não há dúvidas de que são de natureza totalmente distintas as relações que o arquiteto e o artesão mestre de obras mantêm com a matéria constituinte da arquitetura enquanto construção. E o mesmo pode ser dito no que concerne às relações de ambos com o espaço arquitetônico, quando, em oposição a uma relação direta que se dá no mundo sensível, se instaura uma outra que se dá por meio da matemática. E essa nova relação exige, como condição *sine qua non*, que o espaço seja apreendido matematicamente, dele retirando-se tudo aquilo que não for adequado a esse procedimento. Como já sublinhou Ernst Cassirer,

---

474 BABELON, Jean. *L'art au siècle de Léon X*. Genève: La Guilde du Livre de Lausanne, p. 122.
475 ECO, Humberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
476 BLUNT, Anthony. *La théorie des arts em Italie*. Brionne: Gérad Monfort, 1988, p. 26.
477 CHASTEL, André. *Arte e humanisme à Florence*, p. 7.

Selvageria gótica_OK.indd 224 02/12/2020 17:00:13

> é bem conhecido que o espaço da percepção, o espaço tátil e visual, longe de coincidir com o espaço das matemáticas puras, é separado desse último por uma divergência geral. Não se pode ler as determinações desse último naquelas do primeiro, nem mesmo lhes deduzir pelo pensamento: é necessário sobretudo alterar radicalmente a maneira de ver e *eliminar* o que aparece imediatamente dado na intuição sensível, para chegar ao "espaço lógico" das matemáticas puras, uma comparação entre o espaço "'fisiológico" e o espaço "métrico" sobre o qual a geometria euclidiana fundamenta as suas construções põe em evidência essas relações de oposição.[478]

Falar da arquitetura, não da construção mas da "disciplina", como *cosa mentale*, *coisa matemática*, como propugnavam os intelectuais e arquitetos humanistas, era, já vimos, dar provas de sua identidade com as ideias pitagóricas e platônicas. Para os ideólogos do Renascimento, o recurso às matemáticas é condição necessária a toda arte tida como elevada. Para eles, "o Número coloca o espírito em comunicação com os *mistérios* dos quais fala a filosofia pitagórica"[479]; o que nos ajuda a compreender por que "os artistas renascentistas aderiram firmemente ao postulado pitagórico *tudo é número*, apoiando-se não apenas em Pitágoras e Platão, mas também numa longa série de teólogos que, desde Santo Agostinho, estavam convencidos da estrutura matemática e harmônica do universo e de cada criatura"[480]. Sublinhe-se, como o faz Jean Mallion, que "a arquitetura compreende, segundo Alberti, a forma arquitetônica que é uma criação do espírito e a matéria que é tomada de empréstimo da natureza. Ela deve satisfazer, ao mesmo tempo, as necessidades da alma pela beleza e as necessidades materiais pela utilidade. A beleza arquitetônica reside na harmonia e repousa sobre o número; conforme a tradição pitagórica, as relações numéricas têm um valor universal"[481]. Atitudes opostas àquelas que estão presentes nas construções da arquitetura medieval. Nessas, como sublinha Burckhardt, revela-se uma indiferença muito própria da Idade Média no que concerne ao matematicamente exato; nessa, se não predomina, pelo menos aceita-se, e por vezes até se valoriza, a desigualdade e a irregularidade, revelando-se também aí uma enorme indiferença com as mesmas. Não fazia parte da cultura arquitetônica medieval a preocupação, como princípio, com as questões concernentes à regularidade matemática que irá se impor, inicialmente nas construções florentinas e depois nas demais renascentistas[482].

---

478 CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des Formes Symboliques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, p. 109.

479 CHASTEL, André, op. cit., p. 104.

480 WITTKOWER, Rudolf, op. cit., p. 29.

481 MALLION, Jean. *Victor Hugo et l'Art Architecturale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962, p. 535.

482 BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*, p. 120-1.

Selvageria gótica_OK.indd 225 02/12/2020 17:00:13

Sobre essas questões, Jean-Marc Mandosio inicia o seu ensaio intitulado *Alberti e o espírito de camaleão*, fazendo as seguintes afirmações:

> Leon Battista Alberti declarava no fim da sua vida, seguindo Platão, que "a opinião é sempre ambígua, inconstante e frágil", enquanto que "a razão persegue a verdade que é sempre única, eterna e imortal", e ele considerava o conhecimento matemático como o mais certo, o mais objetivo e, portanto, o mais conforme à razão. Toda a sua atividade de engenheiro e de arquiteto é uma ilustração desse princípio. Como outros na sua época, ele se empenhou em matematizar domínios que pareciam resultar da opinião "inconstante e frágil", mas contrariamente à maioria do profissionais de então ele foi ao fundo ao divulgar os seus resultados: como cada um sabe, apoiando-se em um fundamento geométrico formulando a partir de regras da ótica, ele deu à arte de pintar a primeira teoria da perspectiva pictórica (*De pictura*, livro I, 1435); no mesmo sentido, ele propôs um método para reproduzir, não importando em qual escala e conservando as proporções exatas, uma figura plana – por exemplo uma carta geográfica (*Descriptio urbis Romae*, em torno de 1450) – ou um objeto tridimenssional qualquer, por exemplo o corpo humano (*De statua*, em torno de 1450). Essa parte da obra escrita por Alberti, assim como todas as suas realizações práticas, parece confirmar plenamente o (...) que se convencionou chamar "a Renascença", a passagem "do mundo do *mais ou menos* ao universo da precisão.[483]

Cabe aqui também relembrar o que já foi dito por Louis Hautecoeur na sua *História Geral da Arte*, quando ele nos fala sobre o século XVI:

> Os arquitetos, muitos dos quais foram teóricos, humanistas, cientistas, invocarão de bom grado as teses platônicas (...). A primeira missão da arquitetura é a criação de obras estéticas. Imbuídos das ideias platônicas, eles acreditam na beleza das figuras geométricas simples e desenham igrejas, palácios, cidades segundo plantas quadradas, retangulares, pentagonais, hexagonais, octogonais. As medidas devem obedecer às relações simples e até às proporções harmônicas. Francesco di Giorgio, em 1531, expõe ao doge de Veneza as relações que existirão entre todas as partes de sua Igreja São Francisco da Vinha (fig. 174) e que serão baseadas nos números 9, quadrado de 3, símbolo da Trindade, e 27, que, sendo igual a 9x3, é o cubo.[484]

---

[483] MANDOSIO, Jean-Marc. Alberti et l'esprit du caméleon. In: *Alberti, humaniste, architecte*. Paris: Musée du Louvre, 2006, p. 129. Jean-Marc Mandosio se utiliza das expressões "passagem do mundo do mais ou menos ao universo da precisão", tomadas de empréstimo de um artigo escrito por Alexander Koyré, no qual ele trata da passagem da Idade Média para o Renascimento.

[484] HAUTECOEUR, Louis, op. cit., Vol. III, p. 233.

Selvageria gótica_OK.indd 226 02/12/2020 17:00:13

Figura 174 – Fachada da Igreja San Francesco della Vigna, Veneza, arquitetos Jacopo Sansovino e Andrea Palladio (fachada)

Foto: Didier Descouens

E segundo Rudolf Wittkower, no Renascimento

> o arquiteto não está de nenhum modo livre para aplicar a um edifício um sistema de relações escolhido ao capricho, e (...) as próprias relações devem harmonizar-se com concepções de ordem superior... Mas quais são as leis desta ordem, quais as relações matemáticas que determinam a harmonia do macrocosmo e do microcosmo? Essas foram reveladas por Pitágoras e Platão, cujas ideias neste campo tinham sempre conservado a sua validez; mas adquiriram um relevo totalmente novo do final do *Quattrocento* em diante.[485]

Sublinhe-se que Wittkower, ao desenvolver o estudo das questões concernentes à presença da chamada proporção harmônica na arquitetura, o faz por meio da análise do "programa platônico de Francesco di Giorgio para San Francesco della Vigna", e do estudo das obras de Alberti, Palladio e das ideias de Daniele Barbaro, (fig. 175) que, entre outras relações que manteve com a arquitetura, foi igualmente responsável por uma das edições de Vitrúvio. Destaque-se que Barbaro, nos seus comentários a Vitrúvio, externa ideias muito

[485] WITTKOWER, Rudolf. *Principi Architettonici nell'età dell'umanesimo*, p. 101-2.

Selvageria gótica_OK.indd 227 02/12/2020 17:00:14

próximas àquelas já antes enunciadas por Alberti, concernentes ao objeto perfeito: "a coisa perfeita é aquela à qual nada falta e nada se pode acrescentar"[486].

Figura 175 – Retrato de Daniele Barbaro, autor Wenzel Hollar

Num universo social e culturalmente marcado pelo neopitagorismo e o neoplatonismo, nada de surpreendente, antes pelo contrário, no fato de Leonardo da Vinci afirmar: "nenhuma pesquisa humana pode ascender ao posto de verdadeira ciência se ela não se submete a uma demonstração matemática"[487]. E no seu afã de colocar a pintura no rol das artes liberais, afirma, enfaticamente, ser ela uma ciência e filha da natureza, e por isso, segundo ele, divina: "Em verdade, a pintura é uma ciência e autêntica filha da natureza... Para me expressar de forma ainda mais exata, nós a chamaremos de neta da natureza pela qual foram fecundadas todas as coisas visíveis, de onde saiu a pintura. Nós podemos, pois, a justo título, dizer que ela é neta da natureza e parente do próprio Deus"[488]. Recorde-se igualmente do tratado escrito por Piero della Francesca sob o título *De prospectiva pingendi*, obra muito mais de um matemático do que de um artista[489], e na qual ele procura demonstrar que,

---

486 Citado por GOSGROVE, Denis. *Il Paesaggio Palladiano*. Verona:, Cierre Edizioni, 2004, p. 279.

487 Citado por GARIN, Eugenio, op. cit., p. 253.

488 DE VINCI, Leonard. *Les Carnets*. Paris: Gallimard, 1942, Tome 2, p. 191.

489 Cf. MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 367. Anthony Blunt, falando sobre "o papel desempenhado pelas matemáticas na pintura no início do Renascimento", destaca que "sob a forma de

Selvageria gótica_OK.indd 228 02/12/2020 17:00:16

> por meio de coordenadas rigorosamente traçadas, as mesmas regras de escorçamento matemático podem ser aplicadas tanto à cabeça humana quanto a um cubo ou um capitel coríntio... Para Piero, assim como para Platão e os neoplatônicos de seu tempo, toda a beleza natural está baseada na perfeição incorruptível da forma pura, desprovida de imperfeição incidental. Para ele, como para Vitrúvio, o homem é a medida de todas as coisas, e as proporções matemáticas de sua arquitetura derivam das relações matemáticas de seu próprio corpo harmonioso.[490]

Sobre o uso e o significado da perspectiva criada pelo Renascimento, e no sentido de enriquecer o que sobre ela já foi dito, cabe destacar aqui as considerações feitas a respeito por Nicolau Sevcenko, que começa sublinhando que para Albrecht Dürer (fig. 176) a expressão perspectiva significa "ver através", e que "o espaço pictórico era o principal efeito buscado pelos novos artistas"[491], aos quais era necessário o recurso à perspectiva exata, para que por meio dela pudessem romper com "a pintura tradicional gótica ou bizantina (que) praticamente se restringia ao plano bidimensional das paredes (...)"[492]. Ademais, diz ele,

> as técnicas de pintura introduzidas por Duccio, (fig. 177) Giotto e pelos mestres franco-flamengos careciam ainda de um acabamento mais rigoroso, já que nem todas as dimensões do espaço retratado se submetiam à mesma orientação de profundidade. Sua técnica foi por isso denominada perspectiva intuitiva. A invenção da perspectiva matemática, ou "perspectiva exata", em que todos os pontos do espaço retratado obedecem a uma norma única de projeção, deveu-se com uma grande dose de certeza a Filippo Brunelleschi, arquiteto florentino, por volta de 1420. Baseado no teorema de Euclides, que estabelece uma relação matemática proporcional entre o objeto e sua representação pictórica, Brunelleschi institui a técnica do "olho fixo", que observa o espaço como que através de um instrumento óptico e define as proporções dos objetos e do espaço entre eles em relação a esse único foco visual. Assim, o plano do

---

perspectiva linear, elas forneceram uma das mais importantes armas científicas para o estudo da natureza, e é enquanto ciência eminente que os teóricos a evocam. As matemáticas estavam incluídas no círculo estreito das artes liberais; e se os pintores pudessem mostrar que sua arte implicava o conhecimento das matemáticas, isto viria a apoiar a tese segundo a qual sua arte era uma das artes liberais" (BLUNT, Anthony, op. cit., p. 76 e77).

490 Cf. *Dicionário do Renascimento italiano*, op. cit., p. 278. Segundo Élie Faure, Piero della Francesca "era um espírito talhado pelo estudo metódico e tenaz de todas as ciências exatas que então se conheciam. Escreveu tratados de perspectiva. Tentou subordinar a natureza ao princípios geométricos que tinham fomulado seu espírito", encontrando-se em sua obra "a expressão mais forte do empenho dos italianos em encontrar o acordo absoluto da ciência e da arte, de um modo mais estreito do que em Paolo Uccello, menos fictício do que em Leonardo da Vinci" (FAURE, Élie. *Arte Renascentista*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990, p. 91).

491 SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994, p. 32.

492 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 229 02/12/2020 17:00:16

quadro é interpretado como sendo uma "intersecção da pirâmide visual" cujo vértice consiste no olho do pintor e a base na cena retratada, estabelecendo-se desse modo uma construção geométrica rigorosa, cujos elementos e cujas relações são matematicamente determinados[493].

Figura 176 – Método mecânico para a reprodução de um desenho em perspectiva, xilogravura de Albrecht Dürer

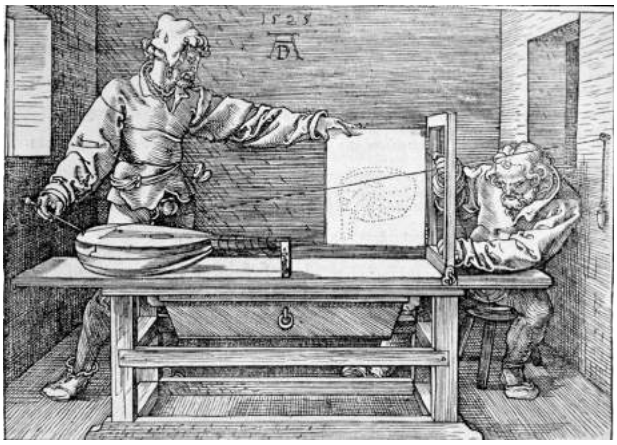


Figura 177 – A Anunciação, obra de Duccio di Buoninsegna

493 SEVCENKO, Nicolau, op. cit., p. 33.

Selvageria gótica_OK.indd 230 02/12/2020 17:00:17

E,

> como efeito dessa perspectiva central, ou perspectiva linear, todo o espaço pictórico fica subordinado a uma única diretriz visual, representada pelo ponto de fuga, ou seja, quanto maior a distância com que os objetos e elementos são percebidos pelo olhar do pintor, tanto menores eles aparecem no quadro, de forma que todas as linhas paralelas da composição tendem a convergir para um único ponto no fundo do quadro, que representa o próprio infinito visual. Obtém-se assim uma completa racionalização do espaço e das figuras pintadas, o que dá aos quadros um tom de uniformidade e homogeneidade em que nada, nem o mínimo detalhe, escapa ao controle geométrico matemático do artista. A imagem fica claramente definida em razão desses dois referenciais básicos: o "olhar fixo" do pintor fora do quadro e o ponto de fuga no seu fundo. Quem quer que observe a obra, deverá colocar-se exatamente na posição do olhar do artista e terá a sua observação dirigida necessariamente pela dinâmica que o ponto de fuga impõe à totalidade da obra. À liberação do olhar do artista corresponde, desse modo, a subordinação do olhar do observador, a quem só fica aberta a possibilidade de uma única leitura da obra.[494]

Tudo isso significando uma ruptura com os procedimentos dos mestres pintores artesãos, em nome de uma arte produzida sobretudo para uma elite, conforme igualmente observa Sevcenko:

> a essa altura a composição de uma obra pictórica implicava sofisticação que não estava mais à altura do artesão comum. De fato a elaboração da perspectiva linear envolvia necessariamente o domínio de noções bastantes profundas de matemática, geometria e óptica (...). A representação realista da figura humana, por sua vez, exigia um domínio completo sobre anatomia do corpo, os recursos do movimento e a psicologia das expressões. Nessas condições, o pintor já não era um artesão (...). Abre-se um enorme fosso entre a arte voltada para a elite e presa a todos esses procedimentos científicos e a arte popular, a que se habituou a chamar de primitiva.[495]

Ademais, a criação e o uso da perspectiva não podem ser vistos como resultado de motivações tão somente de natureza científica, nem sua prática reduzida a uma técnica de representação apoiada nas matemáticas. E se a ela está associado um novo conceito de espaço, que implica filosoficamente uma nova definição das relações entre os sujeitos e o seu mundo exterior, é porque a sua específica construção mental do espaço está diretamente associada às práticas

494 SEVCENKO, Nicolau, op. cit., p. 34.
495 Ibid., p. 34-35.

Selvageria gótica_OK.indd 231 02/12/2020 17:00:17

concretas de projetação e a construção do mesmo no mundo sensível; todas elas introduzidas pelo Renascimento[496].

E para concluir este capítulo, utilizo-me das ideias expressas por Alfred Sohn-Rethel no seu livro *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*, as quais nos remetem, embora de maneira indireta e não explícita, à produção da arquitetura:

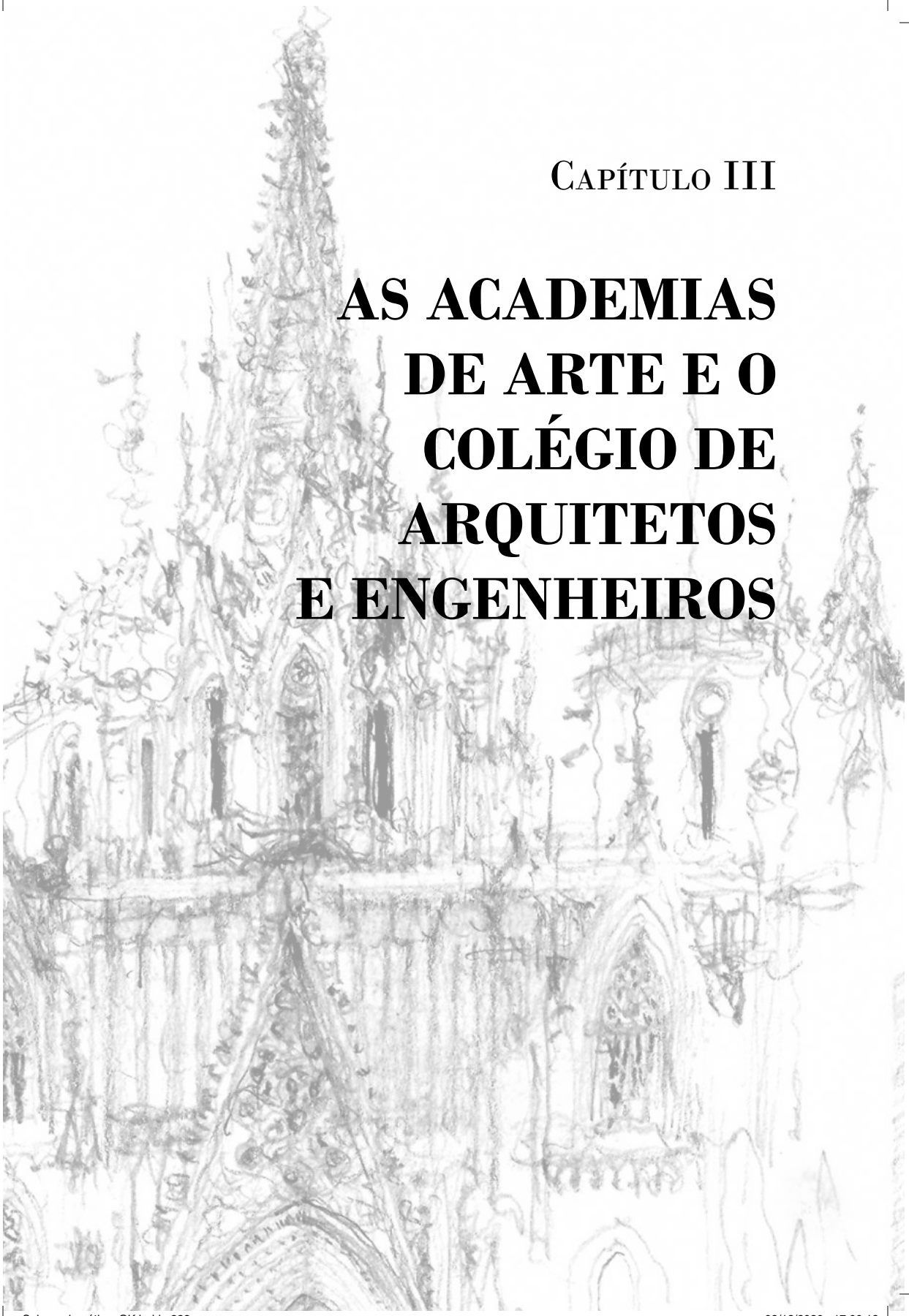
> o artesão e em geral o simples trabalhador manual não dominam a produção com os instrumentos do conhecimento abstrato, mas mediante a habilidade e a experiência prática. Em termos de conhecimento, isto significa saber como se faz a coisa e não como se explica. O conhecimento prático só pode ser comunicado por demonstração e repetição, ou mediante o recurso a termos que representem para o interlocutor o pressuposto fundamental da compreensão prática (...). Na linguagem corrente (da qual estão excluídos os termos técnicos e científicos) é impossível separar o trabalho intelectual daquele manual no que concerne ao procedimento material. A única linguagem simbólica que se separa deste vínculo com a atividade humana e com a sua realização manual ligada ao corpo é a matemática. Isso impõe um corte nítido entre o nexo do pensamento e o trabalho humano, e opera uma nítida separação entre mente e mão no processo de produção. Assim, no momento em que artesãos como Brunelleschi cooperam com matemáticos como Toscanelli, superando a cisão medieval entre doutos e produtores, criam uma nova e mais profunda separação entre mente e mão (...). Em outros termos, quando Brunelleschi tiver perfeitamente absorvido a matemática de Toscanelli, na forma que necessita, se chamará Galileo e se ocupará da produção somente como puro trabalhador intelectual.[497]

---

496 A respeito da perspectiva, criada por Brunelleschi no início do Renascimento, recomendo, entre muitas outras, a leitura das seguintes obras: ARGAN, Giulio Carlo; WITTKOWER, Rudolf. *Perspective e Histoire au Quattrocento*. Les Éditions de la Passion; BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte*. Alianza Editorial; FRANCASTEL, Pierre. *Etudes de Sociologie de l'Art*. Éditions Denöel; PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Les Éditions de Minuit.

497 SOHN-RETHEL, Alfred. *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*. Milano: Feltrinelli Editore, 1977, p. 112.

Selvageria gótica_OK.indd 232 02/12/2020 17:00:18



Capítulo III

AS ACADEMIAS DE ARTE E O COLÉGIO DE ARQUITETOS E ENGENHEIROS

Como fato relevante e indispensável às significativas transformações ocorridas durante e logo após o Renascimento, e não apenas no campo cultural e das artes, destaque-se a criação das chamadas *academias*, vinculadas à ruptura com o mundo artesão das corporações. Designação que, não por acaso, está associada diretamente ao neoplatonismo. Recorde-se que "Akademia ou Ekadèmeia era o nome de um bairro na cidade de Atenas, onde havia templos, um *gymnasium* e um extenso parque, no qual Platão se reunia com os seus alunos para filosofar"[498].

E sobre a ruptura com as organizações coorporativas que reuniam os artesãos, e o aparecimento das academias, comecemos pelo que a respeito diz Anthony Blunt:

> as discussões relativas às artes liberais constituíam o aspecto teórico da luta dos artistas para obter uma melhor posição social. O aspecto prático dessa luta era a luta contra a velha forma de organização em corporações, que os artistas sentiam como um entrave. Desde o fim do século XV, eles estavam quase que integralmente liberados de todas as limitações, e o pintor tinha se tornado um indivíduo livre e instruído, trabalhando em cooperação com outros homens de saber (...). Mas desde que as velhas formas de organização tinham sido rejeitadas como ultrapassadas, torna-se claro que os artistas tinham necessidade de certas instituições para salvaguarda dos seus interesses e a formação dos jovens artistas. Foi assim que se viu desenvolver, na segunda metade do século XVI, as Academias que deviam mais tarde formar a própria estrutura da educação artística. A primeira foi a *Accademia del disegno*, fundada por Giorgio Vasari em Florença em 1562; mas este exemplo foi logo seguido em Roma onde a Guilda de São Lucas foi transformada em academia em 1577.[499]

No começo, segundo Blunt, as academias permitiram a competição individual, diferentemente do que ocorria nas corporações, "mas mais tarde elas se tornaram, por seu turno, tirânicas"[500]. E como exemplo das disputas entre as corporações e os artistas, vencidas por esses, Blunt relembra um fato:

> As corporações tinham perdido a batalha, mas eis um curioso exemplo de sua tentativa de reafirmar seus direitos: numa data tardia como 1590, a corporação de Gênova tenta impedir Giovanni Battista Paggi de praticar pintura nessa cidade, porque ele não havia recebido formação regular. Do ponto de vista legal, ela estava perfeitamente no seu direito, mas o julgamento ocorrido lhe

498 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 69.
499 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 85-6.
500 Ibid., p. 86.

Selvageria gótica_OK.indd 234 02/12/2020 17:00:19

> foi contrário; e este processo cria um precedente que constitui de certa forma o reconhecimento legal do novo estatuto e da nova liberdade do artista.[501]

E segundo Pevsner, "por influência de sábios gregos que tinham viajado à Itália em 1438-9 para negociar a unificação das igrejas romana e grega, houve um renascimento do platonismo e a palavra 'academia' voltou à lembrança"[502]. Cria-se então em Florença a primeira academia renascentista, sob a proteção de Cosme de Médici, que cedeu a Marsilio da Ficino uma vila em Careggio, para que sob sua direção ele aí instalasse uma Academia Neoplatônica[503]. Só depois, e malgrado as controvérsias, encontram-se indícios da existência de uma academia associada ao nome de Leonardo da Vinci, englobando o campo das artes, mais precisamente a pintura. "A mais antiga associação entre o nome de um artista e a palavra 'academia'", diz Pevsner, "aparece em seis gravuras contendo desenhos de cordões entrelaçados e numa outra que representa uma jovem de perfil com uma grinalda na cabeça. Todas têm a inscrição *Academia Leonardi Vinci*"[504].

Destaque-se também que, até 1531, não se encontra em Roma nenhuma instituição que se possa chamar de academia. Quando alguma associação existia, tratava-se tão somente, quando era o caso, de reunião de pessoa interessadas em compartilhar ideias sobre alguns temas comuns. Mudanças expressivas nesse sentido teriam ocorrido tão somente entre 1530 e 1540. "Foi nessa época que a academia, como um grupo informal, transformou-se numa organização regulamentada (a Academia dos Rossi, de Siena, em 1531) e, logo depois, numa instituição estatal (como a Academia Florentina em 1541.) A mesma transformação somente veio a ocorrer na história das academias de arte cerca de vinte anos mais tarde (...). E essa mudança, pode-se afirmar, sem medo de errar, resultou da iniciativa quase exclusiva de uma única pessoa: Giorgio Vasari"[505]. Iniciativa da qual se origina a *Accademia del Disegno*. E se Vasari, com a sua obra *Le Vite*, pode ser considerado o primeiro historiador da arte – mais dos artistas do que das artes, é verdade –, sua Academia pode igualmente ser considerada a precursora das academias de artes que a sucederam, malgrado ela não se ter constituído de maneira integral e consistente, conforme era a sua intenção.

---

501 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 85-6.

502 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 69.

503 Cf. Pevsner, Marsílio da Ficino no prefácio à sua tradução de Plotino afirmava: "O Grande Cosme, conselheiro do Senado e Pai da Pátria, na época do concílio de Florença convocado pelo papa Eugênio para tentar aproximar gregos e romanos, ouviu muitas vezes um filósofo grego chamado Gemisto, de sobrenome Pletão, quase um segundo Platão, debater os mistérios platônicos. Suas palavras ardentes tanto inspiraram e entusiasmaram Cosme que ele concebeu a ideia de uma academia de alto nível" (Citado por PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 70).

504 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 89.

505 Ibid., p. 104.

Selvageria gótica_OK.indd 235 02/12/2020 17:00:19

Sublinhe-se que a história das academias que então se inicia está diretamente relacionada às questões atinentes às artes liberais e mecânicas, e as suas relações com o trabalho dos pintores, escultores e arquitetos. Nesse sentido, Pevsner, ao fazer observações sobre a academia vasariana, começa afirmando: "Para entender a intenção de Vasari quando propôs fundar uma academia de arte, é indispensável apresentar o quadro geral da situação social da arte em Florença por volta de 1560. Como em outros lugares, desde a Idade Média os pintores e escultores se reuniam em guildas ou *compagnias*. Os escultores deviam pertencer à Arte dei Fabbricanti, porque a maioria trabalhava com a pedra; os pintores tinham de ser filiados à Arte dei Médici, Speziali e Merciai, porque trabalhavam com pigmentos"[506]. Observe-se uma importantíssima diferença entre essas associações de artesãos e a Academia del Disegno criada por Vasari. Enquanto que nas primeiras os artífices se reúnem a partir do material comum com o qual trabalham (a pedra, os pigmentos, a madeira etc...), na segunda o que conta é a atividade, independente do material, no caso a atividade de desenhar. Por isso, para Vasari, os então chamados artistas, isto é, os escultores, os pintores e os arquitetos, que teriam em comum a *arte del disegno*, poderiam indistintamente reunir-se numa mesma associação, no caso a Academia del Disegno, diferente e oposta às *compagnias*.

Criada em Florença, já no século XIV, a Companhia de S. Luca, uma espécie de confraria que está na origem da Academia del Disegno, congregava pintores, escultores e outros artistas, e tinha um caráter ao mesmo tempo religioso e caritativo. E mesmo tendo começado a perder prestígio no final do século XV, em meados do século XVI ainda reunia os mais renomados artistas florentinos, entre eles Vasari, que teve um papel singular e importante nas mudanças que nela então ocorreram. "Quando Vasari decidiu intervir", sublinha Pevsner, "a guilda já havia perdido toda a sua importância e a confraria estava", como ele mesmo diz, "'del tuto dismessa' [de todo obsoleta]: nem sala de reuniões exclusiva havia mais. Em 1562 (...) propôs um novo sistema de organização que permitisse aos artistas emancipar-se das restrições das guildas e ascender a um *status* social maior, condição necessária à criação da *Accademia del Disegno*"[507]. E para tanto contou com o inestimável apoio do Duque da Toscana, Cosme I de Médici, o qual, persuadido por Vasari, aceitou o cargo de protetor e presidente da nova academia, que sob os seus auspícios teve elaborados os seus estatutos. Pevsner destaca igualmente que

> Cosme e Miguel Ângelo (que residia então em Roma) foram solenemente nomeados *Capi* da instituição – um príncipe e um artista unidos numa

[506] PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 105.
[507] Ibid., p. 106.

Selvageria gótica_OK.indd 236 02/12/2020 17:00:19

> excelente demonstração da evolução do prestígio social dos artistas (...). O estabelecimento de uma associação reunindo os mais importantes florentinos sob especial proteção do grão-duque deve ser considerado o principal objetivo da nova instituição. Para realizar essa função puramente representativa, a nova associação teria de desconsiderar completamente a velha guilda e manter a Compagnia di S. Luca como uma entidade de finalidades gerais, subordinada ao "ristretto e scelta dei più eccelenti" [restrito e seleto grupo dos melhores] que recebeu o nome de Academia del Disegno. Não se levou em conta o fato de seus integrantes trabalharem com diferentes materiais e por isso pertencerem a diversas guildas, porque todos se dedicavam ao *disegno*, essa importantíssima "espressione e dichiarazione del concetto che sia nell`animo"[expressão e manifestação da ideia que está no espírito].[508]

Mas as intenções de Vasari não se esgotavam na criação de um academia que fosse apenas a reunião de "notáveis". Isso era importante, mas estava longe de ser suficiente para que os seus objetivos fossem alcançados. Esses pressupunham uma significativa mudança na formação dos jovens artistas, e para tanto a academia precisava ser também uma espécie de escola. E a isso Vasari se refere em uma carta endereçada a Miguel Ângelo, em março de 1563, quando relata que "o grão-duque reunira artistas de Florença 'per fare uma Sapienza per i Giovani e allo insegnar loro' [para fundar uma Escola destinada aos jovens e para ensiná-los] (...). Além disso, Vasari explicou os objetivos da academia nos seguintes termos: 'chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando' [quem não sabe aprenda, e quem sabe, movido por honrada o louvável competição, adquira ainda mais]"[509]. Sublinhe-se que o regulamento da Academia, escrito em 1563, prescreve que a cada ano serão eleitos, em número de três, os chamados Visitatori, cuja função era ensinar a *arte del disegno* a um grupo de jovens selecionados como aprendizes, seja na própria academia, seja nos ateliês nos quais eles já se encontravam trabalhando. Este tipo de ensino-aprendizagem, tudo faz crer, era tido então como condição necessária a que os jovens artistas pudessem, depois de considerados aptos, fornecer a terceiros as suas obras[510]. Neste mesmo sentido, nos estatutos da academia, modificados em julho de 1563, lê-se:

> E para que em nossa Academia e Companhia sejam sempre educadas pessoas capazes de se saírem bem e de modo exímio nas áreas do desenho, desejamos e ordenamos que cada vez que um jovem de nossa Academia e Companhia

---

508 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 107.

509 Ibid., p. 108. Cf. Pevsner, "a ideia é claríssima; vale notar, em especial, o uso da palavra 'sapienza' – que na época significava universidade, enquanto a palavra 'universidade' designava a guilda –, que indica que se faziam planos para um espécie de universidade de arte" (op. cit., p. 108).

510 Ibid., p. 108.

Selvageria gótica_OK.indd 237 02/12/2020 17:00:20

> pedir a algum dos cônsules ou outros membros da Academia e Companhia da Arte do Desenho, experiente e de grande nome, que este lhe mostre, ensine ou revele qualquer operação nessa arte, cada um, cônsul ou outrem, se empenhe em atender ao jovem que o solicitar, uma ou mais vezes se necessário, e com amabilidade e franqueza mostre-lhe e ensine tudo o que julgar conveniente, útil e benéfico à formação desse jovem.[511]

A Academia de Vasari, além das funções administrativas que lhes eram inerentes, atuava como uma autoridade no campo das artes, pois, caso contrário, o grão-duque Cosme I não a teria qualificado de "nobile e honorat impresa"; e nem ela teria sido consultada sobre questões artísticas importantes, não apenas em Florença e na Itália, mas também além do território italiano; destacando-se, nesse caso, a consulta feita pelo rei da Espanha, Felipe II, quando da construção do Escorial[512]. (fig. 178) Porém, segundo Pevsner, "nada poderia ter contribuído melhor para popularizar a academia do que a organização do grandioso funeral de Miguel Ângelo em 1564"[513]. E como uma das consequências disso, Pevsner destaca o fato de que após a visita de Vasari a Veneza, em 1566, onde certamente deve ter exaltado a sua academia, os pintores Ticiano (fig. 179) e Tintoretto, o arquiteto Palladio, além de outros artistas, solicitaram a sua admissão à Academia, todas elas prontamente aceitas[514].

Figura 178 – Mosteiro do Escorial, Madrid

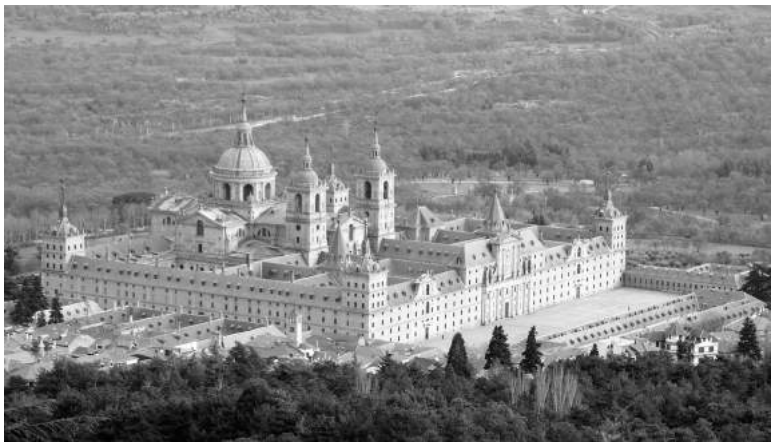
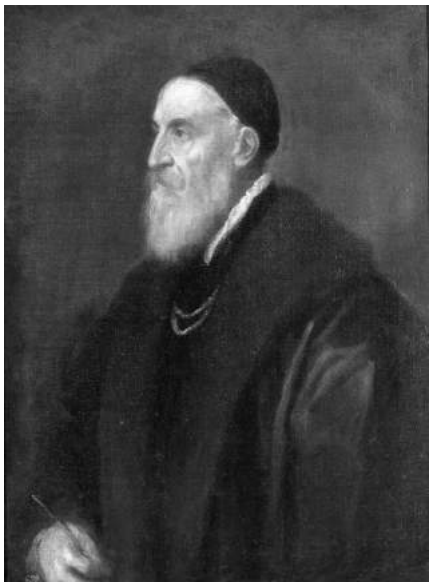


Foto: Hans Peter Schaefer

511 Citado por PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 109.
512 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 110.
513 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 110.
514 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 110-11.

Selvageria gótica_OK.indd 238 02/12/2020 17:00:20

Figura 179 – Ticiano Vecellio, autorretrato



Mas tudo isso ainda não era o suficiente para Vasari, pois para ele não se tratava de criar uma nova guilda, por mais prestigiosa que fosse, mas sim afastar os artistas, ao máximo possível, dessa forma de organização com resquícios ainda medievais. Meta que entretanto não conseguiu atingir, nem mesmo por meio da academia criada por ele, razão pela qual acabou por dela praticamente se retirar. Outros, no entanto, mais tarde retomaram o seu projeto, como foi o caso do pintor e arquiteto italiano Federico Zuccari. Pevsner se refere a uma carta de sua autoria, escrita entre 1575 e 1578, encontrada na Biblioteca Nacional de Florença; e destaca que nessa carta Zuccari advoga uma reforma na Academia del Disegno.

> Na opinião de Zuccari, os estudos tinham sido seriamente negligenciados e se não se fizesse imediatamente uma reforma poderia suceder muito breve que "il nome che haviamo dell'accademici (...) sai ritornato in noi vano" [o nome que carregamos de acadêmicos se torne vazio de sentido]. Suas recomendações para uma reorganização do aspecto educacional da academia são muito mais precisas que as de Vasari. Zuccari reclama uma separação completa entre o ensino e a administração, e deseja que a academia se limite a suas atividades didáticas (...) [e] ressalta a importância de matérias teóricas que deviam ser ensinadas na forma de cursos. Qualquer assunto pertinente a pintura, escultura e arquitetura devia ser incluído. A carta fala em cursos de matemática e física (...).[515]

[515] PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 112.

Selvageria gótica_OK.indd 239 02/12/2020 17:00:21

Pevsner chama igualmente a atenção sobre outras tentativas de reforma que se sucederam àquela de Zuccari; todas elas, no entanto, infrutíferas no que tange aos objetivos pretendidos.

> Na prática, diz ele, a academia não fez mais que livrar os artistas de Florença das restrições das várias corporações de ofício a que tinham que filiar-se e agrupá-los em uma nova guilda. O resultado pode ter sido uma certa ascensão social do artista, mas que nada se compara ao projeto inicial de Vasari. Seu plano, cabe repetir, era romper completamente com o sistema medieval das guildas de artistas. Vasari achava que um artista não devia estar na mesma situação de dependência do artesão. Tornar-se membro de uma academia seria uma demonstração de que a posição social do artista era tão elevada quanto a de um homem de ciência ou qualquer outro erudito; e o fato da academia estar sob a proteção do grão-duque seria uma prova de que, se o artista aceitava uma certa dependência, ela se dava unicamente a um príncipe.[516]

Intento que não foi entretanto alcançado, pois não se deu a libertação da arte do sistema de guildas, malgrado o empenho de Vasari e Zuccari; o que, segundo Pevsner, permitiria afirmar: "talvez seja mais apropriado considerar as primeiras décadas da Academia del Disegno como parte da pré-história [das academias] (...) e não como um primeiro capítulo"[517].

Mas ao fazer essas afirmações, Pevsner sublinha, de imediato, que já não se pode dizer o mesmo a respeito da Academia di S. Luca em Roma; e ao destacar que para estudá-la seria recomendável reportar-se "à situação medieval e à posição do artista em Roma antes da fundação da academia", Pevsner refere-se às relações dos artistas com as guildas e a um código de regras para pintores, datado de 1478 e ainda vigente. Sublinha também que a emancipação dos artistas começou antes com os escultores do que com os pintores; o que, segundo ele, dever-se-ia à forte personalidade de Miguel Ângelo. E como parte dessa história que antecede a Academia de S. Luca de Roma, Pevsner relembra que em 1543 ocorreu a fundação de um "círculo" de artistas que procuravam associar-se, independentemente dos vínculos corporativos. Essa associação era conhecida pelo sugestivo nome de sociedade dos Virtuosi al Pantheon, embora a sua designação oficial fosse Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa alla Rontonda[518].

Quanto à história da fundação de uma academia em Roma, no caso uma congregação sob a proteção de S. Luca, destaque-se que para tanto o

---

516 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 113.

517 Ibid., p. 114.

518 Cf. Ibid., p. 115. Como em Florença, essa congregação manteve o formato de uma confraria medieval [...] A maioria dos artistas famosos que trabalhavam em Roma por volta de meados do século XVI pertenceu a essa confraria, sendo a maioria deles pintores.

Selvageria gótica_OK.indd 240 02/12/2020 17:00:21

papado teve grande influência. O primeiro passo nesse sentido foi um *breve* (decreto) do papa Gregório XIII, (fig. 180) que assim agiu em decorrência do que considerava uma decadência da pintura, da escultura e do desenho então praticados em Roma, para ele resultado da falta de conhecimento e da inexperiência dos jovens artistas que, sem uma formação adequada, assumiam grandes trabalhos[519]. E diante disso decidiu "estabelecer nesta cidade uma academia das referidas artes [com] a intenção [de] de que os artistas experientes orientassem os jovens, de forma que, antes de tudo, se infunda nos estudantes das referidas artes a doutrina cristã, a piedade e a boa moral, e que eles se exercitem na prática dessas artes, segundo o entendimento e a capacidade mental de cada um"[520]. Observa-se pois, a intenção de transformar a academia num centro de formação dos artistas, retirando essa função dos ateliês. Objetivo porém não alcançado; não havendo mesmo, nos concernentes documentos, referência alguma às questões atinentes aos aspectos técnicos da formação, conforme nos faz saber Pevsner. E ele sublinha igualmente que

> na segunda metade do século XVI, viajar a Roma tornara-se quase obrigatório entre os pintores e escultores do Norte da Itália e da região transalpina, mas a tradição medieval de trabalhar sob orientação de um mestre, em vez de estudar de modo independente, ainda era forte e inconteste. A respeito dos métodos de ensino recomendados, sabe-se apenas que "ottimi e più rari esemplari dele arti stesse, onde va Roma superba" [os melhores e mais raros exemplares das artes mesmas de que Roma se orgulhava] deviam ocupar um lugar proeminente, isto é, os da Antiguidade e da Alta Renascença, admirados por todos os que então viajavam a Roma.[521]

Dando continuidade ao que Gregório XIII havia iniciado, em 1588 Sisto V editou outro *breve* com objetivos e conteúdos idênticos ao primeiro, recomendando igualmente a criação de uma "confraternitá", destacando também os seus aspectos religiosos. Projeto que, como o anterior, não foi efetivado[522]. A situação se altera tão somente quatro anos depois, por iniciativa do cardeal Federico Borromeo (fig. 181) e do mesmo Federico Zuccari que, como se viu, alguns anos antes esteve vinculado à Academia del Disegno de Florença. E como resultado dessa mudança, em 1593 é solenemente inaugurada a Accademia di S. Luca, inclusive com missa numa das igrejas romanas, tendo sido Zuccari nomeado seu presidente. No discurso inaugural, "um ponto especialmente sublinhado é a importância dos cursos e debates sobre teoria da arte, a *conversazione virtuosa*

---

519 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 116.
520 Ibid.
521 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 117.
522 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 117.

Selvageria gótica_OK.indd 241 02/12/2020 17:00:22

que Zuccari considerava 'Madre degli studi e fonte vera di ogni scienza' [mãe dos estudos e fonte verdadeira de toda a ciência]"[523]. E

> entre os assuntos a serem discutidos nas primeiras reuniões foram relacionados os seguintes: o primado da pintura ou da escultura (o famoso "Paragone", que já despertara o interesse de Leonardo da Vinci e é tão citado nos tratados maneiristas); a definição do *disegno* ("um segno de Dio in noi" [um sinal de Deus em nós], disse Zuccari em seu livro sobre teoria da arte, *Idea* (...). Os atributos específicos da arquitetura também compunham o universo de interesses da academia, porque os arquitetos, esquecidos nos breves de Gregório XIII e de Sisto V, foram desde então integrados à academia, aliás, desde o começo, em Florença.[524]

Figura 180 – Papa Gregório XIII

523 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 118.
524 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 242 02/12/2020 17:00:23

Figura 181 – Monumento a Federico Borromeo, escultor Costanzo Corti

Foto: G. Dallorto

Outra inovação introduzida pela Accademia di S. Luca encontra-se na ênfase dada às atividades dirigidas à educação dos jovens artistas e o papel fundamental que as práticas de desenho tinham como privilegiado meio didático. Nos estatutos de 1596 aparecem instruções detalhadas a respeito, ficando explícito que os professores decidiriam, por exemplo, quem se dedicaria ao desenho do antigo, quem faria desenhos de perspectivas de cidades ou de edifícios. Nos estatutos de 1607 consta que "os estudos na academia serão de desenho, pintura, anatomia, escultura, arquitetura, perspectiva, e todas as outras coisas pertinentes à profissão"[525]. Mas na realidade, assim como já havia ocorrido em Florença, as atividades da academia não levaram a bom termo o previsto nos seus estatutos, mesmo contando com renomados artistas e arquitetos, entre esses Giacomo della Porta. Segundo Pevsner, até mesmo as aulas de Zuccari jamais tiveram sucesso. E "Giacomo della Porta (fig. 182) e Tadeo Landinni cancelaram as palestras que pretendiam dar sobre suas especialidades, e, em ambos os casos, Zuccari teve de substituir o conferencista em cima da hora"[526]. Cabe ainda destacar que essas conferências não foram assistidas apenas pelos estudantes, pois delas também participaram, na condição de ouvintes, "alguns diletantes, nobres e eruditos,

[525] PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 121.
[526] Ibid., p. 120.

Selvageria gótica_OK.indd 243 02/12/2020 17:00:25

que tinham postulado admissão na academia e que os estatutos aceitavam na qualidade de *Accademici d'onore* e *di grazia*"[527].

Figura 182 – Igreja Santa Maria ai Monti, Roma, arquiteto Giacomo della Porta

Foto: LPLT

Sublinhe-se que nas biografias dos pintores que estudaram em Roma, na época da Accademia di S. Luca, não consta nenhuma referência à mesma. E no que tange às relações entre ela e a remanescente organização dos artistas herdada da Idade Média, novas dificuldades apareceram a partir de 1600, opondo de um lado a academia e de outro a "confraternità o Compagnia", que agrupava os artistas considerados menores. Disputa que, num dado momento, deu-se com uma leve vantagem da Compagnia, o que motivou um reação do papa Clemente VIII a favor da academia, por meio de uma ordenação datada de 1600[528] que isentava "l'Università e Collegio de Pittori di Roma" do pagamento da taxa, porque "a pintura é uma nobilíssima profissão que se distingue das artes mecânicas por brilhar continuamente e se esclarece pelo estudo continuado, a perspicácia de espírito e atenção"[529]. Mas a disputa persistia, pois mesmo que a academia tenha sido então, em 1607, declarada superior à guilda, dez anos depois ainda se faziam necessárias novas instruções quanto às chamadas peças de admissão à academia, nas quais ficava determinado que somente "pintores e escultores excepcionais

527 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 120.
528 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 121.
529 Citado por PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 122.

Selvageria gótica_OK.indd 244 02/12/2020 17:00:27

que trabalham por conta própria"[530] poderiam ser admitidos. Instruções que não foram de todo suficientes para que os pretendidos objetivos fossem atingidos, pois ainda em 1620 uma nova ordenação recolocava a linha divisória entre a academia e a guilda. Mas, apesar disso, os novos estatutos decretados por Gregório XV, em 1621, não fazem distinção entre "os filhos diletos da Universidade e a Academia de Pintores"[531].

Segundo Pevsner, "todas essas vicissitudes, ordenações, reiterações e reconsiderações das ordenações deixam patente que dez, vinte, 45 anos depois de sua fundação, a supremacia da Accademia di S. Luca sobre as guildas não existia mais, e a situação da pintura e da escultura era quase a mesma de cem anos antes"[532]. Situação reconhecida pelo papa Urbano VIII que, em decorrência, decidiu reformar a academia, e em 1627 aboliu os estatutos vigentes e proclamou "que a dita Universidade, retomando seu nome primitivo de Academia, seja daqui por diante dirigida e governada segundo os presentes estatutos reformados"[533]. E como parte das mudanças, o próprio nome da academia foi alterado, passando a chamar-se então Accademia degli Studi. Atitude que revelaria as intenções de Urbano VIII, que não estaria principal ou exclusivamente interessado pela academia, mas sobretudo em estabelecer regras segundo as quais os artistas que trabalhassem em Roma se tornavam subordinados ao papa e ficavam obrigados ao pagamento de um imposto, ao qual estavam submetidos os pintores, escultores, arquitetos, desenhistas de iluminuras e até mesmo os negociantes de arte[534]. Medidas que provocaram revolta e reação, sobretudo de um grupo de jovens holandeses que antes haviam deixado o seu país de origem para se libertarem das exigências das guildas, e que agora, em Roma, viam-se submetidos a regras de natureza semelhante. Situação que, depois de alguns anos, foi aceita por eles, que passaram então a contribuir conforme as normas estabelecidas.

Eis, em linhas gerais, um pouco da história das academias de arte surgidas na Itália, a partir daquela criada por Vasari. História cheia de meandros, densa de contradições e da qual os papas participaram ativamente. Todavia, diz Pevsner, "se Urbano VIII pretendeu instalar uma ditadura da Academia de Roma, seu projeto fracassou, mas se o que ele queria era somente restabelecer a dominação da academia sobre a categoria inferior da arte artesanal, sua vitória foi completa"[535].

Mas ademais, sublinhe-se que essas Academias, como se pode observar, estavam, sobretudo, voltadas para as atividades dos pintores, com pouca ou

---

530 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 122.
531 Ibid.
532 Ibid., p. 123.
533 Ibid., p. 123.
534 Cf. ibid., p. 123.
535 Ibid p. 124.

Selvageria gótica_OK.indd 245 02/12/2020 17:00:27

nenhuma relação com o universo da arquitetura. Nesse, tudo faz crer, uma primeira mudança importante, relativa à formação profissional, ocorreu tão somente a partir da segunda metade do século XVI, com o objetivo de modificar oficialmente as relações de trabalho nos canteiros arquitetônicos milaneses e lombardos, por meio da nítida separação entre, de um lado, o processo de projetação e, de outro, a execução do trabalho propriamente construtivo; "separação sancionada pela criação, paralelamente à 'Universidade dos mestres pedreiros e carpinteiros', de uma 'Universidade dos Arquitetos e Agrimensores', instituída em 1563"[536].

Tratava-se de impor, de forma clara e institucionalmente expressa, no interior do processo produtivo da arquitetura, uma explícita divisão entre o trabalho intelectual e o manual como atividades realizadas por sujeitos distintos. Divisão que, embora há muito desejada por aqueles que reivindicavam para sua atividade a condição de arte liberal, no entanto ainda não se tinha realizado de maneira geral e plena, nem tampouco tinha sido institucionalizada. O trabalho do então arquiteto, tido como "arte del disegno" que lhe seria exclusiva no território da arquitetura, como propugnavam Vasari e tantos outros, era uma atividade ainda não de todo reconhecida institucionalmente como tal. Segundo Aurora Scotti,

> a tradicional coincidência entre arquiteto e mestre de obras responsável pela construção, que tinha sido a norma dos construtores lombardos com os Solari, os Amadeo e os Battaggio, não tinha sido de fato eliminada com a presença, no fim do *Quattrocento*, de excepcionais engenheiros ducais como Bramante e Leonardo, como é bem documentado pela organização do canteiro do Duomo por todo o *Cinquecento*. Cristoforo Lombardo, arquiteto preposto da catedral, presidia a projetação e a realização de obra não só de alvenaria, mas intervia também na realização de parte da obra de escultura, em colaboração com outros mestres.[537]

Situação que, já vimos, precisava ser radicalmente alterada, e para tanto a criação da Universidade dos Arquitetos e Agrimensores fazia parte da busca de uma maior tutela sobre o exercício dessas profissões, e decorreu de uma demanda dos próprios engenheiros ativos na cidade de Milão. Nesse sentido, a Universidade respondia menos às questões de ordem teórica e mais às questões de natureza prática, associadas à então existente indefinição quanto ao exercício profissional. O próprio Senado de Milão constrangeu os engenheiros milaneses no sentido de buscarem a criação de um organismo que limitasse o excessivo

536 Cf. SCOTTI, Aurora. Il Collegio degli Architett, Ingegneri ed Agrimensori tra il XVI e il XVIII secolo. In: *Construire in Lombardia*. Milano: Electa, 1983, p. 92.

537 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 246 02/12/2020 17:00:27

número de operadores, visando impedir "o multiplicar-se de pessoas inaptas ao exercício da profissão"[538]. E dois decretos de 1563

> sancionam a existência de uma *Universitas Architectorum e Agrimensorum*, com o objetivo de tornar mais difícil o exercício da profissão, posto que prescrevia o princípio da obrigatoriedade da aprovação em exames para todos aqueles que pretendiam tornar-se arquitetos ou agrimensores (...). Tais normas foram ratificadas e precisadas em 6 de setembro de 1565 pelo Senado milanês no decreto *Ordines Universitatis Architectorum Ingenierorum et Agrimensorum Inclitae Civitatis et Ducatus Mediolanis*, na qual se explicitava (...) que a norma não seria aplicada retroativamente sobre todos aqueles que há bastante tempo já exerciam a arte, mas somente sobre aqueles que haviam solicitado o reconhecimento ou a qualificação de engenheiro a partir de de 1564.[539]

Esse mesmo decreto interditava o trabalho dos não milaneses, exceção feita àqueles arquitetos estrangeiros famosos, que recebiam então autorização do Senado para trabalhar no Ducado de Milão. Foi o caso, por exemplo, do arquiteto Galeazzo Alessi, nascido em Perúgia, (fig. 183) e que continuou trabalhando em Milão até 1570, onde projetou várias obras, entre elas o Palazzo Marino. (fig. 184) Aurora Scotti destaca que Galeazzo

> contribuiu de maneira fundamental para a diferenciação entre arquiteto ou engenheiro e responsável pelo canteiro: na volumosa tarefa de projetação a ele conferida... ele executa um significativo *corpus* de desenho em planta e fachada, delineando a obra completamente e todos os vários núcleos e detalhes que a compunham, até a precisa e exata série de moldes e modelos em verdadeira grandeza dos elementos das ordens e das cornijas das portas e janelas. Isso devia tornar em grande parte supérflua a sua presença no canteiro, posto que a função do arquiteto, como havia sublinhado Leon Battista Alberti mais de um século atrás, era projetar, não executar praticamente uma obra arquitetônica.[540]

E sobre essas relações entre desenho e canteiro, algo de muito semelhante pode ser dito a respeito do arquiteto Pellegrino Tibaldi, (fig. 185) nomeado pelo cardeal Carlo Borromeo para dirigir as obras do Duomo de Milão, em substituição ao mestre de obras milanês Vincenzo Seregni. (fig. 186) Era igualmente por meio dos desenhos e dos modelos bem precisos que Tibaldi fornecia muitas das informações antes transmitidas por ações e exemplos práticos explicados verbalmente no canteiro, no curso da própria execução. Ele também contribuiu para a introdução de uma nova organização do trabalho no canteiro, à qual

---

538 Citado por SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 92.
539 Ibid.
540 Ibid., p. 94.

Selvageria gótica_OK.indd 247 02/12/2020 17:00:27

ficariam submissos os pedreiros artesãos, dos quais era retirado o controle das tarefas associadas à ornamentação escultórica, ficando restritos aos trabalhos de alvenaria. Foi criada então a figura do protoestatuário, encarregado de fornecer modelos precisos a todas as obras escultóricas[541].

Figura 183 – Villa del Colle del Cardinal, Perúgia, arquiteto Galeazzo Alessi

Foto: Cavalieri

Figura 184 – Palácio Marino, Milão, arquiteto Galeazzo Alessi

Foto: G. Dallorto

Figura 185 – Collegio Borromeo, Pavia, arquiteto Pellegrino Tibaldi

Foto: Giorgio Connella

Figura 186 – Palácio do Giureconsulti, Milão, arquiteto Vincenzo Seregni

541 Cf. SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 94.

Selvageria gótica_OK.indd 248 02/12/2020 17:00:34

Não poderia ser diferente, pois a criação do Collegio estava diretamente associada, mais do que isso, era imprescindível às importantes mudanças levadas a cabo na organização do trabalho.

> A separação que se delineava de maneira sempre mais nítida entre projetação arquitetônica, entendida como trabalho teórico fundamentado sobre o desenho, e a prática do canteiro, entendida como atividade manual e física, deveria resultar numa mais precisa separação do organismo representativo dos engenheiros e arquitetos daqueles dos pedreiros e carpinteiros: no ano de 1603 a Universidade instituída em 1563 – que no nome aludia ainda a uma estrutura corporativa medieval – transformou-se no Colégio dos Arquitetos, Engenheiros e Agrimensores, com uma estrutura administrativa totalmente autônoma (...). O Colégio afirmava a própria autonomia com síndicos eleitos em rotações bianuais entre todos os membros (...), e geria autonomamente o exame daqueles que aspiravam colegiar-se. À semelhança daquilo já afixado nas outras associações profissionais das artes liberais, como O Colégio dos Físicos, dos Juriconsultos ou aquele dos Notários, de 1606 – ano em que foram publicados os primeiros estatutos –, os aspirantes à profissão deviam demonstrar ter boa conduta e genitores honestos; além disso, deveriam comprovar ter trabalhado por alguns anos (quatro) sob a direção de um outro arquiteto colegiado; deviam pagar uma taxa de associação (reduzida somente no caso de aspirantes que fossem filhos ou parentes de outros membros do colégio) e comprometer-se a colaborar tão somente com outros engenheiros também colegiados. O quarto ponto da ordenação de 1606 estabelecia enfim que os engenheiros não deviam ter realizado tarefas não consoantes à sua profissão; esta cláusula foi alterada em sentido ainda mais restritivo, encontrando formulação nas *Ordines novi* de 1658 (cap. III), de molde a excluir do acesso à profissão aqueles cujos parentes tivessem exercitado arte vil ou mecânica nos trinta anos precedentes à data da demanda de admissão.[542]

Cláusula que não se aplicava ao agrimensores, sendo exigida tão somente para os arquitetos e engenheiros; o que revela que esses eram considerados hierarquicamente superiores aos primeiros. Diferenças internas ao Colégio, que se refletiam nos diferentes conteúdos dos exames de admissão a serem prestados pelos distintos profissionais. Para os arquitetos e engenheiros eram exigidos conhecimentos de matemática (geometria e aritmética), de legislação, de construção, das regras da arquitetura civil e militar; enquanto que para os agrimensores eram requeridos sobretudo aqueles concernentes à medição de terrenos e às atividades ligadas à gestão agrária[543].

Quanto aos ensinamentos e aprendizagem pelos quais deveriam passar aqueles admitidos no Colégio, eles ocorriam diretamente na oficina do

---

542 SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 94.

543 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 249 02/12/2020 17:00:34

engenheiro ou arquiteto, estando então ausente uma instrução profissional da qual participassem disciplinas teóricas, tais como a matemática. Revela-se assim que, nesse aspecto, mantinha-se ainda uma tradição medieval, com a qual não se havia rompido integralmente. Sublinhe-se que na época em que foi instituído o Colégio, e ainda por muito tempo, o ensino da matemática na região estava limitado às aulas que ocorriam na Faculdade de Medicina da Universidade de Pavia e a algumas junto à escola Paltine de Milão. Somente bem mais tarde, no Seiscentos avançado, iniciaram-se aulas de matemática relacionadas com a prática arquitetônica; e em 1645, na Universidade de Pavia, que era então a única do Ducado, foi criada a cátedra de geometria e arquitetura militar[544].

E quando se traça um paralelo entre a formação profissional no Colégio de Arquitetos, Engenheiros e Agrimensores e aquela associada à Universidade dos Pedreiros e Carpinteiros, aparecem de forma clara as distinções entre ambas. Nessa, dividem-se em dois ramos diferentes as atividades concernentes a cada uma das duas profissões, separando-as. E para adquirir o direito de exercê-las em Milão, fazia-se necessária a inscrição na corporação; o que só ocorria depois do pretendente ter prestado um exame de admissão de caráter técnico. Ademais, a Universidade regulava o ensino-aprendizagem nas disciplinas e controlava o número de alunos para cada mestre, estabelecendo que nenhum poderia ter, simultaneamente, mais de dois jovens como aprendizes. Regulava também a ética profissional, não permitindo que, a não ser por justa causa, um maestro inscrito na corporação substituísse a um outro colega nos trabalhos realizados em canteiros de obras públicos ou privados. Sublinhe-se também que, diferentemente do que ocorria no Colégio, para o ingresso na Universidade não era exigido ao candidato que ele fosse "honorável" por nascimento, havendo tão somente a tendência de restringir o direito ao exercício das profissões aqueles nascidos em Milão, ou que, pelo menos, fossem súditos do Ducado[545]. E assim, produz-se um fenômeno bastante característico da Lombardia do Seiscentos: hábeis mestres construtores, provenientes de outros lugares, tais como de Comasco, uma comuna da Lombardia, podiam trabalhar em Milão como pedreiros e construtores, conseguindo inscrever-se na Universidasde dos mestres em alvenaria, mas estavam impedidos de trabalhar como arquiteto ou engenheiro, pois não preenchiam nenhuma das duas condições indispensáveis à admissão ao Colégio: não tinham "nobreza" de nascença ou não haviam ainda adquirido uma fama reconhecida[546].

Sobre essas restrições e suas consequências, são muito expressivos alguns exemplos que mostram que, em outras regiões italianas, multiplica-se a presença de arquitetos que se diziam de origem milanesa mas que estavam proibidos

544 SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 110.
545 Ibid., p. 96.
546 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 250 02/12/2020 17:00:34

de trabalhar em Milão. Entre eles Domenico Fontana (figs. 187, 188 e 189) e Carlo Maderno, (fig. 190) dois dos mais famosos arquitetos italianos da segunda metade do século XVI, reconhecidos por suas obras realizadas em Roma. O mesmo pode ser dito em relação a Francesco Borromini, nascido no Cantão Ticino, mas não no Estado de Milão. Ele iniciou seus trabalhos com arquitetura nessa cidade, mas não na condição de arquiteto, e sim na condição de pedreiro no canteiro de obras do Duomo; e tornou-se arquiteto somente depois de ter ido trabalhar em Roma. Casos como esse, e tantos outros, demonstram que "o Colégio tendia de fato, no curso do Seiscentos, a tornar-se uma estrutura sempre mais rígida e fechada, justificando somente uma prática profissional crescida à sombra dos seus próprios membros (...)"[547].

Figura 187 – Domenico Fontana, arquiteto, pintura de Federico Zuccari

[547] SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 98. "Vê-se, já no início do século, a dificuldade de admissão com que se defrontaram os dois Richino, Bernardo e Francesco. Bernardo, há muitos anos a serviço do rei da Espanha como engenheiro militar, solicita a admissão em 1608, na idade de sessenta anos, e foi refutado...; Francesco, não tendo uma adequada formação 'interna' ao organismo colegiado (tinha sido aluno do próprio pai e de um outro arquiteto heterodoxo, Lorenzo Binaga) e tendo adquirido de uma viagem de estudo a Roma um juízo diferente a respeito da atividade do arquiteto como modelo de invenção formal, teve muita dificuldade e teve que tentar três vezes antes de conseguir obter o título do colegiado. A cláusula da educação... penalizava um posicionamento mais heterodoxo; nunca foi aceito como arquiteto colegiado o arquiteto ticinense Francesco Castelli, que foi, porém, um dos mais estimulantes e criativos arquitetos do Seiscentos milanês, autor, entre outros, de um projeto para a fachada do Duomo de Milão, que teve a aprovação de Bernini, em alternativa ao projeto de Carli Buzzi, engenheiro colegiado e da obra do Duomo."

Selvageria gótica_OK.indd 251 02/12/2020 17:00:35

Figura 188 – Detalhe do Plano para a Roma de Sixto V, com destaque para o Tridente e a Piazza del Popolo, arquiteto Domenico Fontana

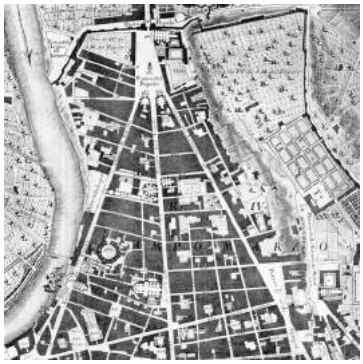


Figura 189 – Praça del Popolo, Roma, gravura de Piranesi

Figura 190 – Igreja Santa Susana, Roma, arquiteto Carlo Maderno

Foto: Achitas

A respeito das diferenças entre os arquitetos e os engenheiros, vale a pena destacar que a dicotomia engenheiro/arquiteto não existia oficialmente; mas na prática estabeleceu-se, no fim do Seiscentos, uma diferença entre os vários colegiados. A capacidade de expressão gráfica e de projetar dos arquitetos produziram como consequência uma distinção entre essas suas habilidades e as dos engenheiros com os quais trabalhavam. Os primeiros realizavam atividades

Selvageria gótica_OK.indd 252 02/12/2020 17:00:37

mais criativas, das quais resultava a invenção de muitos e variados motivos arquitetônicos; enquanto que aos segundos eram reservados os trabalhos mais técnicos, tais como a execução de plantas com medidas para uso nos canteiros e a avaliação das obras já realizadas. Assim, se ao arquiteto era exigido um preciso e bem cotado desenho da elevação, para transmitir uma imagem clara do produto final, aos engenheiros era requerida habilidade na elaboração de desenhos executivos e nas questões concernentes aos cálculos estruturais, posto que tinham maior dificuldade quando se tratava de uma invenção mais complexa. Mas quanto às ciências a serem estudadas pelos aspirantes a arquiteto, e com caráter prático, elas compareciam sob a forma de noções de matemática e geometria, ministradas de maneira o suficiente para resolver problemas mais afetos à engenharia do que à arquitetura. Por isso, os conhecimentos teóricos já há bastante tempo considerados indispensáveis à qualificação do arquiteto, eram buscados por meio dos tratados, considerados então como fontes privilegiadas para a aquisição dos saberes tidos como necessários. Entre esses tratados, o mais citado nas discussões teóricas era o de Vitrúvio, acrescido dos escritos renascentistas daqueles considerados seus comentadores, no caso, Alberti, Daniele Barbaro e Vignola. Acrescente-se ao elenco os livros de Serlio e Scamozzi[548].

Quanto à produção de tratados pelos próprios membros do Colégio, ela não foi muito profícua. Embora existentes e importantes, foram poucas as obras publicadas pelos seus membros, destacando-se entre elas aquela do engenheiro e arquiteto Pietro Antonio Barca, autor do livro *Avvertimenti e Regole circa L'Architectura Civile, Sculltura, Pinttura, Prospectiva et Architettura Militare per Offesa e Difesa di Fortezze*, publicado em Milão, em 1620. Foi autor igualmente do projeto do Palácio da Justiça de Milão e um dos primeiros examinadores vitalícios eleitos quando da criação do Colégio de Arquitetos, Engenheiros e Agrimensores. Segundo Aurora Scotti, o tratado de Barca não pretendia ser um novo Vitrúvio, não obstante Barca ter-se utilizado amplamente de citações do tratado vitruviano, por ocasião das suas discussões com o arquiteto milanês Francesco Richino, a respeito da fachada do Duomo. Na sua obra escrita publicada em 1620 sua preocupação estava dirigida no sentido de fornecer regras práticas atinentes às proporções consideradas adequadas a todas as partes da arquitetura, e a explicar como arquitetura, escultura e pintura deveriam ligar-se entre si.

> Particular atenção era dedicada à relação proporcional entre as medidas de todos os ambientes da casa e de todos os membros constituintes da estrutura arquitetônica (parede, janelas, porta) (...). Parte integrante da implantação proporcional do edifício eram, naturalmente, as *ordens*, que Barca apresentava todas juntas em uma única prancha, como era hábito desde Serlio; mas ele as

[548] Cf. SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 98.

Selvageria gótica_OK.indd 253 02/12/2020 17:00:38

> representava todas alinhadas em uma mesma altura (...) enquanto com clareza era indicada a divisão em módulos de cada parte, divisão necessária para construir os vários elementos. E como era de se esperar, o seu tratado revela conhecimentos de geometria relacionados à arquitetura, e colocados igualmente na base das considerações feitas a respeito da escultura e da pintura.[549]

Ademais, "Barca se tinha esforçado para oferecer aos próprios colegas, que sem dúvida havia uma boa preparação geral, uma série de preceitos que lhes facilitasse levar a termo a realização de desenhos complexos perfeitamente harmônicos e de seguras proporções, reabsorvendo na obra arquitetônica também as outras duas artes"[550]. Por outro lado, sublinha Scotti, "não obstante a reafirmada destinação prática e não teórica dos preceitos fornecidos por Barca no seu tratado, a insistência na proporcionalidade nele dominante, com a intenção de traduzir a composição arquitetônica em termos de relações harmônicas retiradas dos acordes musicais (segundo os costumes teóricos humanistas), o colocava em um ambiente áulico"[551]. Mas é também verdade que o caráter prático da sua obra está associado ao fato de que os procedimentos nela propostos eram necessários, mesmo indispensáveis, para que o controle da produção arquitetônica que ocorre no canteiro se desse de maneira mais eficiente, por meio dos desenhos assim elaborados. E, seguramente, Barca estava plenamente consciente disso, e essa era a sua principal intenção.

Além da obra escrita por Barca, uma outra merece igualmente atenção. Trata-se da obra de um outro engenheiro, e também matemático, de nome Carlo Cesare Osio, (figs. 191 e 192) admitido no Colégio no ano 1638. Seu tratado foi publicado em 1661, sob a extensa denominação de *Architettura civile demonstrativamente proportionata e accresciuta di nuove regole. Com l'uso delle quali si facilita l'Inventione d'ogni dovuta proporzione nelle Cinque Ordini. E col ritrovamento d'um nuovo strumento angolare Si dà il modo à gl'Operari medesimi di praticamente stabilire le Sa come in ogni loro necessário contorno* (*Arquitetura civil demonstrativamente proporcionada e acrescida de novas regras. Com o uso das quais se facilita cada invenção conforme a proporção nas cincos ordens. E com a descoberta de um novo instrumento angular dá-se aos própios operários o modo de estabelecer praticamente o como fazer em cada um dos seus necessários contornos*). Segundo Scotti, pelo seu caráter bem distinto do tratado de Barca, o de Osio revela uma evolução no interior da figura do engenheiro e do arquiteto, com polarização dos primeiros sobre os quesitos geométrico-práticos e com a exclusão das relações com as outras artes, escultura e pintura. Considerando que a beleza arquitetônica

549 SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 100.
550 Ibid., p. 101.
551 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 254 02/12/2020 17:00:38

se percebe com os olhos e que, segundo ele, ela está diretamente associada às ordens, a explicação dessas era fundamental para Osio. Mas para a construção das mesmas, além de dar explicações modulares a respeito, ele preferia fornecer o que julgava ser um correto sistema de projetação, baseado em procedimentos gráficos que teriam como fundamento a geometria euclidiana.

> Com regras geométricas que têm por base e suporte as Demonstrações Euclidianas, espero facilitar não só para o arquiteto científico e prático, mas para os próprios trabalhadores manuais a tão difícil e tediosa maneira de proporcionar, seja no desenho, como nas obras mesmas as grandezas, e correspondências das partes de cada ordem, tanto entre elas como de uma com a outra. Espero também facilitar para eles o modo de determinar em cada parte do ornamento as grandezas e proporções dos membros que o compõem, o estabelecimento dos ressaltos, a diversidade das suas formas e seus contornos, tanto retos como sinuosos, sejam circulares ou mistos, sejam côncavos ou convexos, de modo que quem as saiba facilmente possa ter a regra fácil e bem fundada de formar os moldes, que sirvam para o operário como fôrma dos próprios ornamentos. Mas o que mais importa é que eu pretendo ensinar a fazer tudo com o uso de poucos ângulos, e quase com a simples e casual abertura do compasso... No nosso modo de operar, pelos produtos, como todos verão, (...) resultam por si as procuradas proporções[552].

Figura 191 – Carlo Cesare Osio, engenheiro e matemático

Figura 192 – Páginas do *Architettura Civile* de Carlo Cesare Osio

ARCHITETTVRA
CIVILE
DEMOSTRATIVAMENTE PROPORTIONATA
ET ACCRESCIVTA
DI NVOVE REGOLE
Con l'vso delle quali si facilita l'Inuentione d'ogni douuta proportione nelli Cinque Ordini,
E COL RITROVAMENTO
D'VN NVOVO
STRVMENTO ANGOLARE
Si dà il modo à gl'Operarij ordefini di particolarmente stabilire le Sacome in ogni loro necessario contorno
OPERA DI
CARLO CESARE OSIO
Nuouamente composta, à benefitio commune,
E DEDICATA
ALLA SACRA MAIESTA
DEL RE CATTOLICO N.re SIG.re
IN MILANO, M.DC.LXI.

Tratava-se de um tratado cujo escopo era de natureza geométrico-matemática, e destinado, sobretudo, a um uso prático. E a esse escopo

552 OSIO, Carlo Cesare. *Architettura civile*. Milano, 1661, citado por SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 101.

Selvageria gótica_OK.indd 255 02/12/2020 17:00:39

> correspondia também o instrumento inventado por Osio, na tentativa de enriquecer a bagagem dos utensílios à disposição do engenheiro/arquiteto, bagagem na realidade não muito abundante, sendo constituída, no máximo, ainda no Seiscentos, por régua, esquadro, tira-linha e compasso. O instrumento proposto era uma espécie de pantógrafo, utilizável também como compasso de redução, que servia assim para traduzir desenhos sobre o papel em qualquer escala e para reduzir ou aumentar de uma dada escala um ângulo ou uma medida já estabelecida. Recorde-se que os primeiros instrumentos deste gênero foram levados a termo somente no início dos Seiscentos e não eram ainda de uso comum.[553]

Ademais, o interesse especulativo de Osio, muito mais do que estar dirigido às questões de natureza formal ou concernentes às técnicas construtivas, tinha como foco a matemática e a geometria plana, e as tratava, no caso, menos como matemático que era, e muito mais como engenheiro, aplicando-as diretamente na execução de desenhos o tanto quanto possível acabados e precisos. Tudo isso diretamente associado às principais causas e consequências da criação do Colégio, que se tornam mais plenamente compreensíveis quando relacionadas às transformações ocorridas no universo da produção arquitetônica, da qual faz parte essencial, como já vimos, a então indispensável reorganização do trabalho no canteiro de obras. E nesse sentido, Scotti mostra-se mais uma vez sensível a questões importantes e indissociáveis, quando afirma: "à articulação profissional em um bem preciso órgão corporativo e à nítida divisão das tarefas entre projetista e executor deveria corresponder uma bem precisa divisão das tarefas no interior do canteiro arquitetônico"[554]. E o principal objetivo do Colégio, causa e razão da sua existência, era então contribuir, sob todos os aspectos, práticos e ideológicos, no sentido de garantir que a nova organização se desse nos moldes conformes aos interesses dos arquitetos e engenheiros, o que pressupunha a eliminação ou desqualificação de tudo aquilo que, de uma forma ou outra, pudesse se opor a esses desígnios.

---

553 SCOTTI, Aurora, op. cit., p. 101.

554 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 256 02/12/2020 17:00:40

Capítulo IV

O USO DA EXPRESSÃO GÓTICO: SEUS PRECURSORES

Selvageria gótica_OK.indd 257 02/12/2020 17:00:41

Nas circunstâncias históricas, em boa parte determinadas, por um lado, pelo humanismo e pelo classicismo renascentista, e, por outro, pela nova divisão social do trabalho diretamente associada à produção da arquitetura, formando um mesmo e único universo de práticas e ideias intimamente relacionadas entre si, começam a ser forjadas, e copiosamente usadas, todas aquelas expressões com as quais passaram então a ser depreciativamente nomeadas as artes e as arquiteturas medievais. É neste contexto que se encontra a gênese do uso e do significado da expressão gótico. Inicia-se aí o que Bazin houve por bem chamar de "batalha do gótico", travada entre aqueles que o rejeitam e aqueles que o reivindicam. E esta "batalha", diz ele, "começou antes mesmo que esta arte tivesse concluído seu périplo criador. Implícita na Itália do século XV, a rejeição do gótico torna-se explícita no século seguinte; e foi então que este estilo recebeu o epíteto de *tedesco* (alemão), isto é, bárbaro, que aparece na famosa carta a Leão X sobre as antiguidades de Roma, atribuída primeiramente a Rafael e depois a muitos outros"[555]. Mas antes de Rafael, na Itália da segunda metade do *Quattrocento*, o arquiteto Antonio Averlino – que adota o bastante sugestivo nome grego Filarete, que quer dizer "amante da virtude"[556] –, no seu *Trattato d'Architettura*, (figs. 193 e 194) publicado pela primeira vez no ano de 1464, não poupa munições no ataque à arquitetura medieval, ainda largamente utilizada no seu tempo, como ele próprio reconhece. Propõe então o seu imediato e radical abandono, e a sua substituição por aquela arquitetura encontrada na Antiguidade, tomada também por ele como paradigma de excelência e perfeição, exortando todos aqueles que iam construir a abandonar "*questi modi che oggi s'usanno quase per tuto*"(estes modos que hoje se usam quase para tudo), em favor do retorno à maneira de edificar "*comme l'hanno usate gli antichi*"(como usaram os antigos)[557].

---

555 BAZIN, Germain, op. cit., p. 270. Segundo Panofsky, essa famosa Carta foi atribuída a Bramante, a Baldassare Peruzzi e a Baldassare Castiglione, mas ele acredita que ela é obra conjunta desse último e Rafael (PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 26).

556 Cf. BURKE, Peter, op. cit., p. 74.

557 AVERLINO, Antonio (chamado Filarete). *Trattato di Architettura*. Milano: disioni Il Polifilo, 1972, p. 227. Liliana Grassi, em nota da página 227 dessa mesma obra, sublinha que nesta passagem de Filarete estão implícitos os pressupostos da insuperabilidade da obra da Antiguidade e da decadência da cultura contemporânea, revelando o seu posicionamento clássico, ao mesmo tempo em que testemunha que o classicismo florentino ainda tentava difundir-se, pois "a passagem alude, de fato, à persistência tardogótica que caracterizava a arquitetura daquele tempo, que Filarete, em partcicular, tinha tido a possibilidade de constatar tal na Lombardia. E talvez por isso faz, mais adiante, alusão a esta persistência na passagem, em que se opõe 'àqueles mestres que usam essa prática'".

Selvageria gótica_OK.indd 258 02/12/2020 17:00:41

Figura 193 – Página do *Il Trattato di Architettura* de Antonio Averlino, dito Filarete

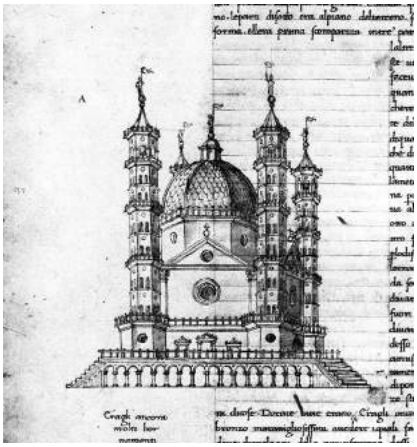
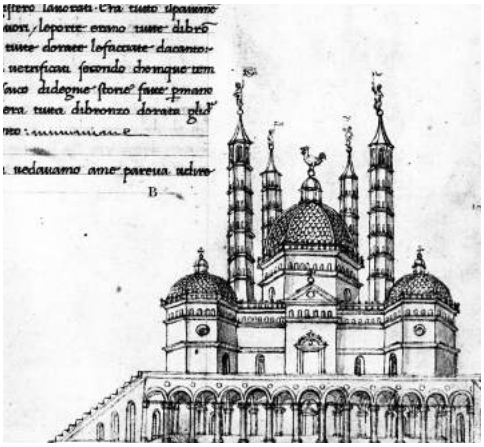


Figura 194 – Página do *Il Trattato di Architettura* de Antonio Averlino, dito Filarete



Sobre a cultura humanística de Filarete, recorde-se que, entre 1433 e 1445, ele esculpiu as portas da antiga Basílica de São Pedro de Roma, destruída por ordem do papa Júlio II, para que no seu lugar fosse erguida a que hoje lá existe. A obra então existente naquelas portas, diz Funck-Brentano, "é representativa da orientação da arte italiana sob a direção dos humanistas; o que explica a presença, na entrada do majestoso edifício para o qual o universo católico tem os seus olhos voltados, da representação das Fábulas de Esopo – 'que eu li em grego', diz orgulhosamente Filarete – além da figura do deus Março; a loba romana com Romulus e Remus; enfim... Leda e Júpiter sob a forma de cisne que envolve voluptuosamente a mulher amada"[558]. De cristão, portanto, muito pouco ou nada. Ademais, destaque-se que o próprio Filarete se apresentava como exemplo de alguém que viveu aquela ruptura com o Medievo e aquele retorno à Antiguidade por ele proposto aos demais:

> eu também sentia prazer com os edifícios modernos, mas quando eu comecei a apreciar os edifícios antigos, dizia ele, fui tomado de ódio por aqueles modernos... e tendo ouvido dizer que em Florença se estava construindo neste modo antigo (*a questi modi antiqui*), eu decidi entrar em contato com um daqueles que me haviam mencionado; e quando eu os frequentei, meu gosto se despertou a tal ponto que atualmente eu não poderia produzir a menor obra de outra maneira que não fosse no modo antigo.[559]

[558] FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 90.
[559] AVERLINO, Antonio (dito Filarete), op. cit., p. 380.

Selvageria gótica_OK.indd 259 02/12/2020 17:00:42

Tem razão Liliana Grassi quando afirma que, no meio dos artistas, "Filarete está, provavelmente, entre os primeiros que sustentaram com tanto vigor polêmico, e tão abertamente, a ruptura com o imediato passado e a validade do modelo clássico"[560]. Sublinhe-se igualmente que Filarete, no que concerne ao repúdio da arquitetura medieval, foi bastante mais explícito que Alberti e os demais que o precederam. Aliás, e como já destaquei, Alberti no *De re aedificatoria* ignora totalmente a fase situada entre a queda do Império Romano e o aparecimento de Brunelleschi. Por isso não encontramos no texto albertiano nenhuma referência explícita à arquitetura medieval, nem tampouco, é óbvio, qualquer termo para designá-la. O que é profundamente significativo e representa, a meu ver, seguramente o desprezo mais contundente que Alberti poderia ter demonstrado por ela, isto é, ignorá-la totalmente quando escrevia sobre o arquiteto e a arquitetura[561].

De maneira ortodoxa, Filarete procurava – e este era um dos principais objetivos da sua obra escrita – fazer com que os seus contemporâneos aceitassem, sem peias, a por ele tão alardeada superioridade da arquitetura clássica; e para tanto empenhava-se em comprovar a tese de que "antigamente se faziam edifícios mais dignos" do que os medievais que, segundo ele, por insensibilidade ou ignorância ainda continuavam sendo feitos no seu tempo; e por isso, propunha abertamente a ruptura com o passado imediato e a validade do modelo antigo. O que autoriza Eugène Müntz a destacar como traço dominante da obra de Filarete a sua hostilidade relativa ao estilo gótico que ele condena formalmente, ao mesmo tempo em que revela uma admiração sem limites pela arte dos antigos[562].

Conforme Françoise Choay, tanto Ghiberti como Filarete

> não deixaram de mencionar em seus escritos as obras de certos construtores dos séculos XIII e XIV. Suas análises trouxeram uma contribuição original à historiografia da arquitetura. Eles permaneceram, entretanto, dominados pela periodização tripartite de Petrarca: bela Antiguidade, idade obscura, e

---

560 GRASSI, Liliana. Nota ao *Trattato di Architettura* de Filarete, p. 229.

561 Segundo Müntz, "encontrar-se-á dificilmente, eu creio, no volumoso *Da re aedificatoria* de Alberti, o mínimo sarcasmo dirigido aos arquitetos góticos. Ludovico o Mouro traz mestres de obras de Estrasburgo. Ainda em 1490, Francesco di Giorgio sustenta, em Milão, que os novos ornamentos dos duomos devem concordar com a antiga arquitetura. Somente Filarete, menos conciliador, porque ele é mais superficial, toma partido expresso contra o estilo gótico. É apenas no século seguinte que se encontra uma condenação em regra, no famoso relatório de Rafael, assim como nas obras de Vasari, de Varchi, de Serlio etc." (MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 374). Panofsky, por seu turno, pondo igualmente em confronto Filarete e Alberti no que tange às suas relações com a arquitetura medieval, sublinha que este ignorou friamente a fase situada entre a queda do Império Romano e Brunelleschi (PANOFSKY, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 26).

562 MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 363.

Selvageria gótica_OK.indd 260 02/12/2020 17:00:42

> renascença moderna. Esse esquema, ao qual se reservava uma larga carreira, condiciona e orienta a visão dos sábios, dos artistas e dos seus mecenas. Ele exclui de seu campo tudo o que pertence aos tempos intermediários.[563]

Frise-se, porém, que Filarete nunca se utilizou da então desprezível expressão gótico, para designar a arquitetura da baixa Idade Média ou de qualquer outro período medieval. Em vez deste, o termo empregado com frequência é moderno. "O que peço", dizia ele, "é que cada um deixe ir embora este uso moderno, e não se deixe aconselhar por estes mestres que usam desta prática. Maldito seja quem a encontrou! Creio que não foram outros que não a gente bárbara que a trouxe para a Itália"[564]. E ao exaltar o grande prazer do qual se dizia possuído ao contemplar as construções que "*sono fatti al modo antico*", afirmava que elas "são verdadeiramente feitas de outra forma, e com outra graça, que não têm estes modernos"[565]. Por isso regozijava-se ao verificar que em alguns lugares da Itália, particularmente em Florença, começava-se então a usar "*i retti modi e le misure degli antichi*", abandonando-se aqueles empregados há muito tempo, ou que ainda eram adotados por aquelas pessoas que, segundo ele, assim revelavam a sua ignorância. Além disso, e tornando mais evidente e abrangente a diferença que procurava acentuar, Filarete se utilizava de comparações entre as letras e as artes; aliás, já vimos, atitude comum aos seus contemporâneos humanistas: "assim como nas letras existe uma diferença entre aquelas dos antigos e dos modernos, assim também acontece com as coisas que pertencem ao domínio do edificar ou esculpir, ou dos demais exercícios que são feitos sob o primado do desenho. Onde se encontra no presente um Tulio, um Virgílio ou outros semelhantes? Mesmo que alguns se esforcem em imitá-los, não conseguiriam ainda atingir esta perfeição. Assim também ocorre neste exercício pertencente ao edificar"[566].

Para Filarete, "assim como as letras declinaram na Itália, isto é, tornaram-se grosseiras no dizer e no latim, provocando uma grosseria geral (...), faz somente cinquenta ou talvez sessenta anos que os espíritos se refinaram e despertaram novamente, da mesma maneira declina esta arte (a arquitetura), e ela permanece assim a seguir às invasões que arruinaram a Itália e as guerras destes bárbaros que a conquistaram e a subjugaram muitas vezes"[567]. E como resultado, dizia ele, a Itália viu-se tomada por "usos e costumes" vindos do norte dos Alpes. Em tais circunstâncias, e como grandes edifícios não foram feitos então, porque a

563 CHOAY, Françoise, op. cit., p. 42.
564 AVERLINO, Antonio (dito Filarete), op. cit., p. 228.
565 Ibid.
566 Ibid., p. 220.
567 Ibid., p. 382.

Selvageria gótica_OK.indd 261 02/12/2020 17:00:42

Itália tornou-se pobre, continua Filarete, os homens se exercitaram pouco nos concernentes afazeres; e "não sendo homens exercitados, diminuíam de saber, e assim se perderam as ciências das coisas"[568]. Segundo ele, esta tradição vinda do norte dos Alpes, transalpina (*tramontani*), foi trazida à Itália "não por verdadeiros arquitetos, mas por pintores, pedreiros e, em particular, ourives, que punham em prática aquilo que eles gostavam e compreendiam"[569]. Por isso, concluía Filarete, "quando na Itália se quis então construir algum edifício, recorreu-se a *orefeci e dipinto* e a *questi murator*, que o fizeram da maneira que sabiam, segundo os seus trabalhos *modernos*. E esta maneira ou moda, prossegue ele, foi absorvida das pessoas de além dos Alpes (*tramontani*), isto é, os alemães e os franceses"[570]. Segundo Peter Burke, quando Filarete se refere à arquitetura que ele nomeia pejorativamente de *moderna*, deve-se entender que ele está rejeitando o estilo Gótico, e que "sua posição não é diferente daquela dos rebeldes e reformadores da Europa do final da Idade Média e começo da Idade Moderna, que regularmente afirmavam estar retornando aos ' bons velhos dias', quando certos maus costumes ainda não tinham se estabelecido"[571].

Como se pode constatar, Filarete não se refere desairosamente apenas à arquitetura medieval; ele é também, reverso da mesma medalha, impiedoso na crítica aos artesãos que a construíram. São estes artesãos que ele amaldiçoa. A forma depreciativa como trata a arquitetura "gótica" corresponde à repulsa que ele nutre pelos "ignorantes" pedreiros de cujo trabalho ela seria a obra. Cabe pois, como já o fez Liliana Grassi, destacar que "a propósito da gente bárbara que introduziu na Itália tal prática, Filarete segue a opinião que o 'gótico' foi trazido da Alemanha e da França através da obra de pedreiros culturalmente não educados"[572]. Sublinhe-se também que para Filarete – e para todos aqueles que ao longo dos séculos comungaram de opinião semelhante –, sendo a arquitetura gótica, como eles supunham, obra de supostos ignorantes na matéria, nisso residiria a causa principal da tão prolongada decadência da arquitetura na Idade Média. Considerados então como seres inferiores, rudes, desprovidos de refinamento e cultura, os artesãos são, portanto, desprezíveis, tanto quanto é desprezível a sua "selvagem"e "bárbara" arquitetura. Assim pois, e se classicismo, como vimos, deve ser entendido, em um dos seus vários significados, "como obra ou autor pertencente a uma cultura superior", da qual estavam muito distantes os rudes pedreiros da arquitetura medieval, nada mais lógico e natural, em tais circunstâncias, que Filarete procurasse induzir seus leitores a louvar a "*soavitá que hanno le cose antiche*", e a desprezar a "*grossezza*

568 AVERLINO, Antonio (dito Filarete), op. cit., p. 382.
569 Ibid.
570 Ibid.
571 BURKE, Peter, op. cit., p. 26.
572 GRASSI, Liliane. Nota ao *Trattato di Architettura* de Filarete, p. 228.

Selvageria gótica_OK.indd 262 02/12/2020 17:00:42

que é (está) nel moderno". Além disso, no seu tratado encontramos, ao lado da crítica à arquitetura medieval e da apologia à *maneira antiga*, elogios à figura de Brunelleschi. Ao louvar "aqueles que seguem a prática e a maneira antiga", Filarete bendiz "a alma de Brunelleschi, cidadão florentino, famoso e digníssimo arquiteto, sensível imitador de Dédalo, o qual ressuscitou na cidade nova de Florença este modo de edificar"[573].

Aliás, sabe-se que o que não faltou durante o Renascimento foram arrazoados laudatórios a Brunelleschi, estando entre estes, é óbvio, o discurso apologético de um dos seus principais biógrafos. Refiro-me a Antonio Manetti, que conheceu pessoalmente Brunelleschi, como ele próprio fez questão de explicitar[574]. E ao exaltar a obra arquitetônica brunelleschiana, Manetti afirmava que o seu autor reencontrou e fez reviver "este modo de construção que se chama *alla Romana* ou *alla antica*", e que antes de Brunelleschi, na Idade Média, o que se fazia eram obras de alemães que se pretendiam modernos[575]. Observe-se que Manetti se utiliza das expressões "obras de alemães" e "modernos" associando-as às arquiteturas feitas durante a Idade Média. Sublinhe-se igualmente que, a exemplo dos demais renascentistas, Manetti afirmava que "com o declínio do Império declinaram também a arquitetura e os arquitetos; os povos bárbaros, vândalos, godos, lombardos, hunos e outros, ao invadirem, trouxeram seus arquitetos e construíram segundo seus próprios costumes, nos países que eles dominaram durante centenas de anos (...). Todos os edifícios privados, profanos e eclesiásticos foram edificados a sua maneira; eles cobriram toda a Itália e outros países ultramontanos. Mas os últimos bárbaros, os lombardos, foram expulsos por Carlos Magno"[576] que, "entendendo-se com os papas e com o que restou da república romana"[577], empregou "arquitetos de Roma e dos Estados pontificais, pouco *experts*, devido a sua falta de prática. Entretanto, eles construíam à maneira antiga, posto que haviam nascido no meio destas coisas e não tinham nunca visto outras"[578]. Mas, continua Manetti, como sua dinastia não dura muito tempo, "e tendo o Império caído, na sua maior parte, nas mãos dos alemães, a maneira de construir que se havia reencontrado por intermédio de Carlos Magno perdeu-se

---

573 AVERLINO, Antonio (dito Filarete), op. cit., p. 227. Dédalo, personagem da mitologia grega, foi o construtor do labirinto de Creta, no qual foi encerrado o Minotauro.

574 "Filippo di Ser Brunellesco, arquiteto, era cidadão da nossa cidade na minha época; eu o conheci, eu falei com ele" (MANETTI, Antonio, op. cit., p. 60).

575 Ibid., p. 58.

576 Ibid., p. 85 e 86.

577 Ibid., p. 86.

578 Ibid. Sublinhe-se que Manetti identifica aqui, com arguta perspicácia, a ocorrência, na época de Carlos Magno, de uma tentativa de retorno às formas arquitetônicas de origem romana, antecipando-se assim às futuras historiografias que, somente muito tempo depois, a isto se referem.

Selvageria gótica_OK.indd 263 02/12/2020 17:00:42

de novo, e os métodos alemães retomaram vigor e duraram até nossa época, isto é, até Filippo (Brunelleschi)"[579], que retoma o passado romano e restaura a sua arquitetura.

Vê-se pois que, no século XV, tanto Manetti quanto Filarete utilizavam-se de discursos bastante semelhantes, não apenas no que concerne à obra de Brunelleschi, mas também – e é sobretudo isto que aqui interessa salientar – no tocante à arquitetura gótica, utilizando-se ambos da expressão *moderna* para nomeá-la; e concordavam também no que diz respeito a sua suposta origem alemã; bárbara no caso. Opinião esta ratificada pouco mais tarde, na primeira metade do século XVI, por dois outros expressivos nomes do Renascimento: Rafael e Vasari. Ambos se utilizaram então do termo *tedesco* (alemão) para designar a arquitetura medieval; e o fizeram, é claro, visando nomeá-la de maneira desprezível, através de uma expressão que, também para eles, além de desabonadora, identificava a suposta origem desta arquitetura, isto é, os povos do norte, no caso, os rudes e iletrados germânicos.

No que concerne a Rafael e a suas opiniões sobre a arquitetura da Idade Média, as mesmas se encontram expressas na sua já referida *Lettera* dirigida ao papa Leão X[580]. Segundo ele, alguma decadência já havia ocorrido nas artes romanas antes da queda do Império, conforme se poderia constatar comparando as esculturas da época de Trajano e de Antonino Pio, que "*sono excellentissime e di perfetta maniera*"[581] (são excelentíssima e de forma perfeita), com aquelas, posteriores, do tempo de Constantino, "*sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono*"[582] (grosseiríssima, sem habilidade e sem nenhum bom desenho).

---

579 MANETTI, Antonio, op. cit., p. 86.

580 "A *Lettera a Leone X*, chamada 'Lettera sul l'architettura', foi escrita em três versões, que podem todas ser consideradas originais. A primeira a ser publicada foi retirada de um manuscrito possuído por Scipione Maffei na primeira metade do Setecentos, hoje perdido, e foi editada no ano de 1773 e reimpressa... em 1769; a segunda, encontrada em 1834 junto à Biblioteca de Mônaco, foi publicada... em 1858; a terceira, descoberta... na biblioteca da família Castiglioni em Mantova, foi... reproduzida só em parte em 1942. A atribuição a Castiglioni foi logo substituída pela de Rafael, avançada com válidos argumentos desde 1799 pela obra de Francesconi, o qual entretanto levantou também a hipótese de uma redação do texto devida ao próprio Castiglioni. Esta suposição encontrou o apoio de Müntz, o que consegue superar a discordância de ordem cronológica que impedia a atribuição a Rafael e a outros numerosos estudiosos. O confronto do manuscrito de Mantova se apresenta completo só na primeira metade, assim que nesse a parte que corresponde ao texto das outras duas versões se interrompe antes do início do trato das questões sobre método de levantamento, e prossegue com uma série de breves anotações sobre argumentos ausentes; isso aparece como uma primeira redação em relação àquela de Mônaco, que deve portanto ser considerada como a definitiva. O texto Maffei, como sustentaram Venturi e Ertl sobre a base de considerações linguísticas, é devido a Castiglioni,...".

581 SANZIO, Rafaello, op. cit., p. 475.

582 Ibid., p. 474-5.

Selvageria gótica_OK.indd 264 02/12/2020 17:00:42

O mesmo, entretanto, não teria acontecido com a arquitetura, como se poderia perceber nas termas de Diocleciano ou no próprio arco do triunfo de Constantino, "*bello e bem fatto in tutto quel qui appartiene all'architettura*"[583] (belo e bem feito em tudo aquilo que pertence à arquitetura). A seu ver, até à época dos últimos imperadores, a arquitetura romana teria conservado suas boas qualidades e seguido as regras clássicas, conforme as preceituava Vitrúvio. Mas contra esta arquitetura que deveria ser "*exempta dalla morte e durare perpetuamente*" (isenta da morte e durar perpetuamente), dizia Rafael, opôs-se o tempo, "como invejoso da glória dos mortais"; tempo que, "não confiando plenamente apenas nas suas forças, associou-se ao destino e aos profanos e celerados bárbaros", que, a "ferro e fogo", destruíram "aquela famosa obra que hoje, mais do que nunca, seria florescente e bela", se não tivesse sido alvo da "celerada raiva e cruel ímpeto de homens malvados"[584].

E quem eram estes "profanos e celerados bárbaros", dos quais Rafael falava com tanta repulsa? Ele próprio nos responde: são "os godos, os vândalos, e outros pérfidos inimigos do nome latino"[585]. Segundo ele, estes não foram apenas os responsáveis pela destruição "*delle belle forme degli edifici antichi*" (da bela forma dos edifícios antigos); eles foram, também, os culpados pela produção da arquitetura encontrada em Roma durante muitos séculos. E na crença de que "a alguns poderia parecer difícil distinguir os edifícios antigos dos modernos, ou os mais antigos dos menos antigos"[586], afirmava:

> para não deixar dúvida alguma na mente de quem quiser ter este conhecimento, digo que isto se pode conseguir com pouco esforço, porque somente três maneiras de edifícios se encontram em Roma, das quais uma é aquela dos bons antigos, que durou dos primeiros imperadores até o tempo em que Roma foi arruinada e dominada pelos godos (*gotti*) e outros bárbaros; a outra durou tanto quanto Roma foi dominada pelos godos (*gotti*) e ainda cem anos a mais; a outra, daqueles tempos até os nossos.[587]

Além disso, ele reafirmava a ideia de que "os edifícios do tempo dos godos (*gotti*) são totalmente privados de qualquer graça, sem estilo algum, distintos dos antigos e dos modernos"[588]. Para Rafael, os edifícios modernos, no caso os edifícios concebidos pelos arquitetos renascentistas, eram notáveis, muito

583 SANZIO, Rafaello, op. cit., p. 474.
584 Ibid., p. 470.
585 Ibid.
586 Ibid., p. 473.
587 Ibid.
588 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 265 02/12/2020 17:00:42

embora não tivessem ainda conseguido igualar-se à excelência dos edifícios antigos, isto é, os edifícios da Roma Imperial.

Sublinhe-se que a *Lettere a Leone X* possui duas versões; e até aqui utilizei-me da chamada versão do código de Mônaco. Entretanto, na chamada versão de Padova, o discurso rafaelesco é um pouco distinto, embora não existam diferenças significativas entre ambos. De certa forma, na verdade ambos se complementam, enriquecendo-se mutuamente. Vejamos, pois, alguns trechos da versão de Padova, distintos da versão do código de Mônaco, começando por aquele no qual Rafael fala das três sortes de edifícios que se encontravam em Roma e das épocas a eles correspondentes, estabelecendo entre as três uma ordem hierárquica:

> (...) as construções modernas e do nosso tempo se distinguem, não apenas por serem novas, mas também por não terem a maneira tão bela como aquelas do tempo dos imperadores, nem tão grosseiras como aquelas do tempo dos godos (*gotti*); de modo que, mesmo sendo mais distantes no espaço e no tempo, são porém mais próximas pela qualidade (...), e aquelas do tempo dos godos (*gotti*), mesmo sendo próximas no tempo àquelas do tempo dos imperadores, são diferentíssimas em qualidade, como dois extremos que deixam no meio o mais moderno.[589]

Também para Rafael – e em se tratando dele não poderia ser diferente – a arquitetura da Roma Antiga era "*excellentissime e di perfetta maniera*" (excelentíssima e de forma perfeita), mas fora destruída pelos bárbaros que, juntamente com o extermínio dos edifícios, arruinaram também com "a arte de edificar", isto é, destruíram as práticas e os saberes necessários à execução dos mesmos. A exemplo do que antes já havia afirmado Filarete, a excelência e a perfeição foram, no dizer de Rafael, substituídas pela rudeza de uma arquitetura grosseira, resultante de quem constrói ignorando as "boas maneiras". Mudou-se então, dizia ele, "o modo de edificar e habitar", criando-se outros que, quando comparados aos dos antigos romanos, comportam-se ambos como dois extremos tão distintos um do outro quanto longínqua está "a servidão da liberdade"[590]. Para Rafael, com a destruição de Roma e de sua arquitetura, instaurou-se o reino da miséria, "sem arte, medida, ou graça alguma", onde todo o "engenho e a arte" perderam-se nas mãos de tantos ignorantes[591]. A partir de então, conclui,

589 Cf. nota in SANZIO, Raffaello, op. cit., p. 474.

590 Ibid., p. 475.

591 "...parece que os homens daquele tempo, juntamente com o império, perderam todo o engenho e a arte e tornaram-se tão ignorantes..." (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 266 02/12/2020 17:00:42

> começou a surgir, em quase todos os lugares, a maneira da arquitetura tedesca que, como ainda se vê nos ornamentos, está muito distante da bela maneira dos romanos e antigos, os quais – além dos elementos construtivos constituintes de todo o edifício – tinham belíssimos as cornijas, os frisos e as arquitraves, as colunas e os capitéis e as bases, bem como todos os demais ornamentos de perfeita e belíssima maneira. E os tedescos, à maneira dos quais ainda dura em muitos lugares, frequentemente colocam como ornamento uma figura qualquer malfeita e, pior ainda, imaginada como apoio a sustentar uma trave, além de outros estranhos animais, figuras e folhagens sem nenhuma justificativa.[592]

Como se vê, e como corretamente observa Gabriele Morolli, para Rafael esta arquitetura tedesca está muito distante da perfeição clássica; a primeira, fruto de um simulacro de cultura, a segunda, filha do engenho e da arte mais desenvolvidos[593].

E no caso de Vasari, se ele creditava a decadência da escultura e da pintura aos bárbaros e à religião cristã, a mesma história, segundo a sua versão, ter-se-ia passado com a arquitetura: o mesmo ocorreu com a arquitetura; porque, sendo preciso de algum modo construir e tendo-se perdido totalmente a forma e o modo adequado – pois os artistas tinham morrido e as obras estavam destruídas ou avariadas –, aqueles que se dedicaram a tal mister não construíram nada que tivesse graça, desenho ou razão em suas ordens e medidas. Por isso surgiram uns novos arquitetos, que, de acordo com suas nações bárbaras, construíram edifícios segundo o modo e a maneira hoje chamados de alemães e fizeram algumas coisas um tanto ridículas para nós, modernos, embora a eles parecessem louváveis (...)[594].

E para dar exemplos dessa arquitetura "alemã", Vasari recorre aos seguintes e emblemáticos edifícios: "a Catedral de Milão foi construída segundo essa maneira, no ano de 1338, bem como a de Siena, além de outros infinitos edifícios à alemã, muitos palácios e várias edificações, que se veem em toda a Itália e fora dela: como São Marcos de Veneza, (fig. 195) a Cartuxa de Pavia, o Santo de Pádua, San Petronio de Bolonha, San Martino de Lucca, a Catedral de Arezzo (fig. 196),... bem como a Igreja de Santa Maria del Fiore (fig. 197) em Florença, edificada pelo arquiteto alemão Arnolfo"[595]. E ao analisarmos as características arquitetônicas do elenco de obras escolhidas por Vasari, pode-se constatar que ele se utiliza das expressões "maneira alemã" para designar arquiteturas significativamente diferentes entre si. Mas isso se dá porque, entre outros motivos, ele não estava

592 SANZIO, Rafaello, op. cit., p. 476.
593 MOROLI, Gabriele. *Le belle forme degli edifici antichi*. Firenze: Alinea Editrice, 1984.
594 VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011, p. 74.
595 Ibid., p. 74-75.

Selvageria gótica_OK.indd 267 02/12/2020 17:00:42

interessado em identificar e analisar essas diferenças, mas sim, e tão somente, em desqualificar esse conjunto de obras, posto que todas elas teriam em comum o fato de terem sido construídas após a queda do Império Romano e antes do Renascimento. E, já se viu, via de regra era sempre de forma genérica que os renascentistas se referiam a tudo aquilo que pertencia aos vários séculos compreendidos entre esses dois períodos.

Figura 195 – Basílica de São Marcos, Veneza

Foto: Nino Barbieri

Figura 196 – Catedral de Arezzo

Foto: Etienne (Li)

Figura 197 – Catedral de Florença, Santa Maria del Fiore

Foto: Tetraktys

Selvageria gótica_OK.indd 268 02/12/2020 17:00:44

Cabe ainda deter-se um pouco sobre as opiniões de Vasari a respeito de Brunelleschi, e sobre as expressões que ele associa às arquiteturas da Antiguidade, da Idade Média, e do seu tempo, ao fazer coro com todos aqueles que não pouparam elogios ao "grande arquiteto florentino": "o céu, vendo que a Terra passara tantos anos sem uma alma egrégia e um espírito divino, quis que Filippo desse ao mundo as maiores e melhores construções entre todas as outras feitas no tempo dos modernos e no dos antigos, mostrando que o valor dos artistas toscanos, conquanto perdido, não estava morto"[596]. Por isso, segundo Vasari, graças a Brunelleschi a arquitetura atingiu a perfeição que talvez jamais tinha alcançado entre os toscanos. E no que diz respeito às relações de afinidade e de antagonismo entre Brunelleschi e as arquiteturas antiga e medieval, respectivamente, e falando sobre as suas reações diante das construções por ele encontradas em Roma, Vasari fazia as seguintes observações: "(...) vendo a magnificência dos edifícios e a perfeição arquitetônica dos templos, ficou absorto, parecendo fora de si. E assim, enquanto lá permaneceu, esteve atento apenas à arquitetura já extinta, ou seja, às boas ordens antigas, e não à alemã e bárbara, muito usada em seu tempo"[597].

Esta breve retrospectiva, feita sobre as ideias e os termos empregados por Filarete, Maneti, Rafael e Vasari, é suficiente para dar a conhecer, na sua gênese, o uso e o significado da expressão *gótico* aplicado à arquitetura, e depois a todas as demais artes. Considero, entretanto, que sería profícuo acrescentar aqui alguns comentários feitos por Panofsky e Germain Bazin, relativos à terminologia arquitetônica e artística utilizada no Renascimento, acrescidos de observações sobre outros personagens então relevantes no que concerne às expressões das quais se utilizaram. A respeito de Vasari, Panofsky sublinha que o rigor terminológico não é uma constante na sua obra, como se pode observar, por exemplo, no uso da expressão *moderno*, que, embora empregada por ele principalmente para designar as artes e a arquitetura renascentistas do seu tempo, às vezes diz respeito às artes e às arquiteturas medievais, assemelhando-se, desta maneira, ao uso que, antes dele, Filarete e Manetti fizeram deste termo. "Por vezes", diz Panofsky, "quando o contexto não deixava lugar à dúvida, o próprio Vasari recaía em seus hábitos anteriores e utilizava a palavra moderno no sentido de 'aquilo que não é clássico' (portanto, 'medieval'), no lugar do sentido de 'aquilo que não é mais medieval' (portanto,'do presente')"[598]. Ademais, comenta Panofsky, "os termos que se referem às relações temporais são, por natureza, indeterminados. Tomados neles próprios, as palavras *antiquus* e antigo denotam somente 'qualquer coisa de velho' ou ' pertencendo ao passado', mas não necessariamente 'antigo'

[596] VASARI, Giorgio, op. cit., p. 226.
[597] Ibid., p. 231.
[598] PANOFSKI, Erwin. *La Renaissance et ses avant-courriers*, p. 34.

Selvageria gótica_OK.indd 269 02/12/2020 17:00:44

por oposição a 'outra coisa qualquer que devia lhe suceder'"[599]. E se "tomados neles próprios, os termos *modernus* (aparentemente forjado por Cassiodore) e *moderno* denotam somente qualquer coisa de 'recente' ou 'pertencendo ao presente', mas não necessariamente qualquer coisa de moderno em oposição a uma outra coisa qualquer que se produziu antes. Cennino Cennini, nós nos recordamos, afirmava que Giotto tinha 'modernizado' a arte da pintura"[600].

O mesmo, entretanto, e conforme já foi visto, não pode ser dito sobre o significado da expressão *moderno* tal como ela comparece em Filarete e Manetti. Ambos, diz Panofsky,

> qualificavam de modernos os antigos edifícios construídos pelos arquitetos transalpinos (era o estilo que nós teríamos chamado de gótico), enquanto que eles chamavam de *antichi* ou *alla romana* ou *alla antica* os edifícios construídos no novo estilo "Renascimento"; e este emprego de *moderno* resiste tão obstinadamente que Vignola podia ainda aplicá-lo às porções góticas da tão discutida fachada de San Petronio de Bolonha, e que a maior parte dos escritores dos séculos XV e XVI, particularmente na Espanha, o empregavam para distinguir a tradição contemporânea, ainda essencialmente vinculada ao gótico tardio, do estilo importado, puramente italianizante, do Renascimento no seu apogeu. Reciprocamente, um dos coirmãos bolonheses de Vignola podia empregar a palavra *vecchio* (utilizada neste momento em Roma e Florença) no sentido de "envelhecido" ou "fora de moda", portanto como antônimo de "antigo" (no sentido de clássico), enquanto que um acadêmico bolonhês, de uma data ainda mais tardia, podia utilizar a expressão então geralmente sacrossanta "*gli Antichi*", para designar os pintores à moda "seca e dura", ativos antes que o Renascimento atingisse o seu apogeu.[601]

Através destes exemplos, Panofsky nos auxilia a ver, como ele próprio explicita, a confusão terminológica que existia no Renascimento; confusão acrescida, inclusive, pelo uso da expressão "*maniera greca*", com sentido depreciativo. Sobre isso ele relembra que, já no Protorrenascimento, Boccaccio considerava que um grupo de pessoas incompetentes tinha sido responsável pelo, a seu ver, estado deplorável da pintura do século XIV; enquanto que Filippo Villani, referindo-se a quem teriam sido estes "incompetentes", afirmava tratar-se dos artesãos de uma "pintura grega e latina que, durante séculos, restou curvada aos serviços de uma tolice grosseira"[602]. E para designar esta pintura execrada por Boccaccio e Villani, e "que concernia aparentemente, por um

599 PANOFSKI, Erwin, op. cit., p. 33.
600 Ibid.
601 Ibid.
602 Ibid., p. 27.

Selvageria gótica_OK.indd 270 02/12/2020 17:00:44

lado, aos artistas que dependiam realmente de Bizâncio, e de outro àqueles que, nascidos na Itália, trabalhavam à maneira bizantina"[603], uma expressão então foi criada: *maniera greca*. Lorenzo Ghiberti, por exemplo, nos seus *Commentari*, "emprega a expressão *maniera greca* como um termo geralmente aceito e nítidamente pejorativo"[604]. Sobre o uso desta expressão, Germain Bazin sublinha que a *maniera greca*, segundo os humanistas, floresceu e permaneceu na Itália até a época na qual as belas-artes foram libertadas, graças a Cimabue e Giotto. "Então", diz ele, "começa um novo ciclo, esta '*restaurazione delle arti e per dire meglio rinascitá*' (eis a palavra Renascimento empregada pela primeira vez), cujo impulso será dado pelo gênio toscano"[605]. Segundo Bazin, esta restauração ou *maniera moderna* compreenderá, ela própria, três idades, a primeira começando em 1250 e se desenvolvendo durante o *Trecento*, quando então alguns artistas se desvencilham, ao mesmo tempo, da barbárie e da falta de jeito da *maniera greca* (leia-se bizantina), e da *maniera tedesca* da Idade Média[606].

Conforme Panofsky, Vasari estava bastante consciente da confusão terminológica reinante no seu tempo; e provavelmente por isso,

> com o objetivo explícito de ajudar seus leitores a melhor compreender a diferença entre *vecchio* e *antico* (...), elabora uma terminologia um pouco pesada mas bem organizada. O termo *maniera vecchia* ("o estilo da moda"), explicava ele, devia aplicar-se apenas ao estilo dos *greci vecchi* e *non antichi* ("os gregos que pertenciam ao passado mas não à Antiguidade"); portanto, equivalente àquilo que nós chamamos bizantino ou bizantinisante. O termo *maniera antica* ("estilo antigo"), por outro lado, devia ser restrito à *la buona maniera antica* ("o bom estilo grego antigo"); portanto, o equivalente ao que nós chamamos clássico.[607]

À *maniera greca*, empregada para designar a pintura, corresponde, na arquitetura, à expressão *maniera tedesca*, sublinha Panofsky, ao destacar também que, nem Vasari e nenhum outro autor do século XVI empregou o adjetivo gótico: "para diferenciar a arte de sua própria época, tanto do estilo 'em desuso' da Idade Média, quanto do estilo 'clássico' da Antiguidade, Vasari propõe aplicar-lhe o termo que até então era reservado à arte da Idade Média: o termo moderno"[608]. Frise-se também que, "frequentemente qualificada com epítetos como 'bom' e 'glorioso' (*buona maniera moderna, il moderno si glorioso*), o termo 'moderno'

---

603 PANOFSKI, Erwin, op. cit., p. 27.
604 Ibid.
605 BAZIN, Germain, op. cit., p. 48.
606 Ibid., p. 48 e 49.
607 PANOFSKY, Erwin: *La Renaissance*..., p. 33 e 34.
608 Ibid., p. 34.

Selvageria gótica_OK.indd 271 02/12/2020 17:00:44

torna-se, em geral, sinônimo do estilo do Renascimento, na medida em que ele se opunha àquele da Idade Média; e num sentido mais estreito, pode-se mesmo restringi-lo ao apogeu do Renascimento, durante o *Cinquecento* (*terza etá*), na medida em que ele se opunha às duas primeiras fases da *rinascita* (...)"[609]. Por exemplo, Vasari elogia Massacio por ter "trazido à luz esta maneira moderna (*quella maniera moderna*) que então e até a nossa época foi praticada por todos os nossos artistas". Mas, continua Panofsky, ele elogia Leonardo da Vinci por ter "posto as fundações deste terceiro estilo que nós decidimos chamar moderno (*dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna*)"[610].

Quanto à *maniera moderna* à qual se referia Vasari, e tida por ele como superior até da *buona maniera greca antica*, o seu principal expoente era *il divino* Miguel Ângelo. Para Vasari, *il Buonarroti* continuava sendo o modelo insuplantável, mais elevado na escala da perfeição do que os próprios antigos[611]. Além disso,

> sob o vocábulo *maniera,* que mais tarde será substituido por "estilo", Vasari oferece uma grande variedade de nuances, tanto para designar aquelas que são próprias a um período quanto aquelas que são pessoais a cada um dos artistas dos quais ele trata: a gloriosa *maniera* antiga, a velha *maniera* que compreende em pintura a *maniera greca* e em arquitetura a gótica (tedesca), a boa *maniera* antiga e moderna, nas quais ele distingue a grande maneira (aquela de Miguel Ângelo) da maneira intermediária (aquela de Rafael) (...). Vasari fala ainda da maneira decidida (*fiera*), da maneira graciosa, da maneira *capricciosa* ou esquisita (*ghiribizzosa*). Enfim, como verdadeiro profeta, ele emprega o vocábulo *maniera universale* (...).[612]

Recordemos também que, no século XVI, alguns anos antes de Vasari ter escrito *Le Vite*, o comentador e tradutor de Vitrúvio, Cesare Cesariano, considerando a arquitetura gótica da Catedral de Milão como obra de filiação tedesca ou germânica, referia-se então à "*la regula che usato siano li germanici*

---

609 PANOFSKY, Erwin, op. cit., p. 34.

610 Ibid. "Na Vida de Cimabue, Vasari opõe *la buona maniera greca antica* à *goffa maniera moderna di quei tempi*; mas aqui, os qualificativos *goffa* e *di quei tempi* não deixam dúvidas de que ele conserva excepcionalmente o uso anterior, fazendo de moderno o equivalente de 'medieval'. No conjunto ele foi bastante consequente no fato de só aplicar a palavra moderno ao estilo do Renascimento, e, mais particularmente, à sua 'terceira fase'. Na sua autobiografia, por exemplo, ele diz como ele substituiu as abóbadas góticas de um refeitório fora de moda de Nápoles, substituindo *tutta quella vecchiaia e goffeza di sesti por ricchi partimenti di maniera moderna*" (ibid., p. 51).

611 Cf. BAZIN, Germain, op. cit., p. 49.

612 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 272 02/12/2020 17:00:44

architetti in la sacra aede baricefala de Milano"[613] (as regras que usaram os arquitetos germânicos na *aede baricefala* de Milão). Frise-se, no entanto, que a alusão à Catedral de Milão, feita por Cesare Cesariano nos seus comentários à obra vitruviana, ao contrário do que normalmente ocorria no seu tempo, não tinha como intenção desqualificar a arquitetura desta catedral, nem tampouco menosprezar os seus supostos "*germanici architetti*". Neste particular Cesare Cesariano afasta-se das ideias dominantes entre os humanistas seus contemporâneos, conforme bem destaca Manfredo Tafuri: "exemplificando uma passagem do texto vitruviano com um edifício gótico, como o Duomo de Milano, Cesariano parece querer, deliberadamente, ignorar toda a polêmica do humanismo contra o 'estilo tedesco'"[614].

É igualmente pertinente fazer-se referência ao grande patrono de Palladio, Gian Giorgio Trissino[615], (figs. 198 e 199) e o seu poema, escrito em 1547, sob o significativo título *L'Italia Liberata dai Goti*. (fig. 200) Trata-se, no dizer de Wittkover, do "primeiro grande poema épico do *Cinquecento*, baseado dogmaticamente sobre cânones antigos[616]. E Trissino "se vangloria, mais de uma vez, de ter tomado Aristóteles como seu 'mestre' e Homero 'por guia e por ideia'"[617]. É igualmente significativo o fato de Trissino, nesse poema, representar a expulsão dos godos da Itália como o evento bélico que assegurou a sobrevivência da tradição clássica. Na sua obra literária, consuma-se, pelas armas, o que de fato se fazia então por meios culturais, ou seja: bania-se do território italiano o que eles julgavam ser a barbárie goda e a sua *goffa maniera*, tudo em nome da "elevada e nobre" civilização clássica. Aliás, Maquiavel, contemporâneo de Trissino, na sua famosa obra *O Príncipe*, dá ao seu último capítulo o sugestivo título *Exortação à libertação da Itália dominada pelos bárbaros*, conclamando a liderança dos Médici para tanto; sendo igualmente relevante o fato dele ter terminado esta obra afirmando o seguinte: "Contra o mal a virtude tomará em armas; e o combate será rápido. Pois a coragem antiga ainda não morreu no itálico coração"[618]. Discursos como esse apenas reforçavam no imaginário

---

613 CESARIANO, Cesare. Gli Studi Vitruviani. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978, p. 446.

614 TAFURI, Manfredo. *Gli Studi Vitruviani*, nota, p. 477.

615 Giangiorgio Trissino, escritor italiano, nasceu em Vicenza no ano de 1478 e morreu em Roma no ano de 1550. Foi o mentor e patrocinador de Palladio. "Suas obras criativas, mais notadas pelo classicismo do que pelo mérito literário, incluem a primeira tragédia renascentista a obedecer as regras aristotélicas" (cf. *Dicionário do Renascimento italiano*). Sua obra intitulada *Poética*, escrita em 1529, é considerada importante pelo uso que ele aí faz de métrica, isto é, da medida dos versos, da metrificação.

616 WITTKOWER, Rudolf. *Principí Architettonici nell'etá del Humanesimo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1964, p. 61.

617 Ibid.

618 MAQUIAVEL. *O Príncipe*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 86.

Selvageria gótica_OK.indd 273 02/12/2020 17:00:44

renascentista aquilo que Eugène Müntz chamou de "ressurreição da Antiguidade" e de "revanche das raças meridionais, por muito tempo oprimidas pelas raças do norte"[619]. E o fato de Maquiavel estimular no imaginário a ideia de que "a coragem antiga ainda não morreu no itálico coração" nos permite pensar que ele retoma então, depois de muito tempo, aquilo que Petrarca já havia externado.

Figura 198 – Gian Giorgio Trissino, filósofo, poeta, linguista e gramático

Figura 199 – Villa Trissino em Cricolli

Foto: Hans A. Rosbach

619 MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 232.

Selvageria gótica_OK.indd 274 02/12/2020 17:00:45

Figura 200 – Capa do *L'Italia Liberata dai Goti* de Gian Giorgio Trissino

Como humanista, e pelas suas condições sociais, Trissino era uma pessoa de hábitos aristocráticos. "Ele sustentava", diz Wittkower, "um classicismo formal, esotérico e dogmático, afastado de qualquer contato com as tendências populares"[620]. Era também como humanista que Trissino tratava a arquitetura, revelando-nos, através do seu poema, o interesse que nutria por Vitrúvio. Sublinhe-se também que, e não por acaso, ele pode ser chamado de "o inventor" de Palladio, conforme as expressões de Pérouse de Montclos[621], pois foi muito importante, mesmo decisiva, a sua influência na vida do mais renomado arquiteto italiano da segunda metade do *Cinquecento*. Neste particular, sublinhe-se que o próprio nome Palladio foi dado por Trissino àquele até então obscuro *lapicida*, isto é, ao pedreiro Andrea di Pietro da Padova. E é muito significativo o fato de que, antes, Trissino havia dado o nome de Palladio a um personagem do seu poema, um anjo que ajuda os italianos a se libertarem dos godos. E Palladio, o arquiteto, não o anjo, fiel discípulo de Vitrúvio – que ele chamava de "*maestro e guida*" –, de Alberti e de Trissino, nutria, como vimos, uma profunda admiração pela *bella maniera* da arquitetura dos antigos romanos, conforme pode ser visto na sua obra arquitetônica e nos seus famosos *Quattro Libri dell'Architettura*. *Bella maniera* que, a seu ver, poderia ainda

620 MÜNTZ, Eugène, op. cit., p. 61-62.
621 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de. *L'architecture a la française*. Paris: Picard, 1982, p. 229.

Selvageria gótica_OK.indd 275 02/12/2020 17:00:45

ser apreciada e investigada, através das "relíquias dos antigos edifícios" que ainda restavam, "malgrado o tempo e a crueldade dos bárbaros"[622].

Sublinhe-se igualmente que Palladio se distingue dos seus colegas renascentistas, a começar por Alberti, no que concerne à importância dada a Brunelleschi no que tange ao seu papel no resgate da arquitetura antiga. Aliás, o nome de Brunelleschi sequer comparece na sua obra escrita. Nesta, o papel de precursor do Renascimento, na arquitetura, é conferido a Bramante, cujas principais obras, com vimos, vieram à luz durante o pontificado de Júlio II, várias décadas após a morte de Brunelleschi, em 1446. E a relevância que Palladio confere a Bramante torna-se ainda mais explícita quando no Livro IV da sua obra, no qual constam alguns dos monumentos da Itália Antiga por ele estudados, apenas uma obra do Renascimento aí comparece com igual destaque: o templo de San Pietro Montorio, também conhecido com o Tempietto de Bramante. Veja-se o que dizia Palladio a respeito:

> Posto que a grandeza do Império Romano começou a declinar pela contínua invasão dos bárbaros; a Arquitetura, assim como ocorreu também com todas as outras Artes e Ciências, deixou a sua primeira beleza e foi sempre piorando até nada mais restar das belas proporções e da ornada maneira de construir, que foram reduzidas a tal termo que a uma pior situação não se poderia chegar. Mas porque todas as coisas humanas estão em perpétuo movimento, advém que por vezes chegam até o ápice da sua *perfeição*, e por vezes descem até o extremo da sua *imperfeição*; a Arquitetura no tempo dos nossos pais saiu daquelas trevas, na qual esteve como sepulta por longo tempo, e começou a deixar-se rever na luz do Mundo. Como consequência, sob o Pontificado de Júlio II, Pontífice Mássimo, Bramante, homem excelentíssimo e observador dos Edifícios Antigos, fez belíssimas obras em Roma; e atrás dele seguiram-se Miguel Ângelo Buonarroti, Iacopo Sansovino, Baldassar da Siene, Antonio da San Gallo, (fig. 201) Michel da San Michele, (fig. 202) Sebastião Serlio, Giorgio Vasari, Iacopo Barozzio da Vignola, e o Cavalier Lione, aos quais se devem obras maravilhosas em Roma, Florença, Veneza, Milão e outras cidades da Itália; além de muitos deles terem sido também excelentíssimos Pintores, Escultores e Escritores (...). Considerando portanto (para retornar ao nosso propósito) que Bramante foi o primeiro a colocar sob a luz a boa e bela Arquitetura que esteve escondida desde os Antigos até aquele tempo, me pareceu, com razão, que se devesse dar lugar a sua obra entre aquelas antigas; e por isso pus neste livro o (...) templo ordenado por ele sobre o Monte Ianiculo, e que por ter sido feito em comemoração ao Apóstolo São Pedro, do qual se diz que aí foi crucificado, se denomina San Pietro Montorio.[623] (figs. 203 e 204)

---

622 Cf. PALLADIO, Andrea. *I Qvattro Libri dell'Architettura*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1980, p. 5.

623 PALLADIO, Andrea, op. cit., p. 64.

Selvageria gótica_OK.indd 276 02/12/2020 17:00:45

Figura 201 – Projeto para a Basílica de São Pedro, arquiteto Antonio da Sangallo

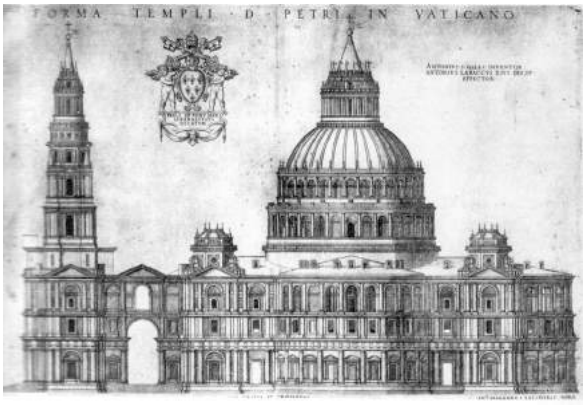


Figura 202 – Michel da San Michele, arquiteto

Figura 203 – Desenho do Tempietto de Bramante no *Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio

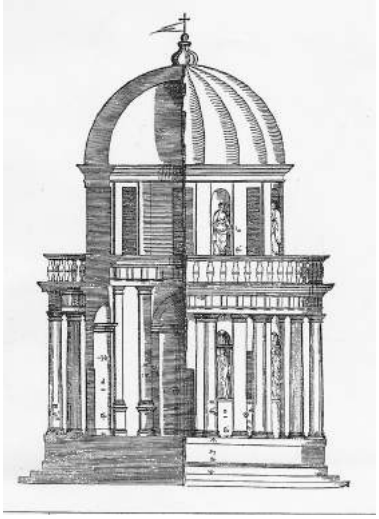


Figura 204 – O Tempietto de Bramante, Roma

Foto: Rabanus Flavus

Terminada essa pequena digressão, e pelo que já que foi visto, pode-se, portanto, concluir que os renascentistas não eram unânimes na terminologia empregada para designar a arquitetura medieval. Aliás, seria descabido pensar o contrário, pois significaria supor o Renascimento como algo que nasceu pronto e se manteve inteiramente idêntico a si mesmo, durante todo o tempo, do começo ao fim, em todos os lugares e em todas as cabeças daqueles que, com ele se identificando, ajudaram

Selvageria gótica_OK.indd 277 02/12/2020 17:00:47

a construí-lo. Diferenças que não se limitaram apenas às questões terminológicas, pois se manifestaram também, e muito particularmente, na heterogeneidade das linguagens estéticas, nem sempre integralmente coincidentes no tocante a aspectos essenciais ou de princípios. Diversidade ou até mesmo divergências nas quais, por exemplo, Federico Zeri se apoia para, sobretudo no campo da pintura, opor Renascimento ao que ele denomina de Pseudo-Renascimento, destacando, assim, aspectos relevantes do universo artístico e cultural heterogêneo vivido pela Itália do *Quattrocento* ao *Cinquecento*[624].

Mas apesar das divergências terminológicas, é preciso reafirmar que, se uma relativa discrepância pode ser observada quanto aos termos empregados pelos humanistas, isto é, se entre eles houve uma certa discordância não explícita, e talvez mesmo não consciente, quanto às expressões consideradas as mais adequadas para nomear as arquiteturas e os período por eles tratados, o mesmo, no entanto, não pode ser dito no que tange ao significado que davam às palavras às quais recorreram quando se referiam às arquiteturas feitas durante a Idade Média. A ortodoxia humanista era clara e categórica a respeito, não deixando margens a dúvidas, nem a conotações outras que não aquelas por ela admissíveis no tocante ao desprezo que nutria pela cultura, pelas artes e pelas arquiteturas medievais. Todos os seus adeptos, independentemente dos termos utilizados por cada um deles, estavam de acordo em identificar como de origem bárbara a arquitetura que hoje chamamos gótica. Como vimos, Filarete nomeia-a de *moderna*, trazida à Itália por gente bárbara, entre estes os alemães (tedescos); o mesmo era dito por Manetti. Rafael, por sua vez, referia-se à *maniera tedesca* resultante do trabalho de "profanos e celerados bárbaros", entre eles, e em primeiro lugar, os *goti*. O mesmo se encontra em Vasari, que se refere à *maniera tedesca* ou *lavoro tedesco*, feito no "*tempo dei goti*". Cesare Cesariano, malgrado algumas diferenças já salientadas, também se enquadra no elenco daqueles que supõem ser de origem germânica a arquitetura *gótica*. Trissino também se refere aos *goti* como sendo os bárbaros que invadiram a Itália; e, certamente, Palladio, quando falava dos bárbaros que destruíram a *bella maniera* romana, estava também pensando nos *goti*.

Ademais, é possível observar-se nesta sucessão e conjunto de termos algo muito próximo a um processo de gestação das expressões *opus gothicum* usadas tão somente mais tarde por Carolus Stribanius, pois mesmo que o adjetivo ou o substantivo *gótico* nunca tenham sido empregados antes do século XVII, para nomear um estilo ou uma certa arquitetura, já no século XV, entretanto, conforme foi visto, Manetti e Filarete atribuem aos alemães (tedescos) a responsabilidade pela arquitetura gótica. Rafael, um pouco mais tarde, prosseguindo no mesmo caminho (falso ou

[624] ZERI, Federico. *Renaissance et pseudo Renaissance*. Paris: Editions Rivages, 1985.

Selvageria gótica_OK.indd 278 02/12/2020 17:00:47

verdadeiro, pouco importa), avança neste sentido, utilizando-se então da expressão *tedesca* como adjetivo, isto é, como aquela *maniera* feita pelos *goti*, aproximando-se muito dos termos *opus gothicum*, já implícitos no seu e nos discursos renascentistas que o antecederam. E o mesmo pode ser dito sobre Vasari, Trissino e Palladio, pois em todos eles o termo *gótico*, enquanto epíteto aplicável à arquitetura medieval, já estava presente, muito embora também de forma implícita.

Não se falta pois com o rigor quando se afirma que na expressão *tedesca* já estava implícito *gótico(a)*. Por isso, é lícito referir-se a elas como sinônimos, quando fazemos referências às ideias e aos discursos renascentistas referentes à arquitetura. Aliás, embora de forma não explícita, é o que faz, por exemplo, Panofsky, ao reconhecer e sublinhar o fato de a expressão *gótico*, propriamente dita, jamais ter sido empregada durante o século XV e XVI. E isto ele afirma, como vimos, na sua obra *La Reinaissance et ses avant-courries dans l'art de l'Occidente*, editada pela primeira vez em 1960. Entretanto, em outra obra sua, intitulada *O significado das Artes Visuais*, escrita aproximadamente 15 anos antes daquela, Panofsky foi, talvez, menos rigoroso no que concerne aos neologismos renascentistas, afirmando então:

> a Renascença se colocava, desde o início, numa posição intensamente contrastante com a Idade Média em geral e o estilo gótico em particular – contraste reconhecido tanto na teoria quanto na prática. Não é de admirar que num período em que um homem como Filarete escreveu todo um tratado de arquitetura para convencer seus patronos da Itália do Norte da indiscutível superioridade da arquitetura da "Renascença" florentina sobre a repreensível arte da Idade Média, e em que a palavra "gótic" ou "tedesco" equivalia quase a um insulto (...).[625]

Em outra passagem deste seu mesmo livro, Panofsky, transcrevendo um trecho da obra de Vasari, primeiro em italiano e depois em inglês, traduz a palavra *thedesche* por *gótica(s)*:

> "Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a tempi nostri certi architetti plebei (...) fatto quasi a caso, senza seruar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loroi monstruose e peggio che le *Thedesche*" (Na nossa época, alguns arquitetos plebeus, sem considerar as coisas judiciosas e sem imitá-los (os esplêndidos trabalhos de Miguel Ângelo) trabalharam (...) como que por acaso, sem observar o decoro, a arte ou alguma ordem, sendo todas as suas coisas monstruosas e piores que as *góticas*).[626]

625 PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, p. 250.
626 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 279 02/12/2020 17:00:47

Portanto, independentemente de quando se deu pela primeira vez o uso do termo gótico, como substantivo ou adjetivo aplicados à arquitetura, não pode haver dúvidas ou divergências quanto ao significado que os humanistas emprestavam aos termos dos quais laçavam mão para (des)qualificar a "bárbara" arquitetura medieval. Como vimos, os pensamentos forjados no contexto ideológico da Itália do *Quattrocento* e do *Cinquecento* só poderiam contemplar a arquitetura medieval como o fizeram, ou seja, dirigindo a ela toda sorte de epítetos pejorativos. Para os adeptos do classicismo, repito, a única atitude admissível e recomendável era a execração de tudo aquilo que não estivesse de acordo com os seus ideais de cultura clássica; no lugar do diálogo e da aceitação das diferenças, instaurou-se então o anátema, revelador das contradições e dos conflitos em jogo, pelo qual se expulsam as artes e as arquiteturas medievais do único universo cultural então aceito como tal pelos ideólogos do Renascimento. Deste universo estavam excluídas todas aquelas construções consideradas "monstruosas", "abomináveis", "deformadas", "grosseiras", "rudes", "bárbaras", "ignóbeis" etc., pois todas elas não satisfaziam os ideais de perfeição e beleza tão obstinadamente perseguidos pelos intelectuais e "sacerdotes" do neoplatonismo, personificados, no caso, pelos arquitetos e teóricos humanistas italianos.

Ideias como as de Alberti, Filarete, Rafael, Vasari, Palladio e tantos outros que, como eles, debruçaram-se sobre as obras arquitetônicas da Antiguidade clássica, pensando encontrar aí os cânones e as manifestações de uma beleza perfeita e absoluta, tida como única, universal, transcendente ao tempo e ao espaço, verdadeira expressão da Cultura e da Civilização, em oposição à "ignorância", à "barbárie" e à "selvageria", revela-nos algo que não é exclusivo à história vivida pelos homens renascentistas, e não se limita às questões artísticas e arquitetônicas, pois diz respeito a algo mais abrangente, encontrado com muita frequência no nosso universo cultural, conforme bem sublinha Claude Lévi-Strauss:

> a atitude mais antiga e que repousa, sem dúvida, sobre fundamentos psicológicos sólidos, pois que tende a reaparecer em cada um de nós quando somos colocados numa situação inesperada, consiste a repudiar pura e simplesmente as formas culturais, morais, religiosas, sociais e estéticas mais afastadas daquelas com que nos identificamos: "costumes de selvagens", "isso não é nosso", "não deveríamos permitir isso" etc., um sem-número de reações grosseiras que traduzem esse mesmo calafrio, esta mesma repulsa, em presença de maneira de viver, de crer ou de pensar que nos são estranhas. Deste modo a Antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega (depois greco-romana) sob o nome de bárbaro; em seguida, a civilização ocidental utilizou o termo selvagem no mesmo sentido.[627]

[627] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et Histoire. Mediations*, 1968, p. 19, transcrito in *La Culture: anthropologie, ethnologie, sociologie*. Paris: Éditions Magnard, 1976, p. 19.

Selvageria gótica_OK.indd 280 02/12/2020 17:00:48

Capítulo V

A EXPRESSÃO GÓTICO E O CLASSICISMO PÓS-RENASCENTISTA

Vistas as condições nas quais se deu a gênese da expressão *gótico(a)* e o seu uso durante o Renascimento na Itália, seu local de origem, é profícuo continuar avançando pela história das ideias sobre a arquitetura e o arquiteto que aí se inicia, e que nos ensina muito a respeito da utilização daquele termo, desde quando ele se tornou de aplicação corrente, chegando ao século XIX, época em que Ruskin elaborava e expunha seus pensamentos sobre a natureza deste estilo arquitetônico. E para tanto recordemos que, a partir do Seiscentos, a expressão *gótico(a)* torna-se não a única, mas a principal utilizada para designar a arquitetura da Idade Média, relegando-se a um segundo plano todas as demais, inclusive na Itália. Torna-se, por exemplo, em detrimento das outras, a principal palavra convencionalmente aceita e empregada no universo do classicismo francês, quando nele se faz referência às artes e às arquiteturas medievais, tal como encontramos então no vocabulário dos principais arquitetos e teóricos, na sua grande maioria reunidos, a partir do final do século XVII, na Academia Real de Arquitetura. Aliás, Paulo Léon, falando sobre eles, sublinhou que

> seu gosto, sua cultura, sua técnica estão voltados para a Antiguidade, [e eram] simbolizadas (...) por duas instituições estreitamente solidárias: a Academia de França em Roma e a Academia Real de Arquitetura de Paris. A primeira é ao mesmo tempo uma escola e um mostruário: uma escola cujos alunos devem copiar os modelos antigos, um empório para aprovisionar a França de obras de arte. Quanto à Academia de Arquitetura, é ao mesmo tempo uma escola de Belas-Artes, destinada ao recrutamento dos pensionários em Roma, e um Conselho de Edificações, onde se reúnem os mais hábeis arquitetos do reino. Trata-se, em suma, de comentar os princípios e distribuir os modelos vindos da Itália. Sem dúvidas ela reverencia as regras de Vitrúvio e se recusa a admitir qualquer alteração. Durante duzentos anos ela se empenha em buscar a definição do bom gosto sem poder atingir sua meta.[628]

Como relembra Andre Chastel, a Academia de França em Roma nasceu sob a iniciativa de "Colbert, (fig. 205) cujo profundo italianismo, herdado de Mazarin, só era atenuado pela preocupação de suscitar escultores e decoradores franceses que tenham estudado os mestres italianos"[629]. Mas se esta era, em resumo, a situação da França no campo das artes, no século XVII, recorde-se que no século XV ela ainda é exclusivamente, ou predominantemente, medieval, e é nesse universo cultural que atuam os mestres de obras, os pintores, os escultores e os vitralistas.

---

628 LÉON, Paul. *La vie des monuments de France*. Paris: Editions A. et J. Picard et Cie., 1951, p. 43.
629 CHASTEL, André. *L'Histoire de l'Art*. Paris: Flammarion, 1980, p. 185.

Selvageria gótica_OK.indd 282 02/12/2020 17:00:49

Figura 205 – Jean-Baptiste Colbert, pintura de Claude Lefèbvre

Hautecoeur sublinha que, comparado ao humanismo italiano, o francês apresenta uma diferença:

> ele não poderia se dizer herdeiro direto do humanismo romano e ligar à sua ressureição um interese sentimental, uma importância nacional; ele também não tinha recebido de seus longínquos ancestrais um lote tão rico de monumentos, estátuas e moedas. Assim, durante muito tempo, o humanismo francês não se apaixona muito pela arquitetura, mas estuda as letras e busca nos autores menos uma lição de bem dizer do que de bem viver. Para os homens da Idade Média, as verdades que eles descobrem nos escritores eram revelações do Espírito Santo que havia preparado a chegada de Cristo. [O humanismo francês] até o século XVI, e mesmo durante uma parte desse século, como demonstrou Renaudet, foi um humanismo cristão, um humanismo de pregadores, de teólogos.[630]

E Germain Bazin, referindo-se ao *Quattrocento*, sublinha que "enquanto Florença repudia a Idade Média e elabora uma nova arte monumental inspirada na Antiguidade, o resto da Europa ainda vive plenamente a última fase do gótico, à qual foi dado o nome de *flamejante*, '*flamboyant*', e que nasceu na França no final do século XIV, na região de Amiens e Rouen"[631]. (fig. 206) Situação que começa a mudar a partir do século seguinte, pois, muito antes da criação das academias, já na primeira metade do século XVI, a cultura arquitetônica

630 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*, p. 34.
631 BAZIN, Germain. *História da Arte, da pré-história aos nossos dias*, p. 199.

Selvageria gótica_OK.indd 283 02/12/2020 17:00:49

humanística, de várias e complementares maneiras, dava provas incontestes de que se estava implantando na França.

Figura 206 – Igreja de Saint Maclou, Rouen

Como fato marcante dessa presença, sublinhe-se que o *De re aedificatoria*, de Alberti, escrito entre 1443 e 1452, e publicado pela primeira vez na Itália em 1485, teve a sua segunda edição, não no seu país de origem, mas na França. Conforme Michel Paoli,

> a contribuição francesa ao sucesso de Alberti abre-se sobre um elemento, de imediato, fundamental; quarenta anos após a morte do humanista, em 1512, Geoffroy Tory[632] publica em Paris o *De re aedificatoria*. Trata-se da segunda edição do tratado, após aquela de 1485 (...). Tory, como se sabe, havia se formado na Itália, para onde ele voltaria após publicar esse livro; ele se diz, ademais, influenciado pelos grandes artistas ou teóricos da época, como "Leonardo Vinci" (é assim que ele o chamava) ou Luca Pacioli (...). Não apenas o texto é publicado, mas, como indica Tory, Roberts Duré, principal do Colégio do Plessis, o divide em capítulos nomeados por títulos. Trata-se de uma novidadade tão fundamental, para se orientar no interior da obra, que ela será sistematicamente retomada – após algumas adaptações introduzidas na terceira edição, aquela de Estrasburgo de 1541 – em todas as edições até a última.[633]

Michel Paoli destaca igualmente que, contrariando um desejo expresso por Alberti, que não desejava que o seu tratado fosse ilustrado, Cosimo Bartoli[634]

632 Geoffroy Tori, pintor e gravurista, foi o primeiro impressor real e o reformador da ortografia e da tipografia sob François I.

633 PAOLI, Michel. Fortune e infortune critique d'Alberti en France. In: *Alberti: humaniste, architecte*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2006, p. 64.

634 Cosimo Bartoli foi um diplomata italiano, matemático, filólogo, humanista e amigo de Giorgio Vasari, com quem contribuiu para a publicação de *Le Vite*.

Selvageria gótica_OK.indd 284 02/12/2020 17:00:50

(fig. 207) publica em 1550 uma tradução italiana do *De re aedificatoria*, a ela acrescentando ilustrações. E "esta tradução em italiano e suas ilustrações vão imediatamente substituir o texto em latim, que não será republicado durante quatro séculos"[635]. Segundo Paoli, essa edição de Bartoli teve reflexos na França:

> Três anos após a edição de Cosimo Bartoli aparece uma tradução francesa ilustrada; trata-se, no essencial, de um trabalho – publicado postumamente – de Jean Martin, já tradutor de muitas obras italianas ou latinas de importância, particularmente *De architectura* de Vitrúvio e *Hypnerotomachia Poliphili*. Segundo a tese defendida por Mario Carpo, Martin teria trabalhado tendo sob os olhos a edição de Stasbourg de 1541 e a tradução italiana de Lauro (1546); o acréscimo das ilustrações é provavelmente uma iniciativa de Denis Sauvage[636], tomada após a morte de Martin e após a sua descoberta do trabalho de Bartoli. A equipe editorial fez realizar cópias de três-quartos das xilogravuras de Bartoli, assim como de outros, tiradas de obras arquitetônicas da época, adptando-as, por vezes, à situação francesa – como no caso do arco do triunfo, sobre o qual pode-se ler uma inscrição de Cosimo I em Bartoldi, e em honra de Henri II em Martin.[637]

Quanto a Jean Martin – secretrário do monsenhor cardeal de Lenoncourt –, e no que tange a sua tradução e publicação de Vitrúvio – a primeira na França –, essa ocorreu em 1547, e foi dedicada ao rei "*treschrestien*" (muito cristão) Henry II, com o título *Architecture ou Art de Bien Batir de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain Antique*[638]. (fig. 208) E o próprio Martin faz saber que a sua tradução foi enriquecida por "figuras novas concernentes à arte da alvenaria",

---

635 PAOLI, Michel, op. cit., p. 65.

636 Denis Sauvage, historiador, tradutor, editor e filólogo francês.

637 PAOLI, Michel, op. cit., p. 66.

638 MARTIN, Ian. *Architecture ou Art de Bien Batir de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain Antique*. Paris: Iacques Cazeau, MDXLVII. Sobre a polêmica concernente à existência ou não de ilustrações no corpo da obra vitruviana, Martin afirma que muitas pessoas que examinaram a obra de Vitrúvio são de opinião de que esse, tendo escrito nos *Dez Livros* todo o corpo de doutrina da arquitetura, teria escrito um décimo primeiro com figuras para melhor se fazer compreender, mas que este décimo-primeiro ter-se-ia perdido. Entretanto, diz ele, o julgamento do Senhor Philander, muito estudioso nesta ciência, é formalmente contrário. Para ele em cada fim de livro as figuras convenientes à matéria deveriam ser colocadas. Por outro lado, e no que concerne à clareza e inteligibilidade do texto vitruviano, Martin comenta que os *Dez Livros* são escritos num estilo tão obscuro que torna difícil a sua compreensão. Por isso, diz ele, "o Senhor Leon Batistta Alberti diz que Vitrúvio procurava mostrar-se grego entre os latinos e latino entre os gregos. O que, segundo ele, seria feito de propósito por Vitrúvio, que não queria ser entendido por nenhum ignorante de seu século, aos quais ele não tinha nenhuma simpatia, como provariam manifestamente os prólogos dos terceiro, sexto, sétimo e décimo livros. Enquanto que ele, Martin, ao contrário, teria se esforçado para colocar em francês a obra de Vitrúvio e evitado seguir a sua forma de falar, e assim fez todo o possível para evitar a ausência de clareza, pensando que seria melhor não escrever nada, se não pudesse ser entendido.

Selvageria gótica_OK.indd 285 02/12/2020 17:00:50

feita pelo "*maiestre*" Iehan Gouin, anteriormente arquiteto do "*Monseigneur Le Contestabel*", e na época Arquiteto do Rei. Quanto ao fato de a obra ter sido dedicada ao rei, vale a pena sublinhar que o próprio Martin pensava que uma tal obra seria mais dirigida ao povo, aos artesãos e àqueles que têm tempo para se distrair com a leitura, mas não para um grande rei, sempre ocupado com os negócios relativos à administração do seu reino, que não se rebaixaria lendo coisas tão simples e mecânicas; mas quando ele viu que Vitrúvio dedicou sua obra, sem ter vergonha, ao monarca Augusto, isto deu-lhe coragem para fazer o mesmo. E Ian Martim fala igualmente de uma edição italiana de Vitrúvio, datada de 1521, que teria sido dada de presente ao rei pai de Henrique II, oferecido por um certo Augustin Gallo, da sua Chancelaria em Milão[639].

Figura 207 – Capa do *Discorsi Historici Universali* de Cosimo Bartoli

Figura 208 – Página do *Architecture ou Art de Bien Batir de Marc Vitruve* de Jean Martin

E os vínculos entre Martin e o Renascimento italiano são formalmente por ele expressos nas seguintes passagens:

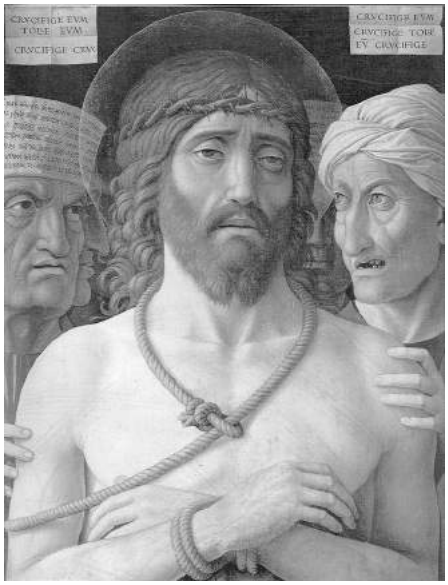
> Vitrúvio diz, e muitos outros autores antigos e modernos o confirmam, que entre as outras ciências requeridas à arquitetura, ou arte de bem construir,

639 Sublinhe-se que, já no início do século XV, a obra de Vitrúvio despertava o interesse em alguns franceses bem próximos da monarquia. Foi o caso de Jean de Montreuil, chanceler do Rei Charles VI (1368 – 1422), que quando da sua estada em Roma conviveu com humanistas italianos e admirava Terencio, Cícero e Petrarca, além de ler os *Dez Livros de Arquitetura* de Vitrúvio. (Cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, p. 34).

Selvageria gótica_OK.indd 286 02/12/2020 17:00:51

geometria e perspectiva são as duas principais; e ninguém é digno de ser considerado arquiteto, se ele não está realmente bem instruído nessas duas. Que, é verdade, nos comprovam as experiências dos nossos predecessores de boa memória, isto é, Rafael de Urbino (que foi perfeito na arte da pintura), Andre Mantegna, (fig. 209) não inferior no seu tempo, Miguel Ângelo, Antonio da Sangallo, Bramante e muitos outros excelentes homens, os quais jamais quiseram realizar ou conduzir alguma obra de arquitetura que não fosse antes de mais nada obra, bem entendido, daquelas duas ciências.[640]

Figura 209 – Ecce-homo, pintura de Andrea Mantegna



E entre os considerados dignos representantes da cultura arquitetônica renascentista italiana, Martin se refere a Sebastião Serlio, sublinhando que ele então se encontrava na França e que tinha muito deligentemente escrito e desenhado muitas coisas segundo as regras de Vitrúvio, e que começava a trazer à luz essas doutrinas no reino da França. Recorde-se que Serlio foi o primeiro, na França, a receber oficialmente o título de arquiteto que lhe foi outorgado pelo rei François I.

E se o Renascimento italiano, pela sua própria essência, foi um movimento aristocrático, o mesmo ocorreu na França, como todos os fatos o comprovam:

640 MARTIN, Ian. *Architecture ou Art de Bien Bastir, de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain Antique*. Paris: Jacques Cazeau, 1567.

Selvageria gótica_OK.indd 287 02/12/2020 17:00:51

> Na origem, diz Hautecoeur, a Renascença é obra de uma minoria, de uma aristocracia, de nossos reis Charles VIII, (fig. 210) François I, (fig. 211) enamorados das belezas vistas na Itália, de seus ministros ou de seus governadores, Maboise ou Lannoy, de seus homens de finanças, Robert ou Semblançay, dos grandes senhores, Genquillac ou Montmorency, de bispos humanistas, Thomas James ou Jean de Pins, de grandes burgueses, de parlamentares, de sábios que gravitam em torno da corte ou que vivem nas cidades como Toulouse ou Caen. A moda italiana no início atrai apenas uma pequena parte da sociedade francesa.[641]

Figura 210 – Rei Charles VIII

Figura 211 – Rei François I

Hautecoeur sublinha também que na França os humanistas exerceram uma influência sobre os artistas que eram encarregados de fornecer as ilustrações para seus livros nos quais tratavam da Antiguidade; influência exercida também sobre os arquitetos, que deviam, por ocasião das recepções reais, erguer edifícios provisórios, inspirados nos [arcos] de triunfo romanos[642].

Portanto, já durante o século XVI começa a se consolidar, e ganhar estatura, a presença da cultura da Itália renascentista na França; e a partir do século XVII essa presença já estava plenamente introjetada na elite cultural e artística francesa, sendo então institucionalizada como cultura oficial do absolutismo monárquico.

641 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*. Paris: 1963, Vol. I, p. XI.

642 Ibid., p. 53.

Selvageria gótica_OK.indd 288 02/12/2020 17:00:53

Sublinhe-se que no final do século XV, mesmo que de forma relativamente tênue, essa presença já se fazia sentir, mais precisamente a partir de 1472, por meio de obras e artistas italianos trazidos à França. Entre as obras algumas esculturas do francês naturalizado italiano Francesco Laurana; a pintura São Sebatião de autoria de Andrea Mantegna; e, entre os artistas, o pintor Domenico Ghirlandaio[643]. Porém, como observa Funck-Brentano, essas ainda eram manifestações esporádicas; realidade que, entretanto, começa a se alterar a partir do retorno de Charles VIII à França, no final do século XV, depois de sua estada na Itália: "a viva admiração pela civilização tramontana que Charles VIII tinha trazido da sua expedição transalpina, com a vinda de artistas e artesãos que ele havia enviado ou trazido para a França 'para aí trabalhar no seu ofício conforme o uso e a moda na Itália', vai produzir um crescimento, que não tardará a se tornar soberano, da arte da Renascença italiana [na França]"[644]. E como exemplo das medidas então adotadas por Charles VIII, sublinhe-se a instalação, em Amboise, de "uma pequena cidade de artesãos italianos trabalhando nos ofícios mais diversos (...) entre eles o 'paisagista' Pacello da Mercogliano, que organiza jardins à italiana (fig. 212) sob o modelo daqueles que Charles VIII tinha tanto admirado em Nápoles"[645]. E entre as figuras importantes vindas da Itália nesse época, incluindo o período seguinte, isto é, o do reinado de Luís XII, Funck-Brentano destaca: Guido Mazzoni; Guido Paganino; os Della Robbia; Benvenuto Cellini; Fra Giovanni Gioccondo e Domenico da Cortona[646]. E sobre essa forte presença italiana na França, promovida pela monarquia francesa, Elia Faure faz as seguintes observações: "A monarquia francesa não podia recusar à arte italiana uma simpatia muito ardente. Arruinada por cem anos de guerra, governando homens a quem esse período terrível fizera esquecer a civilização, ficou ainda mais fascinada pelos tesouros acumulados nas cidades lombardas ou toscanas pelo fato de que a arte italiana começara, nessa época, a exteriorizar-se, a aplicar-se cada vez mais à decoração dos palácios da burguesia enriquecida e das capelas de um papado restaurado. O dinheiro, na França, ingressa nos cofres reais, a paz renasce nos campos, é muito natural que, regressando ao seu país entorpecido, onde as antigas fontes estão exauridas, e as novas ainda sob a terra, o rei pense em levar consigo, para reerguer seus castelos, construir outros, decorá-los, alguns desses artistas cujas fecundidade, desenvoltura, verve abundante e nervosa o encantaram. O arquiteto Fra Giocondo acompanha Luís XII na França. Francisco I chama Leonardo da Vinci, Benvenuto, Andrea del Sarto, (fig. 213) mais tarde Il Rosso Fiorentino, e Francesco Primaticcio. Miguel Ângelo é sondado"[647].

---

643 Cf. FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 233-4.
644 Ibid., p. 233.
645 Ibid., p. 234.
646 Ibid., p. 234-5.
647 FAURE, Élie. *A Arte Renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 250.

Selvageria gótica_OK.indd 289 02/12/2020 17:00:53

Figura 212 – Castelo de Blois, com os jardins do paisagista Pacello da Mercogliano

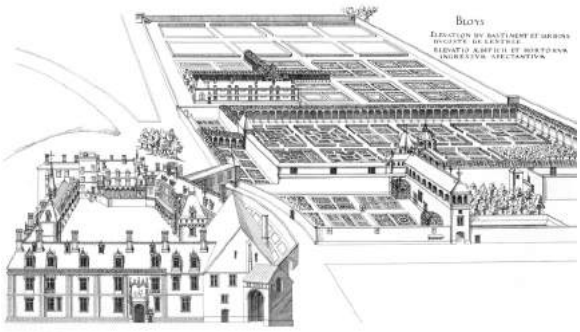


Figura 213 – Madonna delle Arpie, pintor Andrea de Sarto

No reinado seguinte, o de François Ier, é de se destacar a presença do arquiteto Sebastião Serlio, convidado pelo rei para trabalhar na construção do Castelo de Fontainebleau. E como foi ele o primeiro arquiteto italiano a ser chamado a trabalhar na França, muitos o consideram como o primeiro arquiteto nesse país. E sobre a presença e a influência de Serlio na história da arquitetura francesa, do século XVI ao século XIX, cabe transcrever aqui o que afirma Jean-Jacques Gloton, no seu ensaio intitulado *Le traité de Serlio et son influence en France*:

> No espinhoso debate concernente à real influência dos tratados de arquitetura da Renascença, uma evidência reúne por uma vez a unanimidade dos historiadores: se existe um "tratadista" que mudou o curso natural das coisas na arte de construir herdada da Idade Média e colocou em uso na França o sistema clássico, é bem Sebastião Serlio (...) um Goujon, um Philander, (fig. 214) um De l'Orme (e sem dúvida muitos outros dos quais perdemos os testemunhos), renderam as homenagens mais explícitas àquele a quem o arquiteto escultor da fonte dos Inocentes atribui "o início de colocar sob a luz no Reino... [as regras de Vitrúvio]". Cem anos mais tarde, o *Parallèle* de Freart de Chambray atesta o caráter durável das lições do Sr. Sebastien, que continua sendo, sob Luís XIV, com Vignola, o mais consultado dos autores de tratados. Enquanto durar o "classicismo", até a arquitetura moderna do século XX, como Hautecoeur não deixou de sublinhar, Serlio continuará o "breviário" dos práticos franceses.[648]

[648] GLOTON, Jean-Jacques. Le traité de Serlio et son influence em France. In: *Les Traités d'Achitecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1988, p. 407. "Mas toda a glória tende a ofuscar a realidade a partir do momento em que ela se torna maquinal, e foi bem o que ocorreu, parece, com o manual cômodo e familiar de Serlio. Cada um estando de acordo sobre o fato de que nenhum outro tratado da Renascença exerceu uma influência comparável à sua, o grosso livro acabou sendo negligenciado pela quase totalidade dos historiadores, em favor dos manuscritos que ficaram inéditos e do pequeno número de edifícios efetivamente construídos, ou tão somente projetados pelo mestre. Não sem alguma razão, aliás, o Sexto Livro pareceu a

Selvageria gótica_OK.indd 290 02/12/2020 17:00:54

Figura 214 – Gillaume Philander, figura à esquerda, arquiteto

Porém, mesmo reconhecendo a importância da presença de italianos na França, não se pode entretanto ignorar o significativo papel desempenhado por Philibert de l'Orme[649], (fig. 215) ao mesmo tempo arquiteto e tratadista de nacionalidade francesa, e um dos maiores responsáveis pela construção de um novo ideário arquitetônico na França do século XVI. Conforme sublinha Hautecoeur, "a Antiguidade da qual se inspiram Philibert de l'Orme, Lescot, (fig. 216) Bullant, é aquela que sonharam Ronsard (...). A arquitetura gótica parecia a todos esses homens a expressão de um mundo que morria"[650]. Recorde-se que Philibert passou uma temporada na Itália, estudando as obras da Antiguidade e conhecendo os escritos de Vitrúvio e Alberti, aos quais ele faz seguidas referências no seu tratado intitulado *Architecture*, publicado pela

muitos suficiente para configurar a contribuição do artista na história da arquitetura a partir de Marco Rossi e de Myra nan Rosenfeld. Paralelamente os trabalhos de André Chastel, de Jean Guillaume e de Jean-Pierre Babelon colocavam em evidência a dimensão dos projetos de Serlio para o Louvre, seu papel decisivo em Ancy-le-Franc, a influência excepcional do Grand Ferrare. Em suma, que resta hoje em dia do tratado impresso nas contribuições maiores de Serlio à história? Que resta da imagem longamente aceita do honesto 'caixeiro-viajante' do 'classicismo', tal qual ele usufruía através das cento e cinquenta referências introduzidas recentemente por Louis Hautecoeur em seu quadro da arquitetura francesa entre François I e Luís XIV?" (GLOTON, Jean-Jacques, ibid.).

649 De l'Orme morreu em Paris, no dia 8 de janeiro de 1570, e foi enterrado na nave central da Igreja Notre-Dame, da qual era cônego.

650 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, p. VIII. "Pierre de Ronsard, poeta renascentista francês, é o principal representante da La Pléiade, grupo de poetas cujos principais modelos foram os líricos greco-romanos e italianos, de grande importância na renovação da literatura francesa" (Cf. Wikipédia).

Selvageria gótica_OK.indd 291 02/12/2020 17:00:54

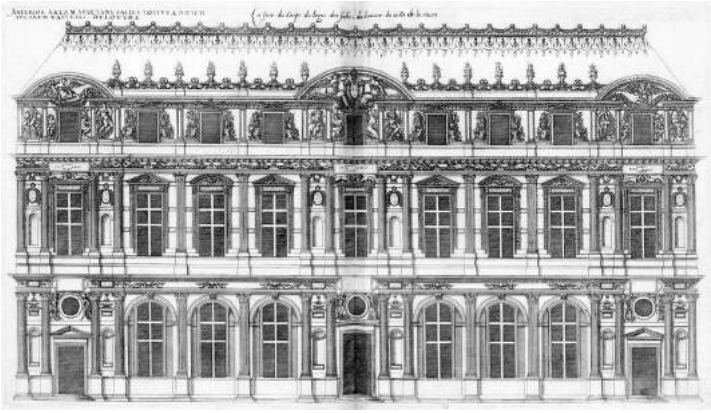
primeira vez em 1561; o primeiro do gênero escrito na França e, seguramente, o mais consistente e abrangente tratado francês. Sublinhe-se também que, já no prefácio de sua obra, e seguindo a trilha aberta pelos tratadistas italianos, Philibert procura demarcar de forma evidente a sua condição de *douto* arquiteto, distinto do *maitre-maçon* que a ele estaria subordinado. Hautecouer chama igualmente a atenção para o fato de que na França, "durante a primeira metade do século XVI, duas artes vivem, lado a lado, cujos espíritos e origens são diferentes, uma arte que é o resultado de uma longa evolução e que é assimilada pelo povo, e uma arte importada, culta, apreciada por uma elite (...), a linha do tempo não é uma linha reta, é um traço sinuoso onde se misturam o passado e o presente"[651]. E é este conflito, entre duas realidades e tempos distintos, que se fará presente na França, de forma ainda bastante intensa durante todo o século XVII, opondo, tal como ocorreu na Itália, de um lado as guildas e de outro as então nascentes academias reais.

Figura 215 – Philibert de l'Orme, arquiteto

[651] HAUTECOEUR, Louis, op. cit., p. XIII. "A tradição da Idade Média não se foi bruscamente, quando apareceram novos ornamentos. Algumas disposições respondiam a exigências do clima ou dos materiais, da liturgia ou dos costumes. Muitas formas, nascidas na época gótica, prolongaram sua vida além do século XV... existem persistências que se explicam pelos costumes das corporações e pelos hábitos familiares" (ibid., p. 1).

Selvageria gótica_OK.indd 292 02/12/2020 17:00:55

Figura 216 – Ala do Palácio do Louvre, projeto de Pierre Lescot, desenho de Androuet du Cerceau



E uma boa maneira de adentrar no universo da arquitetura que começa a ser produzida na França, resultado da conflitante fusão entre a tradição medieval local e a nova cultura vinda da Itália[652], é por meio de Philibert de l'Orme, "o espírito mais inventivo da arquitetura francesa do século XVI"[653], e "primeiro francês a reinvidicar e a merecer o título de arquiteto, no sentido moderno do termo"[654], segundo Anthony Blunt. E sobre essa condição de primeiro arquiteto francês que a historiografia confere a De l'Orme, J.-M. Savignat – apoiando-se no estudo feito por G. Minvielle, intitulado *História e condições jurídicas da profissão arquiteto* – sublinha que "foi somente em meados do século XVI, por meio da sua vontade de fundar historicamente seu papel, tanto em referência à Italia do *Quattrocento* quanto em referência à Antiguidade clássica, que os '*diviseurs de plan*' tomarão o título de arquiteto. Assim, 'o primeiro documento empregando a palavra arquiteto (na França) parece ser um recibo de pagamento efetuado a Philibert de l'Orme, por ocasião da execução do túmulo de François 1er"[655].

652 Cf. BLUNT, Anthony. *Philibert de l'Orme*. Brionne: Gérard Monfort, 1986. "Um dos problemas essenciais, comuns a todas as artes do século XVI francês, é a fusão de um novo estilo vindo da Itália com as tradições locais. No que concerne a pintura decorativa a tradição local estava moribunda, e a invasão italiana... a varre totalmente. Em outros domínios, aquele do retrato por exemplo, as tendências dos países do Norte conservaram a sua potência durante todo o século XVI e elas resistiram à influência italiana até uma data bem posterior a 1600" (ibid, p. 10).

653 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 9.

654 Ibid., p. 12.

655 SAVIGNAT, J-M. *Dessin et architecture, du moyen âge au XVIIIe siecle*. Paris: Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts, 1983, p. 73.

Selvageria gótica_OK.indd 293 02/12/2020 17:00:55

E se o referido conflito, ao qual se refere Blunt, pode ser percebido no universo da pintura, o mesmo encontra-se de maneira ainda mais marcante no âmbito da arquitetura, conforme ele próprio sublinha: "a luta para se chegar a uma nova síntese, foi [ainda] mais aguda em arquitetura que nas outras artes,... [pois] no começo do século XVI a tradição medieval em matéria de construção era ainda vigorosa e cheia de seiva; mas o estímulo trazido aos arquitetos franceses, inicialmente pelo espetáculo que ofereciam os edifícios da Renascença na Itália do Norte, depois por aqueles da Antiguidade clássica, foi mais penetrante e violento que em pintura e escultura"[656]. E sem dúvidas ninguém poderia, como Philibert de l'Orme, na França de então, personificar de forma tão marcante esse conflito. A sua história pessoal e de vida profissional inicia-se na condição de filho de um próspero mestre pedreiro; e como tal conheceu, desde a sua juventude, o ambiente de um canteiro de obras nos moldes ainda medievais, para somente depois transformar-se num arquiteto nos termos renascentistas. O que ajuda a explicar o fato de ele ter sido, por um lado, "o mais hábil operário da madeira e da pedra conhecido na sua geração, e dessa maneira o igual dos seus grandes predecessores do fim da era medieval"[657]; e por outro, "um homem da ciência, amigo dos grandes humanistas do reino de François Ier; e foi ele quem, mais que todos os outros, introduziu na França a utilização dos procedimentos clássicos corretos, numa época na qual se contentavam em mascarar os elementos transmitidos pela convenção medieval, com ornamentos importados da Itália do Norte"[658]. E ao pôr em relevo as significativas e essenciais diferenças encontradas entre De l'Orme e as antecedentes gerações dos mestres de obras, Blunt destaca:

> a geração precedente tinha visto mestres pedreiros, tais quais Chambiges e Gilles Le Breton, (fig. 217) tomar consciência de certas tendências novas na execução de projetos e de planos na Itália. Mesmo outros, como Hector Sohier, haviam adotado os ornamentos lombardos e com eles revestiam as suas construções de estilo ainda gótico; mas nenhum desses homens havia compreendido, qualquer que seja, os princípios fundamentais da arquitetura italiana do Renascimento. Além disso, parece que eles ignoraram os monumentos da Antiguidade, mesmo aqueles que estavam ao seu alcance na parte meridional do seu próprio país. Eles não haviam sido tocados pelas novas formas de saber, fossem elas italianas ou puramente antigas. Eles continuavam, de fato, puros artesãos à maneira medieval.[659]

656 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 11.

657 Ibid.

658 Ibid. Segundo Blunt, Philibert de fato jamais resolveu os conflitos levantados pelo confronto das duas tendências que nele se personificavam.

659 Ibid., p. 12.

Selvageria gótica_OK.indd 294 02/12/2020 17:00:55

Sublinhe-se que os filósofos platônicos e o neoplatonismo de Marcilo da Ficino não eram estranhos a De l'Orme; e em se tratando da França, na sua época, isso certamente era incomum entre os construtores. Ademais, o fato de viver em Lyon, que se transformou num centro importante da economia francesa no século XVI, e que devido a isso mantinha relações bastante fortes com a Itália, lhe permitiu mais facilmente, tudo faz crer, ter contato com as ideias que ainda não haviam chegado com a mesma força nas regiões mais ao norte da França. E a proximidade de Lyon a cidades como Nimes e Orange, onde certamente De l'Orme esteve, lhe deu a oportunidade de conhecer as arquiteturas da Antiguidade romana nelas construídas, tais como o Anfiteatro (fig. 218) e a Maison Carrée, (fig. 219) na primeira, e o Antigo Teatro (fig. 220) e o Arco de Triunfo (fig. 221) na segunda. "Assim, na sua juventude, Philibert de l'Orme pode assimilar, não somente a tradição artesanal da bela e boa construção, mas ainda adquirir os fundamentos daquilo que nós devemos chamar uma formação geral clássica, isto graças a um conjunto de estudos que o prepararam efetivamente para aproveitar as ocasiões oferecidas por uma estada em Roma, onde deveria passar ao menos os anos 1533-1536"[660]. Sublinhe-se que aí De l'Orme contou com a proteção, entre outros, de Marcelo Cervini, que chegou mesmo a ser papa sob o nome Marcelo II, e se notabilizou como arquélogo que dirigiu as escavações da Vila de Adriano; tendo ficado famoso também como o primeiro organizador da biblioteca do Vaticano, nela reunindo não apenas manuscritos, mas igualmente obras de artes da Antiguidade[661]. Sobre o seu encontro com Cervini, o próprio De l'Orme o descreve no seu tratado:

> Estando em Roma no tempo da minha juventude, eu media os edifícios e as antiguidades, segundo a *toise* [antiga medida francesa de comprimento] e o pé do Rei, como se faz na França. Ocorreu um dia em que eu estava medindo o arco do triunfo da Santa Maria Nove, e como então muitos cardeais e senhores, passeando e visitando os vestígios das antiguidades, passaram pelo lugar onde eu estava, e o cardeal da Santa Cruz (então simplesmente bispo, mas depois cardeal e papa sob o nome de Marcelo, homem muito douto em diversas ciências, e mesmo em Arquitetura, pela qual ele sentia muito prazer, chegando mesmo a ordenar a elaboração de desenhos e modelos, tais como aqueles que ele depois me mostrou no seu palácio), disse em sua linguagem romana que queria me conhecer, porque ele me havia visto e encontrado várias vezes medindo diversos edifícios antigos, tal como eu fazia ordinariamente com grande esforço, custo e despesas, segundo minha pequena capacidade, tanto por meio de escalas e *cordages*, como por meio de escavações revelando suas fundações, a fim de lhes conhecer.[662]

660 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 15.
661 Ibid.
662 DE L'ORME, Philibert. *Architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1981, p. 131.

Selvageria gótica_OK.indd 295 02/12/2020 17:00:55

Figura 217 – Porta Dourada, Castelo de Fontainebleau, mestre-pedreiro Gilles Le Breton

Foto: GO69

Figura 218 – Arena de Nimes

Foto: Krzysztof Golik

Figura 219 – A Maison Carrée, Nimes

Foto: Fortepan

Figura 220 – Teatro de Orange

Figura 221 – Arco do Triunfo romano, Orange

Foto: Andim

Selvageria gótica_OK.indd 296 02/12/2020 17:00:57

E De l'Orme destaca que a partir de então nasceu uma grande amizade entre ele, o cardeal Cervini e um amigo desse, de nome Vincencio Rotholano, que era igualmente douto em letras e arquitetura; e confessa ter recebido deles recursos para cobrir as despesas que tinha "para buscar as antiguidades e retirar todas as coisas raras e preciosas na arte da Arquitetura"[663]. Ele relembra igualmente que ambos lhe haviam aconselhado a

> não mais medir as ditas antiguidades segundo o pé da França que era o pé do Rei, porque ele não seria tão apropriado quanto o palmo romano, segundo o qual se poderia rigorosamente julgar os antigos edifícios que tinham sido conduzidos com ele mais do que com outras medidas, e seguidamente também com o pé antigo, dando-me então um e outro com as suas medidas, comprimentos e divisão. Além disso, continua De l'Orme, eles me ensinaram quais eram os lugares onde eu os encontraria gravados em um mármore bem antigo.[664]

Evidencia-se pois, por meio do que ele afirmava, que o abandono da tradição medieval e a adoção da arquitetura *à la antica*, no caso pessupunha também, necessariamente, a substituição dos padrões de medidas francesas em favor dos antigos padrões romanos; requerendo igualmente, tanto quanto possível, o abandono da língua francesa e a sua substituição por expressões gregas, latinas e itálicas concernentes à arquitetura.

Conforme observa Werner Szambien,

> o primeiro léxico arquitetônico de arquitetura que apareceu na França, mas sempre redigido em latim, é obra de um autor originário de Parma. Não é de espantar vê-lo aparecer em Lyon que desempenhava em efeito o papel de elo entre a Itália e a França na época da Renascença. Philibert de l'Orme é originário de Lyon e Sabin aí publica sua obras; Serlio aí reside em torno de 1550. Francesco Maria Grapaldi aí publica, em 1535, seu *Lexiconde partibus aedium*. Obra que – antes da tradução de Vitrúvio de Jean Martin (1547) – explica os termos latinos e gregos aos eruditos. Seu léxico se endereça exclusivamente aos homens de letras e aos humanistas franceses, e ele não concernerá pois aos arquitetos.[665]

E é preciso reconhecer, dados os novos tempos e a nova cultura antiguizante que começava a se impor no território francês, que o vocabulário até então aí empregado não era somente insuficiente, mas também inadequado, como sublinha Szambien: "a terminologia da arquitetura é em verdade relativamente pobre, ao menos quanto ao termos estéticos. O francês conhecia a graça, o

663 DE L'ORME, Philibert, op. cit., p. 131.
664 Ibid., p. 132.
665 SZAMBIEN, Werner, op. cit., p. 23.

Selvageria gótica_OK.indd 297 02/12/2020 17:00:57

prazer, a nobreza, mas é obrigado a tomar de empréstimo a simetria – Jean Martin pode ainda escrever 'Symmetiere' – dos latinos"[666]. Sublinhe-se que De l'Orme, em 1567, lamenta a inaptidão da língua francesa para descrever a arquitetura: "...eu rogo aos leitores, pedia ele, não achar estranho se eu uso algumas vezes quando falo das colunas, ou noutros lugares, palavras gregas, latinas, itálicas, ou outras; pois, falando a verdade, nossa língua francesa, na explicação de muitas coisas, é tão pobre e estéril, que nós não temos palavras que lhes possam apresentar apropriadamente, se nós não nos utilizarmos de linguagem e palavras estrangeiras"[667].

Significativa também para a formação humanista de De l'Orme foi a figura do cardeal francês Jean du Bellay, de quem recebeu a primeira encomenda enquanto arquiteto; e deve a essa solicitação o seu lançamento profissional em Paris[668]. Enquanto cardeal, Du Bellay foi duas vezes a Roma, no mesmo período em que aí se encontrava De l'Orme, tendo mais tarde retornado a essa cidade outras vezes, e em 1553 aí fixa residência, vivendo nela os seus sete últimos anos de vida. E se levarmos em conta que Du Bellay era humanista e arqueólogo, como Cervini, explica-se o fato de ter colecionado obras de artes antigas, para ele e para os seus amigos franceses; e revela a importância que teve enquanto propagador, no seu país, da cultura renascentista italiana, embora não tenha sido o único a fazê-lo, pois muitos outros também colaboraram nesse sentido[669]. E deve-se muito a Du Bellay as relações que De l'Orme acabou por manter com figuras do alto clero e da política, e com os humanistas e artistas.

E o seu tratado *A Arquitetura* (figs. 222 e 223) e os raros desenhos que sobreviveram mostram suficientemente que De l'Orme consagrou uma parte importante do seu tempo em Roma a desenhar e a medir as obras da Antiguidade. Ele iria mesmo por vezes, se isso era necessário, até a realização de escavações para dar a conhecer certas partes recobertas pela terra. Além disso, ele dá como exemplo, para as ordens ou detalhes ornamentais, um número extraordinário de obras de arte antigas, que ele havia estudado em primeira mão. Fato notável, entretanto, ele cita não apenas os monumentos célebres da Antiguidade, tais como o Coliseu, o Teatro de Marcelo e os Arcos de Triunfo, mas também, e com igual entusiasmo obras que seriam, nos nossos dias, consideradas como pós-clássicas ou medievais: portas do século VI em Sainte-Sabine, *colonnas torsas* que rodeiam o Grande-Altar em São Pedro, e mesmo aquela do Claustro em São João de Latrão. Ele descreve

---

666 SZAMBIEN, Werner, op. cit., p. 24. "Os dicionários continuam a ser redigidos em latim. O autor mais conhecido será Bernardino Baldi, que publica em 1612 *De verborum Vitruvianum significatione*... Seu *Lexicon Vitruvianorum*... aparece em 1648.

667 Cf. SZAMBIEN, Werner, op. cit., p. 24.

668 Cf. BLUNT, Anthony, *Philibert de l'Orme*, p. 16.

669 Ibid., p. 17.

Selvageria gótica_OK.indd 298 02/12/2020 17:00:57

em detalhes certos edifícios do século XVI, tal como o Tempietto de Bramante e, da mesma maneira, a escada em caracol do Belvedere. Note-se, entretanto, que em cada um desses dois exemplos ele não menciona o nome do arquiteto (...)[670]. Aliás, é o próprio De l'Orme que no seu tratado afirma ter ido a Roma para completar a sua formação, e para ser totalmente explícito a respeito afirma:

> estando em Roma, no ano mil quinhentos e trinta e três, e não fazendo outra coisa que não fosse procurar e medir as antiquidades, eu me transportava algumas vezes no sentido do anfiteatro, ou Coliseu, tal como ele é nomeado em Roma (...) bem próximo tinha-se escavado algumas terras, e no seu lugar encontrado uma cave, na qual eu entrei e reencontrei uma cornija de mármore, com seu friso, arquitrave e base (...). Desejando pois lhes tirar as medidas com um pé antigo, o qual eu levava comigo, eu percebi que o arquitrave tinha dois palmos de altura e 31 minutos (...).[671]

Figura 222 – Capa do *L'Architecture* de Philibert de l'Orme

Figura 223 – Página do *L'Architecture* de Philibert de l'Orme

Ademais, a presença do humanismo e do classicismo em Philibert de l'Orme está bastante explícita não apenas no texto do seu tratado, mas igualmente nos inúmeros e detalhados desenhos que nele comparecem, resultantes dos levantamentos por ele feitos em Roma, e reproduzidos, com a devida identificação,

670 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 25.
671 DE L'ORME, Philibert, op. cit., p. 197.

Selvageria gótica_OK.indd 299 02/12/2020 17:00:59

no livro de Jean-Marie Pérouse de Montclos, intitulado *Philibert de l'Orme*[672]. Desenhos que fazem parte dos capítulos constantes do quinto ao oitavo Livros, todos eles dedicados à arquitetura da Antiguidade Romana. Aliás, o próprio fato de De l'Orme ter escrito um tratado já seria por si só suficiente para colocá-lo na condição de um arquiteto humanista; e o fato dele, com frequência, referir-se a Vitrúvio e Alberti, revela sua filiação. Destaque-se, entretanto, que, sob vários e relevantes aspectos, o seu tratado se diferencia dos demais tratados italianos que o precederam, sobretudo pelo conhecimento construtivo que aí De l'Orme revela ter; fruto, seguramente, da sua formação que associa a prática do canteiro com os estudos dos textos italianos e das obras das Romas antiga e renascentista. Le Blunt, ao comentar o conteúdo do tratado, afirma que

> De l'Orme colocará em forma conhecimentos práticos e teóricos que ele havia acumulado no curso da sua longa carreira de arquiteto. Sob certos aspectos, ele segue os grandes predecessores, em particular Vitrúvio e Alberti, mas esta obra, seja pela sua forma de abordar os problemas de conjunto, seja pelo seu plano, é essencialmente original e constitui uma produção típica do Humanismo francês do século XVI.[673]

Eu teria restrições a afirmar que o tratado de De l'Orme é típico do humanismo francês, pois ele é incomparável, distinto, e, sob muitos e importantes aspectos, superior aos escritos franceses realizados a partir do século XVII, incluindo-se aí todos aqueles de autoria dos membros da Academia Real de Arquitetura e dos seus sucessores. E certamente essas diferenças são o resultado do efetivo conhecimento construtivo que De l'Orme possuía, fruto da sua origem na tradição medieval. Penso e estou convencido de que, apesar de tudo que a seu respeito possa ser dito enquanto precursor do classicismo francês, ele nunca considerou a sua atividade de arquiteto como sendo exclusivamente uma *arte del disegno*, conforme se pode, ou até mesmo se deve, deduzir do conteúdo do seu tratado.

E faço essas afirmações, mesmo ciente de que seu tratado é bastante revelador de que as questões concernentes ao conflito entre as artes liberais e as artes mecânicas, no âmbito da arquitetura, já se haviam instaurado na França e eram então relevantes. E De l'Orme disso tinha consciência, razão pela qual elas foram por ele tratadas de maneira enfática e das mais variadas formas. Já no Primeiro Livro ele elabora um prefácio "acompanhado de singulares advertências àqueles que, irrefletidamente, se põem a construir sem a orientação e os conselhos de doutos Arquitetos, e dos erros que eles cometem, e dos inconvenientes daí

672 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de. *Philibert de l'Orme*. Paris: Mengès, 2000.
673 BLUNT, Anthony, *Philibert de l'Orme*, p. 128.

Selvageria gótica_OK.indd 300 02/12/2020 17:00:59

resultantes"[674]. E, seguindo a cartilha do Renascimento italiano, ele de imediato deixa clara a distinção existente entre o artesão, no caso o mestre pedreiro, e o arquiteto "*expert* na arte da Arquitetura". E para "os Senhores que pretendem bem construir", ele recomenda que devem antes consultar os "doutos arquitetos"; devendo igualmente

> estar ávidos de esperar do arquiteto os seus desenhos, a fim de que as obras não se façam com ignorância, e que nenhum erro seja cometido (...), por consequência eu os quero aqui advertir que eles devem escolher um sábio, douto e *expert* Arquiteto, que não ignore a Filosofia, as Matemáticas, nem tampouco as Histórias, para dar razão ao que ele faz, e conheça as causas e o progresso de cada uma das coisas pertencentes à Arquitetura; e que conheça também a *portraicture*, para fazer ver e dar a entender a cada um, por meio de figuras e desenhos, as obras que ele terá a fazer. Que ele conheça igualmente a perspectiva, tanto para fazer os desenhos quanto para saber dar clareza aos edifícios.[675]

Em outra passagem De l'Orme retoma algumas das afirmações já feitas antes e introduz outras novas, todas atinentes à formação do arquiteto:

> Seria muito bom que o Arquiteto se tenha alimentado de sua arte desde a juventude, e que ele tenha estudado as ciências que são requeridas ao Arquiteto; entender a Aritmética, sua teoria e seu uso prático, bem como a teoria da Geometria, mas sobretudo sua utilização prática, a sua aplicação aos traçados que significam o seu verdadeiro uso; isso paralelamente a Astrologia, Filosofia e outras disciplinas, como já disse; e sobretudo entender bem as razões das simetrias, para dar as medidas e proporções a todas as coisas, sejam as fachadas das casas, ou outras partes do edifício. E seria muito bom que ele não fosse em nada ignorante da teoria da Música (...). Os Senhores que tenham pois encontrado um Arquiteto acompanhado de tantas belas singularidades, e sobretudo uma boa alma, poderão estar seguros e lhe delegar arrojadamente a sua obra.[676]

E para dar maior peso e credibilidade às suas recomendações, por meio de uma referência tida como respeitável, De l'Orme recorre, com muita frequência, à "autoridade" do texto albertiano, como quando afirma: "se vos quereis ler o primeiro capítulo do segundo livro do *Da Arquitetura* de Leon Battista Alberti, vós vereis os sábios conselhos que ele dá àqueles que querem construir, dirigindo-se tanto aos Senhores quanto aos Arquitetos"[677].

---

674 DE L'ORME, Philibert, op. cit., p. 10.
675 Ibid.
676 Ibid., p. 11.
677 Ibid., p. 8.

Selvageria gótica_OK.indd 301 02/12/2020 17:00:59

Quanto às questões atinentes ao arquiteto e às novas relações de trabalho que se estão constituindo também na França, são igualmente importantes algumas passagens do tratado de De l'Orme, pois ele, talvez como nenhum outro, nos revela o quanto as concernentes ideias do Renascimento italiano já haviam chegado ao seu país no século XVI. E nesse sentido destaque-se, entre outros, o trecho no qual ele enfatiza a diferença entre os mestres pedreiros e o arquiteto, sublinhando as relações de hierarquia e subordinação do primeiro em relação ao segundo, posto que "o Arquiteto (...) tem outra profissão e é muito maior e honrado". Ademais, entre as recomendações feitas aos Senhores, no sentido de evitar-lhes inconvenientes, De l'Orme adverte que é necessário "dar poder e liberdade ao Arquiteto para escolher os mestres pedreiros e os operários como melhor lhe parecer, a fim de que eles lhes sejam obedientes, caso contrário, se eles não o seguirem e não quiserem respeitar seu comando, a obra não será jamais bem conduzida, decorrendo daí grandes danos ao Senhor"[678]. É igualmente interessante observar que De l'Orme faz críticas

> a certos Arquitetos e Mestres que, por falta de entendimento da prática do traço e da geometria, dizem, quando encontram uma situação embaraçosa e vêm algumas estranhas estruturas aí serem acomodadas, que não precisam agradar, pois se trata de obra de Pedreiro. É preciso no entanto confessar que os Pedreiros sabem mais que esses arquitetos, o que é contra a razão: pois o arquiteto deve ser douto para bem comandar e ordenar todas obras aos mestres pedreiros: mas atualmente, em muitos países, a carreta (como se diz) conduz os bois, isto é, os Pedreiros em muitos lugares governam e ensinam os Mestres: o que será dito sem ofender os Doutos, os quais eu louvo e respeito, mas não aqueles que abusam dos Senhores, por querer se envolver com coisas que eles não entendem, e não sabem outras coisas que não sejam aquelas que ouviram e apreenderam dos mestres Pedreiros.[679]

E na história dos vínculos entre a França e a Itália Renascentista, destaque-se também a presença do literato François Rabelais, personagem igualmente importante nesse período de transição entre a tradição medieval e o humanismo nascente na França. Recorde-se que ele esteve em Roma, acompanhando o cardeal Du Bellay, quando então, fazendo as vezes de arqueólogo, realiza um estudo bastante detalhado dos monumentos antigos, aos quais se refere com frequência, acompanhado de ilustrações que constam do seu famoso livro *Gargantua*, publicado em 1534, e considerado uma das primeiras obras humanistas na literatura francesa. Cabe destacar que era mesmo inteção de Rabelais realizar

678 DE L'ORME, Philibert, op. cit., p. 11.
679 Ibid., p. 81.

Selvageria gótica_OK.indd 302 02/12/2020 17:00:59

um levantamento da antiga Roma, tarefa que acaba por não levar a termo[680]. E mesmo antes da sua viagem à Italia, no *Segundo Livro*, publicado em 1532, Rabelais já evocava questões concernentes à arquitetura, inclusive mencionando Vitrúvio e Alberti, cujas obras, tudo faz crer, teria estudado[681]. Porém, é no *Gargantua* que

> a arquitetura joga um papel muito mais importante. Os sete últimos capítulos do livro são consagrados à celebre descrição da abadia ideal de Théléme, fundada e construída por Gargantua para colocar em prática os princípios do irmão Jean des Entommeures. Posto que a ideia fundamental de Rabelais (...) era de concretizar nesta abadia a exata contrapartida de todos os princípios seguidos pelas ordens monásticas contemporâneas (então em plena decadência), esperava-se encontrar no plano da construção deste edifício uma negação análoga dos princípios da Idade Média que acabava. Foi bem o caso, numa certa medida, mas, apesar do seu humanismo forte e revolucionário, Rabelais estava, por mais de um lado, ligado à tradição, e a abadia de Thelème, tal como nós podemos concebê-la segundo as suas descrições, constitui uma estranha mistura de elementos tradicionais e de elementos recentemente descobertos pela arqueologia clássica.[682]

Levando-se em conta que Rabelais conviveu com De l'Orme por um bom tempo na Itália, existe a hipótese de que esse tenha desempenhado um papel importante na definição do plano ideal de Théléme.

> É dificil pensar, afirma Blunt, que a publicação da única obra de Rabelais contendo descrições arquitetônicas, imediatamente após os dois amigos terem passado alguns meses juntos, seja devida ao acaso; ademais, a abadia, tal qual ela é descrita em *Gargantua*, contém exatamente os elementos do estilo que se espera encontrar em De l'Orme no começo de sua estada em Roma, isto é, o gênero mais avançado praticado na França, gênero saído de alguns novos traços característicos fornecidos pelo estudo da Antiguidade. Na ausência de outras provas, nós podemos pois considerar que Théléme representa, ao menos de forma geral, as ideias do arquiteto nos seus primeiros meses de 1534, numa época em que as impressões causadas pelo estudo das antiguidades romanas não tinham

680 "Durante o seu período em Roma, Rabelais procede um estudo minucioso dos monumentos antigos: não somente ele a isso se refere constantemente (por analogia ou por ilustração), ao longo do seu *Gargantua*, publicado em 1534, logo após o seu retorno da sua primeira estadia em Roma... Ele tinha mesmo a intenção de escrever um levantamento da antiga Roma, mas ele renuncia a este projeto quando ele soube que um concorrente, Marliani, havia recolhido quase toda a documentação útil e estava a ponto de publicá-la (BLUNT, Anthony. *Philibert de l'Orme*, p. 18).

681 Cf. BLUNT, Anthony, *Philibert de l'Orme*, p. 18.

682 Ibid., p. 19.

Selvageria gótica_OK.indd 303 02/12/2020 17:00:59

> ainda produzido seu pleno efeito. Nós podemos igualmente supor que De l'Orme participou das atividades arqueológicas de Rabelais em Roma (...).[683]

E no que tange ao curso das transformações vividas pela França no século XVI, sublinhe-se que, quando deixamos esse século e penetramos no seguinte, de início o quadro não se altera significativamente. Mas é verdade também que algumas mudanças se aceleram então, conduzindo em direção às Academias criadas durante o reinado de Luís XIV. E para conhecer um pouco sobre essas academias instaladas em Paris na segunda metade do século XVII, atente-se para o que a respeito escreveu Nikolaus Pevsner[684]. Ele destaca que a criação das mesmas – como de resto ocorreu com todas as outras congêneres, nos demais países – deu-se após um longo embate com as guildas; decorrência inevitável das disputas, como já se viu, entre aqueles que se consideravam artistas, e cuja atividade era tida como uma arte liberal, e os artesãos, cuja atividade era vista como uma arte mecânica. "O modelo de academia de arte", diz Pevsner, "que possivelmente migrou da Itália para o Norte do continente (...) não tinha a menor chance de pôr em cheque a organização medieval das guildas"[685]. E quanto aos arquitetos, J.-M. Savignat destaca o seguinte: Ao longo de todo o século XVI, os arquitetos se bateram por afirmar a especificidade de seu papel que, enquanto intelectuais, os conduzia a rejeitar todo o trabalho manual, a considerá-lo como subalterno e desprezível, e sua tomada de poder sobre todos os corpos de profissões participando da construção, contribuíram, entre outros, a criar para os arquitetos a imperiosa necessidade de emancipar-se do jugo tradicional das corporações. A necessidade de se diferenciar desta estrutura corporativa foi um dos sentidos que eles deram a toda produção teórica. Mas, uma vez que a ruptura com as velhas formas de organização foi consumada, uma nova necessidade se impôs aos arquitetos: a manutenção e a defesa de seus privilégios e de seus interesses, assim como a formação das jovens gerações, exigiam uma instituição corporativa. A criação da Academia de Arquitetura é a resposta a esta exigência.[686]

Antes da criação das academias,

> tal como nas cidades da Itália ou dos Países Baixos, em Paris os artistas pertenciam a guildas ou às companhias. As regras de 1260, válidas para os *paintres et tailleros*,

683 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 25.

684 PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

685 "A legislação corporativa prevaleceu na Holanda até a segunda metade do século XVII, e quando, por fim, surgiu uma contestação séria, o novo modelo já não se inspirava nos exemplos italianos, mas no da Academia de Paris, criada por Luís XIV" (Pevsner).

686 SAVIGNAT, J.-M. *Dessin e architecture du moyen âge au XVIIIe siècle*. Paris: Ecole Nationale Superieur des Beaux-Arts, 1983, p. 101.

Selvageria gótica_OK.indd 304 02/12/2020 17:00:59

> foram conservadas e confirmadas mais tarde pelo rei Felipe IV, o Belo, e novamente em 1391, 1430, 1548, 1555, 1563 e 1582. A frequência das confirmações na segunda metade do século XVI é sinal de alguma inquietação por parte da guilda, bastante compreensível durante os reinados de Francisco I e seus sucessores, que costumavam levar a Paris renomados artistas italianos. Um pintor como Primaticio, agraciado com a sinecura da abadia de Saint Martin-les-Ayres, em Troyes, certamente se sentia acima e além das restrições da corporação. A isenção das regras da guilda, mesmo em datas mais antigas, não era um fato desconhecido entre os artistas da corte francesa. Os *valets de chambre* e os *brevetaires* da Coroa já gozavam, havia muito tempo, de importantes privilégios em comparação com os artistas das guildas. Mas desde que os arquitetos italianos, escultores e pintores, acostumados a uma liberdade quase inimaginável na França, foram nomeados para esses postos, a corporação de ofício teve de tomar providências para não perder todas as suas prerrogativas.[687]

Pevsner destaca que

> Henri IV parece ter sido o primeiro monarca francês a perceber o verdadeiro significado da diferença entre os artistas das guildas e os artistas livres. Em 1608 ele comentou sobre a "*maîtrise, qui oste la liberté (...) de travailler*" [a maestria que tolhe a liberdade de trabalhar] e rejeitou a petição para fundar um guilda especial dos *enlumineurs* [pintores de iluminuras], sob a justificativa de que o comportamento das guildas prejudicava seus planos de introduzir novas técnicas e contratar renomados artesãos para enriquecer e embelezar a cidade de Paris.[688]

Mas seria necessário esperar ainda muitas décadas, até o reinado de Luís XIV e o governo de Colbert, para que as Academias, com honorífico título de Reais, fossem plenamente constituídas e se impusessem, começando com a de Pintura e Escultura, em 1648, e depois com a de Arquitetura, em 1671. E para a criação da primeira concorreram dois importantes movimentos. Um liderado pelo pintor Charles Le Brun, que havia retornado da Itália, para onde foi com o objetivo de estudar as obras dos pintores renascentistas, contando para tanto com o apoio do pintor Henri Testelin; e o outro, capitaneado pelo escultor Jacques Sarazin (fig. 224) e pelo pintor Joost van Egmont[689].

> Mas logo os dois grupos passaram a cooperar e o resultado dessas ações foi o mesmo de setenta e cinco anos antes em Florença e Roma: nenhum plano foi considerado mais apropriado para elevar o *status* social dos artistas livres que fundar uma academia. Em 20 de janeiro de 1648, após demoradas discussões, M. de Charmois

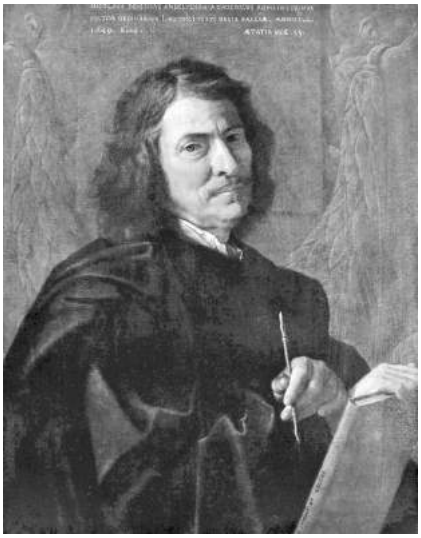
687 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 139-40.
688 Ibid., p. 140.
689 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit.

Selvageria gótica_OK.indd 305 02/12/2020 17:00:59

apresentou uma petição ao rei, formulando os mesmos argumentos propostos pelo século XVI: a distinção entre *arts nobles* e *arts mécaniques*, e a evocação dos dias de glória *d'Alexandre dans l'Academie d'Athènes.* A petição continha duras críticas ao prejuízo às artes que a proibição de entrada de artistas e de obras de arte em Paris podia causar. Nem Rafael, nem Miguel Ângelo, alega habilmente a petição, poderiam ter vivido na França em tais condições, e Leonardo da Vinci, Primaticcio, Fréminet e Poussin (fig. 225) são citados, entre outros, como os artistas que graças à proteção dos reis de França tinham sido isentados das restrições da guilda. Embora não houvesse nada de novo nesses argumentos, o estilo usado era típico do século de Luís XIV. Compara o rei, então com dez anos de idade, a Alexandre, o Grande, e declara que os artistas sonhavam em pintar "*Son Visage Auguste*" [Sua face Augusta] e "*les beaux traits e les graces que le ciel y a imprimez*" [e os belos traços e as graças que o céu lhe imprimiu]. A petição conclui com um projeto de educação artística, decerto elaborado por Le Brun, que enfatiza a necessidade de uma formação completa em arquitetura, geometria, perspectiva, aritmética, anatomia, astronomia e história. As sugestões finais de Charmois são radicais: não basta isentar todos os verdadeiros artistas das regras da guilda; é preciso advertir os mestres de guildas que possuem loja comercial a não produzirem quadros, retratos, paisagens, estátuas ou relevos para vender a clientes particulares ou eclesiásticos.[690]

Figura 224 – Jacques Sarazin, arquiteto

Figura 225 – Nicolas Poussin, pintor



Como resultado desse movimento, um primeiro ato de fundação da Academia ocorreu em fevereiro de 1648; e os seus estatutos, pela influência que revelam dos regulamentos das academias de Florença e Roma, mostram bem

690 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 141.

Selvageria gótica_OK.indd 306 02/12/2020 17:01:00

que os seus idealizadores, a começar certamente por Le Brun, tinham a Itália do Renascimento como sua exclusiva e necessária referência[691]. Mas a essa fundação opôs-se fortemente a guilda, que não apenas agiu contra ela, como criou a sua própria Academia[692]. Disputa da qual resultou a fusão entre ambas, em 1651. Fusão com a qual discordou Le Brun, pois para ele "estender os privilégios sociais de 1648 a todos os mestres da corporação, consequência da fusão, era o mesmo que destruir a única e exclusiva razão da fundação da academia"[693].

Uma pequena digressão para destacar que Le Brun também fazia as vezes de arquiteto. E como tal participou de um concurso de projeto para o Arco do Triunfo a Luís XIV, a ser construído na que seria a Place du Trône, onde hoje se encontra a Place de La Nation. Desse concurso também participou o arquiteto Claude Perrault, seu ganhador. Nenhum dos projetos foi construído, mas ambos revelam o tipo de arquitetura que então se fazia na França. (figs. 226 e 227)

Figura 226 – Arco do Triunfo, projeto de Charles Le Brun

Figura 227 – Arco do Triunfo, projeto de Claude Perrault

Voltemos um pouco no tempo, mais precisamente até a época em que, como já foi visto, a arte italiana começa a se impor na França, estimulada pela própria monarquia francesa; e façamos esse retorno guiado pelo que diz Funck-Brentano, quando argumenta que "para explicar a grande importância da influência real

691 Cf. PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 142.

692 "Logo após a fundação da academia, a guilda de Paris tentou um contra-ataque. Dez dias depois a polícia invadiu os ateliês dos acadêmicos e confiscou objetos de valor a título de multa pela transgressão das regras da corporação. A academia não dispunha de dinheiro suficiente para fazer um protesto eficaz contra essas ações, de modo que a guilda pôde dar um passo além e abrir impunemente sua própria academia" (PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 142).

693 Ibid., p. 142.

Selvageria gótica_OK.indd 307 02/12/2020 17:01:01

sobre a difusão da arte italiana na França na época que nos ocupa, é preciso pensar na unificação, na centralização nascente no país"[694]. Enquanto a própria Itália nesse período – e por muito tempo – era um país politicamente fragmentado, "na França o poder real, pela unificação que ele estende sobre o país, tende à absorção das originalidades locais (...). É assim que a arte estrangeira, a arte italiana, adotada primeiro pelos reis e pela Corte, devia se espalhar sobre todo o país"[695]. Ademais, sublinha Funck-Brentano, "Andre Michel engenhosamente assinalou uma outra causa da difusão da moda italiana: o uso dos mármores de pedreira proveniente em maior parte da Itália, introduzindo o emprego de artistas próprios para os talhar e que eram, na origem ao menos, italianos. O mármore do qual se servia, demandava, por outro lado, motivos decorativos que lhe fossem adequados; enquanto que os góticos tinham executados os seus em pedra de corte do solo francês"[696]. Mas é preciso igualmente levar-se em conta que "nesse primeiro período da Renascença italiana na França, o intruso esteve longe de encontrar em todos os lugares uma via sem obstáculos"[697]. Ao que se deve acrescentar algo que julgo indispensável para que se compreenda alguns dos conflitos que ainda se manifestavam quando da criação das academias francesas, um século depois:

> era fácil converter rapidamente arquitetos e desenhadores a novas formas; era mais difícil submeter a um estilo inusitado empresários, talhadores de pedra, ferreiros e as diversas corporações da construção, artesãos que eram eles próprios nessa época criadores de formas de arte. Sobre essas, o gosto do rei, a vontade dos senhores e dos Mecenas que se moldavam à fantasia real, os desenhos de Boccadore e do Fra Giocondo, não podiam nada ou pouco coisa; assim, esse primeiro período do reino do italianismo na França é caracterizado não pela italianização das formas francesas, mas pela justaposição de dois estilos. Será apenas com o tempo, após o fim do reino de Luís XII, e com François I, que se formará na França um estilo novo pela fusão dos dois elementos.[698]

E a disputa continuaria; e os "acadêmicos" acabariam por ter os seus privilégios obtidos somente em 1648 e reconhecidos pelo Parlamento em agosto de 1652, estabelecendo-se, a partir de então, a supremacia da academia em relação à guilda. E são significativos alguns dos termos constantes do seu novo estatuto; termos que Pevsner, ao transcrevê-los, os coloca em destaque como reveladores das referências e intenções da academia: "'*A l'exemple de l'Academie de Peinture et de Sculpture, dite de St. Luc florissante et celèbre à Rome*' [A exemplo da Academia de Pintura e Escultura, dita São Lucas, famosa e florescente em Roma]; e logo depois

694 FUNCK-BRENTANO, Frantz, op. cit., p. 235-6.
695 Ibid., p. 236.
696 Ibid., p. 236-7.
697 Ibid., p. 237.
698 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 308 02/12/2020 17:01:01

ressaltam '*ceux deux Arts, que l'ignorance avait presque confondus avec les moindres métiers*' [essas duas Artes, que a ignorância quase confundiu com as profissões menores]"[699]. É importante registrar que, a partir de então, a Academia adquire o *status* de Real, e o rei assume o compromisso de lhe destinar recursos financeiros e de lhe ceder salas no Collège Royal de L'Université. Vitória da academia que, entretanto, teria para ela um alto preço, qual seja: a sua subordinação integral ao poder real. E revelam-se assim algumas significativas diferenças entre as academias italianas, mais autônomas, e as academias francesas instituídas na sua plenitude sob a batuta de Colbert, no ápice do absolutismo monáquico.

Segundo Pevsner, os dez anos seguintes da academia foram marcados por grandes progressos; e em 1656 ela se instalou no Louvre. Mas o acontecimento mais importante, diz ele, foi a eleição de um novo vice-protetor, em 1661.

> Nessa época, os protetores (o primeiro foi Mazarin, (fig. 228) depois, Séguier) raramente interferiam na academia, e quem de fato mandava, se quisesse fazê-lo, era o vice-protetor. Colbert, eleito em 1661, logo entendeu isso e dedicou toda a sua inesgotável energia a constituir e consolidar o poder social da academia, enquanto Le Brun – que nesse meio-tempo fora nomeado *premier peintre du roi* e chanceler da academia – concentrou-se na consolidação do predomínio de um estilo acadêmico. Menos de dois anos depois, Colbert obteve um decreto do Conselho (8 de fevereiro de 1663)[700]

---

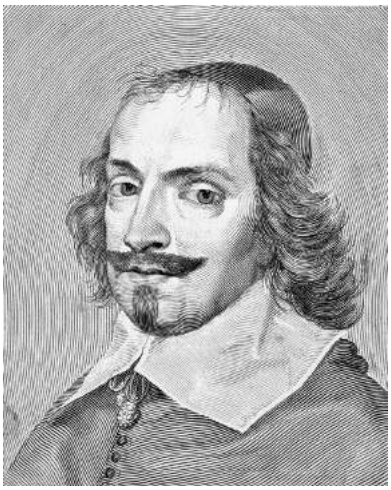
699 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 143.

700 "A organização definitiva da academia baseou-se na constituição reformada por Colbert, publicada como decreto real no dia 24 de dezembro de 1663 e aprovada pelo Parlamento em 14 de maio de 1664. A academia se constitui de *académistes* (designação logo trocada por *académiciens*), *agrées* e *éléves*. O conjunto dos acadêmicos, isto é, todos os membros com direito a voto, formava uma hierarquia de muitas gradações cuja representação se dava, à maneira típica do barroco, pela ordem dos assentos na sala de reuniões. O protetor, que acumulava as funções de *directeur-géneral dês bâtiments* (fato bastante revelador), ocupava o posto mais alto da academia. Em seguida, vinha o vice-protetor, e abaixo desse o diretor. Le Brun foi escolhido diretor em 1683. Havia ainda quatro reitores, doze professores, seis conselheiros (que passaram a oito depois de 1703) e um número limitado de acadêmicos. Posteriormente, mostrou-se necessário acrescentar dois reitores *adjoints aux recteurs* e oito *adjoints aux professeurs* para auxiliá-los. Também faziam parte do conselho da academia o tesoureiro e o secretário. Desde o início, o título de *bienfacteu*, posteriormente substituído pelo de *académicien honorairer* ou *conseiller honoraire*, foi conferido a determinados *dilettanti* que participavam ativamente da academia. Abram Bosse, o famoso gravurista e primeiro professor de perspectiva da academia, foi agraciado com o título de *académicien honoraire* em 1651. Em 1689, Bellori, amigo e prosélito de Poussin, recebeu o título correspondente de *conseiller amateur*, quando de sua eleição. Mais tarde, a mesma honra foi concedia a Roger de Piles, o '*connaisseur de premier ordre*' [*connaissuer* de grande categoria], como o qualificam nessa ocasião as atas da academia; durante o século XVIII, ao conde Caylus, o famoso arqueólogo (1731), ao marquês d'Argenson, amigo de Voltaire (1749), a Marriette, o colecionador de arte

Selvageria gótica_OK.indd 309 02/12/2020 17:01:01

determinando que todos os pintores da corte deviam filiar-se à academia, sob pena de perderem seus privilégios reais.[701]

Figura 228 – Cardeal Jules Mazarin



E por essa via, isto é, pela total subordinação dos artistas aos desígnios monárquicos, estabelece-se, segundo Pevsner, o autoritarismo:

> o absolutismo, diz ele, derrota a ideia de autonomia do artista em nome da qual menos de cem anos antes tinham sido fundadas as primeiras academias. Sob a aparência de combater a concepção medieval da guilda, substituíram-na por um sistema que deixava ainda menos liberdade de decisão ao pintor e ao escultor do que eles tiveram sob a tutela da guilda, e infinitamente menos da que puderam ter com os privilégios concedidos pelos reis franceses anteriores. Não poderia haver melhor ilustração das mudanças históricas ocorridas entre o século XVI e o século de Luís XIV.[702]

---

e lexicógrafo (1750), e, via de regra, aos arquitetos da corte, como Robert de Cotte (1699), Gabriel (1700), Blondel (1707), Soufflot (1760) etc." (PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 146-47).

701 Ibid., p. 144. "Esse decreto, que era uma continuação lógica do monopólio do desenho com modelo-vivo, foi obedecido por todos os *brevetaires*, com a exceção de Mignard e de alguns outros que preferiram juntar-se ao movimento de oposição da guilda" (PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 14). O Mignard ao qual se refere Pevsner é o pintor Pierre Mignard (1612 – 1695) que, seguindo a tradição da época, viajou para a Itália, tendo lá permanecido por 22 anos. Retornando a Paris, rejeitou o convite de Le Brun para ingressar na academia, associando-se àqueles que se opunham à sua autoridade. Certamente devido às suas reconhecidas qualidades enquanto pintor, tendo mesmo retratado o rei, essa sua posição hostil à academia, entretanto, não o impediu de continuar pintando não apenas membros da nobreza, como a Marquesa de Maintenon e a Marquesa de Sévigné, mas também personagens ilustres como Molière e Descartes.

702 Ibid., p. 144-45.

Selvageria gótica_OK.indd 310 02/12/2020 17:01:02

Sublinhe-se também as íntimas relações existentes entre a política cultural imposta por Colbert, sobretudo por meio das academias, e as demais políticas de seu governo, particularmente aquelas que dizem respeito às questões de natureza econômica, sobretudo as ligadas ao mercantilismo.

> Seu grande papel no desenvolvimento da Académie Royale de Peinture et de Sculpture não foi o de fundador, mas o de um aperfeiçoador do sistema que iria servir de base à atividade da academia durante os séculos vindouros. O progresso da academia que ele comandou, primeiro na função de vice-protetor e depois de 1672 na de protetor, tinha tudo para agradá-lo. Ali estavam reunidos homens cujos objetivos no campo da arte coincidiam perfeitamente com os seus desígnios econômicos. Para fazer deslanchar o mercantilismo, Colbert teve de desmontar todos os poderes locais e provinciais; era preciso substituir tudo o que havia restado do particularismo francês por uma autoridade central – todos os seus atos se voltaram coerentemente para esse fim.[703]

E para tanto, ou seja, para aumentar e concentrar consideravelmente o poder político da monarquia, Colbert se utilizou de vários e autoritários decretos, por meio dos quais procura atingir o seu objetivo principal, que era instituir na França, segundo Pevsner, "*la maxime de l'ordre*".

> E ele não pensava em deixar de fora de seus planos a ciência e a arte; nesse caso, a criação de academias parecia ser a solução mais promissora (...) [pois] o rei [ou melhor, Colbert] podia impor mais facilmente seus desejos e intenções aos membros de uma academia real do que a uma sociedade particular, uma guilda ou uma universidade. Assim, na persecução determinada de um só princípio, Colbert fundou uma série de academias (...):1661, Académie de Danse; 1663, Académie de Inscriptions et Belles Lettres; 1666, Académie des Sciences; 1669, Académie de Musique e 1671, Académie d'Architecture.[704]

Sobre a Academia de Arquitetura, Pevsner infelizmente nada fala, a não ser, como vimos, sobre a sua criação. Mas não faltam informações fidedignas a respeito, que nos permitem conhecê-la o suficiente para saber, por exemplo, como os seus membros empregaram a expressão gótico e o significado que a ela davam, e que, não se poderia esperar o contrário, no essencial era igual àquele dado pelos renascentistas italianos. E nessa *picolla passegeata* que daqui em diante farei pela história da Académie Royale d'Architecture, nos serão muitos úteis os conteúdos dos dois primeiros volumes da publicação dos chamados *Procés-Verbaux*[705],

---

703 PEVSNER, Nikolaus, op. cit., p. 145.

704 Ibid., p. 145-46.

705 *Procés-Verbaux de L'Academie Royale d'Architecture*. Paris: Jean Schemit – Libraire de la Societé de l'Histoire de l'Art Français, 1911. Esses *Procés-Verbaux* foram publicados pela Societé de

Selvageria gótica_OK.indd 311 02/12/2020 17:01:02

(fig. 229) espécie de atas das reuniões realizadas pelos *académiciens*. Mas antes dos comentários sobre o conteúdo desses *Procés-Verbaux*, cabe destacar, posto que é profundamente revelador da ideologia e da cultura arquitetônica promovida por essa academia, o que consta da medalha comemorativa à sua fundação, na qual aparece a data MDCLXXI, escrita em algarismos romanos. Ademais, e isso é muito mais importante, o nome da academia não está escrito em francês, mas em latim: REGIA ARCHITECTONICES ACADEMIA INSTITUTA. E a imagem que ela contém nos mostra, de maneira inconteste, os vínculos que a Academia tinha com a cultura arquitetônica da Antiguidade romana. Nela está representada em destaque a figura de Minerva, deusa romana da sabedoria e das artes, tendo como pano de fundo as ruínas do Coliseu Romano; e comparece igualmente a base de uma coluna e um fragmento de friso aos quais se somam as quatro ordens arquitetônicas, representadas por fragmentos de colunas dórica, jônica, coríntia e compósita. A imagem é também constituída por um pergaminho com desenhos arquitetônicos e por instrumentos de desenho, compasso e esquadro. (fig. 230)

Figura 229 – Capa do *Procés-Verbaux de L'Academie Royale d'Architecture*

Figura 230 – Medalha comemorativa à fundação da Académie Royale d'Architecture

Henry Lemonnier, responsável pela organização da citada publicação dos *Procés-Verbaux*, começa a sua introdução aos mesmos afirmando que, tanto "na

l'Histoire de l'Art Français, sob os auspícios da Académie de Beaux-Arts; e a organização, apresentação e introdução aos mesmos foram feitas por Henry Lemonnier. Infelizmente, conheço apenas os dois primeiros tomos, o primeiro reunindo os *Procés-Verbaux* de 1671 a 1681, e o segundo de 1682 a 1696, englobando, portanto, os primeiros 25 anos da academia.

Selvageria gótica_OK.indd 312 02/12/2020 17:01:02

França como na Itália, a forma acadêmica é uma das características da organização intelectual no século XVII. E [na França] ela mais se desenvolveu sob o reino de Luís XIV e pela ação de Colbert"[706]. Recordando que a Academia de Pintura e Escultura, assim como as Academias de Inscrições e Belas-Letras e de Ciências, tinham sido criadas antes da Academia de Arquitetura, Lemonnier, por um lado, mostra-se surpreendido com o fato de que essa só tenha sido fundada mais tarde, tão somente quinze anos após a primeira, e, por outro, põe em evidência não apenas a importância de Luís XIV e Colbert para a sua consolidação, mas também o papel então desempenhado pelo arquiteto François Blondel, seu primeiro diretor[707]. Sublinhe-se a grande influência que Blondel exerceu no seu tempo, menos por suas obras arquitetônicas – que foram muito poucas, entre elas a Porta de Saint-Denis em Paris –, mas sobretudo pelas suas ideias e pela sua condição de autoridade enquanto diretor da Academia Real de Arquitetura.

Lemonnier destaca igualmente algumas significativas passagens do discurso proferido por Blondel quando da inauguração da Academia, mais tarde reproduzidas no seu *Cours d'Architecture*. (figs. 231, 232 e 233) Nele Blondel

---

706 LEMONNIER, M. Henry. *Procès-Verbaux de L'Academie Royale d'Architecture*. Paris: Jean Schemit, 1911, p. VII.

707 "A Companhia abre suas sessões, no dia 31 de dezembro de 1671, 'em presença do senhor Colbert e de muitas pessoas qualificadas'. Ela contava então com seis membros: Liberal Bruand, Daniel Gittard, Antoine Le Pautre, François Le Vau, Pierre Mignard, François d'Orbay, François Blondel que lhe era o diretor e André Felibien o secretário" (LEMONNIER, Henry. *Procés-Verbaux de l'cadémie Royale d'Architecture*, p. IX-X. François Blondel (1628 – 1688), não foi arquiteto de origem, mas sim engenheiro militar e matemático. Foi membro da Academia de Ciências da França, fundada em 1666, tendo sido, posteriormente, nomeado professor e diretor da Academia Real de Arquitetura, quando da sua criação em 1671. Suas ideias sobre arquitetura estão expostas no seu famoso *Cours d'Architecture*, publicado pela primeira vez de 1675 a 1685, como resultado dos cursos por ele ministrados e expressa "a doutrina rigidamente classicista e racionalista da Academia Francesa" (Cf. *Dizionario di Archittetura*). "O Livro VI do *Cours d'Architecture* contém uma exposição da estética teórica que reflete as discussões que ocorreram na Academia desde 1672 entre Blondel e Claude Perrault sobre a origem da beleza. A oposição entre os dois homens é apenas um episódio de um conflito mais vasto entre racionalismo e sensualismo, entre as doutrinas saídas do cartesianismo e aquelas inspiradas em Locke. Suas concepções repousam igualmente sobre a razão, mas entendidas em dois sentidos diferentes, como reflexão, ou sobre os princípios ou sobre a experiência. Enquanto que para Perrault a beleza resulta, seja da experiência, seja do hábito, Blondel defende princípios ideais" (FICHET, Françoise, op. cit., p. 141). Em 1671 foi indicado pelo rei como diretor da Academia de Arquitetura, quando se envolveu em célebre polêmica com Claude Perrault a respeito da estética dos arquitetos antigos e dos modernos, e publicou um tratado, *Cours d'Architecture*, onde fez a defesa dos clássicos. Dois anos depois foi indicado professor de matemática do Delfim, o que resultou em um livro, *Cours de Mathématiques* (1683). Outras de suas publicações foram *Art de jetter les Bombes* e *Nouvelle manière de fortifier les places*, além da colaboração em dicionários científicos.

Selvageria gótica_OK.indd 313 02/12/2020 17:01:02

começa falando sobre as arquiteturas construídas durante o reinado de Luís XIV, e logo a seguir acrescenta:

> Sua Majestade, considerando que apenas o olhar sobre esses edifícios nos dá tão somente fracas luzes, se as suas belezas não são explicadas (...), é por isso que ela estabeleceu em Paris, no final do ano de mil seiscentos e setenta e um, a Academia de Arquitetura, composta por um bom número de pessoas, que foram escolhidas como as mais capazes nessa arte, entre aquelas que agiam profissionalmente, seja trabalhando no sentido do restabelecimento da bela arquitetura, seja para ministrar lições públicas.[708]

Figura 231 – Capa do *Cours d'Architecture* de Jean-François Blondel

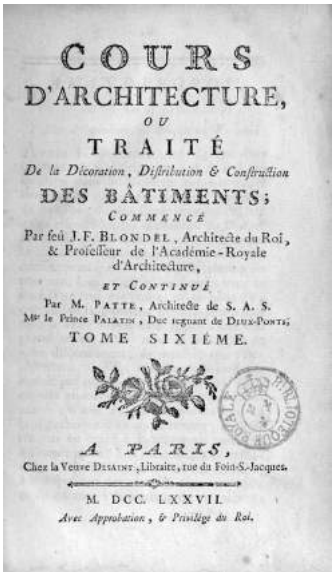

COURS
D'ARCHITECTURE,
OU
TRAITÉ
De la Décoration, Distribution & Construction
DES BÂTIMENTS;
COMMENCÉ
Par feu J. F. BLONDEL, Architecte du Roi,
& Professeur de l'Académie-Royale
d'Architecture,
ET CONTINUÉ
Par M. PATTE, Architecte de S. A. S.
Mgr le Prince PALATIN, Duc regnant de DEUX-PONTS;
TOME SIXIÉME.
A PARIS,
Chez la Veuve DESAINT, Libraire, rue du Foin-S.-Jacques.
M. DCC. LXXVII.
Avec Approbation, & Privilège du Roi.

Figura 232 – Página do *Cours d'Architecture* de Jean-François Blondel

E é óbvio que Blondel, ao falar "do restabelecimento da bela arquitetura", não estava, minimamente, pensando nas importantíssimas arquiteturas medievais produzidas no seu país, sejam as românicas, sejam as góticas. Ademais, dizia ele, "é também nessa academia que sua majestade quis que as regras mais justas e mais corretas da arquitetura fossem publicamente ensinadas dois dias de cada semana, a fim de que aí se possa formar um seminário, por assim dizer, de jovens arquitetos. E para lhes dar mais estímulo e paixão por essa arte, ela

708 BLONDEL, François, citado por Henry Lemonnier, in *Procés-Verbaux de l'Academie Royale d'Architecture*, p. VIII.

Selvageria gótica_OK.indd 314 02/12/2020 17:01:03

ordenou que sejam, de tempos em tempos, propostos prêmios para aqueles que se sairão melhor, dos quais ela escolhera um bom número, que ela enviara em seguida, e às suas custas, a Roma"[709]. Aliás, tudo faz crer que Blondel e os seus pares acadêmicos se comportavam, com muita frequência, como alguém que, do ponto de vista cultural, preferia ter nascido na Itália Renascentista ou na Roma Antiga, pois é delas que eles procuram tornar-se filhos, mesmo que bastardos.

Figura 233 – Página do *Cours d'Architecture* de Jean-François Blondel

E ninguém pode ter dúvidas a respeito de quais eram "as regras mais justas e mais corretas da arquitetura", às quais ele implicitamente se referia. Essas estariam nas obras da Antiguidade encontradas na Roma Antiga, então acrescidas daquelas produzidas pelo Renascimento, ambas objeto de veneração por parte dos acadêmicos franceses. E sublinhe-se que isso se dava malgrado a França conservar "muitos monumentos antigos, como aqueles que ainda existiam no século XVIII e foram então enumerados pelo Abade de Lubersac, e que podiam, portanto, ser apreciados e conhecidos pelos humanistas franceses, não apenas os arquitetos"[710]. E somavam-se a essas outras construções galo-romanas; entre elas os anfiteatros de Bordeaux, de Doué-la-Fontaine, de Angers, de Nimes; o arco de Langres e o de Constantino em Arles; o templo de Diana em Nimes; (fig. 234) etc.[711]. Mas, certamente, não era sobretudo nelas que Blondel pensava; e aquilo

709 BLONDEL, François, op. cit., p. IX.

710 HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*, p. 50.

711 Cf. HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, p. 50-1. E às obras existentes se somavam, também como fonte de informação, aqueles trabalhos escritos por eruditos que haviam estudado as construções galo-romanas.

Selvageria gótica_OK.indd 315 02/12/2020 17:01:04

que de fato mais interessava era a construção de um discurso pretensamente legitimador do que então se fazia, e pelo qual se procurava criar no imaginário a ideia de que também a França, voltando-se para a Itália, colocava-se como legítima herdeira e guardiã da "gloriosa" cultura arquitetônica clássica, cujas regras consideradas "as mais justas e as mais corretas" seriam "ensinadas dois dias de cada semana". E as intenções tornam-se mais explícitas quando, em estímulo e complementação à formação dos alunos da academia, os melhores serão premiados com uma viagem de estudos a Roma. Ademais, é interesante destacar que Blondel se referia à academia como uma espécie de seminário, formador dos futuros jovens "sacerdotes" da arquitetura.

Figura 234 – Templo de Diana, Nimes

Seguindo recomendações em parte já feitas por Vitrúvio, acrescidas daquelas do Renascimento, e certamente influenciado pelas ideias que ganham corpo no século XVII, resultantes, em certa medida, das novas descobertas científicas, Blondel defendia e explicitava os tipos de conhecimentos que eram tratados na academia, como indispensáveis ao arquiteto:

> como é verdade que os conhecimentos dos preceitos da arquitetura não são suficientes para fazer um arquiteto, essa qualidade supondo muitas outras luzes, Sua Majestade quis que, durante a segunda hora de aula da Academia, se ensine publicamente as outras ciências que são absolutamente necessárias aos arquitetos, como são as seguintes: a geometria, a aritmética, a mecânica, as forças motrizes, as hidráulicas, que tratam do movimento das águas, a gnomônica ou a arte que trata da feitura do *cadran* solar, a arquitetura militar das fortificações, a perspectiva, o corte das pedras e diversas outras partes da matemática.[712]

[712] HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*, p. 50-1.

Selvageria gótica_OK.indd 316 02/12/2020 17:01:04

E à apologia da "verdadeira" arquitetura Blondel acrescenta a apologia do arquiteto, em termos quase impossíveis de serem superados: "Façamos conhecer por nossas obras que é com justiça que esta bela arte era honorificada entre os Antigos, onde ela gozava de uma estima difícil de ser imaginada, a tal ponto que, nos Livros sagrados, Deus, após fazer uma horrível ameaça a seu povo dizendo que ele ia, para puni-lo das incredulidades, retirar-lhe seu espírito de sabedoria e abandoná-lo a sua louca conduta, acrescenta, para o cúmulo dos males, que ele iria mesmo lhe retirar seus arquitetos"[713]. E é neste universo, sobretudo marcado pela ideologia e pela política cultural absolutista levada a cabo por meio das academias, que serão construídas as teorias arquitetônicas do classicismo francês, nas quais a arquitetura da Idade Média, em particular a gótica, que teve sua origem na França, será tratada, ironicamente, e no mínimo, como um lamentável acidente; e da mesma maneira depreciativa encontrada na Itália renascentista.

Era de se esperar, portanto, que François Blondel, em 1675, no seu *Cours d'Architectur*e, escrevendo sobre a arquitetura dos romanos e seu desaparecimento após as invasões bárbaras, e relacionando-a com a arquitetura medieval, o fizesse nos seguintes termos:

> ...os romanos acrescentaram bastante às invenções dos gregos e, principalmente no tempo em que eles eram os mestres do universo, empenharam-se a consagrar sua memória para a eternidade, pela majestade dos seus edifícios e a deixar para a posteridade marcas augustas de sua grandeza e do poder de sua alma. Mas quando as nações bárbaras, tendo invadido o Império Romano, destruíram não apenas a sua potência e a sua autoridade, mas se colocaram também como objetivo desenraizar a sua memória, estes soberbos edifícios foram destruídos, e a arquitetura encontra seu monumento na ruína e nas obras nas quais ela acreditou atingir a imortalidade. Ela aí resta sepultada pelo espaço de treze séculos, deixando reinar no seu lugar esta forma de construir enorme e insuportável, da qual nossos pais se serviram durante muito tempo sob o nome de arquitetura gótica, que lhe tinham dado os godos, que foram os seus primeiros autores.[714]

E se o Renascimento italiano, considerando-se como o seu legítimo herdeiro, propunha-se a resgatar a "grandeza" do Imperio Romano, tomando-a, no mínimo, como referência, essa mesma atitude também foi assumida pelos arquitetos da monarquia absolutista francesa, certamente desejosos de que os seus reis, a exemplo dos antigos imperadores, se tornassem mestres do universo, ou ao menos,

---

713 BLONDEL, François: *Cours d'Architecture*, citado por Henry Lemonnier in *Procés-Verbaux de L'Académie Royale de Architecture*, p. X-XI.

714 BLONDEL, François. *La Theorie Architecturale a l'Age Classique*, p. 141.

Selvageria gótica_OK.indd 317 02/12/2020 17:01:04

como foi visto, se empenhassem em "consagrar sua memória para a eternidade, pela majestade dos seus edifícios e a deixar para a posteridade marcas augustas de sua grandeza e do [seu] poder (...)". Aliás, Luís XIV, a quem servilmente serviu Blondel, procurou desempenhar bastante esse papel, como talvez nenhum outro à sua época, decorrendo daí a importância por ele dada à arquitetura e ao urbanismo como instrumentos do governo absolutista. O que inclusive lhe renderia, alguns séculos depois, palavras elogiosas de Le Corbusier, que, simbolicamente, conclui o seu livro *Urbanisme* com uma gravura representando a figura de Luís XIV ordenando a construção dos Invalides. Gravura na qual Le Corbusier, em louvor a "esse déspota que concebe coisas imensas e as realiza", coloca a seguinte legenda: "homenagem a um grande urbanista"[715].

Para Blondel, seria um grave erro supor que se teria algo de significativo a acrescentar às obras da Antiguidade ou "às invenções dos antigos". Como decorrência, todo e qualquer pensamento ou ação contrários a essa suposta verdade, seriam extremamente nocivos, como, segundo ele, o comprovaria a arquitetura gótica[716]. E é igualmente relevante destacar a importância que Blondel confere aos conceitos proporção e simetria, apoiando-se, para tanto, nas ideias anteriormente defendidas por Vitrúvio e Alberti. Segundo ele, as proporções que encontramos nos belos edifícios demonstram a necessidade do seu emprego na arquitetura, a exemplo das proporções utilizadas na música. "Não existe nada", dizia ele, "que convença melhor sobre a necessidade do uso das proporções nas partes da arquitetura, das quais Vitrúvio se contentou de falar em geral, e que foram bastante bem tratadas, em particular, por Leon Battista Alberti"[717], do que os exemplos da sua aplicação encontrados nas obras da Antiguidade,

> onde os bons arquitetos se utilizaram, como seu principal capital, desta regularidade de medidas e de simetria, na qual eles estabeleceram toda a beleza que pretenderam dar às suas obras (...) pois, se as examinamos de perto, se verá que somente a simetria e a disposição bem regrada, isto é, a relação do todo às suas partes e das partes entre elas, produzem aí esta união harmoniosa que se chama Beleza, e que nos fazem olhá-las com prazer. O que nos permite dizer, de um lado, que estes homens têm entre eles qualquer coisa de surpreendente e de divino (...).[718]

Blondel retoma a teoria das proporções harmônicas de Pitágoras, aplicada à arquitetura, baseando-se para tanto no livro intitulado *Architecture harmonique*,

---

715 LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris: Édition Vincent, Freal & Cie., 1966, p. 285.

716 Citado por LÉON, Paul. *La vie des monuments français*. Paris: Ed. A. et J. Picard et Cie., 1951, p. 45.

717 BLONDEL, Francois, op. cit., p. 142.

718 Ibid., p. 143.

Selvageria gótica_OK.indd 318 02/12/2020 17:01:04

ou *L' Application de la doctrine des proportions de la musique á l'architecture*, de autoria do René Ouvrard[719], mestre de música da Sainte-Chapelle, que escreveu também uma outra obra sob o título *Eléments géometriques de certaines espèces de proportions que les anciens ont appelées des Medietez*. Segundo Ouvrard, "não existe preceito mais comum em todas as artes do que aquele que recomenda a Proporção, Simetria, conformidade e relação, que as diferentes partes de um mesmo Corpo devem ter em conjunto, principalmente na Arquitetura. Os Mestres desta Arte não deixaram de colocar este preceito entre as suas principais Regras, como fez Vitrúvio desde o começo do seu primeiro livro (...)"[720]. E seguindo a mesma trilha, Blondel defende a tese de que "sem a doutrina das proporções harmônicas, todas as ordens da arquitetura são apenas um amontoado confuso de pedras sem regra e sem ordem"[721]. Entretanto, dizia ele – provavelmente pensando em seu desafeto Claude Perrault –,

> eu sei bem que entre os arquitetos que adquiriram reputação existem alguns que não estão convencidos de que o conhecimento das proporções lhes é útil. Eles querem, ao contrário, que tudo que há de belo nas obras de arte seja apenas um efeito do talento inventivo e da experiência, que as regras da teoria só servem para embaraçar e embotar, por assim dizer, o que de vivo e criativo têm as suas invenções, o espírito agindo sempre de forma mais feliz somente quando está livre de toda espécie de servidão, e quando se lhe deixa uma inteira liberdade para as suas produções. Mas eu também sei bem, continuava Blondel, que este raciocínio (que é comum aos arquitetos, e aqueles que nas ações da guerra, assim como no exercício das artes, conferem tudo à prática) se destrói facilmente por ele mesmo, quando se considera a diferença que existe entre aqueles que sabem dar razão àquilo que realizam, e aqueles que trabalham sem saber o que fazem. Eu devo, não obstante, destacar que este sentimento, recebido como ele é, com aprovação da maior parte dos operários, serve infinitamente para alimentá-los nesta inclinação que eles têm naturalmente de afastar-se do trabalho que exige aplicação e estudo, desprezando-o, e a mantê-los apegados à boa opinião que eles têm da sua capacidade, e nesta presunção e indocilidade tão funesta aos homens; e que, enfim, dando uma liberdade desenfreada a seus espíritos, lhes faz tomar

---

719 O francês René Ouvrard, compositor e musicógrafo, nasceu em Chinon, no ano de 1624. Antes de ser ordenado padre, em 1682, foi cônego de Tours, em torno de 1668 (Cf. FICHET, Françoise, op. cit., p. 175).

720 OUVRARD, René. L'architecture harmonique, ed. de 1679, p. 1. In: *La theorie architecturale a l'age classique*, p. 176.

721 Ibid., p. 144. "Eu observei que, além destas proporções harmônicas, existe uma quantidade de outras que produzem um muito bom efeito na arquitetura, como muito bem sublinhou Leon Battista Alberti, as quais se encontram, na maior parte, contida em gêneros que não foram muito bem conhecidos pelos antigos e sobre os quais eu me propus a aprofundar a doutrina no livro que eu compus sob o título *Eléments géometriques de certaines espéces de proportions que les anciens ont appelées dês Medietz*, entre as quais a proporção aritmética, a geométrica e a harmônica, das quais falou o próprio Battista Alberti, são apenas as primeiras espécies" (ibid., p. 149).

Selvageria gótica_OK.indd 319 02/12/2020 17:01:04

> este impulso que nos produz novidades bizarras e caprichos extravagantes, dos quais se vê exemplos por demais entre nós, para vergonha da nação.[722]

Sublinhe-se igualmente que para Blondel três coisas tornam uma obra considerável, a saber: a delicadeza do trabalho, a magnificiência e o desenho. A primeira delas devido à habilidade do operário; a segunda à magnanimidade do proprietário; e a terceira ao arquiteto, quando este, "por suas belas proporções dá graça e majestade à sua obra". E para tanto, o arquiteto deve estudar e fazer uso da simetria que nasce, "da proporção que os gregos chamam analogia, e que é uma relação de conformidade de todas as partes de um edifício e do seu todo a uma certa medida"[723]. Cabe ainda, de forma muito particular, destacar que Blondel reconhece alguns predicados positivos na arquitetura gótica, exatamente porque, segundo ele, nela se encontra a presença das *medidas* e *proporções*:

> eu digo que a beleza que nasce das medidas e proporções, muito longe de ter necessidade do acompanhamento da matéria e da delicadeza do trabalho e da execução para se fazer admirar, ao contrário resplandece e se faz sentir na imundice, por assim dizer, e na confusão da mesma matéria e do trabalho. É assim que nós olhamos com prazer algumas dessas massas de edifícios góticos, cuja beleza que produz a simetria e a proporção do todo em relação às partes e das partes entre elas, não deixa de aparecer e se destacar neste meio, a despeito dos desprezíveis ornamentos que a acompanham. E o que é mais convincente é que, examinando suas medidas com cuidado, vê-se que eles têm, em geral, as mesmas proporções que aquelas que se dá aos edifícios construídos pelas regras da boa arquitetura, cujo aspecto nos dá tanta satisfação (...).[724]

Observe-se que para Blondel, se alguma *virtu* pode ser encontrada na "massa de edifícios góticos", seria devido à presença das proporções; no resto, o que se vê é "imundice (...) na confusão da (...) matéria e do trabalho".

Claude Perrault, por sua vez, argumentando favoravelmente a respeito do sistema de colunas por ele proposto para o Louvre, assim se expressava: "O gosto do nosso século, ou ao menos da nossa nação, é diferente dos Antigos, e talvez nisso ele tenha um pouco de gótico, pois nós amamos o ar, o dia, a desobstrução: isto nos fez inventar as colunas associadas, colocando o espaço de dois intercolúnios em um. Este sistema, inventado por Hermógenes, obtém a desobstrução que os modernos procuram, sem que aí falte solidez. É ele que permite à colunata do

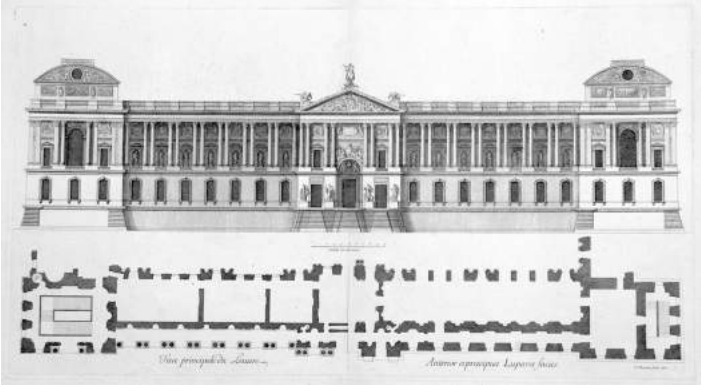
722 OUVRARD, René, op. cit., p. 143.
723 Ibid., p. 147.
724 Ibid., p. 164.

Selvageria gótica_OK.indd 320 02/12/2020 17:01:04

Louvre ter intercolúnios de onze pés”[725]. (fig. 235) Conforme o historiador Paul Léon, nestes argumentos de Perrault encontra-se “uma persistência instintiva da ideia gótica”; e ele destaca igualmente que Perrault não foi insensível à arte medieval, tendo mesmo estudado vários monumentos góticos, ao mesmo tempo em que fazia críticas ao exagerado italianismo e ao servilismo em relação ao Antigo, que dominavam então a arquitetura francesa:

> Claude Perrault, o mais ilustre dos tradutores de Vitrúvio, não é insensível à arte medieval. Ele analisa os monumentos góticos: Chambord, Saint-Croix d’Orléans. (fig. 236) Ele detalha a estrutura de Saint-Hilaire de Poitiers, (fig. 237) admira a capela de Amboise. (fig. 238) Retomando a tradição de Philibert de l’Orme, ele critica o italianismo, seus terraços impróprios ao nosso clima, seu sistema defeituoso de construção, suas distribuições contrárias às tradições e às necessidades da habitação na França. Ele condena nitidamente a superstição, a imitação servil ao Antigo. Ele convida o arquiteto a seguir “as mudanças que os hábeis de sua arte introduziram com razão”. Ele observa que, entre os próprios antigos, as medidas mudam segundo os teóricos. A saliência do capitel dórico varia na proporção de um a sete, segundo os comentadores de Vitrúvio, sem que nenhum dele tenha jamais parecido surpreso com este desacordo. Em suma, de uma maneira geral, as proporções da arquitetura não são certas, invariáveis, como os acordes musicais. São relações de conformidade, fundadas sobre a escala humana, de dados cômodos, semelhantes aos quais não se deve dar um caráter absoluto.[726]

Figura 235 – Palácio do Louvre, fachada leste, com as colunatas de Claude Perrault



[725] CLAUDE, Perrault. *Ordonnance des cinq espèces de collones selon la méthode des Anciens*, citado por Paul Leon in *La vie des monuments français*. Paris: Editions A. et J. Picard, 1951, p. 44.

[726] LÉON, Paul, op. cit., p. 43; cf. PERRAULT, Claude, in *Mémoires de Charles Perrault. Voyage à Bordeaux*, 1699, publicado por Paul Bonnefon, 1909.

Selvageria gótica_OK.indd 321 02/12/2020 17:01:04

Figura 236 – Catedral de Saint-Croix, Orléans

Foto: Jackogamer

Figura 237 – Igreja de Saint-Hilaire, Poitiers

Foto: Gerd Heichmann

Figura 238 – Castelo d'Amboise

Foto: Longanim

Trata-se, é óbvio, de ideias não ortodoxas do ponto de vista do classicismo, e por isso mesmo constestadas por Blondel:

> Eu não tenho nada a dizer sobre este amor que se atribui a nossa nação pelo dia e as desobstruções, posto que se reconhece, ao mesmo tempo, o que ainda nele persiste do gótico, e sobre o que se diz quando se afirma que nos deve ser também permitido acrescentar algo às invenções dos Antigos como foi permitido a Hermógenes acrescentar algo à prática daqueles que o haviam precedido. É, no entanto, muito verdadeiro que foi o mesmo raciocínio que abriu as portas de todos os tempos aos desregramentos que se encontram em arquitetura e nas outras artes. Os arquitetos godos somente encheram seus edífícos de tantas impertinências porque eles acreditaram que era permitido acrescentar algo às invenções dos gregos e dos romanos. É preciso, por necessidade, sujeitar-se a certas regras e conter os caprichos, se se quer restabelecer a bela arquitetura na França.[727]

[727] BLONDEL, François. *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*, 1675, p. 235, citado por Paul Léon, op. cit., p. 45.

Selvageria gótica_OK.indd 322 02/12/2020 17:01:05

E Paul Léon nos faz igualmente saber que quando Colbert, retomando uma velha ideia de Philibert de l'Orme, dirigiu um convite aos arquitetos no sentido de que estes buscassem uma sexta Ordem que seria a Ordem francesa, Blondel declarou então, contrapondo-se, que não se tinha o direito de mudar o pensamento dos romanos, assim como eles não o tiveram para alterar o pensamento que receberam dos gregos[728]. Razão pela qual ele critica as respostas dadas pelos arquitetos a este convite de Colbert, afirmando que "a maioria dos desenhos enviados de todos os lugares estava cheia de extravagâncias ou quimeras góticas"[729].

Ademais, antes de Blondel, o arquiteto Roland Fréart de Chambray[730] primeiro tradutor de Palladio para a língua francesa, ao escrever *Parallèle de l'Architecture Antique e de la Moderne* (fig. 239) – obra publicada em 1650, mas preparada durante a sua estada em Roma no ano de 1640 –, e a exemplo do que já haviam feito os italianos, refere-se aos séculos concernentes à Idade Média como sendo aqueles nos quais a ignorância destruiu com a pintura e a arquitetura, resultado das frequentes invasões bárbaras nos países onde até então reinavam as artes da Antiguidade clássica. Artes que renasceram há pouco tempo, dizia ele, através das obras destes "grandes modernos", como Miguel Ângelo e Rafael, que "as desenterraram das ruínas da Antiguidade sob as quais estas pobres ciências restavam enterradas"[731]. É significativo o fato de Chambray ter escrito e publicado, em 1662, uma obra intitulada *l'Idée de la perfection de la peinture*, (fig. 240) que, segundo Françoise Fichet, é "um novo capítulo de seu paralelo da arte antiga e da arte moderna, onde ele propõe a seus contemporâneos a imitação exclusiva da pintura dos gregos"[732]. Sublinhe-se igualmente que, para Chambray, "a excelência e a perfeição de uma arte não consiste na multiplicidade de seus princípios; ao contrário, os mais simples e em menor quantidade devem torná-la mais admirável, o que nós vemos naqueles da geometria, base e empório geral de todas as artes, de onde elas foram tiradas e sem a ajuda da qual é impossível que elas subsistam"[733]. E ele próprio se apresenta como um "destes sábios que examinam e julgam as coisas à maneira dos geômetras, isto é, com rigor, pela pura demonstração e pela

---

728 LÉON, Paul. *La Vie des Monuments Français*. Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie., 1951, p. 45.

729 Ibid. Segundo Paul Léon, esse fato comprovaria como a arquitetura medieval, leia-se gótica, então ainda encontrava adeptos na França.

730 Roland Freart de Chambray (1606 – 1676), nasceu em Mans, na França. Começou os estudos de direito, abandonando-os, no entanto, para se dedicar à matemática, à geometria e à perspectiva. Além de ter escrito *Parallèle de l'architecture antique e la moderne* (1650) e *L'Idée de la perfection de la peinture* (1662), Chambray realizou a tradução da *Perspectiva* de Euclides (1663), traduziu as obras de Palladio (1650) e o tratado tirado dos manuscritos de Leonardo da Vinci (Cf. FICHET, Françoise, op. cit.).

731 CHAMBRAY, Roland Freart de. *Paralléle de l'Architecture antique avec la moderne*. Ed. De Paris, 1650; in *La theorie architecturale a l'age classique*, p. 104 a 106.

732 FICHET, Françoise, op. cit., p. 102.

733 CHAMBRAY, Roland Freart de: op. cit., p. 114 e 116.

Selvageria gótica_OK.indd 323 02/12/2020 17:01:06

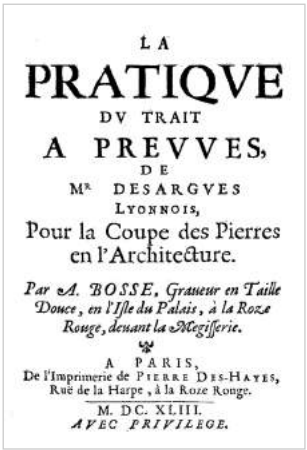
Análise dos seus princípios, sem dar lugar à Opinião, ou à benevolência, que são as pestes da Verdade"[734]. Segundo Françoise Fichet, para Chambray, a existência de regras "provavam o caráter racional da beleza, sua verdade positiva e não mais somente arbitrária. Se a arte é uma ciência, pode-se concluir que a arquitetura está submetida às regras gerais do conhecimento científico, que ela deve proceder pela observação (dos modelos antigos) de onde ela tirará suas regras, a obra de arte consistindo em reproduzir as leis da natureza, não a inventá-las. O dogma do primado das regras sobre a invenção, do desenho sobre a cor, dos antigos sobre os modernos, corresponde a um novo tipo de formação artística que, integrando os progressos recentes da geometria ao universo intelectual dos humanistas, recusa as práticas artesanais empíricas. Freart poderá assim louvar Desargues de ter posto seu espírito a serviço dos *tailleurs de pierre* lhes fornecendo procedimentos que não são mais o resultado de uma simples rotina de canteiro, mas aqueles da geometria projetiva"[735]. (fig. 241)

Figura 239 – Capa do *Parallele de L'Architecture Antique avec la Moderne* de Roland Fréart de Chambray

Figura 240 – Capa do *Idée de la Perfection de la peinture* de Roland Fréart de Chambray

IDEE
DE LA PERFECTION
DE LA
PEINTVRE
DEMONSTREE PAR LES PRINCIPES de l'Art, et par des Exemples conformes aux Observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres Tableaux des Anciens Peintres, mis en Parallele à quelques Ouvrages de nos meilleurs Peintres Modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Iules Romain, et le Poussin.
PAR ROLAND FREART SIEVR DE CHAMBRAY.
AV MANS.
De l'Imprimerie de IACQVES YSAMBART Marchand Libraire, et Imprimeur, demeurant au bas du Pont-neuf, à l'Enseigne du saint Esprit.
M. DC. LXII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Figura 241 – Capa do *La Pratique du Trait a Preuves* de Girard Desarques


LA
PRATIQVE
DV TRAIT
A PREVVES,
DE
Mr DESARGVES
LYONNOIS,
Pour la Coupe des Pierres en l'Architecture.
Par A. BOSSE, Graueur en Taille Douce, en l'Isle du Palais, à la Roze Rouge, deuant la Megisserie.
A PARIS,
De l'Imprimerie de PIERRE DES-HAYES, Rue de la Harpe, à la Roze Rouge.
M. DC. XLIII.
AVEC PRIVILEGE.

E como Chambray, ao louvar Desargues relacionou-o com o trabalho dos *tailleurs de pierre*, opondo o saber associado à geometria projetiva ao que ele chamava de rotina do trabalho no canteiro de obras, cabem algumas observações

[734] CHAMBRAY, Roland Freart de. *L'Idée de la perfection de la peinture*, citado por Françoise Fichet in op. cit., p. 103.

[735] FICHET, Françoise, op. cit., p. 103.

Selvageria gótica_OK.indd 324 02/12/2020 17:01:07

a respeito; e para tanto recorro ao texto escrito pelo também francês Agricol Perdiguier, (fig. 242) em 1846, intitulado *A propos d'une opinion de MM. Arago e Dupin*[736], do qual retirei as passagens que a seguir transcrevo. E como se trata de um texto singular, pela sua origem e natureza, cujo conteúdo tem muito a ver com o que aqui estou tratando, o transcrevo quase na íntegra, pois ele, no mínimo, nos mostra que os conflitos entre os *sábios* e os *tailleurs de pierre* ainda se faziam presentes em 1846, quando Perdiguier escreveu o seu texto, e nos revela um outro olhar, oposto àquele defendido há séculos pelos homens das artes liberais.

Figura 242 – Agricol Perdiguier, marceneiro, escritor e deputado francês

Que o Sr. Arago proclame, diante da Academia de Ciências, que Désargues, o ilustre matemático, amigo de Descartes, conduziu aos princípios da ciência todas as operações gráficas do corte da pedra; que ele acrescente que antes da vinda de Désargues, todos os trabalhos desse gênero somente se exerciam de acordo com a rotina;

***Que o Sr. Charles Dupin proclame igualmente, em sua introdução a Monge, que antes da publicação do famoso tratado de geometria descritiva, a ciência do corte das pedras e do corte da madeira não existia, e que a rotina era tudo para os operários* (...)**

Eu respeito infinitamente esses dois sábios, mas eu não posso concordar com eles, e eu lhes respondo: "Em que, Désargues e Monge, cujos escritos apareceram no século XVII e no século XVIII, são tudo aquilo que vós dizeis? Em que, antes deles a classe operária estava sem ciência, e os meios precisos de talhar a pedra e a madeira lhes eram totalmente desconhecidos? Mas as numerosas catedrais cujas abóbadas, cúpulas, vigamentos, púlpito, e cujos todos os detalhes e todo o conjunto tocam de admiração todo o homem de

[736] PERDIGUIER, Agricol. *Biographie de l'auteur du Livre du compagnonage et Reflexion diverses*. Paris, 1846. Publicado recentemente pelo Laboratoire Dessin-Chantier – Unité Pedagogique d'Architecture de Grenoble

Selvageria gótica_OK.indd 325 02/12/2020 17:01:07

***coração elevado que dela se aproxima, são tão somente o produto da rotina! Da simples rotina!* (...)**

Comparais os monumentos feitos antes que Désargues e Monge viessem ao mundo, Aqueles que foram feitos depois. Uns são curvos, os outros são todos em linha reta; comparais seus monumentos; não foi nos primeiros que a ciência, e não a rotina, jogou o papel mais importante?

Nos dizem que os Rafaéis, que os Miguel Ângelos, que muitos outros pintores possuíram moldes. Mas uma coisa da qual não se fala, e que se ignora sem dúvida, é que o talhadores de pedra, os carpinteiros, os marceneiros, assim como os artistas pintores e escultores, possuem também moldes, e que é nesses cartons que eles sempre conservaram com um cuidado religioso o tesouro da sua ciência, este tesouro que eles chamam o traço. O molde do operário não nasceu hoje, ele é quase tão antigo quanto os ofícios e eu o provarei.

Os primeiros teóricos que divulgaram ao público tratados do corte da pedra ou da madeira, de que fonte eles lhes retiraram? No molde do operário. O dirão eles? Pouco importa, pois a coisa não é por isso menos real; e não sabemos nós que os Homeros, que os Sófocles aparecem, e que os Aristarque, os Aristóteles, os Logins e os Quintilianos somente vêm depois? Não sabemos nós que os modelos precisam a teoria, e que as mais belas catedrais estavam de pé quando Désargues e Monge vieram nos ensinar, a nós operários, como se deve fazer para cortar a pedra e a madeira? Nós sabemos tudo isso, e não será nada fácil nos fazer crer no que não pode ser a verdade.

Senhores sábios, honrai vossos semelhantes, façam justiça a seus esforços, nós nos juntaremos a vós; mas não nos difamem, não façam de nós absurdas máquinas; não nos privais do pensamento, nem nos contestais mais a legítima posse do capital científico que é nosso, que nós transmitimos de geração em geração, sem barulho, sem alarde, sem o conhecimento dos poderes e de vós mesmos, e isso desde o nascimento dos ofícios. Deixai, vós que sois tão ricos, a cada um sua parte de bem, e nós vos seremos gratos, podeis crer.

Retornemos a Chambray, sublinhando que, já na apresentação do seu *Paralléle de l'Architecture*, ele se manifestava de forma desdenhosa em relação aos "simples operários que têm o seu ofício apenas na ponta dos dedos"[737]. E não era, é óbvio, para estes que ele escrevia, mas sim para aqueles que, "estudando os princípios da geometria, antes do que trabalhar, chegam seguramente e sem esforços ao conhecimento da perfeição da arte"[738]. É, dizia ele, apenas a esses que eu me dirijo, para "comunicar o pensamento que me veio ao separar em dois ramos as cinco ordens de arquitetura, e formar um corpo à parte com as três ordens que recebemos dos Gregos (o dórico, o jônico e o coríntio), que se pode chamar, com razão, a flor e a perfeição das ordens, porque elas

[737] PERDIGUIER, Agricol, op. cit., p. 104.
[738] Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 326 02/12/2020 17:01:07

contêm não apenas todo o belo, mas ainda todo o necessário da arquitetura, tendo aí apenas três maneiras de construir, a sólida, a média, e a delicada, as quais são todas perfeitamente expressas nestas três ordens, e por consequência não têm necessidade das outras duas (a toscana e a compósita) (...)"[739]. E são exatamente estas ordens que, a seu juízo, eram, ainda no seu tempo, violentadas pelos "operários ignorantes"; motivo pelo qual ele então se perguntava: "(...) a confessar a verdade, nós ainda temos razão de chamar de dórica, jônica e coríntia estas três pobres ordens maltratadas e desfiguradas todos os dias pelos nossos operários?"[740]. Desprezo pelos operários que se revela igualmente em outras passagens da obra de Chambray, como aquela na qual ele afirma: "[aqueles] que têm uma mais bela imaginação, veem bem que a verdadeira e essencial beleza da arquitetura não está simplesmente em cada parte tomada em separado, mas que ela resulta principalmente da simetria, que é a união e o concurso geral de todas juntas, a qual forma como que uma harmonia visível, que os olhos purificados e esclarecidos pela inteligência da arte consideram com grande prazer. O mal está em que estes belos espíritos são sempre muito pouco numerosos, enquanto que os operários vulgares formigam por todas as partes"[741]. "Operários vulgares" responsáveis pela "gotização" da arquitetura, encontrada, segundo Chambray, inclusive no uso da ordem compósita, considerada indigna mesmo do nome de ordem, "posto ter sido a causa de toda a confusão que se introduziu na arquitetura, desde que os operários tomaram a liberdade de se dispensar daquilo que os antigos nos haviam prescrito, para gotizarem, conforme os seus caprichos, uma infinidade de coisas que passam todas por este nome. O bom Vitrúvio previu bem, desde o seu tempo, os maus efeitos que alguns profissionais iriam fazer nascer por amor da novidade que já lhes conduzia à libertinagem e ao desprezo das regras da arte que deviam ser invioláveis (...)"[742]. Observe-se aqui o uso, por Chambray, do "verbo" *gotizar*, derivado de gótico, aplicado, no caso, a outras arquiteturas que não à gótica, pois tratava-se então da crítica ao uso da ordem compósita, que é totalmente estranha à arquitetura medieval. Mas o motivo do recurso a essa expressão se revela quando, como era o caso, ela está associada a uma ação que, segundo ele, seria responsável pela degradação da arquitetura.

Sublinhe-se também que Chambray, como todos os demais adeptos fervorosos de um classicismo ortodoxo, nutria um significativo desprezo pela arquitetura barroca, seja aquela feita na Itália, e daí a sua hostilidade em relação

739 PERDIGUIER, Agricol, op. cit., p. 104.
740 Ibid., p. 106.
741 Ibid., p. 106 e 108.
742 Ibid., p. 109.

Selvageria gótica_OK.indd 327 02/12/2020 17:01:07

a Guarini (figs. 243, 244 e 245) e Borromini[743], seja àquela que se fazia então na França; motivo pelo qual não lhe poupava críticas, comportando-se como um verdadeiro censor em matéria estética. Neste particular, Françoise Fichet, que considera *Le Parallèle de l'Architecture* como um dos primeiros manifestos do classicismo francês na literatura da arte, refere-se a Freart de Chambray como alguém que "pertence a este tipo novo de conhecedor que participa, no século XVII, da formação do gosto, conferindo-se uma missão de inquisidor em matéria de arte"[744]. E como tal, em toda e qualquer transgressão das normas por ele defendidas, via motivos para a mais severa condenação. Apoiado num purismo antiquizante e numa vontade de codificar as regras artísticas[745], Chambray execrava as "licenciosidades" em arquitetura, comparando o que se fazia no seu tempo, leia-se barroco, com aquilo que, a seu ver, teria ocorrido na Idade Média, utilizando-se, para tanto, da expressão gótica: "a licenciosidade que reina hoje em dia entre os compositores de composite, não altera somente a categoria das ordens, mas vai destruindo todos os princípios e minando os fundamentos da verdadeira arquitetura, para introduzir uma nova, tramontina, mais bárbara e menos agradável que a gótica"[746]. Nesta passagem de Chambray há um fato curioso que merece ser destacado: enquanto que os renascentistas italianos menosprezavam o gótico, considerando-o de origem tramontina, trazido pelos alemães e franceses, como afirmava Filarete, Chambray despreza a arquitetura barroca, por ele também considerada tramontina, muito embora, no caso, o trajeto feito por esta, entre a França e a Itália, fosse exatamente no sentido oposto ao do gótico; isto é, nascido na Itália, o barroco veio para a França trazido pelos italianos ou pelos arquitetos franceses italianizados, enquanto que o gótico teria sido levado da França para a Itália.

Cabe ainda destacar as opiniões de Chambray sobre Alberti e o seu tratado, presentes no seu *Parallèle de làrchitecture antique avec la moderne,* no qual ele afirma estimá-lo singularmente, apresentando-o como "o mais antigo de todos os modernos, e talvez ainda o mais sábio na arte de construir, como se pode julgar por um excelente e bastante amplo volume que ele fez, no qual ele mostra profundamente tudo o que um Arquiteto tem necessidade de saber". Mas – ao supor que os desenhos que acompanham certas edições do *De re aedificatoria*

743 Cf. FICHET, Françoise, op. cit., p. 101.

744 FICHET, Françoise, op. cit., p. 102.

745 Cf. FICHET, Françoise, ibid.

746 Ibid. Segundo Germain Bazin, "a condenação à mais veemente das inovações arquitetônicas 'modernas' será feita pelo francês Fréart de Chambray, téorico apaixonado pelo classicismo. Ele estuda primeiro as matemáticas, depois parte por vários anos em viagem de estudo à Itália, onde sem dúvida ele encontra Poussin, retorna à França em 1636 e retorna a Roma em 1640, com seu irmão Paul Fréart de Chantelou (1609 – 1694). Sua *Idée de la perfection da la pinture* é um hino a Poussin" (BAZIN, Germain, op. cit., p. 69).

Selvageria gótica_OK.indd 328 02/12/2020 17:01:07

eram de Alberti – a esses elogios, Chambray acrescenta uma crítica àquilo que julgava serem as ideias albertianas sobre as ordens arquitetônicas, acusando-o de propor algo gótico: "... a respeito dos perfis das ordens que ele normatizou, eu me espanto de sua negligência a desenhá-las corretamente, e com mais arte, ainda mais que era pintor; por isso teria contribuído notavelmente para a recomendação e para o mérito de sua obra... Ao ver esse primeiro desenho de Leon Battista Alberti, no qual o capitel é totalmente Gótico, ter-se-á direito de se espantar por que eu falei dele tão vantajosamente no exame geral que eu fiz dos Arquitetos modernos, onde eu lhe dou um dos primeiros lugares: e na verdade eu não saberia aqui desculpá-lo pelo seu mau gosto, e desta composição tão desgraçada, mesmo que ele pretenda tê-la visto em alguns fragmentos antigos"[747].

Figura 243 – Guarino Guarini, arquiteto

[747] CHAMBRAY, Roland Fréart de, citado por Michel Paoli, op. cit., p. 67. Segundo Michel Paoli, "o trabalho de Fréart de Chambray não se apoia, certamente, sobre o que Alberti diz das ordens, mas sobre os desenhos publicados por Cosimo Bartoli. Ora, esses desenhos não correspondem com precisão às recomendações albertianas (a desconfiança de Alberti a respeito dos desenhos encontra aí uma forte confirmação: uma ilustração, mesmo errônea, tem um peso singularmente superior àquele do texto). Para citar apenas um exemplo, o capitel coríntio publicado por Bartoli (e copiado por Martin, depois, com uma outra técnica, por Fréart de Chambray) é um capitel que corresponde bem mais às recomendações de Vitrúvio do que àquelas de Alberti, na qual não se encontra a terceira fila de folhas que suportam as *volutas*. Após ter falado muito bem de Alberti, Féart vai ter que se justificar quando ele afirma a seguir que o perfil do capitel dórico é 'totalmente gótico'".

Selvageria gótica_OK.indd 329 02/12/2020 17:01:08

Figura 244 – Desenho de arquitetura civil, Guarino Guarini

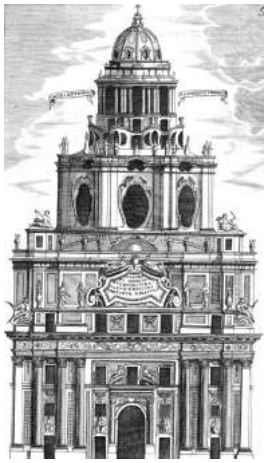


Figura 245 – Palácio Carignano, Turin, arquiteto Guarino Guarini

Foto: AHert

Outro arquiteto francês do século XVII, André Felibien[748], (fig. 246) em sua obra dedicada a Jule Armand Colbert (filho de Jean-Baptiste Colbert) e intitulada *Des Principes de L'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent*, (fig. 247) uma espécie de tratado que tem como anexo um

[748] "André Felibien nasceu em Chartres em 1619. Ele começa sua carreira em 1647 como secretário da embaixada do marquês de Fontenay-Maureuil em Roma, onde ele encontra Poussin... Nomeado secretário do pequeno conselho criado para o acabamento do Louvre, ele ascende em 1666 ao cargo de Historiador dos Edifícios do rei. Sua tarefa consiste a descrever as festas, arcos de triunfo, tapeçarias, e a elucidar as alusões alegóricas e históricas destinadas mais para um público de cortesãos do que de amadores da arte, e isso no sentido de servir a uma política de prestígio. Em 1667, Colbert nomeia Felibien como secretário das Conferências da Academia de Pintura que acabam de ser instituídas, com o título de conselheiro honorário. Encarregado de sua redação, ele publica um primeiro conjunto para o ano de 1667. Mas para a Academia, Felibien representava entretanto um figura de intruso, tendo sido preferido no lugar do seu secretário Tstelin, o candidato de Le Brun... Desejando, como Colbert, conferências mensais e públicas sobre os quadros do rei, abertas aos amadores e livremente debatidas, ele se choca com a oposição de Le Brun, preocupado em assegurar uma coesão doutrinária tornada ainda mais necessária à preparação do canteiro de Versailles. Para o Primeiro Pintor, a elaboração da doutrina deve ser exclusiva da Academia e as seções públicas teriam como fim apenas difundi-las, mesmo impô-las. Em 1671, quando da criação da Academia de Arquitetura, a Felibien é confiado o cargo de secretário e torna-se, em 1673, guarda do gabinete de antiguidades... Além dos seus escritos oficiais, reunidos em 1689 em um *Recueilde de Descriptions de peintures e d'autres ouvrages faites pour le Roi*, Felibien publica de 1666 a 1688 os cinco volumes de seus *Entretiens sur le vies e sur les ouvrages des plus excellents peintres*, em 1676, os *Principes de l'architecture, de la sculpture e de la peinture*, e em 1683, o *Songe de Philomate*.

Selvageria gótica_OK.indd 330 02/12/2020 17:01:08

Dicionnaire des Termes propres à l'Architecture, à la Sculpture… – considerado o primeiro dicionário de arquitetura em língua francesa –, explicita o que, a seu ver, deve-se entender pelo termo *antiques*. "Por esta palavra, dizia ele, entende-se ordinariamente as estátuas antigas, e pela palavra *antiquitez*, as estátuas, as medalhas e os edifícios antigos que nos restam. Existem coisas *antiques* que se chamam *Antiques Modernes*, como são nossas antigas igrejas e outros edifícios góticos, que se distinguem daqueles dos antigos, gregos e romanos"[749]. Segundo Felibien, somente "quando o luxo se espalhou entre as Nações mais potentes e mais ricas, se quis a beleza e a magnificiência nos edifícios; e observando-se o que pode contribuir mais para a solidez, para a comodidade e para a beleza, fez-se as regras, e se formou uma Arte para bem construir, que se chama *Arquitetura*, e *Arquitetos* aqueles que a possuem perfeitamente"[750]. Essas ideias expressas por Felibien me induzem a fazer alguns comentários. Segundo ele, excluindo-se as obras dos "antigos, gregos e romanos", somente depois do período dominado pelos "edifícios góticos" é que se "formou uma Arte para bem construir", a qual se pode então chamar de Arquitetura, da mesma maneira que, apenas nessas circunstâncias podem ser chamados de Arquitetos aqueles que possuem essa Arte "perfeitamente". Portanto, da interpretação do que é dito por Felibien, decorrem as seguintes conclusões: para ele os edifícios góticos não são arquitetura, por que não têm na sua gênesis a "arte de bem construir" denominada Arquitetura; e os mestres de obras não são arquitetos. Ideias falsas no primeiro caso; verdadeiras no segundo, mas não pelas razões por ele apontadas.

---

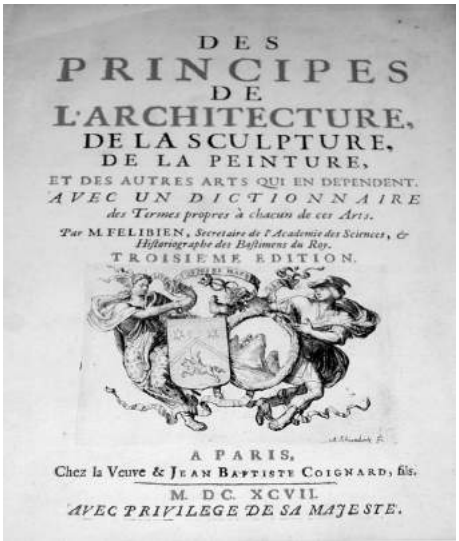
749 FELIBIEN, Andre. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*. Paris: Chez la Veuve & Jean Baptist-Coignard, fils, 1699, p. 341 (cf. FICHET, Françoise, op. cit., p. 120).

750 Ibid., p. 2. Felibien observa que "o nome de Arquitetura se dá algumas vezes à própria obra, assim como à ciência de construir. Assim, diz-se que um homem fez um bom pedaço de Arquitetura, da mesma forma que se diz que ele é sábio na Arte da Arquitetura" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 331 02/12/2020 17:01:08

Figura 246 – André Felibien, arquiteto

Figura 247 – Capa *do Des Principes de L'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture* de André Felibien



DES
PRINCIPES
DE
L'ARCHITECTURE,
DE LA SCULPTURE,
DE LA PEINTURE,
ET DES AUTRES ARTS QUI EN DEPENDENT.
AVEC UN DICTIONNAIRE
des Termes propres à chacun de ces Arts.
Par M. FELIBIEN, Secretaire de l'Academie des Sciences, & Historiographe des Bastimens du Roy.
TROISIEME EDITION.

A PARIS,
Chez la Veuve & Jean Baptiste Coignard, fils.
M. DC. XCVII.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

Retornemos a Felibien quando ele afirma: "um arquiteto (...) que quer tornar um edifício perfeito deve ter duas principais finalidades em toda a sua obra. A primeira é concluir esta obra segundo a intenção daquele que a fez construir, e a outra realizá-la nesta beleza e nesta perfeição que lhe ensinam a razão e as regras de sua arte. Ora, é verdade que ele não pode chegar a esta perfeição e a esta beleza, se ele não observa uma ordem e uma disposição no que concerne à quantidade e à qualidade das partes que devem compor toda a obra"[751]. Ademais, dizia ele, "o Arquiteto, segundo Vitrúvio, deve ter uma noção geral de todas as coisas necessárias à perfeição de um edifício. Isto é, ele deve possuir eminentemente a Teoria de todas as outras Artes que tem relação com a arquitetura, não apenas para formar os desenhos das coisas que se quer executar, mas para julgar ainda sobre a qualidade dos materiais, fazendo a sua escolha, e, enfim, para presidir todos os outros Operários, como mestre absoluto de toda a obra, o que significa igualmente o nome de Arquiteto"[752].

Sublinhe-se, no entanto, que uma estranha mas comprensível ironia se revela quando percebemos que André Felibien, que em nome do arquiteto desqualifica os operários que a ele devem estar subordinados, como condição à realização da arquitetura "perfeita", é o mesmo Felibien que, para elaborar o primeiro dicionário

751 FELIBIEN, Andre. Entretiens sur le vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres. In: *La theorie architecturale a l'age classique*, p. 124.

752 FELIBIEN, Andre. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*, p. 2.

Selvageria gótica_OK.indd 332 02/12/2020 17:01:09

de arquitetura em língua francesa, e devido a sua ignorância relativa às questões concernentes à construção, se vê obrigado a recorrer a estes mesmos operários, para com eles aprender o que não sabia, apropriando-se assim daquilo que não lhe pertencia. "Felibien, sublinha Werner Szambien, visita os artesãos e revela assim uma real preocupação em se informar sobre um domínio do qual ignora tudo (...) 'Eu estava obrigado a recorrer ainda ao Operários. Foi necessário entrar nas suas oficinas, visitar seus ateliês, considerar suas máquinas e seus intrumentos, e lhes consultar sobre seus diversos usos, e com frequência esclarecer com eles sobre os nomes diferentes que dão a uma mesma coisa' (...)"[753]. E Szambien, referindo-se ao trabalho feito por Felibien, associado à elaboração do seu dicionário, chama a atenção para o fato de que "até a *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, essa será a única vez que se efetuará uma (pesquisa de campo) enquete sobre o terreno e sobre os artesãos. A obra de Felibien constitui assim a transcrição do saber oral que demandava uma verdadeira experiência 'etnológica'"[754]. Mas, na verdade, tratava-se de uma experiência de apropriação de um saber e práticas alheias, condição necessária para que aquele portador do nome arquiteto pudesse então "presidir todos os operários, como mestre absoluto de toda a obra".

Seguindo em muito os passos do pai, o arquiteto Jean-François Felibien também escreveu sobre a arquitetura, tratando igualmente das construções medievais que ele, sem fugir à regra, nomeia genericamente de góticas, introduzindo, no entanto, uma importante distinção entre o que considerava dois tipos distintos de gótico. Segundo Bazin, Jean-François Felibien, na sua obra intitulada *Dissertation touchant l'Architecture Antique e l'Architecture Gothique*, constituiu-se no primeiro teórico que, na França, tomou em consideração a arte gótica[755]. Além do mais, diz Bazin, Jean-François Felibien "deu um passo na discriminação dos estilos referentes às diversas épocas, distinguindo o '*gótico antigo*' (o românico) e o '*gótico moderno*' (o que chamamos gótico)"[756]. E Françoise Choay sublinha igualmente que "em seu *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus celèbres architectes* (1687), (fig. 248) Jean-François Félibien distingue o *gothique ancien* e o *gothique moderne*. O primeiro, dito também velho e desprezível gótico, engloba sem distinção todos os estilos que ainda não se pode nomear (que não podem nem receber nome, nem ser qualificados pelo gosto), da Antiguidade tardia ao período românico, incluso. O segundo, dito igualmente novo e bom gótico, corresponde ao conceito atual do gótico. Esta terminologia ainda será aquela de Laugier e de Quatremère de Quincy"[757].

---

753 Cf. SZAMBIEN, Werner, op. cit., p. 24.
754 Ibid.
755 BAZIN, Germain, op. cit., p. 111.
756 Ibid.
757 CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 56.

Selvageria gótica_OK.indd 333 02/12/2020 17:01:09

E em 1691, o arquiteto Agustin Charles D'Aviler[758], ao escrever os seus *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole et de ceux de Michel-Ange*, (fig. 249) faz coro com todos aqueles que se referem ao Renascimento de maneira elogiosa, considerando-o como a época na qual as artes foram retiradas do esquecimento em que se encontravam, restabelecendo-se, então, o seu "antigo esplendor", em oposição ao gótico. "As artes", dizia ele, "tendo sido estragadas sob as ruínas da desolação que os bárbaros trouxeram para os países onde os povos eram os mais esclarecidos, começaram a renascer há aproximadamente dois séculos (...) A arquitetura muda de face nesta revolução e ao gótico, que se aniquilava insensivelmente, viu-se suceder o antigo que nós temos hoje".

Mas, além dos arquitetos e teóricos da arquitetura ligados ao classicismo, outros representantes da elite intelectual francesa também se utilizaram, ao longo dos séculos XVII e XVIII, da palavra gótico, quando se referiam então à arquitetura da Europa Medieval. O dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin, conhecido sob o pseudônimo de Molière, repudiava "(...) o insípido gosto dos ornamentos *góticos*, estes monstros odiosos dos séculos ignorantes, que da barbárie produziram as forças irresistíveis"[759]. O literato Jean de La Bruyère (1645-1696), na sua obra *Les Caractères*, defendia que o estilo literário deveria seguir a mesma via já aberta pela arquitetura, quando essa afastou-se da Idade Média. "Deve-se fazer do estilo [literário]", dizia ele, "o que se fez com a arquitetura: abandonou-se inteiramente a ordem gótica que a barbárie tinha introduzido

---

758 "Nascido em Paris em 1653, D'Aviler é um dos principais promotores do cânone de Vignola, mas, longe de se contentar em publicá-lo, desenvolve-o propondo variações de motivos para conferir mais leveza e expressividade ao sistema rígido das cinco ordens. As suas qualidades de arquiteto valeram-lhe um bolsa de estudo na Academia de Roma, onde viveu de 1676 a 1679. Imediatamente após o seu regresso começou a trabalhar num comentário sobre a teoria das ordens de Vignola que será publicado pela primeira vez em 1691 sob o título *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*. Se bem que a sua obra lhe tenha dado fama imediata, não conseguiu verdadeiramente impor-se em Paris. Em 1689 deixou a capital para se fixar em Montpellier, onde morreu em 1701. Foi nomeado em 1683 pelos Estados do Languedoc arquiteto da província. Além de algumas casas particulares em Montpellier, foi em Toulouse que construiu a sua obra principal, o palácio episcopal. À semelhança do *Cours d'architecture* de François Blondel, da tradução de Vitrúvio de Claude Perrault (1673) e da medição de monumentos antigos por Antoine Desgodets, é necessário colocar a publicação de D'Aviler, *Cours d'architecture*, no contexto da elaboração de uma doutrina arquitetônica oficial, iniciado pela Academia de Arquitetura em 1671. O objetivo explícito de D'Aviler é encontrar uma solução que concilie um ideal normativo e os novos imperativos da construção. A este desígnio liga-se também a ambição de pôr em evidência as condições ideais que sob Luís IV permitiriam a eclosão de uma arquitetura refeita, ultrapassando mesmo a da Antiguidade. Na época o tratado de Vignola figurava entre as obras que faziam autoridade, mas devido à sua concisão o texto requeria um comentário aprofundado, nomeadamente das partes constitutivas e das suas proporções" (FELIBIEN, Andre. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*. Paris: Chez la Veuve & Jean Baptist-Coignard, fils, 1699, p. 264).

759 MOLIÉRE, *La gloire du dôme du Val-de-Grâce*, citado por LÉON, Paul. *La Vie des Monuments Français*. Paris: Éditions A. et J. Picard, 1951, p. 40.

Selvageria gótica_OK.indd 334 02/12/2020 17:01:09

para os palácios e para os templos; chamou-se o dórico, o jônico e o coríntio (...). Quantos séculos se passaram antes que os homens, nas ciências e nas artes, pudessem voltar ao gosto dos Antigos e retomar enfim o simples e o natural"[760]. O teólogo, poeta e escritor francês François Fénelon (1651–1715), por seu turno, refere-se de maneira genérica à arquitetura medieval, utilizando-se da expressão gótica sem nenhuma distinção de época ou estilo, e creditando sua invenção aos árabes. Na sua obra *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, lê-se: "Os inventores da arquitetura que se chama gótica, e que é, diz-se, aquela dos árabes, acreditaram sem dúvida ter suplantado os arquitetos gregos"[761].

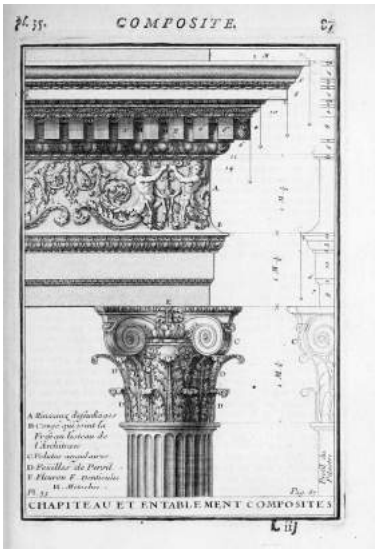
Figura 248 – Capa do *Recueil Historique de la vie et des Ouvrages des plus célebres Architectes* de Jean-François Félibien

RECUEÏL
HISTORIQUE
DE LA VIE
ET DES OUVRAGES
DES
PLUS CÉLEBRES ARCHITECTES.

A PARIS,
Chez la Veuve de SEBASTIEN MABRE-CRAMOISY,
Imprimeur du Roy, ruë Saint Jacques, aux Cicognes.

M. DC. LXXXVII.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE.

Figura 249 – Página do *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole et de ceux de Michel-Ange* de Agustin Charles D'Aviler



760 Citado por LOVEJOY, Arthur. La Redécouverte du Gothique. In: *Le gothique des Lumières*. Brionne: Gérard Monfort, 1991, p. 19.

761 Citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 16. "Um edifício grego não tem nenhum ornamento que serve apenas a ornamentar a obra..; tudo é simples, tudo é medido, tudo é limitado ao uso; aí não se vê nem ousadia nem capricho que impõe aos olhos; as proporções são tão justas que nada parece muito grande, mesmo que tudo seja; tudo é limitado a contentar a verdadeira razão. Ao contrário, a arquitetura gótica ergue sobre pilares muito finos uma abóbada imensa que sobe até as nuvens: pensa-se que tudo vai cair, mas tudo dura por muitos séculos; tudo é cheio de janelas, de rosáceas e de pontas; a pedra parece cortada como papelão; tudo está claro; tudo está arejado. Não é pois natural que os primeiros arquitetos góticos se tenham lisonjeado de ter ultrapassado por seu refinamento a simplicidade grega" (FÉNELON. François. *Letres sur les occupations de l'Académie française*, citado por LOVEJOY, Artur, op. cit., p. 15).

Selvageria gótica_OK.indd 335 02/12/2020 17:01:11

E Montesquieu, no seu *Ensaio sobre o gosto*, ao tratar daquilo que ele entende serem "os prazeres da variedade", afirma: "A arquitetura *gótica* parece muito variada, porém a confusão de seus ornamentos cansa pela sua pequenez (...). Uma edificação de *ordem gótico* é uma espécie de enigma para o olho que a vê, e a alma fica tão embaraçada como quando se lhe apresenta um poema obscuro"[762]. Observe-se que Montesquieu usa a expressão *ordem* como sinônimo de estilo ou maneira. Em um outro texto ele também se refere à arquitetura nomeada gótica como sendo aquela mais adequada aos edifícios religiosos: "parece que o gótico é mais conveniente às igrejas que uma outra arquitetura"[763]. E para Jean-Jacques Rousseau, os portais das "igrejas *góticas* são restos de barbárie e de mau gosto que subsistem apenas para vergonha daqueles que tiveram a paciência de fazê-los"[764]. Também François-Marie Arouet, conhecido como Voltaire, não poupa críticas às igrejas medievais e à sua ornamentação, referindo-se às "antiqualhas que nossos muitos *góticos* antepassados amontoavam em torno das muralhas dos seus templos grosseiros como eles"[765]. Igualmente Denis Diderot, escrevendo sobre a arquitetura e seus ornamentos, no seu *Ensaio sobre a pintura* utiliza-se da expressão gótico(a) ao tratar daquilo que, segundo ele, melhor representaria "a querela da arquitetura *gótica* e da arquitetura grega e romana (...)"[766].

Na Inglaterra, o jornalista inglês Joseph Addison, em texto publicado no número 315 do seu jornal *Spectator*, criado em 1711, compara as características da arquitetura clássica com o que ele nomeia de "mediocridade de estilo" das catedrais góticas. Convida então a refletir sobre o que, a seu ver, sentimos espiritualmente quando penetramos pela primeira vez no Panteão de Roma, comparando com o pouco afetado que somos pelo interior de uma catedral gótica,

---

762 MONTESQUIEU. *Essai sur le gôut*, citado por LÉON, Paul, op. cit., p. 42. Segundo Arthur Lovejoy, "no *Essai sur le goût* Montesquieu propõe uma análise psicológica do caráter desagradável do gótico. Essa obra manifesta certos traços do gosto 'romântico' nascente. Montesquieu insiste sobre o fato de que, assim como a ordem e a simetria, a surpresa, a variedade e o contraste são elementos essenciais à satisfação estética. Mas ele se recusa a conferir ao gótico essas qualidades" (LOVEJOY, Arthur. La Redécouverte du Gothique. In: *Le gothique des Lumières*. Brionne: Gérard Monfort, 1991, p. 18).
"A arquitetura gótica parece muito variada: mas a confusão dos ornamentos cansa pela sua pequenez; o que faz com que não tenha nenhum que possamos distinguir de um outro, e sua quantidade faz com que não tenha nenhum sobre o qual o olho possa parar: de maneira que ele desagrada por aquilo mesmo que se escolheu para torná-la agradável. Um edifício de ordem gótica é uma espécie de enigma para o olho que o vê; e a alma fica então embaraçada, como quando se lhe apresenta um poema obscuro (MONTESQUIEU, p. 18-19).

763 MONTESQUIEU. *Voyage de Gratz à La Haye – Italie – Venise* (1728), citado por FICHET, Françoise, op. cit., p. 282.

764 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre sur la musique française*, citado por LÉON, Paul, op. cit., p. 42.

765 VOLTAIRE, citado por LÉON, Paul, op. cit., p. 42.

766 DIDEROT. *Essai sur la peinture*, citado por LÉON, Paul, ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 336 02/12/2020 17:01:11

mesmo sendo essa cinco vezes mais vasta; o que, segundo ele, seria o resultado da grandeza de estilo do primeiro e da mediocridade do estilo da segunda[767]. E o poeta William Whitehead, em 1753, na sua obra *The World*, condena o gótico por vários motivos, na sua maioria associados ao que ele considerava como resultado da ignorância daqueles que eram por ele responsáveis. E para tanto busca apoio em Aristóteles e no pintor italiano e barroco Dominiquin:

> O gosto, segundo nossa opinião, não deveria se aplicar a não ser àquilo que possua regras estritas, mesmo que imperceptíveis ao vulgar, o que Aristóteles, entre os críticos, recomenda, ou o que Dominiquin, entre os pintores, coloca em prática. Pode-se ter fantasias, extravagâncias, caprichos, ideias e mesmo intuições, se se quer, mas não se tem jamais o gosto que não se fundamente na natureza (...). Há alguns anos, tudo era gótico; nossas moradias, nossos leitos, nossas bibliotecas e nossos divãs eram imitados de uma ou outra das partes das nossas velhas catedrais. A arquitetura grega (...) essa arquitetura filha da natureza e refinada pela graça, estava inteiramente negligenciada (...). Desajeitados arcobotantes nos espantavam por sua desproporção; frágeis pilares deviam suportar pesos enormes; os ignorantes, que não conheciam nada das leis da gravidade, tremiam sobre os limites desses edifícios, temendo que seus tetos lhes caíssem sobre as cabeças. Este estilo, por mais estranho que isso possa parecer, e tão indigno que fosse do nome Gosto, era cultivado, admirado, e ainda possui mesmo defensores em diferentes partes da Inglaterra. Tem nele qualquer coisa, pretendiam eles, que está de acordo com a nossa antiga constituição gótica; eu pensarei sobretudo que ele está de acordo com a nossa ideia moderna de liberdade que dá o direito a todos e a cada um de fazer o que lhe agrada e de se tornar ridículo como melhor entender.[768] (fig. 250)

Já vimos que até o início do século XIX o uso da expressão *gótico(a)* associada à arquitetura é muito mais abrangente do que passa a sê-lo a partir de então, quando a sua aplicação se torna bem mais restrita, obedecendo aos limites ainda hoje vigentes. Recorde-se que em muitos casos, e até o início daquele século, eram chamadas de góticas obras que hoje são, de forma inconteste, consideradas como de outros estilos significativamente distintos, não cabendo a elas, portanto, em nenhuma hipótese, as expressões *opus gothicum*. Sobre estas questões, Pérouse de

---

767 Cf. LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 17. Segundo Lovejoy, Addison encontra explicação psicológica desta reação no *Parallèle* entre a arquitetura antiga e a moderna, de Fréart de Chambray. Obra "que explicaria como a mesma quantidade de superfícies pode parecer, seja grandiosa e magnífica, seja pobre e banal – grandiosa e magnífica se a divisão das principais estruturas da ordem consiste apenas em poucas partes, mas todas nobres e de um movimento amplo e de um relevo corajoso e elevado; pobre e banal, se há redundância desses mínimos ornamentos que dividem e dispersam o ângulo da visão para enviá-lo a uma multidão de direções, tão próximas umas das outras que o conjunto não é mais do que um caos" (cf. LOVEJOY, Arthur, ibid., p. 18).

768 Citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 21.

Selvageria gótica_OK.indd 337 02/12/2020 17:01:11

Montclos, por exemplo, na sua obra intitulada *L'Arcchitecture a la française*, enfatiza que, se por um lado "o mal que o classicismo condena é sem dúvida de uma grande complexidade", por outro "a visão maniqueísta dos clássicos lhes confere uma surpreendente unidade. Existe somente um nome para designá-la: é a palavra gótico. O passado bárbaro está aí, sempre presente, sempre ameaçador, pronto para destruir o frágil equilíbrio clássico. A arquitetura gótica não designa somente a arquitetura medieval e a continuação das formas medievais; mas ainda todos os fenômenos que nós designamos hoje pelas palavras maneirismo, barroco, rococó, (fig. 251) rocaille etc."[769]. Cabe também destacar, como o faz Peter Collins, que "em meados do século XVIII, os termos *chinês* e *gótico* eram quase intercambiáveis, já que ambos eram sinônimos de estranho, exótico, raro, e, dentro das classificações usuais da ornamentação, consideravam-se como variantes do estilo conhecido com o nome depreciativo barroco"[770]. E Arthur Lovejoy sublinha que a expressão gótico designa frequentemente toda a estrutura que não está concebida conforme o modelo clássico; e exemplos disso pode-se encontrar no grande dicionário de Oxford. Em 1693, em uma tradução de Dusfrenoy feita por Dryden, encontra-se a seguinte definição: "Tudo o que não está no gosto antigo chama-se estilo bárbaro ou gótico"[771]; e em 1742, na *Ancient Architecture* (fig. 252) do paisagista Batty Langley, consta: "Toda construção antiga que não está no estilo grego chama-se gótico (entretanto, Langley considerava que seria mais exato designar este estilo, ao menos na Inglatera, pelo termo 'saxão')"[772]. Sublinhe-se que Batty Langley elaborou igualmente uma obra intitulada *Gothic Architecture*.

Figura 250 – Abadia de Bath

Foto: Diego Delso

Figura 251 – Palácio Queluz, distrito de Lisboa

Foto: Husond

769 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de. *L'architecture a la française*. Paris: Ed. Picard, 1982, p. 261.

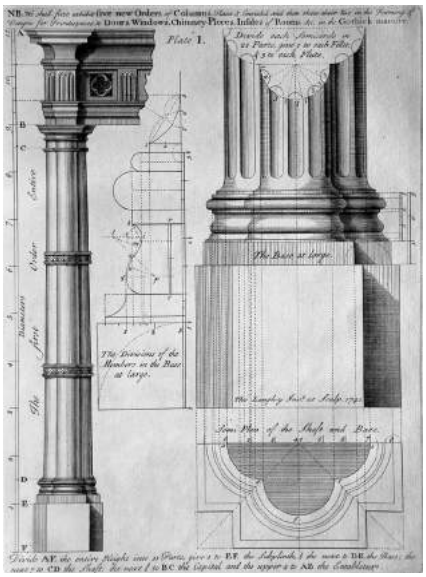
770 COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 29.

771 Citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 9.

772 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 338 02/12/2020 17:01:12

Figura 252 – Página do *Ancient Architecture* de Batty Langley



E são vários e significativos os exemplos dados por Pérouse de Montclos nos quais as palavras barroco e gótico aparecem intimamente associadas, como na manifestação do magistrado e escritor francês Charles de Brosses[773]: (fig. 253) "os italianos nos reprovam dizendo que na França, nas coisas da moda, nós recaímos no gosto gótico (...) que nossos ornamentos vêm do último barroco: isto é verdadeiro. Mas isto é desculpável, ou talvez mesmo mais conveniente nestas pequenas coisas (...); o gosto gótico sendo pequeno, delicado, detalhado, pode convir aos pequenos objetos"[774]. Um outro exemplo, no caso tomado de um texto do arquiteto Camus de Mézières[775], (fig. 254) nos mostra que este se utilizava das expressões "extravagâncias góticas" a propósito de ornamentos "barrocos". Montclos cita também Germain Brice, pois este, no seu trabalho intitulado *Nouvelle Description de la ville de Paris*, (fig. 255) publicado em 1752, considerava que os "operários ainda infectados do gótico, que se praticou depois de muitos séculos na Europa"[776], eram os responsáveis pela decadência maneirista

773 O francês Charles de Brosses (1709 – 1777) foi conde de Tornay, barão de Montfalcon e escritor.

774 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 261.

775 Nicolas Le Camus de Mézières (1721 – 1789) nasceu em Paris, foi arquiteto e teórico de arquitetura, tendo escrito várias obras a respeito. Segundo Le Camus, as características da edificação deveriam expressar a sua destinação ou o *status* dos clientes. Diferentemente das teorias precedentes, a teoria de Le Camus estava baseada numa explícita analogia entre arquitetura e teatro.

776 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 262.

Selvageria gótica_OK.indd 339 02/12/2020 17:01:13

do final do século XVI. Ele relembra igualmente que o papa Alexandre VII, inaugurando, em 1660, a nova Igreja Santo Ivo, obra do renomado arquiteto italiano e barroco Francesco Borromini, declarava então: "o estilo do Cavalier Borromini é gótico, o que não deve causar espanto, pois ele nasceu em Milão onde está o Duomo"[777]. Quanto a esta afirmativa do papa Alexandre VII, Pérouse de Montclos sublinha que conta pouco, ou nada, o fato de Borromini ter nascido em Bissone, junto ao lago Lugano, e não em Milão, pois o interesse sobre o que esse papa então afirmava reside no fato de ele associar a vida do jovem Borromini com o "eterno canteiro gótico da Catedral de Milão". Além disso, diz Montclos, a hipótese de uma influência do gótico lombardo sobre a arquitetura de Borromini foi sustentada por alguns críticos seus contemporâneos, entre estes Giovan Bellori[778], que considerava Borromini um "gótico ignorantíssimo"; enquanto que o arquiteto Alessandro Pompei[779] vê e acusa que em Borromini há o perigo de um retorno aos *secoli longobardi*. Sublinhe-se igualmente que, segundo Gombrich, "é realmente digno de nota que o mesmo trecho de Vitrúvio utilizado por Vasari como critério para descrever o gótico tenha servido a Bellori para condenar a arquitetura corrompida de seu tempo, a arquitetura de Borromini e de Guarini"[780]. Destaque-se que Bellori é o autor de um tratado de arquitetura publicado em 1727, impropriamente chamado *Architettura civile*, pois nele são reproduzidos sobretudo monumentos religiosos[781]. E não é de admirar, antes pelo contrário, que ele tenha atacado fortemente Guarini, pois esse "prega entre os arquitetos uma posição totalmente inovadoura, justificada pelo fato de que não há razão de se submeter às regras, tendo os arquitetos góticos feito obras tão belas quanto as clássicas. Ele inova concebendo monumentos na perspectiva vertical como os góticos, levando em conta, portanto, efeitos óticos, e não mais em geometral como os clássicos. Ele introduz, para defender a liberdade de invenção, o conceito de relatividade do gosto, pois o que agrada a certas naturezas desagrada a outras"[782].

---

777 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 262.

778 Giovan Pietro Bellori (1613 – 1696) foi um teórico e biógrafo romano, adversário do Barroco e fervoroso adepto do Classicismo (cf. *Dizionario di Architettura*). "Os princípios do classicismo serão solidamente estabelecidos na Itália, na segunda parte do século XVII, através da obra de Pietro Bellori, intitulada *Le Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, publicada em Roma no ano de 1672. Nela Bellori se opõe explicitamente ao Barroco, tido por ele como uma corrupção do seu tempo. Ele louva Rafael, Miguel Ângelo e Julio Romano por terem conduzido as artes aos ideais greco-romanos" (BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 69).

779 Alessandro Pompei (1705 – 1772), arquiteto neoclássico italiano.

780 GOMBRICH, Ernst H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 109.

781 Cf. BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 68.

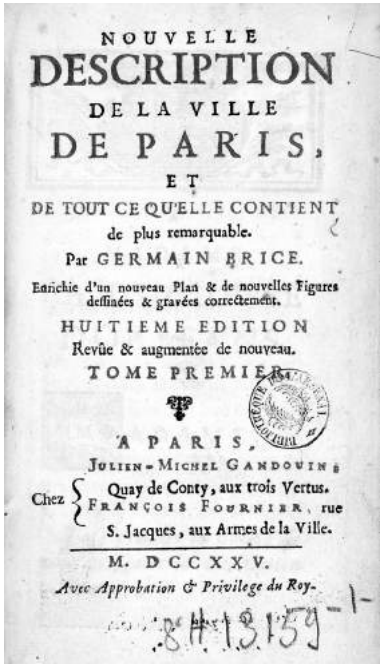
782 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 340 02/12/2020 17:01:13

Figura 253 – Charles de Brosses, Barão de Montfalcon

Figura 254 – Halle au Ble, Paris, arquiteto Camus de Mézières

Figura 255 – Capa do *Nouvelle Description de la Ville de Paris* de Germain Brice



NOUVELLE
DESCRIPTION
DE LA VILLE
DE PARIS,
ET
DE TOUT CE QU'ELLE CONTIENT
de plus remarquable.
Par GERMAIN BRICE.
Enrichie d'un nouveau Plan & de nouvelles Figures dessinées & gravées correctement.
HUITIEME EDITION
Revûe & augmentée de nouveau.
TOME PREMIER.

A PARIS,
JULIEN-MICHEL GANDOUIN,
Chez { Quay de Conty, aux trois Vertus.
FRANÇOIS FOURNIER, rue S. Jacques, aux Armes de la Ville.
M. DCCXXV.
Avec Approbation & Privilege du Roy.

BH 13159

Gombrich observa igualmente que "Bellori ainda não emprega o termo *barroco* para fazer a sua denúncia, mas o século XVIII às vezes usava alternadamente os termos gótico e barroco para descrever um gosto bizarro ou medíocre. Aos poucos, as duas palavras para designar o não clássico dividiram as suas funções: gótico passou a ser cada vez mais usado para se referir ao 'ainda

Selvageria gótica_OK.indd 341 02/12/2020 17:01:14

não clásssico', o bárbaro, e a *barroco* reservou-se à acepção de 'não mais clássico', ou degenerado"[783]. Eis o texto de Bellori, referido por Gombrich:

> Cada indivíduo concebe, em sua cabeça, uma nova ideia ou fantasma de arquitetura em estilo próprio, e então a exibe na *piazza* e nas fachadas – homens que certamente não possuem quaisquer dos conhecimentos próprios dos arquitetos, cujo título vaidosamente ostentam. Assim, deformando edifícios e cidades inteiras, além dos monumentos do passado, fazem loucos malabarismos com ângulos, vãos e linhas sinuosas, põem em desordem bases, capitéis e colunas, com seus absurdos feitos de estuque, enfeites banais e todo o tipo de desproporção; e Vitrúvio também condena as inovações desse tipo (...).[784]

E Carlo Dati[785], em meados do século XVII, manifestava-se em sentido muito semelhante: "a grande vergonha do nosso tempo", dizia ele, "é que, apesar de tantos edifícios antigos que exprimem tão belas ideias e mostram uma aplicação tão perfeita das regras, por falta e capricho de alguns profissionais que querem se afastar do antigo, a arquitetura retorna à barbárie"[786]. Sublinhe-se que Dati, em 1667, dedica ao rei francês Luís XIV a sua obra intitulada *Le Vite d'Pittori Antichi.*

Quanto a esta caracterização de Borromini, (fig. 256) pela qual lhe é conferido o então nada elogioso epíteto de gótico, do qual se utilizavam os seus críticos, destacando o seu afastamento dos valores do classicismo e, por decorrência, da cultura arquitetônica da Roma Antiga, valeria a pena lembrar que Panofsky, por exemplo, defende a tese de que Borromini sentia uma simpatia inconsciente pelo gótico, e que isto pode ser visto na torre espiral de Sant'Ivo alla Sapienza, (fig. 257) que, segundo ele, não é gótica do ponto de vista morfológico, mas muito gótica no sentimento[787]. Ao contrário, Anthony Blunt destaca o que em Borromini existiria de clássico:

> desde sua própria época até o final do século XIX, Borromini foi desqualificado como o grande anarquista da arquitetura, como o homem que abolira todas as leis dos antigos e as substituíra pela desordem, como o artista que durante gerações corrompera o gosto de numerosos arquitetos italianos e centros europeus (...). A isto temos que acrescentar que, pouco a pouco, estamos nos

---

783 BAZIN, Germain, op. cit., p. 110.

784 Ibid., p. 109-10.

785 Carlo Roberto Dati (1619 – 1676) nasceu e morreu em Florença. Foi filólogo, cientista e acadêmico, ocupando o cargo de Secretário da Academia da Crusca, importante instituição criada em Florença e que reunia estudiosos em linguística e filologia italiana. Amigo de Cassiano dal Pozzo, humanista italiano, antiquário apaixonado pelo classicismo, mecenas de Poussin e secretário do cardeal Francesco Barberini. Foi aluno de Galileu e de Toricelli.

786 Citado por Germain Bazin in *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 68.

787 Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, p. 290.

Selvageria gótica_OK.indd 342 02/12/2020 17:01:14

dando conta de que, longe de ser um anarquista, trabalhou dentro de umas normas estritas como as de seus competidores chamados clássicos, e de que seu estilo procedia, em grande parte, do estudo daqueles mestres antigos cujos princípios era acusado de rechaçar.[788]

Figura 256 – Francesco Borromini, arquiteto

Figura 257 – Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma, arquiteto Francesco Borromini

Foto: Maristela Possamai

E para esta revisão das ideias concernentes à relação de Borromini com a arquitetura da Antiguidade, à qual se propõe Blunt, foi muito importante, como documento fonte, um guia manuscrito da cidade de Roma, elaborado por Fioravante Martinelli[789], amigo pessoal de Borromini. E é sobretudo no que diz Martinelli que irá se apoiar Blunt para destacar os vínculos de Borromini

788 BLUNT, Anthony. *Borromini*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 15.

789 "Trata-se de um guia manuscrito de Roma escrito por Fioravante Martinelli, amigo pessoal de Borromini, que encabeçou a causa de sua defesa contra os que apoiavam Bernini e acusavam aquele de licenciosidade em seu tratamento da arquitetura... podemos estar seguros de que as ideias expressas por Martinelli respondem às opiniões do próprio Borromini, pois eram certamente amigos muito íntimos, e Martinelli submeteu o manuscrito à consideração do arquiteto, que acrescentou uma série de comentários à margem. Tais comentários são, mais do que expressão de opiniões ou teorias pessoais, correções de detalhes objetivos, porém é evidente que Borromini não teria deixado passar nenhuma opinião com a qual estivesse em claro desacordo" (BLUNT, Anthony. *Borromini*, p. 29 e 30).

Selvageria gótica_OK.indd 343 02/12/2020 17:01:15

não apenas com Vitrúvio[790], mas também com Miguel Ângelo, afirmando que "Borromini considerava a Miguel Ângelo e aos antigos como as autoridades às quais se podia recorrer com absoluta confiança"[791]. Blunt sublinha igualmente que o próprio Borromini, em certa ocasião, chegou mesmo a afirmar ter "imitado aos antigos mais que aos modernos", e que ao tratar de seus projetos na *Opus architectonicum*[792], escrita por Virgilio Spada, refere-se constantemente aos edifícios antigos que toma muitas vezes como modelo para algumas de suas mais revolucionárias inovações. O que nos permitiria, segundo este ponto de vista, colocar a obra de Borromini no interior do humanismo e do classicismo arquitetônicos, como aliás costumam fazer muitos historiadores da arquitetura, entre eles, por exemplo, John Summerson, na sua já citada obra intitulada *A Linguagem Clássica da Arquitetura*.

Blunt acentua igualmente que os modelos da Antiguidade adotados por Borromini nem sempre eram os mesmos aos quais, com frequência, teriam recorrido os arquitetos renascentistas, entre eles particularmente Bramante. Estes "haviam baseado seus princípios no estudo de Vitrúvio e de certos exemplos,

---

790 Martinelli defende Borromini dos ataques do crítico Filippo Maria Bonini que, segundo ele, queria apresentá-lo como um arquiteto "que trabalha com seus caprichos, que aborrece as regras estabelecidas por nossos predecessores e a imitação dos antigos, e que deseja introduzir uma nova maneira e umas novas regras da construção, e fundar uma escola baseada nestes princípios (enquanto que o certo é que) a destreza do *cavaliere* Borromini e seus conhecimentos de todas as ciências que são necessárias ao arquiteto abundam tanto nele que, trabalhando como um verdadeiro arquiteto e introduzindo variações nas regras estabelecidas, não tem pretensão de ensinar, mas simplesmente esclarecer seu próprio pensamento sobre a obra em que trabalha. E se alguém não reconhece seu talento, lhe diria que para ele é necessário ler Vitrúvio e os outros mestres..." (citado por BLUNT, Anthony. *Borromini*, p. 30).

791 Ibid., p. 31. "Borromini recorre frequentemente a Miguel Ângelo em relação ao Oratório de San Felipe Néri. Em seu claustro, por exemplo, utilizou enormes pilastras para unir as duas *logias* de arcadas superpostas, e ao justificar sua razão de ser refere-se ao fato de que Miguel Ângelo tinha empregado pilastras igualmente enormes em seus palácios do Capitólio, porém que ninguém o tinha feito desde então – observação que indica ou bem que não sabia que Palladio havia utilizado esta ordem ou bem que pensava que só em arquitetos romanos, ou também possivelmente que preferia ignorar o caso de Palladio para deixar sentada sua própria originalidade ao ressucitar esse elemento característico" (ibid., p. 31).

792 "Há muito poucos testemunhos escritos que podem ilustra-nos sobre o tema das ideias que Borromini tinha sobre a sua arte, porém conservamos uns poucos documentos que, ainda que em realidade não tenham sido escritos por ele, refletem sem dúvida, e com fidelidade, suas ideias. O mais importante deles é a extensa introdução à *Opus architectonicum*, com gravuras do Oratório de San Felipe Neri, na qual esteve trabalhando o arquiteto desde 1637 até 1650. Encontra-se escrita na primeira pessoa, porém o texto em realidade foi preparado por Virgilio Spada, que era o prior (prepósito) do Oratório quando Borromini nele trabalhou. O manuscrito foi escrito enquanto o arquiteto estava vivo – Spada morreu antes dele – e deve ter contado com a sua aprovação" (ibid., p. 29).

Selvageria gótica_OK.indd 344 02/12/2020 17:01:15

cuidadosamente selecionados, da arquitetura romana"[793], restritos àqueles nos quais se haviam empregado tão somente as ordens dórica, jônica ou coríntia, isto é, as ordens de origens grega, excluindo-se, portanto, a toscana e a compósita. Assim, diz Blunt, "à primera vista pode parecer estranho que um arquiteto que foi famoso por ter transgredido todas as normas geralmente aceitas desde a época de Bramante, normas que derivavam da arquitetura da Antiguidade, recorresse a esses mesmos modelos para justificar as suas inovações; o problema se esclarece, sem dúvida, se examinarmos o tipo de arquitetura antiga no qual ele se inspirava"[794]. E no que afirma Blunt, focando em Borromini, revela-se uma verdade que precisa ser sempre destacada: diante da variedade de arquiteturas produzidas pela Roma Antiga, durante vários séculos, e entre aqueles que delas se reivindicavam como seus herdeiros e seguidores, não havia unanimidade sobre quais obras escolher como sendo aquelas que melhor expressassem os supostos verdadeiros ideais do classicismo, havendo muitas vezes discrepâncias ou contradições entre elas. Sobre isto, e no tocante ao Barroco, como observa G. C. Argan,

> não devemos esquecer que (...) a arquitetura barroca não inventa as formas fundamentais do edifício, [ela] as toma da Antiguidade. Faz uma arquitetura de colunas, de arcos, de cúpulas, de arquitraves, de pilastras, ou seja, de elementos que se tomam da Antiguidade em seu aspecto tipológico (...). Mas, de onde se tomam estes elementos? Diz-se que dos monumentos antigos, os monumentos de Roma. Porém estes monumentos (que os artistas podiam ver, ainda que fosse em ruínas) ocupam um período de cinco séculos pelo menos, se consideramos desde o século I antes de Cristo até o IV d.C., ou seja, a época das grandes basílicas. E então, qual é realmente a arte clássica? Aquela do primeiro século, do segundo, do terceiro ou do quarto? Qual será então a arte que pode proporcionar este modelo formal, a arte que se encontra em Roma ou a que, por exemplo, se pode observar perto do Rhin, na Alemanha, ou na Provence, ou no Oriente Próximo, ou na África do Norte? Portanto, torna-se necessário estabelecer qual é verdadeiramente a arte clássica.[795]

---

793 BLUNT, Anthony, op. cit., p. 40.

794 Segundo Blunt, "o principal ponto de partida do estilo de Bramante e seus seguidores tinha sido o estudo dos edifícios mais clássicos da Roma Antiga – como o Panteão, o Templo de Fortuna Virilis e os chamados Templos de Vesta – e de seus grandes feitos estruturais – como as Termas ou a Basílica de Majencio, que eles chamavam o Templo da Paz. A Borromini lhe atraíam, instintivamente, outros gêneros muito distintos de arquitetura antiga: em primeiro lugar as bases e os capitéis, de grande complicação e esquisita talha, dos períodos de Augusto e dos Flávios, que copiou do Codex Corner; depois, os edifícios da última época do Império, dos quais conhecia exemplos na Villa de Adriano em Tívoli e nas últimas termas, como as de Diocleciano, assim como outras construções que, ao que parece, desapareceram" (ibid., p. 40 a 42).

795 ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio Arquitetònico desde el Barroco a nuestros dias*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 16.

Selvageria gótica_OK.indd 345 02/12/2020 17:01:15

Sublinhe-se ainda que, segundo Pérouse de Montclos, "Borromini estava dividido entre a tradição romana (a cúpula na tradição Bramante e Miguel Ângelo que se encontra na Santa Inês, por exemplo) e a 'Old North-Italian tradition'(sobretudo a San Carlo (fig. 258) e a Santo Ivo". Wittkower compara o coroamento da fachada de São Felipe de Neri (fig. 259) com aquela da fachada da Catedral de Milão[796].

Figura 258 – Igreja San Carlo alle Quatro Fontane, Roma, arquiteto Francesco Borromini

Foto: Welleschik

Figura 259 – Oratório dei Filippini, Roma, arquiteto Francesco Borromini

Foto: Jensens

Ademais, é muito importante para o conhecimento da formação de Borromini levar-se em conta que ele esteve em Milão de 1610 a 1619, e, tudo faz crer, aí trabalhou como pedreiro no canteiro da catedral[797]. Aliás, já falei sobre isso no Capítulo III, quando tratei da criação do Colégio de Arquitetos e Engenheiros em Milão. Ainda segundo Montclos, na obra desse arquiteto nascido na região de Ticino, "existem prováveis lembranças dos bulbos tradicionais das regiões alpinas; existem também autênticas sobrevivências do gótico medieval ou dos elementos de um neogótico precoce (...). O sucesso de Borromini na Europa central se explicaria, segundo Portoghesi, pela profunda afinidade entre a 'nova temática espacial' e as tradições regionais dessa parte da Europa fortemente marcada pelo gótico"[798].

Julgo que Argan formula um argumento que ajuda a descobrir as razões mais profundas que levaram os clássicos mais ortodoxos – isto é, mais apegados aos princípios formulados pelo Alto Renascimento – a desprezar a arquitetura de Borromini, aplicando a ela a expressão gótico. E esta pista aparece quando Argan

796 Cf. MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de. *L'Architecture a la Française*, p. 263.
797 Ibid.
798 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 346 02/12/2020 17:01:16

utiliza-se da comparação entre Bernini (figs. 260, 261 e 262) – que segundo ele deve muito a Bramante[799] – e Borromini, para responder à seguinte pergunta por ele mesmo formulada: "qual é a relação que existe entre invenção e criação?". Segundo Argan,

> o termo ***invenção*** no sentido que possui na teoria e na historiografia do 500 ao 700 está vinculado com toda a literatura sobre arte do Renascimento e sobretudo com o termo *desenho*. Vasari diz: *L'invensione é propriamente il disegno dell'opera.* A primeira definição de *desenho* a encontramos no tratado de arquitetura de L. B. Alberti: "o desenho é toda ideia separada da matéria; é a imagem da obra independentemente dos processos técnicos e dos materiais necessários para realizá-la; dada a invenção, se buscam os modos de realizá-la". O *desenho*, então, representa a linha geral da obra que o artista concebe; a solução técnica vem depois. A técnica pode obrigar a modificar a *invenção* parcialmente, porém esta sempre ficará definida nas suas linhas gerais (...). O artista inventa, isto é, cria formas completas de edifícios separadamente de sua matéria; só depois vem o fato da execução, que pode ser fiel ou não ao projeto, pode dele aproximar-se mais ou menos, mas não se identifica jamais com ele, da mesma maneira que um homem ou um objeto não se identifica jamais com sua "idea" na teoria platônica.[800]

Para Borromini, o *desenho* "é imaginar a forma do conjunto de maneira esquemática, precisando logo a seguir a composição dos elementos (...). Quando Borromini 'desenha' S. Carlino, começa com um retângulo, depois curva os contornos, agrega capelas que logo serão também ovais etc., ou seja, produz uma transformação contínua da forma que evita os estratos planimétricos, cada um dos quais supera o precedente"[801]. Enquanto que para Bernini o *desenho* "tende a ser algo concreto, concluído, e a obra realizada será somente coisa inferior"[802], para Borromini "não há solução de continuidade, não existe uma *praxis* separada; a matéria *adquire* um valor, não falta nenhum *desenho* dado *a priori*, mais ainda, é um valor que sem lugar a dúvidas é superior a qualquer *desenho* dado *a priori*. O mesmo pode observar-se desde um ponto de vista social: em Bernini, o sábio é a autoridade da cultura, a que define a forma que logo se leva à prática; em Borromini é o artesão quem, através do seu processo criador, leva a técnica ao seu máximo valor"[803]. Certamente por isso, e retornando a Blunt, pode-se com

---

799 "Em arquitetura, Bernini deve muito a Bramante, e por isso podemos estabelecer uma relação entre a arquitetura de Bramante – por exemplo o templo de S. Pietro in Montorio – e a de Bernini – a colunata de S. Pedro – , na qual se nota um desenvolvimento histórico coerente" (MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 25).

800 Ibid., p. 24-5.

801 Ibid., p. 26.

802 Ibid.

803 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 347 02/12/2020 17:01:16

ele fazer coro afirmando: "os edifícios de Bernini se veem com os olhos; os de Borromini se sentem com o corpo inteiro"[804]. E aceitando-se as interpretações feitas por Argan, não é descabido, antes pelo contrário, afirmar que, no tocante à relação entre a concepção e a execução, Bernini se identificava integralmente com os princípios renascentistas, enquanto que Borromini não se deixou por eles envolver plenamente, aproximando-se dos procedimentos característicos à produção da arquitetura gótica.

Figura 260 – Gian Lorenzo Bernini, autorretrato

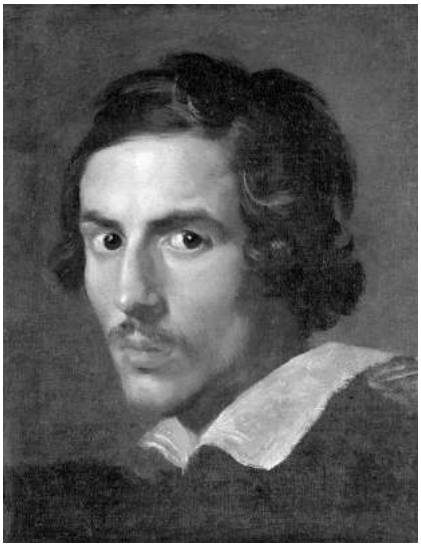


Figura 261 – Colunatas da Praça de São Pedro, Roma, arquiteto Lorenzo Bernini, gravura de Giovanni Piranesi

Figura 262 – Basílica e Praça de São Pedro, final do século XIX

[804] BLUNT, Anthony. *Borromini*, p. 26.

Selvageria gótica_OK.indd 348 02/12/2020 17:01:17

Deixando essa digressão, na qual contrapus Bernini a Borromini, e retornando ao que destaca Montclos, recorde-se que são igualmente expressivos os exemplos de edifícios barrocos qualificados de góticos; entre estes o Santo Sudário de Turim, (fig. 263) o Belvedere de Viena, (fig. 264) a Catedral de Saint-Paul de Londres, (fig. 265) a Bolsa de Copenhague com sua flecha torsa borrominiana. Montclos relembra também que o arquiteto francês Pierre Vigne (fig. 266) considerava as colunatas torsas como góticas: "é uma invenção puramente gótica, desconhecida dos antigos gregos e romanos, dizia Vigne"[805]. François Blondel também é lembrado por Montclos, pois a propósito da chamada *ordem francesa*, conforme já vimos, ele a compara às "extravagâncias e quimeras góticas", ao mesmo tempo em que vincula a polêmica colunata do Louvre, obra de Claude Perrault, ao "gosto do gótico". Aliás, o próprio Perrault chegou mesmo a afirmar o seguinte: "o gosto do nosso século, ou ao menos da nossa nação, é diferente daquele dos antigos, e talvez nisso ele tenha um pouco de gótico"[806]. E na mesma trilha daqueles que veem identidade entre o "não clássico" e o gótico, um abade de nome Leblanc, criticando asperamente o que hoje nomeamos rococó, afirmava: "nós voltamos à barbárie dos godos"; enquanto que o Padre Avril, o mesmo que já havia qualificado de gótica a Catedral de Saint-Paul de Londres, "via no barroco alemão um ressurgimento da tradição nacional dos ancestrais godos"[807].

Figura 263 – Catedral de Turim, em torno de 1870

Foto: Giacomo Brogi

Figura 264 – Belvedere de Viena

805 VIGNY, Pierre de. Dissertation sur l'architecture. In: *Journal économique*, março de 1752, p. 68., citado por Pérouse de Montclos, in *L'architecture a la française*, p. 262. Vigny, no caso, referia-se às colunas que "se vê no portal da igreja de Pisa construída noutros tempos segundo o gosto do Norte" (ibid.).

806 Citado por Pérouse de Montclos, in *L'Architecture a la Française*, p. 262.

807 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 262.

Selvageria gótica_OK.indd 349 02/12/2020 17:01:18

Figura 265 – Catedral de St. Paul, Londres, arquiteto Christopher Wren

Foto: Bernard Gagnon

Figura 266 – Pierre Vigne, arquiteto

Cabe lembrar ainda outros personagens importantes na história da teoria arquitetônica produzida na França e que também relacionaram as obras barrocas com o gótico, por verem naquelas uma decadência em relação aos ideais renascentistas. Foi o caso do jesuíta francês Marc-Antoine Laugier[808], que na

[808] "Nós não sabemos muito sobre Laugier. Não se conhece nenhum retrato dele. Mesmo para seus contemporâneos, ele manteve-se um personagem inacessível... Marc-Antoine Laugier não era arquiteto. Ele era um 'homem de letras', um 'filósofo', um 'crítico', um 'polígrafo'"

Selvageria gótica_OK.indd 350 02/12/2020 17:01:18

segunda metade do século XVIII escreve duas importantes obras intituladas *Essai sur l'Architecture* (com um *Dictionnaire des termes de l'architecture*, em anexo) e *Observations sur l'Architecture*. (figs. 267, 268 e 269) Referindo-se então à arquitetura francesa pós-medieval, ele afirmava:

> nós tivemos nossos Bramantes, nossos Miguel Ângelos, nossos Vignolas. O século passado, século em que, em matéria de talentos, a natureza no nosso meio se desenvolveu, esgotou, talvez, toda sua fecundidade; o século passado produziu de fato obras-primas de Arquitetura, dignas dos melhores tempos. Mas no momento em que tocávamos à perfeição e como se a barbárie não tivesse perdido sobre nós todos os seus direitos, recaímos no baixo e defeituoso. Enfim, tudo parece nos ameaçar de uma decadência inteira.[809]

Segundo Paolo Sica, para Laugier uma arquitetura renovada como ele propunha, leia-se o oposto ao barroco e ao rococó, "não pode contentar-se com a livre invenção artística. Fazem falta, para orientar a construção da arquitetura, justificações e *razões* que podem traduzir-se em um procedimento, em um método"[810]. Por isso, diz Sica, a revisão crítica que Laugier leva a cabo "começa com um rechaço: condenam-se as 'extravagâncias' estilísticas que o barroco e o rococó chegaram a converter em intoleráveis 'licenças'"[811]. E nesse sentido são significativas as ideias expressas por Laugier quando ele coloca sob as mesmas críticas a arquitetura *arabesca* – expressão da qual, como veremos mais adiante, ele por vezes se utiliza em substituição à gótica – e a arquitetura barroca, no

---

(BEKAERT, Geert. Introdução à obra de LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture + Observations sur l'Architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979, p. VI). "Na França, onde são mais agudos os apelos à razão que provêm dos círculos dos *filosophes* iluministas, surge, em torno a 1750, o maior teórico do racionalismo arquitetônico: o abade Marc-Antoine Laugier (1713 – 1769), autor de um *Essai sur l'Architecture*, aparecido em 1753 em Paris e reeditado depois, com algumas correções em 1755. Laugier é um estudioso eclético, consagrado a muitos díspares trabalhos históricos (escreve uma apologia da música francesa e uma história de República de Veneza em 12 tomos); no campo da arquitetura seus conhecimentos e parte de suas ideias derivam de algumas colocações francesas do fim do século XVII, e em particular da obra de J. L. Cordemoy – *Nouveau traité de toute l'architecture* –, publicada em Paris em 1706. Segundo Laugier, entre os pensadores que o precedem, Cordemoy é o único que foi mais além dos simples comentários dos textos vitruvianos, e, em efeito, Cordemoy é, provavelmente, o primeiro teórico que colocou em marcha fermentos críticos e proposta novas, se bem que o seu pensamento segue sendo um tanto indeciso em suas afirmações inovadoras, deixando de desenvolver todas as suas possíveis implicações e sem chegar a oferecer um quadro racional conjunto para uma nova teoria da arquitetura" (SICA, Paolo. *Historia del urbanismo: el siglo XVIII*. Madrid: Instituto de Estúdios de Administración Local, 1982, p. 223.

809 LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1979, p. 5.

810 SICA, Paolo. *Historia del urbanismo: el siglo XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1982, p. 223.

811 Ibid., p. 224.

Selvageria gótica_OK.indd 351 02/12/2020 17:01:19

caso aquela de Borromini, submetendo-as ao seguinte questionamento: "Por que os penduricalhos da Arquitetura Arabesca que agradaram toda a Europa durante muitos séculos, são eles menos repreensíveis? Por que são toleráveis as extravagâncias do Cavalheiro Borromini, que tiveram a aprovação de toda Roma e aí ainda são copiadas com afetação? É importante para o sucesso das Artes nada se oferecer que não seja fundamentado em princípios, senão, não existe outra regra que não seja o capricho"[812]. Para Laugier – e a passagem que a seguir transcrevo talvez sintetize o fundamental da suas ideias –

> é desejável que algum grande arquiteto se empenhe em salvar a Arquitetura das bizarras opiniões, dela nos descobrindo as suas leis fixas e imutáveis. Toda a Arte, toda a Ciência tem um objeto determinado. Para alcançar esse objeto, todos os caminhos não seriam igualmente bons, existe apenas um que conduz diretamente ao objetivo; e é este caminho único que é necessário conhecer. Em todas as coisas só existe uma maneira de fazer bem. O que é a Arte senão essa maneira estabelecida sobre princípios evidentes, e aplicados ao objeto por preceitos invariáveis?[813]

Figura 267 – Capa do *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier

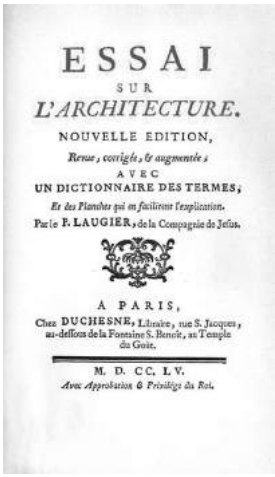

ESSAI
SUR
L'ARCHITECTURE.
NOUVELLE EDITION,
Revue, corrigée, & augmentée;
AVEC
UN DICTIONNAIRE DES TERMES;
Et des Planches qui en facilitent l'explication.
Par le P. LAUGIER, de la Compagnie de Jesus.
A PARIS,
Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.
M. D. CC. LV.
Avec Approbation & Privilège du Roi.

Figura 268 – Capa do *Observations sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier

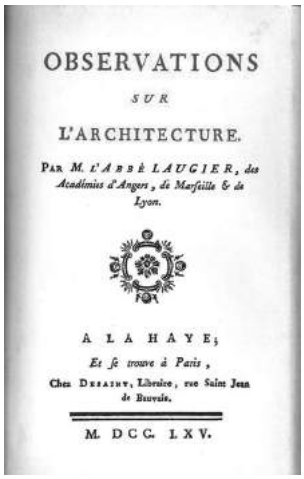

OBSERVATIONS
SUR
L'ARCHITECTURE.
PAR M. L'ABBÉ LAUGIER, des Académies d'Angers, de Marseille & de Lyon.
A LA HAYE;
Et se trouve à Paris,
Chez DESAINT, Libraire, rue Saint Jean de Beauvais.
M. DCC. LXV.

Figura 269 – Página do *Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier

E ao comparar duas obras arquitetônicas parisienses, a Porta Saint-Denis, (fig. 270) projeto do arquiteto François Blondel, e a Porta Saint'Martin, (fig. 271) projeto do arquiteto Pierre Bullet – ex-aluno de Blondel –, Laugier se refere de

812 LAUGIER, Marc-Antoine, op. cit., p. XIII.
813 Ibid., p. XXXVII-XXXVIII.

Selvageria gótica_OK.indd 352 02/12/2020 17:01:20

maneira distinta e oposta a cada uma delas, estabelecendo uma relação entre esta última e a arquitetura gótica:

> a porta de S. Denis é, segundo eu, uma obra-prima (...). Nada de mais majestoso do que a admirável largura e a bela elevação deste arco pleno; nada de mais judicioso que os ornamentos que lhe acompanham; nada de mais másculo e de mais nervoso que a escultura das figuras e dos baixo-relevos; nada de melhor desenhado e de mais orgulhosamente talhado do que o entablamento que o termina. Eu não conheço nenhum arco do triunfo dos antigos romanos que tenha uma composição tão espiritual, tão nobre, tão relevante quanto esta soberba porta. Eu não poderia dizer o mesmo da porta de S. Martin; os seus arcos são pequenos demais, sua massa é muito pesada e grosseira, e o imenso trabalho das saliências densas de sulcos serve apenas para lhe dar um ar gótico dos mais desagradáveis.[814]

Figura 270 – Porta Saint-Denis, Paris, arquiteto François Blondel

Foto: Clément Maurice

Figura 271 – Porta Saint-Martin, Paris, arquiteto Pierre Bullet

Foto: Archive Book Images

Entre as obras escritas, contemporâneas às de Laugier, cabe destacar que, tanto no *Saggio sopra Architettura Gotica*, escrito por um certo Paolo Frisi em 1766, quanto em *Paris, modèle des Nations*, de Louis-Antoine de Caraccioli[815] em 1777, considera-se "gótico tudo o que não é clássico"[816]. E como para os adeptos mais ortodoxos do classicismo, o barroco havia se afastado das *regras*, sendo visto como uma espécie de degradação das mesmas, um verdadeiro retorno à arquitetura "*goffa*" e desregrada dos "tempos de ignorância", torna-se compreensível porque, em um tal contexto, muitos dos contemporâneos do

[814] LAUGIER, Marc-Antoine, op. cit., p. 217.

[815] Louis Antoine Caraccioli (1719 – 1803) foi um escritor francês que escreveu, além de obras literárias, obras políticas e teológicas.

[816] Cf. MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 262.

Selvageria gótica_OK.indd 353 02/12/2020 17:01:21

barroco o tenham considerado como um avatar do gótico[817], isto é, como a reencarnação de tudo aquilo que, para eles, caracterizava a natureza da arquitetura da Idade Média.

Retornando ao uso do termo gótico e à maneira como ele comparece nos escritos de Laugier, observa-se que o mesmo é empregado, de maneira indiscriminada, às arquiteturas medievais. E é igualmente importante destacar que esse jesuíta, adepto do neoclassicismo, renega não apenas a arquitetura criada pelo cristianismo na Idade Média, mas também a barroca já presente na construção da igreja sede da sua Ordem religiosa, a Santo Inácio de Roma. (figs. 272 e 273) E no tocante à terminologia, ele por vezes se utiliza da oposição entre os termos *antigo* e *moderno*, para distinguir a arquitetura da Antiguidade greco-romana da arquitetura medieval.

> A arquitetura, dizia ele, deve o que ela tem de mais perfeito aos gregos, nação privilegiada, a quem estava reservada a condição de nada ignorar em matéria de Ciências, e de tudo inventar nas Artes. Os romanos, dignos de admirar, capazes de copiar os modelos excelentes que a Grécia lhes fornecia, quiseram aí acrescentar algo de seu, e fizeram então somente ensinar a todo o Universo que, quando o grau de perfeição é atingido, nada mais nos resta que não seja imitar ou declinar. A barbárie dos séculos posteriores, após ter sepultado todas as Belas Artes sob as ruínas do único império que lhe conservava o gosto e os princípios, fez nascer um novo sistema de Arquitetura onde, as proporções ignoradas, os ornamentos estranhamente configurados e puerilmente amontoados, ofereciam apenas pedras recortadas, o disforme, o grotesco, o excessivo. Esta Arquitetura moderna fez, por muito tempo, as delícias de toda a Europa. A maior parte das nossas grandes igrejas estão, infelizmente, destinadas a lhe conservar os traços para a posteridade a mais distante.[818]

E ao lamentar que as igrejas góticas continuariam existindo para a posteridade, tudo faz crer que para ele o melhor seria que as mesmas desaparecessem integralmente, ou que fossem, tanto quanto possível, alteradas radicalmente na sua arquitetura.

Em outra passagem, Laugier volta a confrontar as arquiteturas por ele chamadas de antiga (clássica) e moderna (medieval), fazendo alusão à existência de duas espécies distintas de gótico.

---

817 MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de, op. cit., p. 262.
818 LAUGIER, Marc-Antoine, op. cit., p. 3-4.

Selvageria gótica_OK.indd 354 02/12/2020 17:01:21

Figura 272 – Igreja Santo Inácio, Roma, arquitetos Giacomo Vignola e Giaccomo della Porta

Foto: Max Ryazanov

Figura 273 – Apoteose de Santo Inácio, teto da nave da Igreja Santo Inácio, Roma, pintura *trompe-l'oeil* de Andrea Pozzo

Foto: Bruce McAdam

Distinguem-se, dizia ele, duas sortes de arquitetura, a antiga e a moderna. A arquitetura antiga é aquela que foi inventada pelos gregos e continuada pelos romanos, até a decadência de seu Império; nós a ressuscitamos há trezentos anos, e nós não fazemos outra hoje em dia. A arquitetura moderna é aquela que foi usada durante os tempos da barbárie, e que se nomeia comumente gótico. Ela se subdvide em duas espécies, que são o *velho e o novo góticos*. O *velho gótico*, imaginado pelos primeiros bárbaros que se estabeleceram sobre a terras do Império Romano, era uma imitação grosseira e rústica das antigas Ordens da Arquitetura, que estes povos ignorantes e desajeitados copiaram da mesma maneira que um camponês de aldeia copiaria hoje um quadro de Rafael. Este *gótico* era extremamente pesado e desagradável; nós temos dele um resto considerável no grande portal da Igreja S. Germain-des-Près, (figs. 274 e 275) construído por Childebert, filho de Clovis. Este *gótico* se perseverá até aproximadamente o século XII. Então vê-se nascer um *novo gótico*, bastante extravagante nas suas ideias, mas singularmente leve e delicado, que se torna logo universal, e que se vê executado em todas as igrejas que foram construídas depois. Crê-se que este segundo tipo de *gótico* nos foi trazido pelos árabes; assim ela é nomeada propriamente *arabesca*, para distingui-la do precedente que se nomeia simplesmente *gótico*. Na Catedral de Paris, os dois *góticos* se encontram reunidos. No térreo as colunas da nave central e das naves laterais são do gosto do *velho gótico*, e tudo o que está acima é no gosto do *novo gótico* ou *arabesco* que se inicia. Por pouco que se distinga estas diferentes espécies de *gótico*, se estará em condição de bem julgar sobre a antiguidade dos edifícios.[819] (fig. 276)

[819] LAUGIER, Marc-Antoine, op. cit., p. 279-281.

Selvageria gótica_OK.indd 355 02/12/2020 17:01:21

Figura 274 – Igreja de Saint-Germain-des-Prés, Paris

Foto: DXR

Figura 275 – Abadia de Saint-Germain-des-Prés

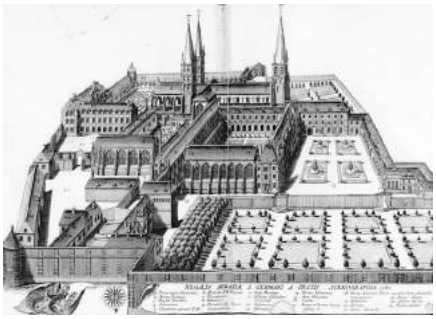


Figura 276 – Catedral Notre-Dame de Paris

Foto: www.culturagenial.com

Quanto à suposta origem árabe do *novo gótico*, aventada por Laugier, cabe recordar que, antes dele, na Inglaterra por exemplo, outros já haviam defendido ideias bastante semelhantes. John Evelyn em *Account of Architects and Architecture* – prefácio a sua edição de *A Parallel of the Ancient Architecture witt the Modern* (figs. 277 e 278) de Roland Fréat, datado de 1697 – atribui ao estilo gótico mais de uma origem. Tratando as arquiteturas grega e romana como uma só, e enaltecendo-a como

Selvageria gótica_OK.indd 356 02/12/2020 17:01:22

aquela que responde mais integralmente a todas as perfeições que se espera de um edifício acabado e sem defeitos; tal como aqueles que foram durante muitos séculos celebrados e admirados universalmente por todo o mundo civilizado, e [que] sem nenhuma dúvida ainda existiriam (...) se os godos, os vândalos e outras nações bárbaras não tivessem sobre eles investido e os destruído, da mesma maneira como fizeram com o glorioso império onde se erguiam estes prestigiosos e pomposos monumentos; introduzindo no seu lugar um certo estilo de construção fantasiosa e desregrada, que nós depois chamamos moderna (ou sobretudo gótica), monte de edifícios monásticos pesados, sombrios e melancólicos, sem nenhuma justa proporção, utilidade ou beleza, comparado ao verdadeiro estilo dos Antigos.[820]

Figura 277 – Capa da tradução inglesa do *Parallèle* de Roland Fréart, autoria de John Evelyn

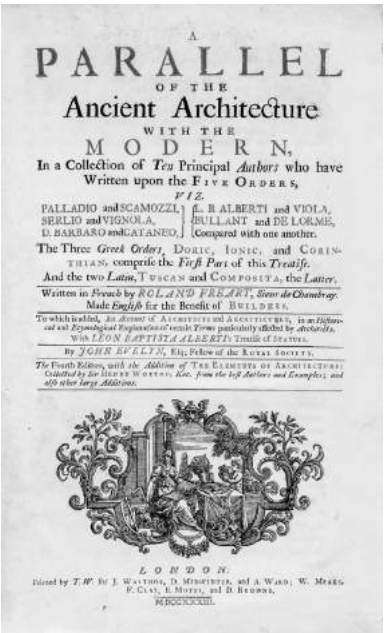

A
PARALLEL
OF THE
Ancient Architecture
WITH THE
MODERN,
In a Collection of Ten Principal Authors who have Written upon the Five Orders,
VIZ.
PALLADIO and SCAMOZZI, SERLIO and VIGNOLA, D. BARBARO and CATANEO, L. B. ALBERTI and VIOLA, BULLANT and DE LORME, Compared with one another.
The Three Greek Orders, Doric, Ionic, and Corinthian, comprie the First Part of this Treatise.
And the two Latin, Tuscan and Composita, the Latter.
Written in French by ROLAND FREART, Sieur de Chambray.
Made English for the Benefit of Builders.
To which is added, An Account of Architects and Architecture, in an Historical and Etymological Explanation of certain Terms particularly affected by Architects.
With LEON BAPTISTA ALBERTI's Treatise of Statues.
By JOHN EVELYN, Esq; Fellow of the Royal Society.
The Fourth Edition, with the Addition of The Elements of Architecture; Collected by Sir Henry Wotton, Kni. from the best Authors and Examples; and also other large Additions.
LONDON.
Printed by T. W. for J. Walthoe, D. Midwinter, and A. Ward; W. Mears, F. Clay, E. Motte, and D. Brown,
MDCCXXXII.

Figura 278 – Página da publicação inglesa do *Parallèle* de Roland Fréart

E aos "povos ferozes vindos do Norte", Evelyn acrescenta "os mouros e os árabes vindos do Sul e do Leste", todos eles responsáveis pela devastação "do mundo civilizado" por onde se estabeleceram, e pela corrupção da "arte nobre e útil" da Antiguidade, colocando no seu lugar a arquitetura "desregrada" da

820 EVELYN, John. *Account of Architects and Architecture*, citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 11.

Selvageria gótica_OK.indd 357 02/12/2020 17:01:24

qual eram os autores[821]. E o arquiteto inglês Christopher Wren, (fig. 279) num texto escrito em 1713, defendia a seguinte opinião: "aquilo que nós chamamos hoje o estilo gótico em arquitetura (...) deveria sobretudo ser chamado estilo sarraceno"[822]. Mas, sublinhe-se, o próprio Wren, ao se referir a uma parte da Catedral de Saint-Paul, utilizando-se então da já consagrada expressão gótico, afirma que ela "era aparentemente de um estilo gótico mais moderno, não com os arcos circulares (como nas antigas igrejas), mas em ponta"[823]; o que permite supor que, também para ele, era cabível falar da existência de dois tipos de góticos, um mais antigo e o outro mais moderno.

Na França, o verbete "arquitetura" da *Encyclopédie*, (fig. 280) publicada em 1751 sob a coordenação de Diderot e D'Alembert, distingue o estilo "gótico" daquele da Idade Media tardia. O primeiro tendo desaparecido após a época de Carlos Magno. A partir de então, segundo os seus autores,

> a arquitetura gradativamente mudando de face (...) torna-se por demais leve; os arquitetos desse tempo faziam consistir as belezas de sua arquitetura em uma delicadeza e em uma profusão de ornamentos até então desconhecidos, excesso no qual caíram sem dúvida por oposição ao gótico que lhes havia precedido, ou pelo gosto que eles receberam dos árabes e do mouros, que trouxeram esse gênero para a França dos países meridionais, como os vândalos e os godos tinham trazido dos países do Norte *o gosto pesado e gótico*.[824]

Fica claro portanto que, no referido verbete, a expressão gótico se refere a uma arquitetura que teria sua origem associada aos vândalos e godos; enquanto que aquela que há muito já era chamada de gótico teria origem árabe e moura. Sublinhe-se, entretanto, que na mesma *Encyclopédie*, no seu verbete "gótico", faz-se referência a um gótico *antigo* e um gótico *moderno*; denominações já antes usadas por André Felibien, como foi visto.

Como se pode observar, ainda na segunda metade do século XVIII, as posições não estavam claras no que concerne a que arquiteturas da Idade Média poder-se-ia ou não aplicar o termo gótico. E as origens das mesmas eram igualmente objeto de várias conjecturas. E sobre as ideias aí envolvidas, Arthur Lovejoy chama a atenção para o fato de que, em meados do século XVIII, aquelas que apontavam para a origem árabe do gótico se haviam espalhado e ganhado força. Por isso o estilo que chamamos gótico era correntemente chamado de sarraceno, árabe ou arabesco. E como exemplo ele cita um tal J. F. Sobry, que,

---

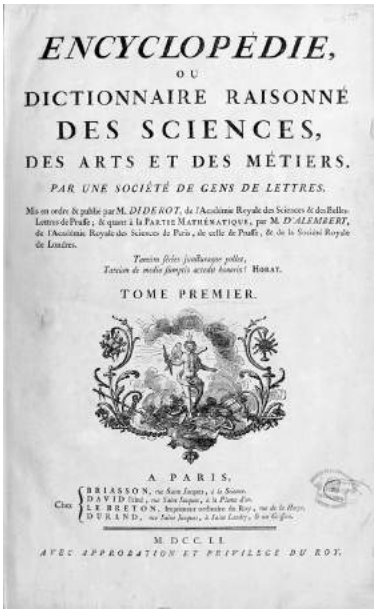
821 Conforme citações de John Evely, in LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 10-11.
822 WREN, Christopher, citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 13.
823 Ibid., p. 14.
824 Cf. LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 13.

Selvageria gótica_OK.indd 358 02/12/2020 17:01:24

em 1776, na sua obra intitulada *De l'Architeture* escreveu: "Os árabes (...) nos trouxeram uma nova arquitetura. Essa arquitetura mais leve, mais ornamentada, mais simples, tão sólida e tão fácil de executar como a gótica, foi recebido universalmente (...) e esses edifícios, mesmo que rejeitados hoje pela maioria, encontram ainda admiradores"[825]. Constata-se pois, mais uma vez, que ainda no final do século XVIII usa-se o termo gótico para nomear uma arquitetura que hoje, e já há muito tempo, é genericamente considerada pré-gótica.

Figura 279 – Christopher Wren, arquiteto

Figura 280 – Capa da *Encyclopédie* de D'Alembert e Diderot



ENCYCLOPÉDIE,
OU
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS.
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.
Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.
Tamen sedes jocalaque volet,
Tarcion de modio sumptis accedit honoris! HORAT.
TOME PREMIER.
A PARIS,
Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & en Grèce.
M. DCC. LI.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Isto posto, e retornado a Laugier, observe-se que ele se utilizava do termo gótico para designar toda a arquitetura feita "durante os tempos da barbárie", compreendido entre a queda do Império Romano e a época em que a arquitetura antiga foi "ressuscitada", em meados do século XV, isto é, há três séculos do momento em que ele escrevia o seu *Essai sur l'Architecture*. Entretanto, e malgrado essa generalização, Laugier subdividia o gótico em duas espécies, correspondentes a dois períodos sucessivos; o segundo começando no século XII, ou seja, quando se constrói então o primeiro exemplar daquela arquitetura que hoje nomeamos tão somente gótica e que ele chamava de *gótico moderno*. Refiro-me à já lembrada Igreja de Saint-Denis, (fig. 281) cuja parte gótica

825 SOBRY, J. F., citado por LOVEJOY, Arthur, op. cit., p. 13.

Selvageria gótica_OK.indd 359 02/12/2020 17:01:25

começou a ser construída em 1130 sob o comando do abade Suger, e que foi objeto de vários estudos, entre eles o de Erwin Panofsky, no seu livro intitulado *Arquitetura Gótica e Pensamento Escolástico*[826]. E o fato de recorrer igualmente à Catedral Notre-Dame de Paris, para mostrar uma obra na qual os seus dois tipos de gótico estariam presentes, revela que Laugier, mesmo utilizando-se da expresão gótico de maneira hoje considerada exageradamente abrangente, empregando-a ora como adjetivo aplicável a toda arquitetura medieval, ora como substantivo que muda de predicado de um período para outro, já havia percebido e tomado consciência da necessidade ou, no mínimo, conveniência de se estabelecer uma distinção importante entre aquelas construções mais tarde nomeadas apenas góticas e todas as demais realizadas na Idade Média, tais como as hoje chamadas românicas. Mas é verdade também que Laugier o faz de maneira um tanto quanto tímida, ainda hesitante, não indo muito além de uma subdivisão do gótico, muito próxima daquela que, bem antes, conforme vimos, já havia sido adotada por Jean-François Felibien.

Figura 281 – Igreja de Saint-Denis

Foto: Chabe01

[826] PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1978.

Selvageria gótica_OK.indd 360 02/12/2020 17:01:25

Alguns anos após Laugier ter publicado as suas *Observations sur l'Architecture*, e ainda na segunda metade do século XVIII, mais precisamente em 1787, o também francês Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville publica em Paris a sua obra intitulada *Vies des Fameux Architectes depuis la Renaissance des Arts, avec la description de leurs Ouvrages*, obra na qual trata da arquitetura gótica, opondo-a à arquitetura clássica. Já no prefácio, retoma as ideias dominantes entre os renascentistas italianos e expressas incialmente por Vasari, ao afirmar que "a Arquitetura, a Pintura e a Escultura (...) têm um mesmo princípio que é o desenho"[827]. Referindo-se às mudanças ocorridas no campo das artes, na Itália e na França, D'Argenville afirma que "não se pode fixar melhor a aurora da arquitetura na Itália que não seja em Filippo Brunelleschi, e aquela da escultura que não seja em Donatello. A respeito da França, os restauradores dessas duas artes foram Lescot (fig. 282) e Goujon"[828]. (fig. 283) E mesmo associando-se àqueles que pensam que no seu país o começo de tudo se deve aos célebres arquitetos que "ilustraram a França a partir do reinado de François I", D'Argenville ignora Philibert de l'Orme, talvez por considerá-lo ainda um pouco medieval. Ademais, ele é da opinião "que se pode reduzir a três as qualidades necessárias a uma arquitetura: a ciência, o gênio e o gosto. A primeira se adquire pelo estudo das matemáticas, a teoria das regras, a leitura dos melhores autores, e o exame refletido dos edifícios antigos"[829]. E insistindo na ideia da perfeição como uma característica da arquitetura renascentista, e que a mesma teria sido plenamente alcançada no período hoje chamado Alto Renascimento, D'Argenville assim se expressa: "no começo do século XVI, menos tímidos que seus predecessores, os artistas iriam medir as partes dos antigos edifícios e desenhar as ordens com precisão. Por aí eles conseguiram levar para os seus edifícios o bom gosto e a pureza, e a preparar o grau de perfeição ao qual a arquitetura depois chegou"[830]. Por isso recomenda: é "na Itália, a pátria das belas-artes, aonde se deve ir buscá-las"; e não apenas nas obras legadas pela Antiguidade, mas também, e muito particularmente, no acervo arquitetônico produzido a partir da Renascença Italiana, pois, segundo ele, "Palladio, Scamozzi, Vignola e muitos

---

827 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier. *Vie de fameux Architectes depuis la Renaissance dês arts, avec la description de leurs ouvrages*. Paris: Librairie de la Bibliothéque Du Roi et de l'Académie Royale dês Inscriptions et Belles-Lettres, 1787, p. III.

828 Ibid., p. VI. Pierre Lescot nasceu em Paris, no ano de 1515, e morreu nessa mesma cidade, em 1578. Junto com Philibert de l'Orme pode ser considerado um precursor da introdução da arquitetura clássica na França, um clássico "a la française", como alguns costumam nomear. Entre suas primeiras obras está a reforma da fachada do Louvre. Torna-se o arquiteto dos reis da França pelo longo período de 32 anos, começando com François I e terminando com Henri III.

829 Ibid., p. LVI. "Se o artista é versado no conhecimento da arquitetura antiga, os desenhos somente oferecerão uma bela invenção, uma rica disposição, ou uma perfeita conveniência aos usos e às pessoas para as quais elas são destinadas" (Ibid., p. LVII).

830 Ibid., p. XXV.

Selvageria gótica_OK.indd 361 02/12/2020 17:01:25

outros grandes homens lá deixaram monumentos de suas ciências, que os jovens artistas jamais estudarão em demasia"[831]. Quanto às relações entre a Idade Média e a obra de Vitrúvio, D'Argenville faz as seguintes considerações: "Lia-se então, e mesmo desde o século IX, os escritos de Vitrúvio, o único entre os antigos cujas obras sobre a arte de construir chegaram até nós. Mas a obscuridade de seu texto, pouco esclarecido pelos seus comentadores, não podia ser dissipada pela luzes insuficientes de artistas pouco preparados para sentir a elegância e as relações das proporções"[832].

Figura 282 – Pierre Lescot, arquiteto

Figura 283 – Jean Goujon, arquiteto

Sublinhe-se igualmente que no discurso de D'Argenville comparece de maneira explícita e recorrente a oposição entre o que ele considera a perfeição das arquiteturas clássicas e a barbárie das arquiteturas medievais, apoiando-se na ideia de que "tudo depende da maneira de olhar as produções da arte. O vulgar vê apenas com os olhos do corpo; aqueles do espírito veem de forma totalmente diferente"[833]. Segundo ele, a arquitetura da Grécia Antiga é leve e agradável, e recomendável "pelas suas belas formas, a exata proporção, a justeza das relações, a elegância do desenho e a riqueza das ordens (...) [Os gregos] ergueram os templos famosos, cujas ruínas são ainda admiradas dos conhecedores. É quase impossível acrescentar qualquer coisa às [suas] obras (...). As regras que eles nos deixaram

831 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier, op. cit., p. XXV.
832 Ibid., p. XXXIX.
833 Ibid., p. XII.

Selvageria gótica_OK.indd 362 02/12/2020 17:01:26

são seguidas pelos mais hábeis mestres, suas ordens de colunas, das quais nós temos restos, são modelos perfeitos"[834]. E os romanos imitando os gregos, continua ele, "conduziram a arquitetura a um alto grau de perfeição. A qualidade de seus edifícios, as somas imensas que eles aí empregaram, o espírito de grandeza que os animava, as honras dispensadas aos talentos, tudo isso elevava a alma e engajava os artistas a se superar. A ambição de se tornarem senhores do mundo não desvia em nada os romanos de se aterem às regras que os gregos haviam prescrito para as formas dos templos e a construção de outros edifícios"[835].

No que tange às suas apreciações sobre a arquitetura medieval, D'Argenville começa afirmando que se distinguem duas idades no gótico: a antiga e a moderna; e como exemplo dessa última apresenta a Catedral de Milão, ainda não acabada em meados do século XVIII. E essa arquitetura gótica moderna, diz ele, reina na França e na Itália até o pontificado de Leão X. Portanto, D'Argenville, assim como outros que o antecederam, Felibien por exemplo, utiliza-se da expressão gótico como substantivo genérico a toda a arquitetura medieval, distinguindo apenas períodos ou idades distintos, nomeados de antigo e moderno. Por outro lado, observe-se que ele, mesmo tendo escrito próximo do final do século XVIII, ainda defende a tese segundo a qual a origem da arquitetura gótica foi obra dos godos, que a teriam introduzido no norte da Europa: "A arquitetura *gótica* nasceu no norte, de onde os *godos* a introduziram na Europa no século V. Os gauleses se distanciaram inteiramente dos princípios dos gregos; eles criaram mesmo, para si, novos princípios. Tal foi a origem de suas produções monstruosas que tiveram imitadores demais. É sempre o mesmo plano, repetem-se os mesmos defeitos, os mesmos ornamentos desprovidos de gosto e de inteligência"[836]. Sublinhe-se que D'Argenville associa a arquitetura gótica aos "povos do norte", sem no entanto responsabilizá-los exclusivamente pela degradação da arquitetura da Antiguidade, reconhecendo, como outros já o haviam feito, que o início da degradação da arquitetura romana precedeu as invasões bárbaras. "Não acusamos, diz ele, exclusivamente os povos do norte da destruição dos preciosos monumentos do Império Romano e da corrupção da arquitetura, que já existia antes das suas incursões"[837].

Destaque-se, entretanto, que quando se refere à arquitetura gótica que teria nascido no norte, por obra dos godos que aí a introduziram, D'Argenville está certamente se referindo ao "gótico antigo", que corresponde ao que foi produzido do início da Idade Média até ao período em que predominou o que hoje chamamos de românico, incluindo-o. Em se tratando do "gótico moderno",

---

834 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier, op. cit., p. XIX.
835 Ibid.
836 Ibid., p. XXVIII.
837 Ibid., p. XIII.

Selvageria gótica_OK.indd 363 02/12/2020 17:01:26

que hoje é chamado tão somente de gótico, o seu discurso é diferente, pois, assim como Laugier, D'Argenville o associa aos árabes ou mouros. "A espécie de reforma que a arquitetura gótica moderna trouxe para as artes, diz ele, data do século XI. Havia muito tempo que os mouros ou árabes cultivavam as ciências. Tornando-se senhores da Espanha, eles aí a fizeram florescer. O resto da Europa os imita; seus autores foram lidos, e seus edifícios estudados"[838]. E à arquitetura gótica D'Argenville também oporá a *perfeição* da arquitetura *ressuscitada* das ruínas do Império Romano, referindo-se à época em que, "por uma feliz revolução dos príncipes que protegeram na Itália as letras e as belas-artes, o gótico foi abandonado, e a arquitetura, enterrada sob as ruínas do Império durante uma tão longa sequência de anos, ressuscita, se eu ouso me expressar"[839]. Obra que, também para ele, foi iniciada por Brunelleschi,

> artista celebrado pela nova forma que ele deu à arquitetura. E para bem julgá-lo no que ele representou, diz D'Argenville, basta lembrar em que estado se encontrava essa bela arte quando ele começa a ela se aplicar; nenhum gosto, nenhum conhecimento das belezas da Antiguidade, total ausência de proporção e de gênio, maus desenhos, disposições viciosas, penduricalhos, ornamentos ridículos; em uma palavra, todas as regras violadas, e o reino da barbárie estabelecido a partir da morte de Justiniano, pela erupção dos lombardos, dos árabes e dos sarracenos.[840]

Mudanças continuadas por Alberti, que, segundo D'Argenville, "merece um lugar entre os mais famosos arquitetos italianos"[841], sobretudo pelos seus escritos. Revolução que chega ao seu ápice na época de Bramante, em torno do começo do século XVI, quando "os artistas, menos tímidos que seus predecessores, irão medir as partes dos antigos edifícios e desenhar as ordens com precisão. E assim eles conseguiram levar para os seus edifícios o bom gosto e a pureza, e preparar o grau de perfeição ao qual chegou a arquitetura a partir de então"[842].

Quanto à arquitetura e aos arquitetos franceses do século XVI, D'Argenville afirma: "estava reservado a François I desenvolver o germe de seus talentos, derramando abundantemente sobre eles as suas benesses. Sob o reino desse monarca justamente chamado o pai das letras e da pátria, a arquitetura, anteriormente tratada de uma maneira seca e grosseira, brilha de uma elegância

838 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier, op. cit., p. XXXII.
839 Ibid., p. XXIV.
840 Ibid., p. 1.
841 Ibid., p. 12. Segundo D'Argenville, os méritos de Alberti e a sua reputação são devidos mais aos seus escritos do que aos seus edifícios, construídos em pequeno número (ibid).
842 Ibid., p. XXV.

Selvageria gótica_OK.indd 364 02/12/2020 17:01:26

e de uma beleza totalmente novas"[843]. E a isso acrescenta: "os grandes homens de todo gênero, atraídos para a França pelas liberalidades do Príncipe, nos ensinaram as verdadeiras regras da arquitetura. O espírito francês foi retirado de um profundo sono. Logo os arquitetos abandonam as disposições góticas e colocam em vigor as três ordens da arquitetura. Os ridículos penduricalhos e os recortes estúpidos, adotados nos séculos bárbaros, desaparecem"[844]. Estranho, mas compreensível paradoxo. D'Argenville, ao falar do espírito francês que foi retirado de um profundo sono, do qual teria sido despertado e trazido à luz, afirma que isso ocorreu por meio de uma arquitetura que de francesa não tem nada, enquanto que, do ponto de vista da sua nacionalidade, é exatamente o oposto que se pode afirmar a respeito da arquitetura gótica, cuja origem, já há muito aceita pelos historiadores, encontra-se na França, mais precisamente na Igreja de Saint-Denis, por obra intelectual, como vimos, do abade Suger. E mesmo que D'Argenville não tivesse conhecimento disso, esse fato não justifica, em absoluto, que ele pudesse associar, como associou, o "espírito francês" à arquitetura greco-romana. O que somente se explica porque, assim como os demais que pensavam da mesma maneira, D'Argenville não estava muito preocupado com a verdade, mas apenas empenhado em negar o "espírito medieval", apoiando-se em um suposto "espírito novo" que, paradoxalmente, tinha como sua principal característica a marca da Antiguidade.

E se ao que já foi dito acrescentar-se algo sobre o uso e o significado da expressão gótico, tal como se deu na Alemanha no final do século XVIII e início do XIX, seria interessante começar por Goethe, (fig. 284) e de imediato chamando a atenção para o fato de que ele passou de admirador da arquitetura gótica e contundente crítico aos seus opositores à condição de fervoroso amante das obras clássicas, principalmente daquelas encontradas na Itália, que, segundo ele, e em se tratando do Renascimento, teria atingido o seu ápice na arquitetura de Palladio; obras a respeito das quais, após tê-las conhecido, primeiro por informações e depois pessoalmente, só falou maravilhas.

Quanto ao apreço que ele nutria, na sua juventude, pela arquitetura gótica, nada é mais revelador do que o seu ensaio escrito em 1772, sugestivamente intitulado *Sobre a arquitetura alemã*, redigido como uma espécie de homenagem a Erwin Steinbach, (fig. 285) mestre de obras da fachada da Catedral de Estrasburgo. (fig. 286) E ao referir-se então às críticas correntes feitas ao gótico, assim se manifestava:

---

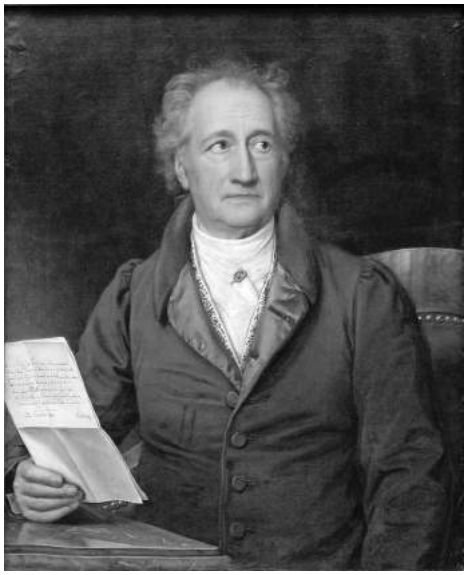
843 D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier, op. cit., p. 40.

844 Ibid., p. XLIII.

Selvageria gótica_OK.indd 365 02/12/2020 17:01:26

"É para um gosto mesquinho", diz o italiano, passando ao largo. "Ninharias!", balbucia o francês e se apressa a meter-se em sua caixa *à la Greque*. Quais são os vossos logros para permitir-vos expressar esses menoprezos? (...) Acaso não foi teu gênio aprisionado pelo dos antigos que subiram à superfície desde suas tumbas (...). Te arrastaste até os imponentes restos para mendigar suas proporções, construíste casas de descanso imitando ruínas sagradas e te consideras garantidor dos segredos da arte porque podes dar conta do tamanho e do traçado de enormes edifícios. Se tivesse sentido em lugar de medido, se o espírito das medidas que contemplaste tivesse se apoderado de ti, se não te tivesses limitado a copiar porque eles o fizeram e é belo, terias levado a cabo teus planos de maneira necessária e verdadeira e eles teriam emanado uma beleza viva que teria se apoderado de tua obra. Assim ocultates teus desejos sob uma camada de verdade e beleza. Te impressionou o magnífico efeito das colunas, querias utilizá-las e as adossaste aos muros, também querias ter filas de colunas e encerraste o pátio dianteiro da Igreja de São Pedro com colunatas de mármore que não levam a nenhuma parte nem vinham de nenhuma outra. Como a mãe natureza despreza e odeia o impróprio e o desnecessário, levou tua plebe a prostituir sua magnificência convertendo-as em cloacas públicas para que afastes os olhos e tenhas que tapar o nariz diante da maravilha do mundo.[845]

Figura 284 – Johann Wolfgang von Goethe



[845] GOETHE, J. W. Sobre la arquitectura alemana (1772). In: *Escritos de arte*. Madrid: Editorial Sintesis, 1999, p. 33.

Selvageria gótica_OK.indd 366 02/12/2020 17:01:27

Figura 285 – Erwin Steinbach, mestre de obras da fachada da Catedral de Estrasburgo

Foto: Ralph Hammann

Figura 286 – Catedral de Estrasburgo

E ao falar sobre quando conheceu pessoalmente a Catedral de Estrasburgo, como se fosse também a ocasião do seu inaugural encontro com o gótico, Goethe revela a consequente mudança ocorrida na sua maneira de ver esta arquitetura:

> a primeira vez que fui à Catedral tinha a cabeça cheia de um conhecimento geral acerca do bom gosto. De ouvir, admirava a harmonia das medidas, a pureza das formas, era um inimigo declarado da confusa arbitrariedade dos ornamentos góticos. Sob a rubrica "gótico", como se se tratasse de um verbete de dicionário, reuniam-se todos os erros por meio de sinônimos que então corriam por minha cabeça: o indeterminado, o desordenado, o inatural, o feito de pedaços, o remendado, o sobrecarregado. Com não menor imprudência que o povo que chama de bárbaro ao resto do mundo, eu chamava gótico a tudo aquilo que não concordava com meu sistema (...). Por isso sentia espanto ao encaminhar-me para ver um monstro disforme (...) como aquele.[846]

Porém, completa Goethe, não foi nada disso o que sentiu:

> Que sensação mais inesperada me produziu a visão quando se apresentou diante de mim! Uma impressão plena e grande encheu minha alma. Eu queria degustá-la e desfrutá-la, porque procedia de mil particularidades harmônicas,

[846] GOETHE, J. W., op. cit., p. 33.

Selvageria gótica_OK.indd 367 02/12/2020 17:01:28

> porém de nenhuma maneira podia conhecê-la e explicá-la. Dizem que conta com o beneplácito do céu, e quantas vezes regressei para desfrutar dessa alegria celestial e terrestre ao mesmo tempo, e assim abraçar o enorme espírito de nossos antigos irmãos em suas obras. Quantas vezes voltei para ver desde de todos os lados, desde todas as distâncias e em todas as luzes do dia, sua dignidade e sua magnificência. É tão difícil ao espírito humano reconhecer que a obra de seu irmão é tão sublime que somente pode inclinar-se diante dela e rezar.[847]

E num ensaio escrito como uma espécie de monumento erguido em homenagem a Erwin Steinbach, a ele não poderiam faltar enormes elogios. E suponho que Goethe aproveita então para, sem se referir explicitamente, fazer críticas a Johann J. Winckelman, pois, salvo engano, é a ele que Goethe se refere, de maneira irônica, ao falar de um alemão entendido em arte:

> Acaso não devo encolerizar-me, santo Erwin, quando o entendido alemão em arte, ditado pelos seus invejosos vizinhos, não aprecia sua superioridade e desvaloriza tua obra atribuindo-lhe o incompreendido conceito de "gótica". Ele teria que agradecer a Deus e proclamar: isto é arquitetura alemã, nossa arquitetura, essa da qual o italiano não pode jactar-se, nem muito menos o francês. E se tu mesmo não queres reconhecer esta superioridade, isto seria tanto quanto supor que os godos já haviam feito edifícios desse tipo, o que é difícil de sustentar. E em definitivo, se tu [Goethe volta a referir-se indiretamente a Winckelman (?)] não provas que existiu um Homero antes de Homero, te deixamos que sigas fazendo a história dos pequenos intentos conseguidos e fracassados, enquanto nós nos situamos com veneração diante do maestro que por primeira vez conseguiu reunir elementos dispersos em uma totalidade viva. E tu, querido irmão no espírito da busca da verdade e da beleza, deixa de lado todas as palavras altissonantes acerca das artes plásticas, vem, desfruta e olha.[848]

Mas, com o passar do tempo, Goethe mudou significativamente de opinião a respeito, como nos revelam suas ideias expostas na sua obra *Viagem à Itália*, uma espécie de diário resultante da sua ida a esse país – nele ficando de 1786 a 1788 –, como quem vai em busca da "verdadeira" arte. E Goethe foi bastante enfático e explícito sobre o que então lhe aconteceu; o que explica a sua radical mudança: "(...) a Antiguidade romana começa a me dar prazer. A história, as inscrições, as moedas, coisas nas quais eu não estava interessado, tudo isso me assedia agora (...) de modo que considero o dia em que cheguei a Roma como a data do meu segundo nascimento, de um verdadeiro renascimento"[849]. Suponho que poucos humanistas italianos foram capazes de afirmações como essas,

---

847 GOETHE, J. W., op. cit., p. 36.
848 Ibid., p. 37.
849 Ibid., p. 174-5.

Selvageria gótica_OK.indd 368 02/12/2020 17:01:28

concernentes ao que para eles representava Roma; essa mesma Roma que Goethe, reiteradas vezes, chamou de "a capital do mundo". E é interessante observar que ele, tendo plena consciênca da importância dessa viagem na radical mudança que estava vivendo, para externá-la utiliza-se de uma metáfora, colocando-se então na condição de arquiteto:

> o renascimento que me transforma de dentro para fora segue o seu curso. Por certo, eu acreditava que fosse aprender de verdade aqui; mas não pensei que fosse ter de voltar à escola primária, que precisaria desaprender, ou verdadeiramente reaprender tanto. Disso já me encontro agora convencido, tendo-me entregado por completo a esse aprendizado, e quanto mais me vejo obrigado a negar a mim mesmo, tanto mais me alegro. Sou como um arquiteto que, desejando construir uma torre, deu-lhe uma fundação ruim; a tempo apercebe-se disso e demole o quanto já erguera; busca então ampliar e aperfeiçoar o seu projeto, dar-lhe alicerces mais seguros e compraz-se já, de antemão, da indubitável solidez da futura construção.[850]

Utilizando-se dessa metáfora, Goethe estaria lembrando Descartes nas suas *Meditações Filosóficas*?

Como consequência mudam as suas opiniões sobre a arquitetura gótica, que antes, com vimos, havia dele merecido os maiores elogios. Goethe passa então a nutrir ideias no mínimo ambíguas, pois se por um lado, referindo-se à arquitetura encontrada na Itália, afirmava "que não apenas os monumentos gregos e romanos mereciam atenção, mas também os da Idade Média", por outro, e em várias passagens, referia-se a esses da mesma forma desdenhosa empregada pelos classicistas mais ortodoxos. Ambiguidade ou contradição que se explica e se resolve no próprio texto do seu livro, pois a leitura do mesmo é reveladora da maneira como a mudança em Goethe foi-se dando ao longo da viagem. Se ele no início da mesma, provavelmente como decorrência do seu passado ainda marcado pela impressão que lhe havia deixado a Catedral de Estrasburgo, e não querendo jogar no lixo o que sobre ela havia escrito, não é tão crítico em relação à arquitetura medieval, isso entretanto vai se alterando conforme se pode observar ao longo do Diário. Tudo faz crer que, à medida que aumentava o tempo de sua estada na Itália, ele com essa mais se identificava, deixando-se por ela seduzir, e assim afastando-se progressivamente de suas origens germânicas. Ao referir-se a Ticiano, (fig. 287) por exemplo, exalta a "vivacidade do seu gênio (...)

---

850 GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*, p. 178. Sublinhe-se ainda que, por mais de uma vez, ao longo do texto da sua *Viagem*, Goethe se coloca na condição de arquiteto. E nesse sentido, é igualmente interessante lembrar que, bem antes dele, Descartes já havia se manifestado de maneira semelhante, ao associar a construção do seu pensamento com a de uma edificação, ambos necessitando de fundações sólidas.

Selvageria gótica_OK.indd 369 02/12/2020 17:01:28

iluminada pelos seus predecessores [e que lhe permitiu] alçar-se mais às alturas, erguer-se do chão para produzir formas celestiais (...). [E] foi assim que a arte se desenvolveu posteriormente ao tempo dos bárbaros"[851]. E durante sua estada em Veneza, aí conhecendo "uma preciosa coleção de reprodução das melhores peças da Antiguidade", entre elas "um pedaço de entablamento do templo de Antonino e Faustina, (fig. 288) em Roma", as compara com o que se encontra na Alemanha: "O que se vê aqui é, por certo, diferente dos nossos sorumbáticos santos em estilo gótico, empilhados um sobre os outros em seus consoles, ou das nossas colunas semelhantes a cachimbos, nossas torrezinhas afiladas e nossos festões dentados. De todos eles, eu agora estou livre para sempre, graças a Deus!"[852].

Figura 287 – A Venus de Urbino, pintura de Ticiano Vecellio

Figura 288 – Templo de Antonino e Faustina, Roma, gravura de Giovanni Piranesi

Assinala-se o fato de que Goethe, nos seus dois textos aqui tratados, utiliza-se tão somente da expressão *gótico*, sem jamais adjetivá-la. O que, mas em parte tão somente, seria decorrência da época em que viveu, pois, como já vimos, supostos distintos tipos de góticos, relativos a períodos históricos diferentes ou a origens tidas como diversas, já haviam sido identificados e nomeados. A ausência dessa terminologia nos seus textos poderia também, é verdade, revelar um certo desinteresse de Goethe relativo a essas denominações, ou, o que é mais plausível, ela revela que ele não apenas não conhecia as obras escritas nas quais tais expressões já compareciam e que, por outro lado, não possuía os conhecimentos necessários a uma análise mais aprofundada das arquiteturas medievais, da qual poderia resultar o uso de termos distintos para designá-las. Ou ainda, e é bem provável, ele estava sempre se referindo tão somente àquelas construções que há mais de dois séculos são chamadas de góticas, em distinção a todas as demais produzidas na Idade Média.

851 GOETHE, J. W., op. cit., p. 73.
852 Ibid., p. 104.

Selvageria gótica_OK.indd 370 02/12/2020 17:01:29

Acrescente-se que Goethe, em 1823, ou seja, 51 anos depois de ter escrito o seu primeiro ensaio intitulado *Sobre a arquitetura alemã*, escreve um segundo com o mesmo título. E nesse, suas ideias sobre a arquitetura gótica já estão bem marcadas pelas suas relações com o classicismo; e muito embora não chegue a desqualificá-la, a valoriza por aquilo que, segundo ele, ela teria de comum com as arquiteturas clássicas.

> Deve produzir, dizia então Goethe, um grande fascínio esse estilo arquitetônico ao qual os italianos e os espanhóis chamaram alemã (tedesca, germânica) já desde os primeiros tempos, porém que nós, alemães, acabamos de denominar assim (...). Durante vários séculos foi utilizado para a construção de edifícios de todos os tamanhos, a maior parte da Europa o adotou, milhares de artistas e milhares de artesãos o praticaram, o culto cristão alimentou a sua difusão e teve um poderoso efeito no espírito e nos sentidos. Deve conter, portanto, algo grande e profundamente sentido, algo refletido e deve ocultar e manifestar ao mesmo tempo proporções cujo efeito é irresistível.[853]

E em apoio ao que afirmava, como ele próprio explicita, recorrre ao testemunho de um francês cujo próprio estilo arquitetônico foi o oposto ao que é celebrado no seu primeiro ensaio. Trata-se de François Blondel, e Goethe utiliza-se para tanto de uma citação do mesmo:

> Todo o prazer que nos faz sentir a beleza artística depende da observação da regularidade e da medida; nosso agrado é produzido somente pela proporção. Se esta falta, não importa quanto ornamento superficial se utilize, pois a beleza e o encanto, que não estão contidos em essência no ornamento, não podem ser supridos por este. Pode-se inclusive dizer que essa feiura se fará mais odiosa e insuportável quanto mais se incrementem os adornos externos por meio de um enriquecimento do trabalho ou dos materiais. Levando mais longe essa afirmação, direi que a beleza, que resulta da medida e da proporção, de nenhuma maneira necessita materiais preciosos e um trabalho fino para provocar a admiração. Pelo contrário, brilha e se manifesta entre a confusão e a desordem dos materiais e de seu tratamento. Por isso vemos com prazer as proporções desses edifícios góticos, cuja beleza parece proceder da simetria e da proporção do todo com as partes e das partes entre si e por dita simetria se percebe, independentemente da feia decoração pela qual esta fica escondida e sobretudo apesar de ditos adornos. O que deve convencer-nos mais é que, quando se observam essas medidas com exatidão, encontram-se as mesmas proporções que as de edifícios construídos segundo as regras da arquitetura de qualidade e cuja visão tanto prazer nos produziu.[854]

---

853 GOETHE, J. W. A Arquitetura Alemã (1823). In: *Escritos de arte*, p. 307.

854 Ibid., p. 307-8. A citação foi retirada do *Cours d'Architecture*, Cinquième partie. Liv. V. Chap. XVI, XVII.

Selvageria gótica_OK.indd 371 02/12/2020 17:01:29

Em se tratando da Alemanha, não se poderia deixar de falar, mesmo que pouco, sobre G. W. F. Hegel, (fig. 289) começando por lembrar que ele divide o universo da arquitetura em três grandes categorias: a simbólica; a clássica; e a romântica. E é nessa útima que ele coloca a arquitetura medieval.

> A arquitetura gótica da Idade Média, diz ele, que constitui o centro característico do romântico propriamente dito, foi por longo tempo tida como algo rude e bárbaro, particularmente desde a expansão e o domínio do gosto artístico francês. Em nossos dias, foi principalmente Goethe quem, no frescor juvenil de sua concepção da natureza e do mundo, em oposição aos princípios dos franceses, a recolocou em situação digna, e deste então aprendeu-se cada vez mais a apreciar nas suas obras grandiosas sua adaptação ao culto cristão, assim como a concordância que elas realizam entre a forma arquitetônica e o espírito íntimo do cristianismo.[855]

E a isso acrescenta: "No que concerne às formas particulares que decorrem do caráter específico da arquitetura romântica, nós nos ocuparemos aqui (...) apenas da arquitetura gótica propriamente dita, e principalmente dos edifícios religiosos cristãos, naquilo que eles diferem dos templos gregos"[856].

E ao nomear quais foram, segundo ele, "as diversas variedades da arquitetura gótica", Hegel utiliza-se de duas denominações para, por meio delas, identificar "as principais formas das quais (...) [essa] se revestiu no curso da sua evolução, sem que... tenha entretanto a intenção de esboçar, mesmo brevemente, a história desta arte"[857]. "Convém, diz ele, distinguir a arquitetura *pré-gótica*, que sucedeu diretamente a arquitetura romana que se pode considerar como sua fonte e ponto de partida"[858], reservando o nome de "arquitetura gótica propriamente dita" para aquela que, também segundo ele, começou a desenvolver-se no século XII:

---

855 HEGEL, G. W. F. *Les arts plastiques: architecture-sculpture*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964, p. 115.

856 Ibid., p. 117.

857 Ibid.

858 Ibid., p. 136. Segundo Hegel, "as igrejas cristãs mais antigas tinham a forma de basílicas, construídas sobre o modelo dos edifícios públicos imperiais, compondo-se de grandes salas alongadas, munidas de um vigamento em madeira. Estes foram os primeiros que Constantino destina aos cristãos para a celebração de seu culto. Esta salas continham uma tribuna destinada ao padre que, durante os cultos, aí subia para cantar, pronunciar um sermão ou fazer uma leitura, de onde pode facilmente nascer a ideia de coro. A arquitetura cristã toma de empréstimo suas outras formas, comportando, por exemplo, o emprego de colunas, de arcos e cúpulas, assim como o modo de decoração, à arquitetura clássica, sobretudo àquela do Império do Ocidente, mas mesmo no Império do Oriente se manteve fiel a estes modelos clássicos até a época de Justiniano. É igualmente verdadeiro que tudo aquilo que os ostrogodos e longobardos construíram na Itália parecia, no essencial, as construções romanas. Mas, mais tarde, no tempo do Império Bizantino, numerosas mudanças foram introduzidas nesta arquitetura. O

Selvageria gótica_OK.indd 372 02/12/2020 17:01:29

No século XII começa o desenvolvimento da arquitetura gótica propriamente dita (...). Na Espanha, notadamente, encontram-se muitos velhos vestígios dessa arquitetura, vinculando-se às condições e circunstâncias históricas, os reis godos, rechaçados às montanhas das Astúrias e da Galícia, aí se mantiveram, conservando sua independência. Este fato permite estabelecer uma relação em aparência estreita entre as arquiteturas árabe e gótica, mas em aparência somente, pois na realidade elas estão separadas por diferenças essenciais. Pois o que caracteriza a arquitetura árabe da Idade Média não é a ogiva, mas a chamada forma de ferradura, e, além disso, os edifícios árabes, destinados a um culto totalmente diferente, são de uma riqueza e de um luxo verdadeiramente orientais, com suas decorações, cujos motivos são tomados de empréstimo ao reino vegetal, sem falar daquelas que apresentam uma associação exterior de motivos romanos e medievais.[859]

Figura 289 – Georg Wilhelm Friedrich Hegel, litografia de Julius Ludwig Sebbers

centro era constituído por uma cúpula apoiando-se sobre quatro grandes pilares, à qual se acrescentaram, mais tarde, diversas construções, de acordo com as exigências particulares do culto grego, distinto do romano. É importante, entretanto, não confundir com esta arquitetura própria ao império bizantino, aquela que se designa comumente sob o nome de bizantina e que reinou até o fim do século XII na Itália, na França, na Inglaterra, na Alemanha etc." (ibid., p. 136-7).

859 HEGEL, G. W. F., op. cit., p. 137-38.

Selvageria gótica_OK.indd 373 02/12/2020 17:01:30

Recorde-se que, para Laugier, o *velho gótico* era "uma imitação grosseira e rústica das antigas ordens da arquitetura"; enquanto que Hegel, falando da arquitetura *pré-gótica*, dizia ter ela "sucedido diretamente a arquitetura romana, que pode ser considerada como sua fonte e seu ponto de partida"; afirmando também que "as igrejas cristãs mais antigas tinham a forma de basílicas, construídas sob o modelo dos edifícios públicos imperiais (...)"[860]. Hegel sublinha igualmente o fato de a arquitetura cristã ter tomado de empréstimo formas arquitetônicas da arquitetura clássica, por exemplo, o emprego de colunas, de arcos, de abóbadas, bem como o seu modo de decoração. Ademais, afirmava ele, "é igualmente verdade que tudo aquilo que os ostrogodos e longobardos construíram na Itália assemelhava-se, no essencial, às construções romanas"[861].

Destaque-se também que Hegel, antecipando-se ao que somente alguns anos depois seria explicitado pelos arqueólogos franceses Greville e Lê Prevost, identifica a arquitetura que hoje chamamos românica, e que ele chamava pré-gótica, como sendo derivada da arquitetura romana. E a exemplo do que já se encontra em Laugier e D'Argenville, também em Hegel, e ainda no início do século XIX, a expressão *gótico* continua sendo utilizada para designar integralmente a arquitetura medieval enquanto gênero arquitetônico que comportaria, destes pontos de vista, *espécies* (Laugier) ou *formas* (Hegel) distintas. Mas observa-se também que tanto os textos de Laugier e de D'Argenville quanto os de Hegel já nos revelam, de forma bastante clara, algumas mudanças significativas no que concerne à designação das arquiteturas produzidas na Europa Medieval. Todos, seguindo a trilha já indicada por Jean-François Felibien, por eles conhecida ou não, pouco importa, nos falam como quem anuncia o momento em que estudos mais rigorosos destas arquiteturas acabarão por criar os neologismos necessários a uma mais acurada e precisa definição de estilos que, de fato, são significativamente distintos entre si. Também sob este aspecto, Laugier, D'Argenville e Hegel são expressivos dos seus tempos; tempos de transição entre a história das ideias e dos termos associados às arquiteturas medievais, começada com o Renascimento, e aquela história que seria construída durante o século XIX. Nesta, os historiadores, arqueólogos, os estudiosos em geral, parecem mostrar-se mais exigentes e rigorosos com a taxonomia dos estilos. É quando então se avança com mais rigor na identificação de arquiteturas medievais diferentes, decorrendo daí, muito particularmente, a criação da expressão *românico*, empregada para designar aquela arquitetura que ainda hoje chamamos como tal, e que, no principal, confunde-se como o *velho gótico* ou *pré-gótico*, conforme as classificações de Laugier e Hegel, respectivamente.

---

860 HEGEL, G. W. F., op. cit., p. 136.

861 Ibid., p. 137.

Selvageria gótica_OK.indd 374 02/12/2020 17:01:30

Quanto a isso, sublinhe-se que foi tão somente durante no século XIX, e a partir do trabalho de alguns arqueólogos, que se começou a empregar e a se tornar dominante o nome gótico, com o sentido restrito que hoje tem, pois até então, como já vimos, a abrangência do termo era bem maior, englobando, entre outras, a arquitetura que é conhecida hoje pelo consagrado nome de *românica*; expressão cujo uso, entretanto, não era unânime. O escritor, poeta e político francês Alphonse de Lamartine, por exemplo, ainda se utilizava do tradicional adjetivo gótico, como epíteto vago aplicável igualmente às igrejas românicas; o que lhe permitia referir-se a "uma flecha gótica para designar o campanário românico da Igreja de Sologny". (fig. 290) E também Burckardt, ainda em 1843, ao estudar as igrejas românicas tardias, da região de Niederrheim, considera-as como *Vorgotischem Kirchen* [igrejas pré-góticas].

Figura 290 – Igreja de Sologny

Foto: Yelkrokoyade

Para nós, acostumados com o uso que hoje se faz da expressão gótico, a maneira como a mesma foi empregada durante séculos poderia nos parecer, e de fato era, no mínimo pouco exata ou ambígua, denotando imprecisão na caracterização dos estilos ou falta de um maior rigor conceitual, talvez decorrente também de um conhecimento relativamente precário por parte daqueles que falaram sobre

Selvageria gótica_OK.indd 375 02/12/2020 17:01:31

as arquiteturas medievais, durante muito tempo. Não creio, entretanto, que essa explicação seja satisfatória; e eu tenderia mesmo a não concordar integralmente com ela, na medida em que seus fundamentos são frágeis, pois deixam de considerar algo fundamental nessa disputa entre o clássico e o gótico, cujos contornos e dimensões, na origem, foram definidos exclusivamente pelos adeptos do Renascimento. Para tanto recorde-se que os homens da Idade Média jamais nomearam as arquiteturas que fizeram ao longo dos séculos. Uma tal preocupação começa com o humanismo-classicismo do século XV; mas começa de maneira marcada principalmente por um dos objetivos centrais dos renascentistas e dos seus seguidores, qual seja: priorizar e enfatizar a antinomia existente entre as arquiteturas clássicas e as medievais. As diferenças que as arquiteturas da longa e heterogênea Idade Media tinham entre si eram, no caso, irrelevantes; e delas tratar significaria o risco de desviar o foco no qual eles estavam centrados, ao colocarem como um dos seus principais e indispensáveis objetivos a indiscriminada desqualificação dessas arquiteturas. Somente bem mais tarde, e por vários motivos, construiu-se uma mais rigorosa classificação dos estilos arquitetônicos, levando, a partir de então, ao uso das expressões arquiteturas clássicas grega e romana, bizantina, carolíngia, românica, gótica, renascentista, barroca, rococó, neoclássica etc...; constituindo-se então um elenco bastante grande e variado de grupos e subgrupos estilísticos, com características específicas. Depois disso não mais se admitem ambiguidades ou equívocos, tais como chamar de gótica a arquitetura feita na Europa Medieval antes do século XII. E mesmo no interior desse estilo, o maior rigor classificatório nos constrange a demarcar bem as fronteiras entre, de um lado as construções góticas construídas do século XII ao século XIV, e de outro o gótico *flamboyant* que, *grosso modo*, surge no final do século XIV e perdura, em muitos lugares, até a primeira metade do século XVI.

Quanto ao neologismo românico, o seu significado e consequências sobre o emprego da expressão gótico, relembremos o que sobre isso escreveu René Grozet, no seu livro intitulado *L'art roman*:

> Há necessidade de dizer que os criadores disto que nós chamamos arte românica não se serviam desta expressão e de nenhuma outra para designar suas obras, bem distantes que eles estavam da nossas preocupações metodológicas? Há necessidade de precisar que eles não sonhavam nem um pouco distinguir por palavras aquilo que eles faziam daquilo que havia sido feito antes deles e que eles se preocupavam pouco sobre a maneira com a qual se designaria aquilo que viria depois deles? É a nós, homens modernos, que se deve a criação desta terminologia. Para aquela que nos ocupa, *a arte românica*, é uma iniciativa normanda devida a dois amadores das paisagens e dos monumentos antigos. Eles se chamavam Gerville e Le Prévost. Em torno de 1818 e 1819, eles se correspondiam com seus colegas ingleses, entre os quais o aquarelista John Sell Cotman, que reunia os

Selvageria gótica_OK.indd 376 02/12/2020 17:01:31

elementos de suas *Architectural Antiquites of Normandy*. (figs. 291 e 292) Em adotando o termo *românico*, os arqueólogos normandos parecem ter querido sublinhar aquilo que havia de latinidade na arte do mundo cristão ocidental antes das transformações às quais a palavra *gótico* restou ligada.[862]

Figura 291 – Ruínas da Abadia de Yorkshire, pintura de John Sell Cotman

Figura 292 – Porta de entrada e janela de igreja, pintura de John Sell Cotman

Para Grozet, "a iniciativa de Gerville e de Le Prévost não teria talvez ultrapassado o quadro de uma correspondência privada, se ela não tivesse sido revelada por Arcisse de Gaumont, então no início de uma fecunda carreira. A palavra estava lançada. Ela fez sucesso"[863]. Observe-se igualmente que aquela arquitetura que a partir de então passa a ser nomeada de românica, era antes, na Inglaterra e na Normandia, chamada de *saxônica* ou *normanda.* Quanto a estas questões, Bazin sublinha que desde 1823 Arcise de Gaumont adotava

> para o período precedendo o gótico (...) a designação de arte românica que tinha sido proposta pelo Sr. de Gerville em uma carta endereçada a Le Prévost em dezembro de 1818, por analogia com a palavra empregada para designar as línguas romanas derivadas do latim; desde 1819 o inglês William W. Gunn a tinha adotado sob a forma *romanesca*, mas na ilha foi demorado destronar o termo *normando* empregado por Thomas Warton para este período da arte

862 GROZET, René. *L'art roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962, p. 1.
863 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 377 02/12/2020 17:01:33

> inglesa. A denominação *arte românica* criada pelos arqueólogos franceses penetrou rapidamente na Alemanha; encontra-se em 1824 no *Manual de História da Arte* de Hans Kugler.[864]

René Grozet relembra que o nome românico, após ter sido lançado, consagrou-se, e tem servido para dar títulos a livros, inclusive o seu; e a capítulos de livros sobre a história da arte. Entretanto, segundo ele, agindo-se assim, isto é, tratando o românico, e por decorrência o gótico, como algo que teve um começo e um fim determinados, corre-se o

> risco de quebrar a evidente continuidade da evolução artística que se deduz ela própria da continuidade histórica. E não se trata, diz ele, de negar a originalidade da arte românica que, ao contrário, nós nos propomos exaltar (...) [mas] é somente nos livros que uma página em branco separa a arquitetura românica da arquitetura gótica. Isso não existe na vida das formas. Ocorre que algumas delas param de ser feitas em favor de formas concorrentes. Mas muito seguido elas se engendram mutuamente. É essa a continuidade da vida artística, mais fácil de discernir na Idade Média do que hoje (...). Não existe página em branco na vida dos homens que, eles também, se engendram mutuamente, não apenas do ponto vista carnal, mas também intelectual e espiritualmente. Assim como as formas, as gerações se imbricam umas nas outras. Certamente nós falamos nos mestres de obras, nos escultores, nos pintores e nos iluministas românicos; mas as primeiras criações românicas saíram dos cérebros e das mãos dos artistas que, num tempo dado da sua vida, haviam produzido obras que nós chamamos pré-românicas (...), as mesmas condições desempenharam um papel na determinação das passagens sutis da arte românica à gótica, essa criada por artistas românicos inventivos. É essa a continuidade histórica. É essa também a explicação necessária dos fatos e das coisas para os homens.[865]

Sublinhe-se que são controversas as questões concernentes aos vínculos mais ou menos estreitos existentes entre o românico e o gótico. Para alguns é mais importante destacar as diferenças do que as similitudes; para outros, é o contrário. Eu, particularmente, me alinho com esses últimos, motivo pelo qual considero não apenas pertinente mas também necessário o uso das duas designações, aplicáveis a cada uma dessas arquiteturas, sem negar que houve uma transição bastante complexa, como complexa e multifacetada também foi a própria formação do românico, conforme nos mostra Pierre Francastel, no seu livro *L'Humanisme Roman*[866].

---

[864] BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 124-5.
[865] RENÉ, Crozet, op. cit., p. 1-3.
[866] FRANCASTEL, Pierre. *L'Humanisme Roman*. Paris: Mouton, 1970.

Selvageria gótica_OK.indd 378 02/12/2020 17:01:33

Sobre a história da criação do termo *românico*, recorde-se igualmente que os antiquários e os arqueólogos ingleses, na segunda metade do século XVIII, já se demonstrando sensíveis à necessidade de se distinguir estilos significativamente distintos no universo das arquiteturas medievais, e sem recorrer tão somente a uma adjetivação do gótico, sugerem a utilização das expressões *saxônico* e *normando*, para designar o que entendiam ser dois gêneros distintos de arquitetura. Neste sentido, em 1760, o antiquário inglês William Warburton sustentava as seguintes ideias: "todas as nossas igrejas antigas são indistintamente chamadas de góticas, o que constitui um erro. Elas são de dois tipos, umas construídas no tempo dos saxões e outras no período normando"[867]. E segundo Jean Mallion, "os próprios arqueólogos, em torno de 1820, não distinguiam com precisão o gótico do românico. Os antiquários ingleses (...) tinham bem tentado discernir, antes da aparição do estilo gótico propriamente dito, dois gêneros de arquitetura: o estilo saxão e o estilo normando (...)"[868]. Ideias com as quais discordariam Charles de Gerville e Auguste Le Prévost, como fica claro, já vimos, sobretudo a partir da correspondência que o primeiro escreveu ao segundo, e na qual refutou a utilização destes dois termos e propôs o uso da expressão românico, procurando assim sublinhar que, a seu ver, esta arquitetura, embora não fosse romana, era dela derivada, mesmo que sob uma forma aviltada:

> algumas vezes eu vos falei de arquitetura românica, dizia Gerville. É uma palavra de minha autoria que me parece a mais felizmente inventada para substituir as insignificantes palavras *saxônico e normando*. Todo mundo concorda que esta arquitetura, pesada e grosseira, é a *opus romanum* desnaturada e sucessivamente degradada por nossos rudes ancestrais. Também então, da língua latina igualmente estropiada, fazia-se da mesma maneira esta língua românica cujas origem e degradação têm tanta analogia com a origem e o progresso da arquitetura. Diga-me pois, eu vos imploro, que meu *românico* foi felizmente encontrado.[869]

Um ano mais tarde, Willian W. Gunn, na sua obra intitulada *Investigação sobre a origem e influência da arquitetura gótica*, adota posição semelhante, defendendo o uso do termo *romanesco* como relativo ao romano corrompido, posto que o sufixo italiano *esco*, por ele utilizado, tinha esta conotação[870]. "Um romano moderno, por exemplo, dizia Gunn, refere-se a si mesmo como *romano*,

---

867 WARBURTON, William. *Pope's Moral Essays*, 1760, citado por GOMBRICH, Ernst H., op. cit., p. 111.

868 MAILLON, Jean. *Victor Hugo et l'art arqchitectural*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962, p. 45.

869 Ibid., p. 45.

870 Cf. GOMBRICH, Ernst H. *Norma e Forma*, p. 111.

Selvageria gótica_OK.indd 379 02/12/2020 17:01:33

estigmatizando com o termo *romanesco* todos os cidadãos estrangeiros. Tenho o mesmo ponto de vista a respeito da arquitetura em questão"[871].

Julius von Schlosser, tratando a arquitetura como uma linguagem, e ao discorrer sobre "o caráter e o desenvolvimento da linguagem artística medieval", refere-se igualmente a essas questões terminológicas, começando por afirmar: "o termo *roman* (românico), o mais afortunado da moderna história da arte, foi criado para designar a nova língua nacional derivada do latim vulgar. A designação do primeiro grande período arquitetônico do Medievo como 'estilo românico' substitui aquela outra errônea de estilo 'bizantino'"[872]. Ademais, diz ele,

> nós devemos porém ter sempre presente que quando se fala de estilo se produz uma sutil abstração motivada por razões didáticas e gramaticais: o alemão *Stil* – como o italiano *maneira* – significa originariamente "estilo individual". Se temos ideia clara sobre esse ponto, podemos conservar, sem problemas, esta designação "estilo românico", que de resto já é usado de longa data. Essa deriva, parece, da observação (feita pela primeira vez por arqueólogos franceses) que na arquitetura do primeiro Medievo se notavam os mesmos fenômenos que no desenvolvimento da língua *romanze* do latim vulgar da província romana: tal língua se diversificava por flexão, *sfumature* e colorido devido às antigas bases étnicas locais, que foram só em parte cobertas pelo sutil estrato da cultura latina. Estes estudiosos notaram na nova arquitetura medieval a intervenção de elementos bárbaros, os quais entretanto não eram em grau capaz de romper a antiga estrutura latina: exatamente o mesmo fenômeno que se tinha verificado na formação dos dialetos, sobretudo daqueles italianos.[873]

Jean Maillon sublinha que Victor Hugo, na sua ode *A Viagem*, utiliza-se da expressão românica, referindo-se a uma flecha de igreja, e sublinha: "o emprego do epíteto românico é sobretudo remarcável. É a primeira vez que nós encontramos esse adjetivo sob a pena de Victor Hugo. Até então (...) entre os poetas e escritores românticos, toda a flecha era gótica"[874]. Mas lembre-se também o que Victor Hugo escreveu no seu *Notre-Dame de Paris*:

> Ao olhar aqui apenas a arquitetura europeia cristã, essa irmã mais jovem das grandes construções do Oriente, ela aparece aos olhos como uma imensa formação dividida em três zonas bem marcadas que se superpõem: a zona românica, a zona gótica, a zona da Renascença, que nós chamaremos de bom grado greco-romana. A camada românica, que é a mais antiga e a mais

871 GUNN, William W. *Investigação sobre a origem e a influência da arquitetura gótica*, citado por GOMBRICH, Ernst H., ibid., p. 111.

872 SCHLOSSER, Julius von, op. cit., p. 63.

873 Ibid., p. 64.

874 MAILLON, Jean, op. cit., p. 45.

Selvageria gótica_OK.indd 380 02/12/2020 17:01:34

> profunda, é ocupada pelo arco pleno, que reaparece, suportado pela coluna grega, na camada moderna e superior da Renascença. A ogiva está entre os dois. Os edifícios que pertencem exclusivamente a uma dessas três camadas são perfeitamente distintos, unos e completos. É a abadia de Jumiéges, é a Catedral de Reims, e a Saint-Croix d'Orleans. Mas as três zonas se misturam e se unem pelas bordas, como as cores no espectro solar. Daí os monumentos complexos, os edifícios mesclados e de transição. Um é românico pelos pés, gótico no meio, greco-romano na cabeça. É que esse levou-se seiscentos anos construindo. Esta variedade é rara (...). Mas os monumentos de duas formações são mais frequentes. É Notre-Dame de Paris, edifício ogival, que se entranha por seus primeiros pilares nessa zona românica onde estão inseridos os portais de Saint-Denis e a nave de Saint-Germain-des-Prés. É a charmossa sala capitular semigótica de Bocherville, na qual a camada românica vem até a metade do corpo. É a Catedral de Rouen, que seria inteiramente gótica, se ela não banhasse a extremidade de sua flecha central na zona da Renascença.[875]

E cabe ainda destacar que Victor Hugo, ao referir-se à "zona românica", afirma: "é a mesma que se chama também, segundo os lugares, os climas e as espécies, lombarda, saxônica e bizantina. São quatro arquiteturas irmãs e paralelas, tendo cada uma o seu caráter particular, mas derivando de um mesmo princípio, o arco pleno"[876].

Merecem também ser lembradas as ideias expressas por Louis Réau[877], atinentes às relações entre o gótico e o românico. Sua posição, bastante semelhante à anteriormente defendida por Crozet, também nos revela importantes divergências no universo dos estudiosos que se debruçaram e ainda se debruçam sobre o tema. Reafirmando que, durante muito tempo, a arte da Idade Média foi considerada como um todo não divisível em períodos ou estilos significativamente distintos, ele defende a tese de que esse todo somente deixa de ser tratado como tal, inclusive do ponto de vista terminológico, à luz das ideias do romantismo, que dividem a arte medieval em dois grupos bem distintos, malgrado fortes relações de parentesco entre ambos.

> Durante três séculos, diz Réau, a arte da Idade Média foi considerada como formando um todo, um bloco indivisível por oposição ao Renascimento. Os humanistas italianos do século XVI, plenos de desprezo por uma arte nórdica que jamais se aclimatou em seu país e lhes parecia em contradição com a estética greco-romana, da qual eles se reclamavam, a tinham vestido de modo ridículo com o desprezível epíteto gótico; não que ela tenha algo de comum com os godos germânicos dos tempos das grandes invasões, mas porque, no seu espírito,

875 HUGO, Victor, op. cit., p. 173.

876 Ibid.

877 Louis Réau (Poitiers, 1881 – Paris, 1961) foi um iconógrafo e historiador da arte francês.

Selvageria gótica_OK.indd 381 02/12/2020 17:01:34

> gótico era, como vândalo, sinônimo de bárbaro. Foi somente no início do século XIX, à época do Romantismo, que arqueólogos franceses, ou mais exatamente normandos, sentiram a necessidade de dividir a arte medieval em dois períodos. Eles propuseram, para o primeiro, a denominação de arte românica, o termo gótico ficando reservado ao período que se estende do século XII ao século XVI.[878]

Mas Réau, no entanto, não concorda com a divisão da arquitetura da Idade Média em dois grupos de naturezas distintas, o românico e o gótico, nem tampouco como o próprio termo *românico*. O que nos revela uma polêmica bastante viva a respeito da caracterização e da conceituação das arquiteturas medievais, ao menos até o começo do século XX. Para ele "esta terminologia, que foi adotada pelos arqueólogos do mundo inteiro, apresentava graves inconvenientes, os quais só foram percebidos muito tempo depois"[879]. Como "o termo *românico*, tomado de empréstimo à filologia, por assimilação às línguas romanas derivadas do baixo-latim, significava que a arte da alta Idade Média tinha suas fontes em Roma"[880], isso, a seu ver, deveria ser desmentido, recorrendo para tanto ao argumento que enfatiza a preponderante influência síria e bizantina na arte medieval impregnada de *orientalismo*, e cujos limites não coincidem com aqueles dos países de língua romana[881]. Além disso, segundo ele, "o mais deplorável é que esta divisão fez nascer a ideia errônea de que existe entre o românico e o gótico uma diferença de natureza, que estas duas artes obedecem a leis distintas e mesmo opostas. Que cada uma delas tem uma evolução completa com três fases bem marcadas: *arcaísmo*, *classicismo*, *barroco*, de maneira que elas formariam, por assim dizer,'circuitos fechados'"[882]. Sublinhe-se que Réau comunga com as ideias segundo as quais as histórias dos estilos artísticos devem ser vistas como obedecendo a uma periodização que vai do nascimento a uma etapa áurea, sucedida pelo seu declínio. Períodos, no caso, nomeados pelos termos *arcaísmo* (relativo às origens, fase na qual o estilo ainda não está plenamente desenvolvido), *classicismo* (relativo à fase de apogeu, onde o estilo atingiu o seu mais pleno desenvolvimento e *perfeição*), e *barroco* (como fase terminal, na qual o estilo se apresenta na sua decadência). No que concerne à arte medieval ele discorda apenas da aplicação deste esquema em separado para a arte românica e gótica, apreendidas como "circuitos fechados", quando, no seu entender, ele deveria ser aplicado para toda a arte medieval como uma unidade indissociável, começando com o românico, passando pelo gótico "clássico" e terminando com o gótico *flamboyant*.

---

878 RÉAU, Louis, *L'art gothique en France*. Paris: Guy le Prat Éditeur, s/d, p. 9.
879 Ibid.
880 Ibid.
881 Ibid., p. 9 e 10.
882 Ibid., p. 10.

Selvageria gótica_OK.indd 382 02/12/2020 17:01:34

Para Réau, "nada é mais falso do que esta concepção que desconhece a profunda unidade da arte medieval"[883]; devendo-se, ao contrário, considerar o românico como "a primeira etapa do estilo gótico que constitui sua continuidade lógica ou, para melhor dizer, seu desenvolvimento"[884]. E em reforço aos seus argumentos, recorre àqueles que julga serem os melhores arqueólogos franceses e estrangeiros, afirmando que eles estão de acordo sobre este ponto essencial. Entre os franceses cita Anthyme Saint-Paul, que em 1881 afirmava que "o gótico é o apogeu do românico, sua consumação e seu termo", e Robert de Lasteyrie, que em 1901 "declarava que o gótico não era uma reação contra o românico, mas o desenvolvimento natural dos princípios que ele havia colocado". O arqueólogo e historiador da arte Camille Enlart é igualmente citado, pois no seu *Manuel d'Archéologie française*, escrito em 1902, professava que "o estilo gótico pode ser considerado como a conclusão do estilo românico, posto que ele conduz à solução das pesquisas que preocupavam os mestres de obras românicos". Entre os arqueólogos ingleses, Réau refere-se a Francis Bond que, na sua obra *Gothic Architecture in England*, afirmava ser "falaciosa a ideia de que o gótico é um estilo independente e específico", pois "o românico e o gótico não são dois estilos, mas um só estilo: o gótico é apenas um românico aperfeiçoado"[885]. E, segundo Reau, "a prova de que esta doutrina é verdadeira e de que não existe nenhuma fissura, nenhuma solução de continuidade entre os dois estilos, é que numerosos monumentos, entre os mais gloriosos da arte medieval, pertencem igualmente a um e a outro"[886]. E buscando exemplos com os quais pudesse comprovar essas suas afirmações, primeiramente recorre às esculturas do portal real de Chartres, (fig. 293) estudadas por Louise Lefrançois-Pillon em obra consagrada à arte românica, e que seriam igualmente classificáveis entre as artes góticas, como o fizeram numerosos arqueólogos[887]. Poder-se-ia, afirma ele, "dizer o mesmo da catedral anglo-normanda de Durham ou do Pórtico da Glória de Saint-Jacques de Compostela"[888]. (figs. 294 e 295) Razão pela qual, defendia ele, em vez de ignorar esta unidade fundamental existente entre os dois grandes períodos da arte medieval, criando-se por decorrência o "desastrado vocábulo arte românica", dever-se-ia, em seu lugar, ter "dito tão simplesmente *gótico primitivo*" [889]. E assim, em pleno século XX, Réau, mesmo que de maneira não explícita ou intencional, de fato sugere o retorno ao uso de uma terminologia anterior ao

---

883 RÉAU, Louis, op. cit., p. 10.
884 Ibid.
885 Ibid.
886 Ibid.
887 Ibid.
888 Ibid.
889 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 383 02/12/2020 17:01:34

início do século XIX, muito embora continue a se utilizar, mais por tradição do que por convicção, das expressões consagradas desde aquela época.

Ademais, sobre as ideias de Réau, cabe ainda lembrar que no seu discurso concernente ao gótico, conforme já sublinhei, também comparecem as expressões *clássico* e *barroco*, como aplicáveis a este estilo em certas circunstâncias e associadas, respectivamente, às ideias de ordem e de decadência. Para ele "a idade românica é a era das experiências, das tentativas em busca de soluções definitivas, enquanto que o século XII é uma época de certezas, de equilíbrio e ordem, que merece, por todas estas razões, o nome de *clássica*"[890]. Mas, completava ele, "em toda a evolução, o ponto de equilíbrio e de perfeição é rapidamente ultrapassado. Desde que se consegue a solução dos principais problemas, o gosto muda. Se a construção não varia em mais nada até as proximidades da Renascença, a decoração se enriquece, se complica, volta ao 'barroco'. É a esta última fase do gótico que os arqueólogos franceses aplicaram o epíteto de *flamboyant* (...)"[891]. Sobre o que aqui diz Réau, julgo serem pertinentes algumas observações, começando por destacar o fato de ele relacionar as expressões *clássico* e *barroco* da mesma maneira como o fizeram os ortodoxos defensores do classicismo, que viam o primeiro termo associado ao apogeu, ao ápice, à perfeição, e o segundo ao declínio, à decadência. E Réau vê como intrínseca à condição clássica a presença da ordem e da perfeição, as quais vão deixando de existir quando, segundo ele, inicia-se o empobrecimento e a degenerescência do estilo, conduzindo então ao *barroco.*

Isto posto, e malgrado as divergências sobre as características intrínsecas a cada uma das distintas arquiteturas produzidas durante a Idade Média, envolvendo os termos para designar cada uma delas, somente após a criação da expressão *românico* o uso da palavra *gótico* tornou-se restrito àquelas obras hoje assim nomeadas; na verdade mais por costume do que por correspondência ou adequação entre este termo e a suposta origem da arquitetura à qual é aplicado. Ademais, salvo no território cultural dos adeptos do neoclassicismo, o uso da expressão gótico, a partir de então, via de regra não vinha acompanhado de uma conotação negativa. As discussões envolvendo o uso do termo e as suas relações com os demais se davam, em boa medida, conforme já vimos, não mais fundadas em preconceitos, mas em conceitos, muitos discordantes entre si e por vezes questionáveis. E assim o uso da expressão gótico mantém-se até hoje devido à tradição, que acabou por consagrá-lo, apesar de a sua criação dever-se tão somente à ideologia dos homens do Renascimento.

---

890 RÉAU, Louis, op. cit., p. 11.

891 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 384 02/12/2020 17:01:34

Figura 293 – Tímpano central, com a representação do Juízo Final, Portal Real da Catedral de Chartres

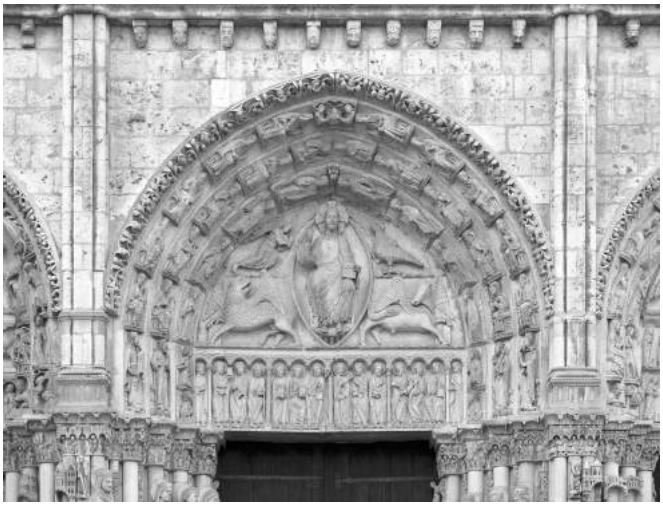


Foto: Guillaume Piolle

Figura 294 – Catedral de Santiago de Compostela

Foto: StephenD

Figura 295 – Portal das Platerias, Catedral de Santiago de Compostela

Foto: Josep Panadero

Selvageria gótica_OK.indd 385 02/12/2020 17:01:35

Selvageria gótica_OK.indd 386 02/12/2020 17:01:36

Capítulo VI

A EXPRESSÃO GÓTICO: USO E TRADIÇÃO

Selvageria gótica_OK.indd 387 02/12/2020 17:01:37

Como foi visto, no século XIX, à época de Ruskin, já se tinha abandonado, quase que por completo, a ideia da origem goda da arquitetura nomeada gótica. Ela já não mais era vista como *opus gothicum,* ao menos para a grande maioria dos seus estudiosos. O debate, quando era o caso, dava-se, por um lado, em torno de quais seriam as fontes das arquiteturas medievais; e, por outro, sobre as características e o valor que essas arquiteturas teriam.

Jules Michelet, por exemplo, usa a expressão gótico e defende a tese da existência de relações entre a arquitetura gótica e a arquitetura muçulmana, afirmando que a ogiva árabe e persa, dos séculos VIII e IX, tinha sido adotada no século XII, na construção da arquitetura cristã[892]. Aliás, a presença ou não de elementos de origem árabe na arquitetura gótica é uma das tantas "questões disputadas", para usarmos expressões de Germain Bazin. Disputa na qual ele próprio recentemente se envolveu, criticando Goethe e Lenoir, por adotarem, ambos, "esta ideia bizarra que num momento viu na arte gótica uma importação, vinda das cruzadas, de elementos da arte árabe"[893].

Mas não foram apenas Laugier, Goethe, Lenoir e Michelet que estabeleceram relações entre a arquitetura medieval europeia – não apenas a gótica – e a arquitetura de origem árabe. Ao elenco destes, e em época bem mais próxima da nossa, cabe incluir o renomado historiador francês Émile Mâle, que, ao escrever *Art et Artistes du Moyen Age*, sublinha, no caso, os vínculos entre a Espanha Árabe e a Arte Românica, (fig. 296) apoiando-se nos seguintes argumentos:

> Quando os primeiros românticos falavam dos nossos monumentos da Idade Média, eles lhe celebravam, por vezes, a fantasia "árabe". Eles pensavam lhes tornar assim mais misteriosos e mais magníficos. Como eles não conheciam melhor a arte muçulmana do que a arte cristã, eles tiveram muita dificuldade para dar um corpo a impressões vagas como um sonho. Estes precursores foram seguidos de muitas gerações de severos arqueólogos que analisaram os monumentos e não descobriram esses elementos árabes que os seus ancestrais pensavam ter encontrado. Mas acontece, por vezes, que o instinto dos poetas é mais clarividente que a ciência dos sábios. Eram os românticos que tinham razão. Não se poderia duvidar hoje em dia, e de minha parte eu não duvido, que os arquitetos da Idade Média tenham imitado mais de uma vez a decoração dos monumentos do Islam.[894]

892 MICHELET, Jules. *A agonia da Idade Média*. São Paulo: EDUC-Imaginário, 1992, p. 66.
893 BAZIN, Germain, op. cit., p. 129.
894 MÂLE, Émile. *Arts et artistes du moyen age*. Paris: Librairie Armand Colin, 1927, p. 39.

Selvageria gótica_OK.indd 388 02/12/2020 17:01:37

Figura 296 – Arcos em ferradura na Igreja Santa Maria del Melque, Toledo

Foto: Manuel M. Vicente

Mais recentemente, Louis Grodecki, tratando das origens da arquitetura gótica, reafirma que ela, como estilo constituído por um conjunto de características próprias, distinto dos demais, aparece na Île-de-France, nos fins da primeira metade do século XII. Mas se o aparecimento do gótico somente então ocorre, para Grodecki as experiências que prepararam a sua formação são muito mais antigas; e entre estas destaca o arco agudo, de "origem oriental antiga", recordando algumas obras nas quais ele pode ser encontrado, tais como as grandes construções muçulmanas da África do Norte ou da Espanha (Catedral de Córdoba)[895]; (fig. 297) o mesmo ocorrendo, diz ele, em edifícios da Sicília, nos quais o arco agudo "foi utilizado de novo pelos construtores cristãos depois da conquista normanda de 1059"[896]. Portanto, diz Grodecki, é natural "que esta forma de arco volte a ser encontrada na arte românica da Itália (por exemplo, na Catedral de Módena); (fig. 298) na França, a Borgonha a aceita muito cedo e a aplica em monumentos românicos muito ilustres: Paray-le-Monial, (fig. 299) Saint-Lazare de Autun e o monumental transepto de Cluny etc."[897]. Mas, sublinha ele, "se este traçado elementar se impõe como um dos princípios geradores da estética monumental da Notre-Dame de Paris (fig. 300) ou da Catedral de Noyon, (figs. 301 e 302) é graças às construções góticas"[898].

[895] GRODECKI, Louis, op. cit., p. 36.
[896] Ibid.
[897] Ibid.
[898] Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 389 02/12/2020 17:01:37

Figura 297 – Mesquita de Córdoba

Foto: Toni Castillo Quero

Figura 298 – Catedral de Módena

Foto: Albypino

Figura 299 – Basílica e Mosteiro do Sagrado Coração de Jesus, em Paray-le-Monial

Foto: Didier Tais

Figura 300 – Igreja Notre-Dame de Paris, gravura de 1857

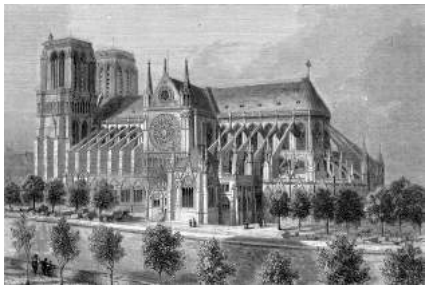


Figura 301 – Catedral de Noyon

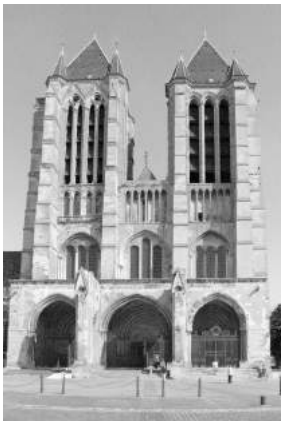


Figura 302 – Nave da Catedral de Noyon

Foto: Camster

Selvageria gótica_OK.indd 390 02/12/2020 17:01:39

Observa-se, portanto, que por vários caminhos, nem sempre convergentes, abandonou-se a ideia de que a arquitetura nomeada *gótica* tem origem goda. Mas mesmo abandonando-se esta tese, mantém-se entretanto o uso dessa expressão, já suficientemente arraigada na tradição, mesmo por aqueles que explicitamente dela discordam, de forma mais ou menos enfática, seja por que ela está associada à sua suposta origem bárbara, seja pelo significado original desta palavra e os motivos que levaram à sua adoção e inclusão no vocabulário arquitetônico do classicismo. A revisão nas historiografias das artes e das arquiteturas medievais, por mais significativas que tenha sido, não logrou porém, até hoje, eliminar o uso da expressão *gótico*, firmemente ancorado no universo das ideias e das terminologias arquitetônicas, mesmo que para alguns, muitos talvez, isto tenha sido aceito a contragosto. Recorde-se que Hegel, como já se viu, ao referir-se à "arquitetura gótica propriamente dita", afirmava que, já na sua época, não se lhe atribuía mais a invenção aos godos; entretanto, completava ele, "nada se opõe à manutenção da antiga denominação". E dessa maneira, a exemplo de Hegel, mesmo aqueles que consideravam, no caso por razões históricas, inadequado o uso da expressão *gótico*, pois ela era falsa no seu pressuposto, acabavam curvando-se diante de um hábito profundamente enraizado no tempo. Inclusive os que nutriam por esta expressão uma grande antipatia, não conseguiram agir de forma diferente diante da força do seu consagrado uso. E assim, mesmo repletos de aversão e contrariando a própria vontade, continuaram adotando o velho nome, malgrado a repulsa e a indignação que este lhes causava.

Foi o caso do francês Edouard Corroyer, conforme ele próprio nos revela na sua obra intitulada *L'Architecture Gothique*, editada em 1891: "A denominação gótico, designando o período arquitetônico que se estende do meio do século XII ao fim do século XV, é puramente convencional. Esta expressão não pode ser aplicada à arquitetura dos godos ou visigodos, posto que estes povos, vencidos por Clóvis no século VI, não deixaram nenhum traço monumental de sua passagem sobre nosso solo e, por consequência, não tiveram nenhuma influência sobre a arte. Ela é radicalmente falsa, tanto do ponto de vista da história quanto da arqueologia, pois ela repousa apenas sobre um erro contra o qual é preciso protestar, procurando fazer cessar um equívoco que durou um tempo exageradamente longo. Singular fortuna deste nome gótico, que, no século passado, era apenas um qualificativo irônico, sinônimo de barbárie, e que se tornou, malgrado sua origem germânica, o vocábulo adotado há sessenta anos, para designar a época mais civilizada da Idade Média e precisamente uma das quais a Arte Nacional pode mais legitimamente se orgulhar"[899]. Corroyer não se limitava, portanto, a denunciar a falsidade histórica das supostas relações

[899] CORROYER, Édouard. *L'architecture gotique*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1891, p. 5.

Selvageria gótica_OK.indd 391 02/12/2020 17:01:39

entre os povos godos e a arquitetura gótica; ao contrário daqueles, também franceses, acadêmicos ou não, que haviam ocupado a cena entre o século XVI e o século XVIII, ele defende o caráter nacional desta arquitetura, isto é, sua origem francesa. Ademais, para Corroyer,

> a arquitetura românica, ou mais exatamente a arquitetura qualificada de românica, em virtude da convenção arqueológica de 1825, tomou de empréstimo dos romanos e dos bizantinos elementos constitutivos que os arquitetos daquele tempo assimilaram e aperfeiçoaram na Europa ocidental; mas o período arquitetônico que começa em torno da metade do século XII, e que se batizou injustamente do nome estrangeiro *gótico*, é absolutamente francês, pois ele nasceu nas províncias que formaram a França moderna.[900]

O que nos ajuda a compreender a aversão que Corroyer nutria pelo nome gótico, não apenas por motivos históricos, mas igualmente por razões que se encontram no universo das ideologias nacionalistas, a ponto de ele próprio revelar que, a contragosto, deu a seu livro o título de *L'Architecture Gothique*: "É pois com justos motivos que nós gostaríamos de ter formulado o nosso protesto, intitulando este volume de Arquitetura Nacional na Idade Média, se a tirania do uso não nos obrigasse a conservar a denominação Arquitetura Gótica"[901]. E atitude semelhante ele teve diante da denominação arquitetura românica, conforme as suas afirmações contidas já no primeiro parágrafo da Introdução ao seu outro livro intitulado *L'Architecture Romane*: "por respeito ao trabalho dos sábios, é preciso conservar a denominação *Arquitetura Românica*, adotada e consagrada pelo uso há mais de sessenta anos; mas por amor à verdade é preciso dizer que a qualificação *românica* aplicada à arquitetura não é contemporânea da construção dos monumentos que nós iremos estudar"[902].

Sublinhe-se que bem antes, na Inglaterra do final do século XVIII e início do século XIX, alguns historiadores foram até mesmo muito mais radicais do que o francês Corroyer no que tange à manutenção ou não da expressão gótico. Supondo que esta denominação estava sendo usada erroneamente para designar uma arquitetura que, no caso, eles supunham de origem inglesa, a ela se opuseram enfaticamente. Thomas Rickmam, por exemplo, em 1817, publica algumas das

---

900 CORROYER, Édouard, op. cit., p. 5 e 6. Conforme Corroyer, "é na Aquitaine, Anjou e Maine que ela (a arquitetura gótica) tem suas incontestes origens; é no domínio real, e principalmente em Île-de-France, que ela viveu as suas transformações mais impressionantes, e foi do próprio coração da França que ela tão brilhantemente resplandeceu sobre a Europa" (ibid., p. 6).

901 Ibid., p. 6.

902 CORROYER, Édouard. *L'Architecture Romaine*. Paris: Maison Quantin, 1888, p. 9.

Selvageria gótica_OK.indd 392 02/12/2020 17:01:39

suas conferências sobre arquitetura, empregando então, pela primeira vez, no lugar de *gótico*, o termo *english*[903]. E

> salvo a Itália, sublinha Bazin, que via na arte gótica uma espécie de flagelo trazido pelos bárbaros, cada um dos grandes países onde se desenvolveu esta arte a considera como uma invenção nacional. A França, apesar disso, não acreditou ser necessário mudar a denominação *gótico*, ao contrário da Inglaterra, onde Rickman propunha designá-la sob o nome de *english*, denominação da qual resta ainda hoje um traço na nomenclatura do estilo inglês sob o nome de *early english*, primeira fase de seu desenvolvimento.[904]

Algo de muito semelhante ocorreu na Alemanha, pois sobretudo a partir do famoso ensaio de Goethe, intitulado *Von deutscher Baukunst* (Da arquitetura alemã), no qual, viu-se, ele considerava a arquitetura da catedral gótica de Estrasburgo como produto de uma arte de origem germânica, formou-se em seu país uma expressiva ideologia nacionalista em torno dessa questão. E o pintor e historiador da arte Johann Dominico Fiorillo, (fig. 303) que em 1813 foi encarregado de ministrar um curso de desenho e uma disciplina de história da arte na cidade de Göttingen, já em 1801 havia preconizado a substituição da palavra *gotik* por *teutsche*[905]. Também Hegel, provavelmente influenciado pelo Goethe de antes da viagem à Itália, ao refererir-se à arquitetura que ele chamava de gótica propriamente dita, afirmava que no seu país já não se lhe atribuía mais a invenção aos godos, tendo-se lhe dado o nome de arquitetura *alemã* ou *germânica*; acrescentando, no entanto, que ninguém se opunha à manutenção da antiga denominação, isto é, gótica[906]. Sublinhe-se que o uso de expressões tais como *teutsche*, enquanto adjetivo aplicável a uma certa arquitetura medieval, significava então, em termos apenas, retomar uma das principais expressões utilizadas pelos humanistas do Renascimento; mas com sentido totalmente oposto. E é interessante observar que a expressão *alemão*, ou *germânico* para sermos mais abrangentes, por muito tempo continuou sendo utilizada, se bem que com escassa frequência, e nem sempre associada explicitamente à ideia de bárbaro. Jacob Burckhardt, no seu livro significativamente intitulado *Der Cicerone* (O Cícero), datado de 1855, utiliza-se ainda dessa expressão quando afirma: "a

---

903 Cf. BAZIN, G., op. cit., p. 127; e *Dizionario de Architettura*, op. cit., p. 555. "Thomas Rickman (1776 – 1841), médico e homem de negócios, voltou-se mais tarde para a arquitetura, primeiro desenhando e escrevendo sobre o mérito das igrejas antigas, depois abriu um escritório de arquitetura no ano de 1817, ano em que publicou um volume com algumas conferências sobre a arquitetura gótica, empregando pela primeira vez o termo "protoingles"(*early english*), decorated e perpendicular" (*Dizionário*, ibid..

904 BAZIN, Germain, op. cit., p. 127.

905 Cf. BAZIN, Germain, op. cit., p. 128.

906 HEGEL, G. W. F., op. cit., p. 137.

Selvageria gótica_OK.indd 393 02/12/2020 17:01:39

erupção de formas de construção germânica ou gótica foi uma fatalidade para a arte italiana"[907].

Paralelamente a estas mudanças concernentes à conveniência de se usar ou não o termo *gótico*, observa-se também que a negação da suposta origem goda dessa arquitetura faz-se acompanhar, em muitos casos, do abandono da ideia de que ela é grosseira, rude ou bárbara. Até mesmo Laugier, conforme se pode constatar na leitura dos seus já citados textos, utiliza-se das expressões grosseira e rústica quando fala das características do *velho gótico*, mudando o discurso quando se refere ao *novo gótico*. Este, dizia ele, malgrado ser "bastante extravagante nas suas ideias", revela-se "singularmente leve e delicado". Enquanto Hegel recusa-se, explicitamente, a considerar a arquitetura gótica "como uma coisa grosseira e bárbara". Mais tarde, Corroyer, como vimos, não se nega apenas a admitir a pretensa origem goda do gótico, pois refuta também todo e qualquer significado dado a esta expressão que possa torná-la "sinônimo de barbárie".

Mas convém não esquecer que, ainda no século XIX, um número expressivo de arquitetos ou estudiosos da arquitetura, sobretudo os neoclassicistas, continuando a tradição que remonta ao renascimento, reafirma a sua convicção no caráter bárbaro da arquitetura gótica. Para estes, reconhecer a falsidade da sua suposta origem goda não tinha como consequência deixar de reafirmar as suas "desprezíveis" características formais. Para o ortodoxo neoclassicista Quatremère de Quincy[908], autor do *Dictionnaire Historique d'Architecture*, (fig. 304) o equívoco dos congêneres que o sucederam, no tocante ao uso e ao significado da expressão gótico teria sido apenas parcial. Ter-se-iam enganado quando, por esta designação, manifestavam a crença na origem goda da arquitetura gótica; teriam no entanto acertado ao revelarem através do emprego deste termo a natureza desprezível de uma arquitetura que também ele julgava ser fruto da ignorância e da degradação dos "verdadeiros princípios artísticos".

Saliente-se que o nome de Quatremère de Quincy está entre aqueles que, no final do século XVIII e início do XIX, eram os defensores obstinados do mais rígido e retrógrado academicismo, o que explica a sua posição relativa à arquitetura do fim da Idade Média e ao próprio uso do termo *gótico*, que ele afirmava ser o "nome que se dá e (não se sabe ainda por que) a uma maneira de construir que teve reinado longo e muito extenso durante a Idade Média, que cobriu uma grande parte da Europa de edifícios destinados a subsistir ainda muito tempo, e cuja

907 BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Barcelona: Editorial Ibéria, 1953, Tomo I, p. 141.

908 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 21 de outubro de 1755 – 28 de dezembro de 1849) foi um arqueólogo, filósofo, crítico de arte e político francês.

Selvageria gótica_OK.indd 394 02/12/2020 17:01:40

origem histórica, por falta de documentação, será talvez sempre um problema"[909]. Mas, quanto ao uso deste termo, dizia Quatremère, "o primeiro objeto de incerteza que se oferece ao crítico nesta matéria é a origem do nome que se dá à *arquitetura gótica*; e é uma das particularidades deste gosto de construir, até no acerto de contas com ele, que seja preciso provar antes de mais nada que seu nome não se fundamenta em nenhuma razão plausível"[910]. Para Quatremère, repito, creditar aos godos a criação desta arquitetura significa um erro, pois uma tal suposição não encontra nenhuma base histórica sólida. Não se conhece, dizia ele,

> nenhum edifício, seja na Itália, seja na França, que se possa chamar gótico e que date do tempo em que os godos habitavam ainda estas regiões, em torno do século VII. Para que fosse possível lhes atribuir o gosto de construir que se designa pelo seu nome, era preciso que existisse algum monumento deste gênero, remontando ao tempo de sua dominação nos países onde se tinham fixado. Mas a data de todos aqueles que se conhece, e que se chamam góticos, é geralmente posterior, e mesmo de muito, ao século X.[911]

Figura 303 – Johann Dominico Fiorillo, historiador

Figura 304 – Capa do *Dictionnaire Historique d'Architecture* de Quatremère de Quincy

DICTIONNAIRE
HISTORIQUE
D'ARCHITECTURE
COMPRENANT PAR SON PLAN
LES NOTIONS HISTORIQUES, DESCRIPTIVES, ARCHÉOLOGIQUES, HIOGRAPHIQUES, THÉORIQUES, DIDACTIQUES ET PRATIQUES DE CET ART;
PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,
TOME SECOND.
PARIS.
LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, n° 35.
1832.

909 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-C. *Dictionnaire Historique d'Architecture.* Paris, 1788, p. 670.
910 Ibid.
911 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 395 02/12/2020 17:01:41

Observações às quais acrescenta:

> era preciso, em efeito, que fosse provável que o povo chamado *gótico* tenha criado um gênero de construir que lhe fosse próprio, gênero que ele teria transportado com ele através das migrações conquistadoras; ou bem que ele o tenha formado no meio dos povos por ele conquistados, e que possuíam um tão grande número de obras de uma outra arte e de monumentos de uma outra arquitetura. Quanto à primeira hipótese, mais de um crítico já observou que, se a antiga nação dos godos, que é hoje a Suécia, tivesse tido um gosto de construir nativo, que ela teria transplantado com ela, alguns traços teriam restado nos mais antigos monumentos desse país. Ora, já foi verificado que não se descobre na Suécia nenhum exemplo daquilo que se chama *arco de ogiva*, que se pretende hoje ser um caráter próprio e distintivo da *arquitetura gótica*.[912]

Ademais, Quatremère critica também, corretamente, o equívoco – que ainda hoje por vezes persiste – de nomear como *arco de ogiva* o tipo de arco característico da arquitetura gótica, que, na verdade, deve ser chamado de *arco agudo*, reservando-se a expressão *ogiva* apenas para as nervuras do tipo de abóbada que encontramos na arquitetura gótica, como uma das suas caracteríticas construtivas e estilísticas importantes. E diante do contrassenso que a expressão gótico carrega em si, o próprio Quatremère formula uma pergunta: "de onde vem, pois, a denominação de gótico dada hoje em dia, geralmente em toda a Europa, ao gênero de arquitetura em questão?"[913]. E a resposta que ele dá a sua própria pergunta não é irrelevante, antes pelo contrário, pois por meio dela Quatremère procura nos fazer conhecer as causas do uso do nome de um povo, no caso os godos, para designar uma arquitetura que, na verdade, eles não haviam criado. Para ele, a explicação deve ser buscada no fato de que

> a época na qual os godos ocuparam a Itália foi a época da degradação e do desaparecimento de todas as artes. Como eles deram seu nome a este período, as obras feitas sob o seu reino, sem terem sido feitas por eles, puderam tomar de empréstimo o seu nome, e este nome se tornará, neste gênero, como em muitos outros, aquele sob o qual se terá a seguir designando toda a obra marcada pela ignorância da arte e pelo esquecimento dos princípios da natureza. Foi assim que, por exemplo, chamou-se góticos os caracteres da escrita que se havia distanciado da antiga simplicidade; e isto ocorreu muito tempo depois do reino dos godos. É assim ainda hoje, pois pela força de um longo uso emprega-se a palavra gótico para exprimir tudo que nas artes e nas morais relembra os

912 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-C., op. cit., p. 670.
913 Ibid., p. 671.

Selvageria gótica_OK.indd 396 02/12/2020 17:01:41

> séculos de ignorância. Não existe, pois, mais possibilidade de dar um outro nome à arquitetura que se convencionou chamar gótica.[914]

Portanto, também para Quatremère de Quincy, é incorreto o uso da expressão gótico, supondo-se que, por meio dela, se estaria nomeando uma arquitetura de origem goda; o mesmo, entretanto, segundo ele, não pode ser dito se esta expressão for empregada para designar algo "marcado pela ignorância das artes". E suas palavras nos revelam igualmente como um dos mais fervorosos adeptos do classicismo no início do século XIX, e, por decorrência, um dos mais acérrimos rivais e críticos do gótico é ainda impiedoso nos ataques desferidos contra a arquitetura da Idade Média. E utilizando-se para tanto de todos os preconceituosos paradigmas renascentistas, mostra assim que os mesmos ainda estavam presentes de maneira expressiva em pleno século XIX, em época muito próxima ao nascimento de John Ruskin. "Para se formar uma justa ideia da arquitetura gótica, dizia Quatremère de Quincy, é necessário, dando-se conta das suas características distintivas, proceder pela análise, isto é, demonstrar as partes de seu conjunto, comparando-as àquelas da arquitetura grega"[915]; começando-se, portanto, por analisá-lo à luz dos conceitos clássicos de proporção, que se vinculam, necessariamente, àqueles das ordens arquitetônicas, entendidas por ele como "um sistema de formas, de proporções e de ornamentos diversamente aplicável a cada gênero de edifício". Procedendo-se assim, afirmava Quatremère, observar-se-á que o que distingue particularmente a arquitetura grega é sobretudo o emprego das ordens, ocorrendo exatamente o contrário na arquitetura gótica, que se caracteriza pela ausência destas.

E se por ordem deve-se também entender, conforme reafirmava Quatremère, "um sistema no qual todas as partes têm, antes de mais nada, proporções constantes entre elas, (...) subordinadas a uma lei invariável"; e se "a primeira condição da ordem assim entendida se encontra necessariamente na proporção, na forma e no ornamento da coluna", é evidente que tudo isso está ausente na arquitetura gótica. Nesta, dizia ele, não existe nada que possa ser verdadeiramente chamado de coluna, pois não existe aí um sistema que possa "fixar a ideia de uma forma regular"; não existe nada que determine suas proporções; não existe ornamento relacionado com a forma e a proporção da coluna. Tudo isto é facilmente constatável, dizia Quatremère, afirmando que, para tanto, basta percorrer-se uma igreja gótica, pois "vê-se aí tantas colunas e de tantas espécies de grossuras e de tamanhos, que é necessário concluir que no lugar de ter sido o elemento de uma combinação geral, a coluna foi apenas o auxiliar fortuito de todas as fantasias"[916]. Não existem proporções na coluna gótica; ao

---

914 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-C., op. cit., p. 671-2.
915 Ibid., p. 674.
916 Ibid.

Selvageria gótica_OK.indd 397 02/12/2020 17:01:41

contrário, tudo demonstra que aí não houve nada de fixo e de determinado nas relações entre diâmetro e altura; tudo ocorre como obra do acaso, acusava Quatremère. Quanto aos ornamentos, para ele não havia nada de mais arbitrário e confuso: "o ornamento aí é apenas uma degeneração do ornamento antigo, tradição confusa e transposição incoerente de todos os elementos decorativos das três ordens gregas, onde as folhas de coríntio, as volutas do jônico, os toros do dórico, encontram-se copilados sem intenção, sem escolha e executados sem arte"[917]. Portanto, e não se poderia esperar o contrário, também para Quatremère o gótico significava desordem, imperfeição, no sentido mais pejorativo do termo; e referir-se a ele era falar de uma arquitetura "herdeira de todos os abusos e de todas as misturas operadas nos tempos de decadência"[918].

Conforme sublinha Paul Léon,

> segundo Quatremère de Quincy, o Belo está fixado de uma vez para sempre; pode-se perdê-lo de vista, mas ele não existe menos do que o Sol encoberto pelas nuvens; não existe nenhuma invenção fora dos eternos princípios; a composição do presente é apenas uma recomposição do passado. O sistema gótico é uma espécie de decadência da arte greco-romana. Confusão da ornamentação, impotência da construção sustentada pelas escoras dos arcobotantes. É uma arte sem ordem, sem proporção, sem regra, onde o capricho e o acaso decidem sobre as obras ditadas pelo instinto.[919]

Para Quatremère, "a admiração que ela suscita é aquela que nos fazem sentir os trabalhos de certos animais"; e o gosto que encontramos na arquitetura gótica não é "nenhum outro que não seja a decrepitude das obras do Baixo-Império", onde "nós podemos ver a herança da escultura envelhecida e degradada sob o reino da barbárie"[920]; produto, segundo ele, da corrupção do gosto e da ignorância de todos os verdadeiros modelos. Ignorância personificada nos operários, é claro. E assim, a exemplo de Filarete, de Blondel e tantos outros herdeiros e continuadores da ideologia do classicismo, e demonstrando igualmente não apenas preconceito, mas também desconhecimento ou má-fé diante da complexidade e do significado, inclusive simbólico, da arquitetura em relação à qual se arvora em crítico, é na suposta ignorância dos operários que também Quatremère de Quincy diz encontrar uma das principais causas da grosseria gótica. Para ele, esta é o resultado da "ignorância de uma rotina operária" que contribui para dar "à parte decorativa uma grande inferioridade sob aquela da construção, de sorte que, exatamente aquilo que acrescenta valor à

917 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-C., op. cit., p. 674.
918 Ibid., p. 675.
919 LÉON, Paul, op. cit., p. 57.
920 QUATREMÈRE DE QUINCY, op. cit., p. 673-4.

Selvageria gótica_OK.indd 398 02/12/2020 17:01:41

arquitetura antiga, é o que deprecia aquilo que se poderia ainda encontrar como mérito em certos conjuntos da arquitetura gótica"[921].

Às críticas feitas ao gótico por Quatremère de Quincy somar-se-iam na França muitas outras; entre estas aquelas formuladas por Jules Michelet, (fig. 305) que não se ateve apenas às questões semânticas ou concernentes às supostas e controversas origens da arquitetura gótica. Para ele, tudo faz crer, o uso da expressão gótico não se justfica por motivos históricos; o seu uso, ao qual ele não se opõe, deve-se ao fato de que ele denota algo de imperfeito, disforme. Opondo-se aos que, do ponto de vista construtivo, afirmavam serem sólidas as catedrais góticas, criticava o seu sistema de arcobotantes; e visando desacreditar sua arquitetura formulava a seguinte pergunta: "por que razão, então, ao redor da igreja essa grande quantidade de arcobotantes, esses enormes contrafortes, esses eternos andaimes que parecem ter sido esquecidos pelo pedreiro?"[922]. Por outro lado, tomando nítido partido a favor do monumento romano em relação ao gótico, e defendendo a superioridade da arquitetura renascentista quando confrontada com a medieval, Michelet sustenta também a tese de que o primeiro golpe desferido pela Renascença sobre a Idade Média ocorreu na arte. E se, igualmente para ele, as primeiras manifestações artísticas que se opuseram à hegemonia do "velho sistema" encontram-se na pintura, inicialmente em Giotto, e depois em Van Eyck, o combate decisivo entre o Renascimento e a Idade Média, no campo das artes, não foi, entretanto, travado na pintura, pois "o coração da arte cristã, sua poesia, sua pretensão de apagar as épocas passadas, encontrava-se na arquitetura gótica"[923]. Por isso, deveria ser ela o alvo principal e primeiro a ser atingido, como o foi, dizia ele, graças à obra de Brunelleschi, que, quando da construção da cúpula de Santa Maria del Fiore, teria posto por terra "esta arte sem arte da qual tanto se gabavam" os pedreiros góticos. E assim, ainda no século XIX, e na França, Michelet juntava sua voz àquelas que, muito antes dele, já haviam louvado Brunelleschi por ter ele fundado a "forte pedra da Renascença... em permanente objeção à arte capenga da Idade Média"; por ter, segundo ele, reconciliado arte e razão, unindo o belo ao verdadeiro, e

---

921 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-C., op. cit., p. 679.

922 MICHELET, Jules, op. cit., p. 67. Segundo Michelet, um edifício gótico, "visto de perto, comunica ao espectador um sentimento de fadiga. Ele confessa, ainda novo, sua caducidade precoce. Inquietamo-nos, somos tentados, ao vê-lo buscar tantos sustentáculos, a levar nossas mãos a ele para sustentá-lo" (ibid.).

923 Ibid., p. 66. Michelet também defende a tese de que a ogiva encontrada na arquitetura gótica se originou entre os árabes e os persas, sublinhando igualmente o caráter laico da organização do trabalho que concorreu para a produção desta arquitetura. "A ogiva árabe e persa (dos séculos VIII e IX) tinha sido adotada no século XII pelos pedreiros-livres, combinada com gênio em monumentos sublimes. Essa revolução laica, que arrancou a arquitetura das mãos dos padres, mesmo assim era o seu orgulho" (ibid.).

Selvageria gótica_OK.indd 399 02/12/2020 17:01:41

derrotado os construtores de uma arquitetura extravagante, cujos "sustentáculos responsáveis por sua solidez" lhe assemelham a um "fraco inseto, mostrando, arrastando um cortejo de frágeis membros, que, feridos, o farão cair".

Figura 305 – Jules Michelet, historiador, foto de Félix Nadar

Caberia ainda, à guisa de conclusão e, no caso, de exemplo de um certo gênero literário que se tornou comum no século XIX, vermos como a expressão gótico comparece em uma publicação intitulada *Histoire Pittoresque de Cathédrales*[924], editada em Paris no ano de 1846, sob a responsabilidade de uma nomeada Société d'Archéologues. Trata-se, portanto, de uma obra publicada poucos anos antes de Ruskin ter escrito *A Natureza do Gótico*, e aborda, sem estabelecer uma hierarquia entre elas, várias e distintas arquiteturas, distribuídas ao longo do tempo, e situadas na Europa, na Ásia, na África e na América; neste caso tão somente no Brasil, e apenas na última página, sob o título *Catedral e Conventos do Rio de Janeiro.*

Destaco, pois, alguns dos seus trechos, começando por aquele no qual se lê:

> A arquitetura, nos séculos XII e XIII, traz com ela um caráter particular, ainda mais destacável pelo fato de que até hoje não se pode lhe determinar uma origem precisa. Este estilo foi tomado de empréstimo do oriente ou da Grécia? Ele deriva do gótico, do lombardo ou do bizantino? Quaisquer que tenham sido os raciocínios usados em apoio desta ou daquela opinião, a questão permanece indecisa, no sentido de que os monumentos medievais não são em nada uma degeneração, mas um sistema completo, inteiramento novo, mesmo

924 *Histoire Pittoresque des Cathédrales*. Paris: B. Renault Éditeur, 1846.

Selvageria gótica_OK.indd 400 02/12/2020 17:01:41

> em seus caprichos. Entretanto, como nada é e não pode ser espontâneo nas artes, não se poderia duvidar que os estilos antecedentes tenham concorrido para a composição da arquitetura *ogivique* (mantenho a expressão francesa), onde se encontram, de fato, os elementos destes diversos estilos, fecundados e engrandecidos pelo pensamento cristão.[925]

Para os arqueólogos franceses responsáveis por este texto, a arquitetura dos séculos XII e XIII, já há muito tempo nomeada gótica, não seria uma degeneração, mas sim um "sistema completo, inteiramente novo", que deveria merecer a mesma admiração e o respeito que as demais, entre estas as arquiteturas da Grécia e da Roma Antigas. Por outro lado, a questão da "origem" dessa arquitetura aí ainda comparece como uma pergunta pertinente e não respondida. E entre estas possíveis origens são incluídos, além dos chamados estilos lombardo e bizantino, também o então nomeado de gótico. O que nos permitiria supor que os membros desta Societé d'Archéologues nomeavam de gótica aquela arquitetura medieval já então chamada de românica; e esta estaria entre aquelas que deveriam ser consideradas como estando na origem do que já então se chamava somente gótico. Considerando-se a época em que a publicação em questão foi editada, pode-se afirmar que estamos, no mínimo, e não há dúvidas, diante de uma confusão terminológica pela qual os seus autores seriam responsáveis. A não ser que, e o texto nos permitiria pensar isso, para a arquitetura gótica eles julgavam mais conveniente o uso da expressão *ogivique* (ogival), por eles empregada, reservando a expressão gótico para aquela que existiu imediatamente antes dessa, ou seja, a já então chamada românica.

Mas não é isso que se pode concluir da leitura de alguns trechos subsequentes; trechos que não eliminam, entretanto, estas confusões históricas e terminológicas, pois de fato elas permanecem, até mesmo enriquecidas por outras imprecisões, como aquela que se encontra na passagem em que se afirma que o uso dos arcobotantes na arquitetura dos séculos XII e XIII segue o "procedimento constantemente empregado pelos *Goths*"[926]. Afirmação que, dado o que foi visto antes, só se sustenta se aceitarmos a origem goda da arquitetura que hoje chamamos românica e que os membros da Société d'Archéologues denominavam de gótica. E em outro trecho, que trata da relação entre os nomes que por vezes são dados a esta arquitetura, relacionados com as suas supostas origens, lê-se o seguinte: "...esta arquitetura, impropriamente chamada *gothique* ou *sarrazine* (mantenho as expressões em língua francesa): o erro, como já se fez observar, consiste em lhe atribuir uma ou outra destas origens"[927]. Mas esta discrepância entre o nome *gothique* e a origem

---

925 *Histoire Pittoresque des Cathédrales*, op. cit., p. 1-2.
926 Ibid., p. 2.
927 Ibid., p. 3.

Selvageria gótica_OK.indd 401 02/12/2020 17:01:41

da arquitetura à qual ele é aplicado, não impede, entretanto, que esses arqueólogos franceses também se utilizem deste termo.

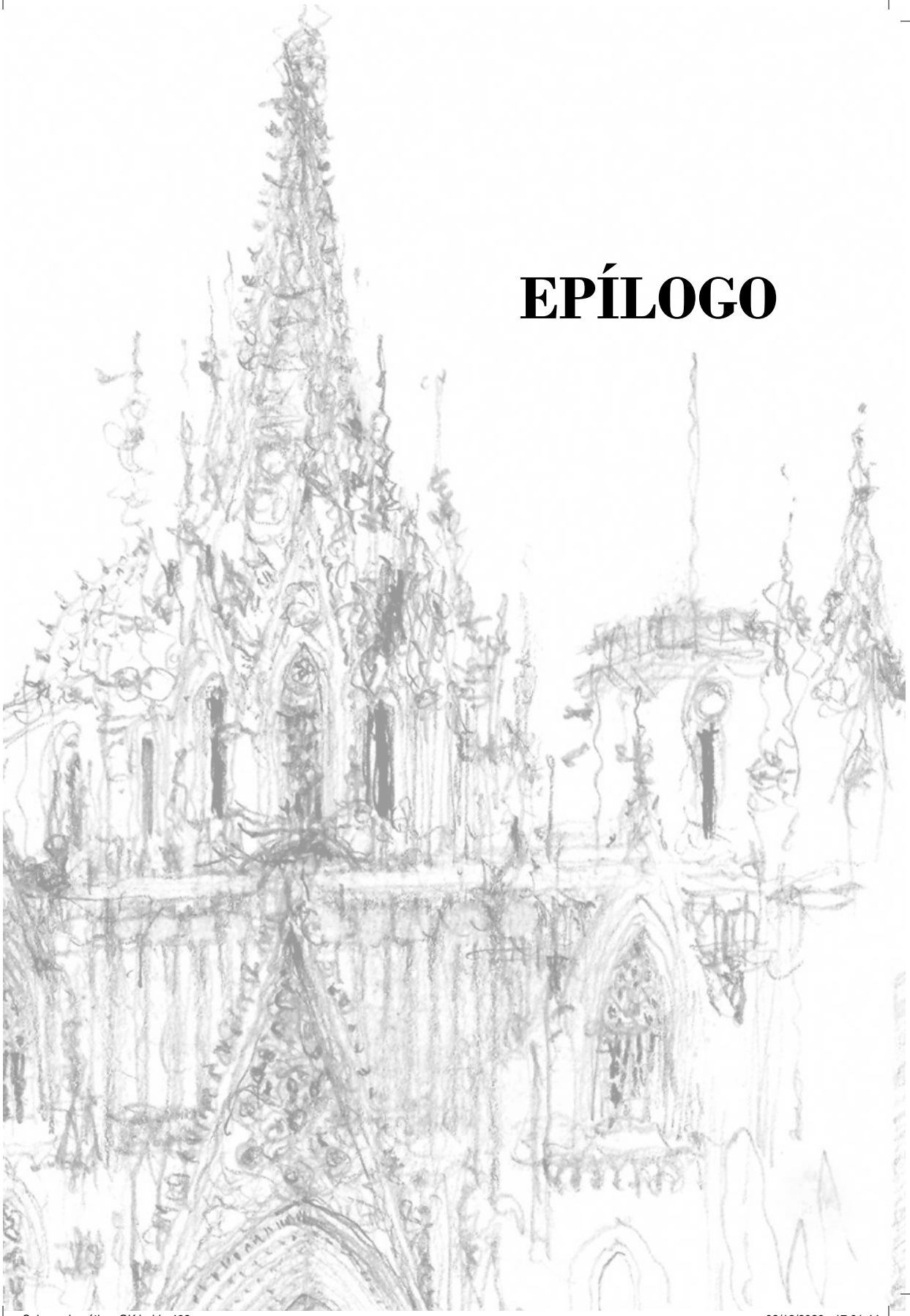
> Existem, diziam eles, poucas grandes cidades de nossa Europa ocidental que não possuam algumas destas maravilhosas igrejas, cuja construção remonta aos séculos que precederam a *renascença*. Umas são célebres pela delicadeza de suas esculturas; outras pela prodigiosa elevação de sua nave; outras ainda, pela ousadia de suas flechas rendadas, como entregues ao vento. Tais são as catedrais de Colônia, de Anvers, de Estrasburgo, de Amiens, de Chartres, de Beauvais etc. O século XVI foi para a arquitetura uma época de transição, onde os artistas, abandonando pouco a pouco o *estilo gótico*, retornam às tradições da arte grega.[928]

Como se pode observar, mesmo após não se ter mais dúvidas a respeito da falsa origem goda da arquitetura gótica, o uso do termo continuou, por muito tempo, a ser o dominante, mesmo que por vezes substituído por outros, pouco relevantes e de vidas curtas. E se ainda no século XIX esses últimos ainda são empregados, o mesmo não pode ser dito quando penetramos no século XX, pois a partir de então a expressão gótico se consagra integralmente como a única aplicável àquela arquitetura que nasce no início do século XII e que, enquanto manifestação autêntica, começa a fenecer a partir do Renascimento.

928 *Histoire Pittoresque des Cathédrales*, op. cit., p. 3.

Selvageria gótica_OK.indd 402 02/12/2020 17:01:42

EPÍLOGO



Selvageria gótica_OK.indd 403 02/12/2020 17:01:44

Iniciei essa *piccola passeggiàta* pela história do uso e do significado da expressão *gótico* utilizando-me, como epígrafe, de parte de um trecho retirado da obra de John Ruskin, *A natureza do gótico*. E estou convencido de que fui muito além de simplesmente ter respondido à implícita indagação ali contida, ao contribuir para o conhecimento de aspectos relevantes da história da arquitetura, das ideias arquitetônicas e da profissão arquiteto.

E como comecei com a referida citação de Ruskin, sinto que devo, ao término desta caminhada, a ela retornar, agora na sua versão integral.

> ***Não sei bem quando se começou a aplicar o termo gótico à arquitetura do norte; mas presumo que, qualquer que tenha sido a data de início do uso original do termo, isto implicava um sentido negativo e expressava o caráter bárbaro do povo entre o qual nasce esta arquitetura. O que não significa, literalmente, que tal povo fosse de estirpe gótica, muito menos que a sua arquitetura tivesse se originado dos próprios godos, mas indica, sobretudo, que eles e suas construções mostravam uma severidade e uma rudeza que, contrapondo-se ao caráter do povo meridional ou oriental, pareciam um perfeito reflexo do contraste particular entre godos e romanos, desde o seu primeiro encontro. E exatamente quando o romano, então moribundo, no ápice de seu imponente luxo e da insolência dos seus delitos, tornava-se modelo para a Europa civilizada, a palavra gótico expressava um absoluto desprezo, misto de aversão. Deste desprezo, por mérito dos arqueólogos e dos arquitetos deste século, a arquitetura gótica foi suficientemente vingada; e talvez alguns de nós, na admiração pela estupenda habilidade implícita em sua estrutura e pela sacralidade de sua expressão, queiram ver cancelado aquele termo de antigo desprezo, e adotado, no seu lugar, um outro, de mais clara valorização. Uma tal substituição não é oportuna, e não se tem necessidade dela. Usar o termo no sentido pejorativo foi um erro, mas não há nada de negativo na palavra, se entendida corretamente; isto é uma verdade profunda que o instinto do homem quase insconscientemente reconhece. É verdadeiro, totalmente e profundamente verdadeiro, que a arquitetura do norte é grosseira e selvagem; mas não é verdade que, por isso, nós devemos rebaixá-la ou desprezá-la. Ao contrário, eu acredito que exatamente neste caráter tenha qualquer coisa que desperta em nós o mais profundo respeito.*** (fig. 306)

Selvageria gótica_OK.indd 404 02/12/2020 17:01:44

Figura 306 – John Ruskin

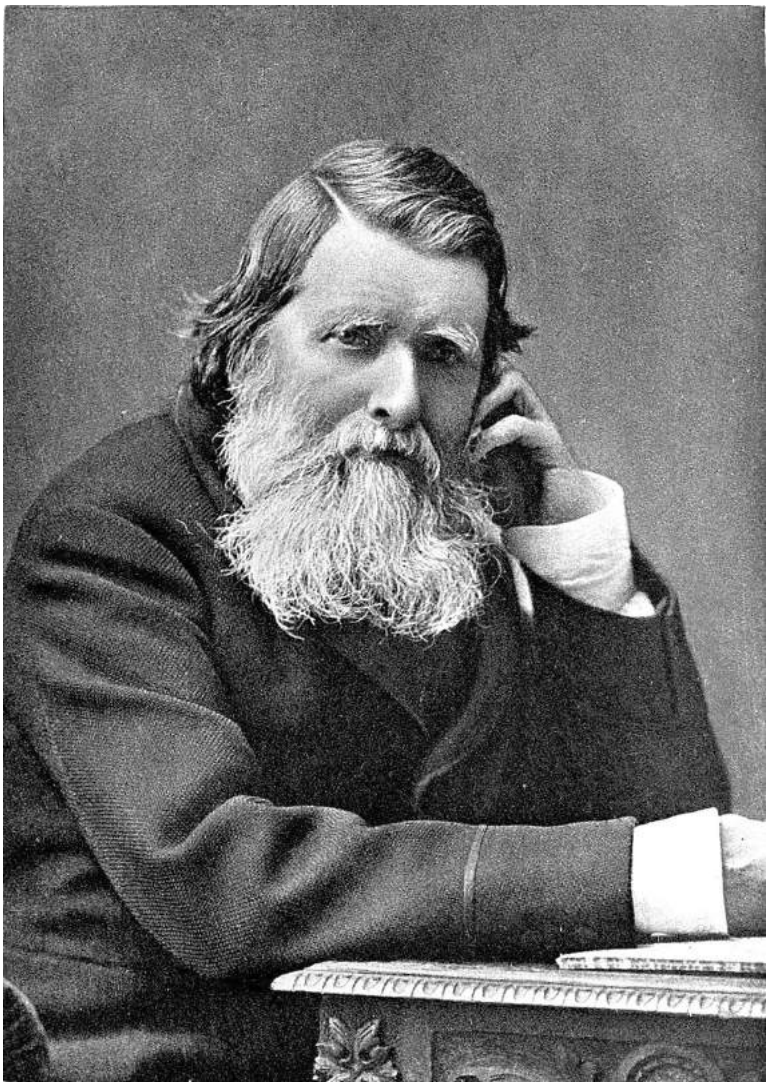


Foto: Herbert Rose Barraud

Selvageria gótica_OK.indd 405 02/12/2020 17:01:44

Selvageria gótica_OK.indd 406 02/12/2020 17:01:44

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

ACKERMAN, James S. *Architettura e disegno. A rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Mondadori Electa, 2003.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

AQUINO, Tomás de. *Gobierno de los Príncipes*. México, D. F.: Editorial Porrúa, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio Arquitetònico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. El Revival. In: *El pasado en el presente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

_____. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

_____. *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo; WITTKOWER, Rudolf. *Perspective e Histoire au Quattrocento*. Saint-Maurice: Les Éditions de la Passion, 1990.

AVERLINO, Antonio (chamado Filarete). *Trattato di Architettura*. Milano: Edisioni Il Polifilo, 1972.

BABELON, Jean. *L'Art au siècle de Léon X*. Lausane: La Guilde du Livre, s/d.

BARASCH, Moshe. *Teorias del arte, de Platon a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BAREL, Yves. La ville avant la planification urbaine. In: *Prendre la ville*. Paris: Éditions Anthropos, 1977.
BAZIN, Germain. *História da Arte, da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.
_____. *Histoire de l'histoire de l'art*. Paris: Ed. Albin Michel, 1986.
BEHRENDT, Walter Curt. *Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.
BENÉVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Roma: Editori Laterza, 1980.
BICCA, Paulo. *Le dogme architecte*. Thése de Doctorat. Grenoble: Université des Sciences Sociales, 1979.
BLANC, Charles. *Grammaire des Arts du Dessin*. Paris: Henri Laurens Editeur, 1880.
BLUNT, Anthony. *Philibert de l'Orme*. Brionne: Gérard Monfort, 1986.
_____. *Borromini*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
_____. *La Théorie des Arts em Italie*. Brionne: Gérard Monfort, 1988.
BONELLI, Renato. Nota Introdutória a *Lettera a Leone X*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978.
BORSI, Stefano. Giuliano da Sangallo i Disegni di Architettura e dell'Antico. Roma: Officina Edizioni, 1985.
BRUSCHI, Arnaldo. *Bramante*. Roma: Editori Laterza, 2010.
_____. Introdução ao *Pareri sul Tiburio del Duomo di Milano*. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.
_____. Nota Introdutória a *Patente a Luciano Laurana*, de Federico da Montefeltro. In: *Scritti rinascimentali di architectura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.
BURCKHARDT, Jacob. *El Ciceron*. Barcelona: Editorial Iberia, 1953.
_____. *La civilità del Rinascimento in Italia*. Roma: Club del Libro Fratelli Melita, 1987.
BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, s/d.
CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des Formes Symboliques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
CASTAGNOLI, Ferdinando; CECCHELLI, Carlo; GIOVANNONI, Gustavo; ZOCCA, Mario. *Topografia Urbanística di Roma*. Bolonha: Licinio Cappelli Editore, 1958.
CESARIANO, Cesare. Gli Studi Vitruviani. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.
CHAMBRAY, Roland Freart de. *Paralléle de l' Architecture antique avec la moderne*. Ed. De Paris, 1650. In: *La theorie architecturale a l'age classique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1981.
CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
_____. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Selvageria gótica_OK.indd 408 02/12/2020 17:01:45

CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
_____. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.
CHOAY, Françoise. *A Regra e o Modelo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
_____. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
_____. *Alberti, humaniste, architecte*. Paris: Editions do Louvre, 2006.
COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Ed Gustavo Gili, 1970.
CORROYER, Édouard. *L'architecture gotique*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1891.
COULANGES, Fustel de. *La Cité Antique*. Paris: Librarie Hachette, 1920.
D'ARGENVILLE, Antoine-Nicolas Dezallier. *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts, avec la prescription de leurs ouvrages*. Paris: Librairie de la Bibliothéque du Roi et de l'Académie Royal des Inscriptions et Belles-lettres, 1787.
DE VINCI, Leonard. *Les Carnets*. Paris: Gallimard, 1942.
DE L'ORME, Philibert. Architecture. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1981.
ECO, Umberto. *A busca da língua perfeita*. Bauru: Edusc, 2001.
_____. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
ENCICLOPEDIA GARZANTI DE FILOSOFIA. Milano: Garzanti Editore, 1988.
FAURE, Élie. *A Arte Renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
FELIBIEN, Andre. *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture*. Paris: Chez la Veuve & Jean Baptist-Coignard, 1699.
FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho. São Paulo: Editor Vicente Wissembach, 2005.
_____. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
FERRY, Luc. *La naissance de l'esthétique*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004.
FICHET, Françoise. *La Theorie Architectural a l'Age Classique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur, 1979.
FRANCASTEL, Pierre. *L'Humanisme Roman*. Paris: Mouton, 1970.
_____. *Etudes de Sociologie de l'Art*. Paris: Éditions Denöel, 1970.
FUNCK-BRENTANO, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Arthème Fayard et Cie., Editeurs, 1935.
GARIN, Eugenio. *Moyen Âge et Renaissance*. Paris: Ed Gallimard, 1990.
GLOTON, Jean-Jacques. Le traité de Serlio et son influence em France. In: *Les Traités d'Achitecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1988.
GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
_____. *Escritos de arte*. Madrid: Editorial Sintesis, 1999.
GOMBRICH, Ernst H. *Norma e Forma*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
_____. *Gombrich Essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
GRAMSCI, Antonio. *Gramsci dans le texte*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

Selvageria gótica_OK.indd 409 02/12/2020 17:01:45

GRASSI, Liliana. *Introdução ao Trattato di Architettura de Filarete*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1972.
GRODECKI, Louis. *Arquitectura Gótica*. Madrid: Ed. Aguilar, 1977.
GROMORT, Georges. *Essai sur la théorie de l'architecture*. Paris: Vincent, Freal & Cie, 1946.
GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
GROS, Pierre. Vitruve et les ordres. In: *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Paris: Picard, 1988.
GROZET, René. *L'art roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
GÜNTHER, Hubertus. La redecouvèrte de l'Antiquité. In: *Architecture de La Renaissance Italienne*. Paris: Flammarion, 1995.
HALE, John R. (org.). *Dicionário de Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.
HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980.
HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique em France*. Paris: Éditions A e J. Picard, 1963.
_____. *História Geral da Arte*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
HEGEL, G. W. F. *Les Arts Plastiques:* Architecture – Sculpture. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.
HISTOIRE PITTORESQUE DES CATHÉDRALES. Paris: B. Renault Éditeur, 1846.
HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Édition Hetzel-Quantin, 1832.
JAMES, John. *Chartres, les constructeurs*. Chartres: Societé Archéologique d'Eure-et-Loir, 1977.
KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1999.
LARIVAILLE, Paul. *A Itália no Tempo de Maquiavel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture + Observations sur l'Architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979.
LEDRUT, Raymond. *L'espace em question*. Paris: Editions Anthropos, 1976.
LEMONNIER, M. Henry. *Procès-Verbaux de L'Academie Royale d'Architecture*. Paris: Jean Schemit, 1911.
LÉON, Paul. *La vie des monuments de France*. Paris: Editions A. et J. Picard et Cie., 1951.
LÉVI-STRAUSS, Claude. Race et Histoire, Mediations. In: *La Culture: anthropologie, ethnologie, sociologie*. Paris: Éditions Magnard, 1972.
LOVEJOY, Arthur. La Redécouverte du Gothique. In: *Le gothique des Lumières*. Brionne: Gérard Monfort, 1991.

Selvageria gótica_OK.indd 410 02/12/2020 17:01:45

LOYN, H. R. (org.) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
MALLION, Jean. *Victor Hugo et l'Art Architecturale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
MAIRET, Gérad. Moyen Age, Humanisme, Renaissance: naissance dùne idéologie. In: *Histoire des Idéologies* (tome 2). Paris: Hachette, 1978.
MAJANLAHTI, Anthony. *As famílias que construíram Roma*. São Paulo: Cultrix Ltda., 2012.
MÂLE, Émile. *L'art religieuse do XIIIe siècle em France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1948.
MANDOSIO, Jean-Marc. Alberti et l'esprit du caméleon. In: *Alberti, humaniste, architecte*. Paris: Musée du Louvre, 2006.
MANETTI, Antonio. Vie de Filippo Brunelleschi. In: *Catálogo da Exposição Filippo Brunelleschi 1377-1446*. Paris: Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales, 1978.
MARTIN, Ian. *Architecture ou Art de Bien Bastir, de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain Antique*. Paris: Jacques Cazeau, 1546.
MARX, Karl. *O 18 Brumário e Luís Bonaparte*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1956.
MILSAND, Joseph. *L'Esthétique Anglaise*. Paris: Librarie Fischbacher, 1860.
MILLON, Henry; LAMPUGNANI, Vittorio Magnan (orgs.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano: Edizione Bompiani, 1994.
MONTCLOS, Jean-Marie Pérouse de. *L'architecture a la française*. Paris: Picard, 1982.
_____. *Philibert de l'Orme*. Paris: Mengès, 2000.
MONTEFELTRO, Federico da. Patente a Luciano Laurana. In: *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978.
MOROLI, Gabriele. *Le belle forme degli edifici antichi*. Firenze: Alinea Editrice, 1984.
MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Paris: Flammarion, 1977.
MOULIN, Raymonde et altri. *Les architects*. Paris: Calmann-Lévy, 1973.
MUNFORD, Lewis. *A Condição de Homem*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
_____. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1961.
MÜNTZ, Eugène. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris: Librarie Hachette, 1889.
MURRAY, Peter. *L'Architecture de la Renaissance italienne*. Paris: Thames & Hudson, 1990.
OLIVEIRA, Franklin de. *Apresentação à edição brasileira do Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
PALLADIO, Andréa. *I Quattro Libri dell'Architecttura*. Milano: Ulrico Hoelpi Editore, 1980.

Selvageria gótica_OK.indd 411 02/12/2020 17:01:45

PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1978.
_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Pespectiva, 1979.
_____. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*. Paris: Ed. Flamarion, 1990.
_____. *Idea*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
_____. *La perspective comme forme symbolique*. Les Éditions de Minuit, 1997.
PAOLI, Michel. Fortune e infortune critique d'Alberti en France. In: *Alberti: humaniste, architecte*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2006.
PAPAIOANNOU, Kostas. *La civilization et l'art de la Grèce Ancienne*. Paris: Éditions Mazenod, 1972.
PARISET, François-Georges. *L'art classique*; Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
PEVSNER, Nikolaus. *Esquema de la Arquitetura Europeia*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957.
_____. *Academias de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H. (orgs.). *Dizionario di Architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1981.
PORTOGHESI, Paolo. Prólogo de *L'Architettura* [*De re aedificatória*]. Milano: Edizioni il Polifilio, 1966.
_____. *El angel de la história*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C. *Dictionnaire Historique d'Architecture*. Paris: 1788.
REAU, Louis. *L'art gothique en France*. Paris: Guy le Prat Éditeur, s/d.
ROSSI, Paolo Alberto. *Le Cupole del Brunelleschi*. Bologna: Edizioni Calderini, 1982.
RUSKIN, John. *La Natura del Gotico*. Milano: Editorial Jaca Book, 1981.
SANZIO, Rafaello. *Lettera a Leone X*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.
SAVIGNAT, J.-M. *Dessin et architecture du moyen âge au XIIIe siècle*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1983.
SCHÄFKE, Werner. *La France Gotique pelas catedrais*. Paris: Les Editions Arthaud, 1990.
SCHLOSSER, Julius von. *L'arte del medioevo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1989.
SCOTTI, Aurora: Il Collegio degli Architett, Ingegneri ed Agrimensori tra il XVI e il XVIII secolo. In: *Construire in Lombardia*. Milano: Electa, 1983.
SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual Editora, 1994.
SICA, Paolo. *Historia del urbanismo: el siglo XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.
SCRITTI RINASCIMENTALI DI ARCHITETTURA. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.

Selvageria gótica_OK.indd 412 02/12/2020 17:01:45

SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Editions Rivages, 1988.
SIMONCINI, Giorgio. *Architetti e architettura nella cultura del Rinascimento*. Bologna: Societá Editrice il Molino, 1967.
SKUBISZEWSKI, Piotr. L'intelectuel et l'artiste face a l'ouvre a l'époque romane. In: *Le Travail au Moyen Age*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études Médievales de l'Université Catholique de Louvain, 1990.
SOHN-RETHEL, Alfred. *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.
SUMERSON, John: *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
SZAMBIEN, Werner. *Symétrie, Goût, Caractère*. Paris: Picard, 1986.
TAFURI, Manfredo. *Teorias e história de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Laia, 1973.
_____. Nota Introdutória a *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti Rinascimentali di Architectura*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1978.
_____. *Architecture e Humanisme; de la Renaissance aux reformes*. Paris: Ed. Dunod, 1981.
VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Le Dictionaire d'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979.
VITRÚVIO. *Les dix livres d'architecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979.
WARNER, Martin. *L'artiste et la cour*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1989.
WESTFALL, Carroll William. *L'invensione della città*. Roma: Ed. NIS, 1984.
WITTKOWER, Rudolf. *Principi Architettonici nell'etá dell'Umanesimo*. Torino: Giulio Eunaudi Editore, 1964.
WÖLFFLIN, Heinrich. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris: Flammarion, 1997.
ZORZI, Giangiorgio. *I Disegni delle Antichità di Andrea Palladio*. Venezia: Neri Pozza Editore, 1959.
ZERI, Federico. *Renaissance et pseudo Renaissance*. Paris: Editions Rivages, 1985.
ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna da Arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
_____. Brunelleschi Anti-Classique et Anti-Renaissance. In: *Filippo Brunelleschi 1377-1446*. Paris: Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales, s/d.

Figuras

Todas as imagens e figuras foram retiradas da Wikipédia, sendo creditadas as autorias quando explicitadas.

Selvageria gótica_OK.indd 413 02/12/2020 17:01:45

Selvageria gótica_OK.indd 414 02/12/2020 17:01:45

IMPRESSÃO:

PALLOTTI
GRÁFICA

Santa Maria - RS | Fone: (55) 3220.4500
www.graficapallotti.com.br