



Fragmentos Renascentistas à Luz de Wolfflin

Arthur Ferreira

Maria Luiza de Almeida

Mel Baptista

RESUMO

Com base na obra Conceitos Fundamentais da História da Arte de Wolfflin é proposto uma análise comparativa de três obras significativas para o Renascimento no âmbito da pintura com o Retrato de Simonetta Vespucci de Botticelli, da escultura de Moisés de Michelangelo e da arquitetura com a Igreja Santa Maria da Novella de Alberti, e assim, tornar palpável tanto a compreensão de um processo correto de entendimento de obras de arte e de arquitetura, quanto a compreensão do período renascentista em seus termos mais técnicos e intenções mais genuínas a partir de três de suas obras. Aprofundamento em um período em que o modo de expressão fez da rigidez e da exatidão sua fonte criativa em todas as dimensões.

ABSTRACT

Based on Wolfflin's work Fundamental Concepts of the History of Art, a comparative analysis is proposed of three significant works for the Renaissance in the context of painting with the Portrait of Simonetta Vespucci by Botticelli, the sculpture of Moses by Michelangelo and architecture with the church Santa Maria da Novella of Alberti, and so, turns palpable the understanding of a correct process of understanding works of art and architecture, as well as the understanding of the Renaissance period in its most technical terms and most genuine intentions from three of its works. Getting deeper into a period which the mode of expression made rigidity and precision its creative source in all dimensions.

Palavras-chave: Renascimento; Wolfflin; pintura; escultura; arquitetura.

keyword: Renaissance; Wolfflin; pinture; sculpture; architecture.

o renasci- mento

Para Gombrich (História da Arte, 2000, pg. 167), “A palavra Renascença significa nascer novamente ou ressurgir, e a idéia de tal renascimento ganhou terreno na Itália desde o tempo de Giotto. A idéia de um renascimento associava-se na mente dos romanos à idéia de uma ressurreição da “grandeza de Roma”.

O período entre a idade clássica, para a qual voltavam os olhos com orgulho, e a nova era de renascença, que aguardavam com esperança, era meramente um melancólico interregno.” No ímpeto de estabelecer o que Giotto havia incitado com suas primeiras obras “Os italianos do século XIV acreditavam que a arte, ciência e erudição tinham florescido no período clássico, que todas essas coisas tinham sido destruídas pelos bárbaros do Norte e que lhes cumpria a missão de ajudar a reviver o glorioso passado e, portanto, a inaugurar uma nova era.” (História da Arte, 2000, pg. 168). A cidade de Florença foi o grande palco ou “a grande tela” para o desenvolvimento dessa nova era recém iniciada, pois “em nenhuma cidade esse sentimento de confiança e esperança era mais intenso do que em Florença, berço de Dante e de Giotto.” (História da Arte, 2000, pg. 168).

Como todas as criações e movimentos da humanidade, o respectivo renascer moldou grande parte da Europa e do mundo não só a nível artístico, mas em todas as esferas da sociedade em seu período (séc. XIV – séc. XVII), tendo em vista que se tratava de um movimento cultural, econômico e político que suscitou a criação de movimentos como o Humanismo e o Racionalismo. Atualmente, sabemos que sua influência ultrapassou qualquer marco de tempo e tudo o que foi proposto e desenvolvido no Renascimento contribuiu para os avanços de tudo o que se tem de conhecimento nas mais diversas áreas de atuação da humanidade.

Retrato de Simonetta Vespucci de Botticelli

Sobre o artista

Sandro Botticelli foi um renomado pintor do Renascimento italiano, nascido por volta de 1445 em Florença. Ele é conhecido por suas obras icônicas, como “O Nascimento de Vênus” e “A Primavera”, que refletem a beleza idealizada e temas mitológicos. Botticelli trabalhou sob o patronato de Lorenzo de Médici e fez parte do ambiente cultural vibrante da época. Embora tenha enfrentado dificuldades durante sua vida, especialmente com a ascensão do fraticelli Savonarola, sua obra continuou a influenciar a arte ocidental. Ele faleceu em 1510, deixando um legado duradouro.

Contexto da obra

Ao longo de sua carreira como pintor, Botticelli teve uma grande musa, foi representada em muitas de suas obras, sendo elas de várias temáticas, o que evidencia que o artista em questão a usava como o padrão e ponto de referência do seu trabalho, em determinado período.

A musa em questão não se tratava de uma criação de Botticelli e nem um rosto aleatório, ela realmente existiu e não só foi a musa de Botticelli e de alguns outros artistas, mas um verdadeiro símbolo renascentista e o padrão de beleza do período, seu nome era Simonetta Cattaneo Vespucci, a quem o retrato em análise homenageia.



Figura 1: Retrato de Simonetta Vespucci - Sandro Botticelli

Nasceu por volta de 1453, seu pai era um nobre genovês chamado Gaspare Cattaneo della Volta e a sua mãe era a esposa de Gaspare, Cattocchia Spinola. Aos quinze ou dezesseis anos casou-se com Marco Vespucci. Os pais de Simonetta sabendo que o casamento seria vantajoso visto que a família de Marco tinha bons relacionamentos em Florença, entre eles a família Medici, entregam a filha. Simonetta se muda para Florença e logo se torna bastante popular em toda a corte florentina. Sua beleza não encantou somente artistas, mas grandes figuras políticas.

Os Vespucci tornam-se próximos da família Medici, principalmente dos irmãos Giuliano e Lorenzo de Medici. Ambos eram seus admiradores e acredita-se que eram apaixonados por Simonetta, já que são figuras importantes para a consagração de Simonetta como a mais bela entre as mulheres e um verdadeiro padrão.

Lorenzo de Medici, il Magnifico, louvou a aparência dela nos seguintes termos: “a pele alva, mas não pálida; a postura grave, mas não orgulhosa, e doce, mas não frívola; a elegância de seus movimentos; a beleza de suas mãos (TINAGLI, 1997, p. 67 apud SAMYN, 2014, p. 122).

A jovem é consagrada diante de todos em um torneio da cidade, ocorrido em 1475, quando Giuliano de Medici, irmão de Lorenzo, portou um estandarte com o perfil de Simonetta caracterizada como a deusa Pallas Atena. Abaixo do busto, podia-se ler a inscrição em francês *La Sans Pareille* (A Sem-par). Sua ascensão como musa das artes se inicia, uma vez que o banner ostentado por Giuliano com o rosto idealizado da jovem foi pintado por Sandro Botticelli.

Diante de todos os quadros que Botticelli a representou, muitos durante a década de 1480, Henrique Marques Samyn afirma que: “A tradição artística resguardaria um espaço privilegiado para Simonetta nas criações de um dos mais importantes artistas do Renascimento, conquanto destinado a sofrer um longo eclipse por séculos após sua morte: Sandro Botticelli.

A relação entre Simonetta e Botticelli – tanto o homem quanto o artista – é obscura a ponto de haver suscitado especulações sobre sua presença em todas as obras maiores do pintor florentino, e mesmo infundadas narrativas românticas sobre um amor não correspondido; não obstante, é o rastro de uma tradição que elevaria Simonetta a uma posição abstrata e modelar, a ponto de gerar um corpus de produções artísticas que adquiriu um sentido singular precisamente por encerrar fantasmáticas figurações da bela” (SAMYN, 2014, p. 122).

É válido ressaltar que a aparência de Simonetta, embora fosse uma mulher muito bela, foi bastante idealizada, para se adequar aos padrões estéticos de beleza feminina no Renascimento. Até porque, Simonetta faleceu muito jovem, em 1475, e sabendo que o auge do uso de sua aparência se estabeleceu cinco anos após sua morte, concluiu-se que a idealização seja a grande responsável por todo seu estrelato, no âmbito das artes. Botticelli continuou exibindo-a em suas obras até sua morte em 1510, quando foi sepultado aos pés do túmulo de Simonetta Vespucci, na igreja de Ognissanti, conforme desejo do próprio artista, prova suficiente da devoção de Sandro por sua musa inspiradora.

ANÁLISE À LUZ DAS CATEGORIAS DE WOLFFLIN

LINEARIDADE

A partir dos conceitos profundamente estudados e estipulados por Wolfflin, podemos contemplar a obra com mais sensibilidade à intenção artística por trás da imagem que os olhos recebem. O Retrato de Simonetta Vespucci possui uma linearidade que segundo Wolfflin “procura o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 21).

É facilmente perceptível a presença de linhas em todos os pontos da pintura, mas não é a simples presença de linhas que define o caráter do estilo linear, e sim, a força expressiva dessas linhas que são percebidas dentro do retrato em questão como limites de superfícies sentidas plasticamente pelo senso tátil.

O contorno de toda a imagem de Simonetta é quem “narra” sua aparência e é nele que a aparência decorativa se encontra. Quando olhamos para Simonetta, nesse quadro, nos vemos obrigados a seguir seus contornos tão bem definidos desde o seu rosto até os detalhes da sua vestimenta, todos os detalhes se encontram em si, mas também na harmonia da obra inteira. É possível admirar até mesmo seus cabelos como uma expressão palpável das linhas e contornos com essa intenção expressiva.

Algo curioso no Renascimento é o uso das formas geométricas puras, evidenciando ainda mais sua busca de uma representação perfeita, harmônica e equilibrada. E esse aspecto, por mais sutil que esteja, se faz presente no retrato, a figura de Simonetta se encontra dentro de uma forma triangular, e isso não é uma coincidência, faz parte da intenção perfeccionista e intelectual da obra.

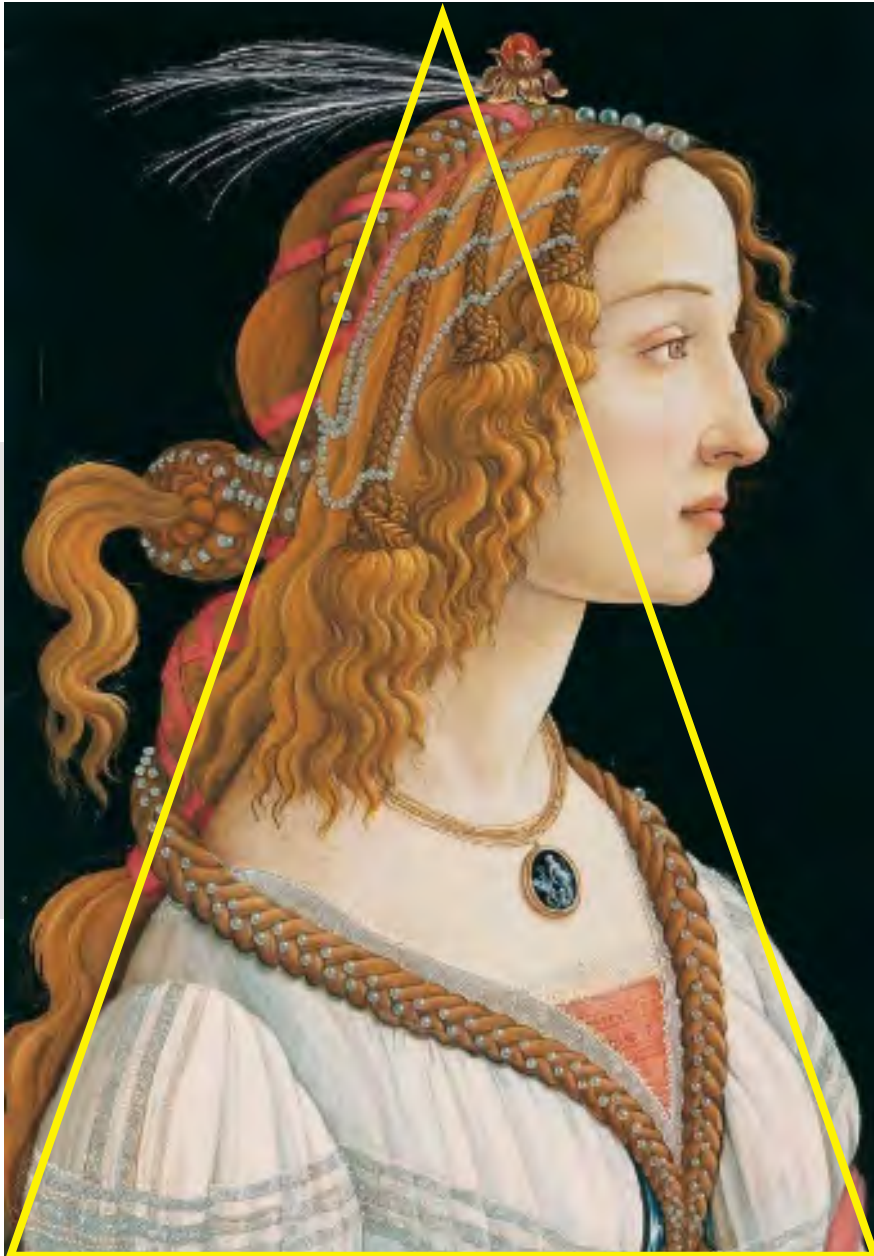


Figura 2: Eixos. Produção própria

A estrita divisão das cores utilizadas expressa uma opinião renascentista muito bem difundida entre os artistas da renascença como “para Leonardo ou Holbein, a cor é uma substância bela, que mesmo no quadro possui uma realidade concreta e um valor em si mesma.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 55). No colorido apresentado nessa obra, cada um dos elementos se coloca ao lado do outro como algo isolado, cor por cor e todas muito bem estabelecidas.

Outros detalhes do quadro são bem pontuais acerca de sua linearidade, como a sua constância. Isso porque qualquer alteração em suas dimensões, tanto para mais quanto para menos, implicaria em uma involuntária alteração na disposição de planos e, conseqüentemente, na sua profundidade, o que sabemos que desconfiguraria a intenção artística de Botticelli. Essa analogia é muito bem justificada quando Wolfflin afirma que “Até mesmo um artista dotado de personalidade tão moderada como Jakob Ruysdael utiliza com frequência esses primeiros planos de dimensões “exageradas”, com a finalidade de intensificar as relações de profundidade.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 92).

A decisão de deixar Simonetta sem executar nenhuma ação, estática, também é uma solução artística para a ênfase no único plano disponível para observação, pois “A profundidade manifesta-se mais intensamente quando se torna perceptível através de um movimento” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 101), o que esclarece a escolha de Botticelli em como representá-la.

FORMA FECHADA

O retrato se coloca como objeto de observação a partir do estabelecimento do exclusivo foco em Simonetta de forma fechada nela mesma já que “por forma fechada entendemos aquele tipo de representação que, valendo-se de recursos mais ou menos tectônicos, apresenta a imagem como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os pontos, se volta para si mesma.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 135).

É possível conferir ao quadro um eixo central que conta com o “preenchimento da tela de acordo com as superfícies planas já estabelecidas” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 136). Suas linhas e ângulos são elementos importantes, já que fazem parte de um todo que “fecha” se entendimento em si e contribuem para seu estabelecimento dentro dos limites do quadro.

Acerca disso, é pertinente constatar que “a arte clássica evidentemente também não conseguiu evitar que a borda do quadro recortasse a imagem. Apesar disso, a imagem mostra-se em sua plenitude, exatamente porque é capaz de veicular ao observador todo o essencial, uma vez que os recortes atingem apenas os objetos de importância secundária.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 143).

Isso só reafirma a intenção de evidência exclusiva em Simonetta, já que objetos de importância secundária não se fazem presentes na tela.

O conjunto do retrato tem uma aparência tal, como se o conteúdo existisse em função da moldura e vice-versa, como se suas linhas paralelas fixassem a figura na borda e dessem acabamento ao quadro. Sua figura como algo solene e imóvel dão ao quadro a sensação de suficiência e de que é exatamente isso que o pintor quer mostrar, sem exagero e sem falta. Ele é completo em seu sentido e sua aparência.

UNIDADE

Wolfflin vai dizer em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (2000, pg. 169) que “O princípio da forma fechada já pressupõe que a obra seja concebida como uma unidade”, o que de imediato nos remete ao retrato analisado. *Simonetta Vespucci* é um quadro com caráter de unidade individual, mas é necessário ressaltar que o estilo renascentista, em um âmbito geral, obtém sua unidade atribuindo às partes uma função autônoma, em obras de maior complexidade e com mais elementos representados, essa característica marcante do estilo se expressa significativamente, o que não é o caso da obra em questão por se tratar de um retrato sem nenhum outro elemento, que naturalmente se dá por uma unidade.

Mas, mesmo com sua limitação, é pertinente observar a implementação de muitos dos feitos clássicos em relação à unidade e pluralidade nos detalhes mais sutis da obra. Considerando às suas definições de linearidade, plano único e forma fechada os componentes que resultam na imagem completa da senhora Vespucci são muito bem detalhados e acabados em si, desde o cabelo até os detalhes da vestimenta, o que nos confere o toque renascentista que mesmo se tratando de uma unidade, a forma como essa unidade é composta, “um todo articulado, onde cada componente, claramente identificável, fala por si, podendo, não obstante, ser imediatamente reconhecido como parte integrante de um conjunto, vinculado a um todo formal” (*Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2000, pg. 170), é totalmente clássica.

Um ponto importante para ser analisado é a relação das cores empregadas, já que “surge no século XVI, a seleção e a unidade, ou seja, uma harmonia na qual as cores se contrabalançavam em contrastes puros. O sistema destaca-se com nitidez. Cada cor tem uma função dentro do conjunto. O observador sente que ela constitui um pilar indispensável que sustenta a estrutura da obra.” (*Conceitos Fundamentais da História*

da Arte, 2000, pg. 180). Esse mecanismo de uso das cores é notório no retrato de *Simonetta*, que se utiliza de uma variedade de cores, mas todas muito bem definidas e mantidas “puras” em si próprias.

Seguindo o ideal clássico, todas as partes e componentes do retrato se apresentam igualmente claras, no sentido de evidência, todas as partes são igualmente evidentes e com o mesmo nível de detalhamento e precisão. Outro ponto a ser analisado é o isolamento da figura no quadro, característica fundamental da arte clássica, que é muito bem utilizada por Botticelli na obra tendo em vista que é uma consequência natural do desenho clássico.

CLAREZA

A clareza da obra é indiscutível, seus detalhes todos expressos na mais excêntrica nitidez só reafirmam seu pertencimento renascentista já que “(...) o desenho clássico sempre buscou um tipo de representação que fosse capaz de esgotar totalmente o problema da nitidez formal. Todas as formas são obrigadas a mostrar o que possuem de mais característico.” (*Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2000, pg. 219).

A figura da jovem é representada e exposta com clareza absoluta, com algo definitivo e que não deixa indefinido ou com margem para dúvidas. Para Botticelli, um dos fatores decisivos para a beleza do quadro é justamente a totalidade da exposição da figura que ele exibiu no retrato, e pode-se constatar que todos os outros meios de representação, como as linhas e contornos definidores, as cores variadas e puras em si mesmas, o plano único e até sua forma fechada, se colocam a serviço da nitidez e da clareza do quadro. Sua nitidez imediata, posteriormente comentada como algo "montado", configura o objetivo central da obra.

Conseguimos ver no retrato que até mesmo a iluminação é usada para favorecer sua clareza, isso porque "na arte clássica, a luz e a sombra são tão importantes quanto o desenho (em sentido estrito) para a definição da forma. Cada luz tem a função de caracterizar a forma em seus detalhes, em seus detalhes, e de articular e ordenar o conjunto." (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 223).

Sobre as cores variadas e puras em si mesmas, já comentadas, é interessante trazer como exemplo, a postura de um dos maiores representantes do mesmo momento artístico de Botticelli, Leonardo da Vinci, tendo em vista que "já conhecia perfeitamente a teoria dos reflexos cromáticos e das cores complementares dos sombreados, mas não admitia que os pintores transpusessem para as suas telas

esses fenômenos. Tal postura é muito significativa. Obviamente ele temia que, com isso, ficassem prejudicados a clareza e a soberania dos objetos. Por essa razão o artista refere-se à "verdadeira" sombra das coisas, que deveria ser obtida através da mistura do preto com a cor do objeto." (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 223). Esse posicionamento é adquirido no trabalho de Botticelli no retrato em análise de forma determinante para sua compreensão como uma obra clássica que preza pela clareza do que expõe, pois é evidente a submissão das cores para com a forma, não somente nos detalhes, mas como diz Leonardo, no conjunto.

Moisés de Michelangelo

Sobre o artista

Michelangelo Buonarroti, nascido em 1475 em Caprese, Itália, foi um dos maiores artistas do Renascimento. Ele se destacou como escultor, pintor, arquiteto e poeta. Começou sua formação artística em Florença, onde estudou com o pintor Domenico Ghirlandaio e o escultor Bertoldo di Giovanni.

Posteriormente, foi aluno na Academia de Belas Artes de Florença. Suas obras mais famosas incluem a escultura de "David" e o teto da Capela Sistina, onde pintou o afresco "A Criação de Adão". Michelangelo era conhecido por sua habilidade em representar a forma humana com grande realismo e expressividade. Trabalhou sob o patrocínio de papas e nobres, deixando uma marca indelével na história da arte. Faleceu em 1564, em Roma, sendo lembrado como um gênio criativo que transcendeu seu tempo.



Figura 3: Moisés - Michelangelo Buonarroti

Contexto da obra

A escultura foi esculpida entre 1513 e 1515. Comissionamento: Michelangelo recebeu a encomenda da obra do Papa Júlio II (Giulio della Rovere), que era um dos mais poderosos e influentes papas da Renascença. Júlio II estava em processo de reformar e embelezar a Basílica de São Pedro e desejava um monumento grandioso para seu próprio túmulo.

O Túmulo: A escultura de Moisés foi originalmente projetada para fazer parte do complexo tumba de Júlio II, que deveria ser colocado na Igreja de São Pedro em Roma. A tumba foi um projeto ambicioso que acabou não sendo totalmente concluído como inicialmente planejado devido a várias razões, incluindo dificuldades financeiras e a mudança de prioridades de Júlio II.

A obra representa Moisés, uma figura central do Antigo Testamento, conhecido por liderar os israelitas na travessia do deserto e receber as Tábuas da Lei no Monte Sinai. Michelangelo capturou a intensidade e a força interior de Moisés, incluindo o famoso "cabelos e barba", que são esculpidos com bastante detalhe.

Michelangelo usou mármore de alta qualidade e empregou sua técnica característica de escultura em relevo para criar uma figura poderosa e imponente. A escultura é conhecida pela sua expressão dramática e pelo detalhe anatômico preciso, especialmente nas veias e músculos que dão vida e movimento à figura.

A escultura é retratada com os "chifres" na cabeça, uma interpretação incorreta de uma passagem bíblica na Vulgata, a tradução latina da Bíblia, que descrevia a glória de Moisés de uma forma que foi interpretada como "chifres" no texto. Isso resultou na adição desses elementos distintivos à escultura.

ANÁLISE À LUZ DAS CATEGORIAS DE WOLFFLIN

LINEARIDADE

A linearidade de Moisés de Michelangelo parte do pressuposto de que "A escultura clássica tem por objetivo os limites: não existe forma que não se expresse dentro de um motivo linear definido nem figura da qual não possamos dizer de que ângulo ela foi concebida. "(Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 58). A escultura em análise, claramente, é bem definida em relação ao seu contorno, silhueta, linhas e ângulos, naturalmente também é possível observá-la de diferentes ângulos, mas as outras vistas serão evidentemente secundárias se comparadas à vista principal, que inicia e conclui em si a vista principal da obra. "

Ao retornarmos ao motivo principal, sentimos como que um choque, e é claro que a silhueta significa aqui mais do que uma interrupção casual da visibilidade da forma: ao lado da figura, ela exprime um tipo de autonomia, exatamente porque representa algo fechado em si mesmo.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 58).

Moisés, na escultura analisada, possui somente valores tangíveis e determinados, como também, sua configuração do ser de forma totalmente perene. Essa expressão excentricamente linear possui um apelo ao tato, ou seja, é tão sólido e tão bem definido que desperta no observador a palpabilidade do objeto de observação, subordinando todo o seu conceito à forma plástica, inclusive luzes e sombras.

PLANO

Em “Conceitos Fundamentais da História da Arte” (2000, pg. 115), Wölfflin afirma a correlação entre o estilo linear e o estilo de representação no plano e que no século XV, de um modo geral, trabalhou no sentido da linha e por isso, grosso modo, foi um século em que houve o predomínio dos planos. Além disso, Wölfflin diz que o artista se atém ao plano, mas de forma inconsciente, o que mais a frente retoma dizendo que os artistas que se atém inconscientemente à arte de representação no plano são os primitivos, ao contrário da geração clássica, que desenvolveu conscientemente esse tipo de representação.

Essas constatações são importantes para a compreensão da escultura em análise como uma obra desenvolvida para um único plano, ou seja, feita para ser rigorosamente observada de sua principal e exclusiva perspectiva, a frontal.

A escultura Moisés se encontra em um plano perfeitamente paralelo à parede, nos dando um ponto de vista principal, o que não incita o observador a mudar o seu ponto de observação. A beleza da composição da escultura reside na finitude e delimitação de seus aspectos.

Nessa obra, para Michelangelo, o plano muito bem estabelecido é um dos principais pontos que garantem a excelência da obra, já que “As sobreposições de elementos e os efeitos de profundidade passam a ser considerados mera ilusão dos sentidos, incompatíveis com a seriedade de uma “arte verdadeira”.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 124).



Figura 4: Eixos. Produção própria

FORMA FECHADA

“Não há estátua livre que não tenha suas raízes na arquitetura. O pedestal, o apoio numa parede, a orientação espacial, tudo são momentos arquitetônicos.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg.

161). Com isso em vista, é evidente o vínculo da escultura Moisés com parte da arquitetura atrás de si e essa afinidade com a base arquitetônica contribui para a percepção dos eixos tectônicos em sua forma, já que sua completa integração no plano pode ser interpretada como um motivo tectônico. Sua forma fechada se consagra na sua adaptabilidade ao plano em que se insere parecendo irremovível e imutável e em como sua “preferência pelas formas primitivas da vertical e da horizontal alia-se à necessidade de uma limitação, de uma ordem, de uma lei.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 146)

É fácil notar na escultura a manifestação clara do traçado da linha e na graduação da perspectiva, dando a impressão de um todo vinculado a normas que contribuem para a compreensão da obra como fechada em si mesma.

Moisés se adapta ao espaço existente de tal forma que o estilo solene e cerimonioso é automaticamente vinculado à observância de um sistema de leis expressas de forma rigorosa com a nítida separação do que está dentro e o que está fora do que o observador.

Recebe como a obra esculpida, o que fornece a sensação de completude através dos seus limites bem definidos reafirmando a intenção renascentista de transmitir perfeição e harmonia através da suficiência em si mesma da escultura.

UNIDADE

Na escultura em análise, o conceito de unidade de Wolfflin é extremamente aplicável. Se observarmos, um só elemento é o motivo principal, a figura de Moisés. Embora esteja posicionado onde outras esculturas estão à sua volta, a escultura de Moisés em si, é uma “peça” única e somente ela já se configura como uma só escultura. Mesmo seus componentes muito bem detalhados e acabados, através de suas fortes expressões lineares, não passam de partes que compõem o todo da figura, e separados do todo não constituem sentido algum.

A definição de perfeição de Leon Battista Alberti, que é tão bem colocada que vale de conceito até para períodos artísticos opostos ao renascimento, afirma que “a forma deve ser de uma natureza tal, que se torne impossível modificar ou excluir qualquer elemento, por menor que seja, sem destruir a harmonia do conjunto.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg.

203) e isso é extremamente notório na representação de Moisés de Michelangelo, artista que compartilhava das mesmas convicções e pensamentos de Alberti.

Como já foi dito, sua relação com a arquitetura que a envolve é algo evidente para qualquer observador, e esse fato muito contribui para a percepção da escultura como uma obra de unidade, já que além de ser só um elemento o mesmo só apresenta uma perspectiva principal, a frontal. Embora se consiga ver fragmentos pelas laterais, o ponto de observação mais fiel à intenção de observação do artista é indiscutivelmente sua frente, reafirmando ainda mais seu caráter unitário.

É importante para a análise ressaltar que Michelangelo, assim como outros artistas, é considerado um artista da fase de transição, seus primeiros trabalhos se encontram com a forma da beleza múltipla antecedendo o pensamento artístico de ordenações unitárias. No túmulo dos Médici, outra obra de Michelangelo, é possível comparar os valores arbitrários entre uma obra sua múltipla, o túmulo, e uma obra unitária, Moisés. Enquanto na composição de esculturas do túmulo a obra se prende totalmente à estruturação clássica formada por partes autônomas, a escultura de Moisés, embora também se prenda à estruturação clássica, tem sua única parte como algo único em si próprio.

CLAREZA

Assim que olhamos para a escultura, a figura de Moisés é inteiramente exposta ao passo em que sua silhueta perfeitamente clara e acabada se encaixa na precisão e na pureza da superfície que se apresenta em seu aspecto principal. Sua beleza se baseia em sua totalidade e em sua capacidade de colocar à disposição do observador até seus menores traços.

“Para a arte clássica, beleza e clareza absoluta significam a mesma coisa, (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 247) e é exatamente assim que a escultura em questão se apresenta, sua nitidez, nos mínimos detalhes, concede à obra a beleza de algo acabado e definitivo.

A estruturação espacial da escultura evidencia sua intenção de clareza tipicamente renascentista e o fato de a escultura partir de uma incontestável frontalidade, onde se encontra a totalidade da figura que Michelangelo deseja mostrar, propicia ainda mais seu estado de clareza, tornando sua absoluta nitidez necessária para sua composição tanto no conjunto, quanto nos detalhes.

SANTA MARIA NOVELLA

Sobre o artista

Santa Maria Novella é uma obra que conta com vários arquitetos importantes para sua realização ao longo da história, mas como principal para o período aqui tratado podemos citar Alberti.

Leon Battista Alberti, Nasceu em 14 de fevereiro de 1404, em Gênova, Itália, em uma família nobre, estudou na Universidade de Bolonha, onde se formou em Direito, mas também se interessou por matemática, filosofia e literatura, o que mais tarde influenciaria seu trabalho como arquiteto e teórico. Valorizou a aplicação de conhecimentos de várias áreas da ciência na produção artística e buscou unir aspectos artísticos da cultura antiga com a moderna.

Alberti acreditava que a beleza arquitetônica resultava do uso correto de proporções e geometria. Ele foi um pioneiro na arquitetura renascentista. Entre suas obras mais notáveis estão a fachada da Igreja de Santa Maria Novella em Florença, o Palazzo Rucellai e a Igreja de San Andrea em Mantova.

Alberti escreveu "De re aedificatoria" (Sobre a Arte de Construir), um tratado fundamental sobre arquitetura. Este trabalho foi altamente influente e estabeleceu muitos dos princípios da arquitetura renascentista, como o uso da simetria, proporção e a aplicação das ordens clássicas.

Além de arquiteto, Alberti era um prolífico teórico e artista. Seus escritos abrangiam não só arquitetura, mas também pintura e escultura. Ele introduziu conceitos importantes sobre perspectiva e proporção que influenciaram a arte renascentista.

O estilo de Alberti foi marcado por um retorno às formas clássicas da arquitetura romana. Ele enfatizou a clareza, a simplicidade e a harmonia nas suas construções, características que se tornaram essenciais no Renascimento.

Alberti é frequentemente considerado um dos fundadores da arquitetura renascentista devido ao seu enfoque na estética clássica e na aplicação dos princípios da antiguidade. Seu trabalho e teorias influenciaram profundamente a evolução da arquitetura na Itália e em toda a Europa.

Alberti incorporou elementos da arquitetura clássica romana em seus projetos, utilizando ordens clássicas como dórica, jônica e coríntia. Seu estilo era caracterizado pela simplicidade e pela busca pela proporção perfeita. Ele priorizou a simetria e a harmonia em seus projetos, criando edifícios que refletiam uma ordem e beleza racionais.

Inovação na Fachada:

Alberti introduziu um novo estilo na fachada de Santa Maria Novella, usando uma combinação de elementos clássicos e um design simétrico que contrastava com o interior gótico da igreja. Sua fachada é uma das mais icônicas do Renascimento, marcando uma transição significativa na arquitetura.



Seus tratados e ensinamentos tiveram um impacto duradouro na arquitetura e na teoria artística, influenciando gerações de arquitetos e artistas que seguiram seus princípios.

Leon Battista Alberti é lembrado como um dos grandes mestres do Renascimento, cuja visão e escrita ajudaram a moldar o desenvolvimento da arquitetura e da arte ocidental.

Fra Jacopo Talenti, Filippo Brunelleschi, Giorgio Vasari, Giuliano da Sangallo, Giovanni di Paolo Rucellai, Enrico Romoli, Michelozzo di Bartolomeo, Bernardo Rossellino também contribuíram para construção, preservação e restauração da obra.

Figura 5 e 6: Santa Maria Novella
Florença, Itália

Contexto da obra

A construção de Santa Maria Novella começou em 1279, quando o Papa Nicolau IV, um patrono da ordem dos dominicanos, queria apoiar a expansão da ordem e garantir um espaço grandioso para suas atividades em Florença, autorizou a construção de um convento e uma igreja, a escolha do local para a construção da nova igreja foi estratégica, o terreno estava localizado em uma área que se tornaria central para Florença, o que ajudaria na visibilidade e na influência da ordem na cidade. O nome "Santa Maria Novella" refere-se ao fato de que a igreja foi uma "nova" fundação da ordem dominicana, contrastando com a Igreja de Santa Maria delle Vigne, que era mais antiga.

A construção começou sob a direção de Fra Jacopo Talenti, um arquiteto dominicano. A igreja foi projetada no estilo gótico, que era popular na época.

O plano original incluía uma nave central ampla e duas naves laterais, além de um grande transepto. O projeto visava criar um espaço que não só servisse como local de culto, mas também como um centro de ensino e de influência espiritual.

A igreja é um exemplo notável do estilo gótico em Florença, mas sua fachada é particularmente famosa por seu estilo renascentista. A fachada atual, concluída em 1470, foi projetada por Leon Battista Alberti, um dos principais arquitetos e teóricos da época. Alberti introduziu um estilo clássico e harmonioso que refletia a influência renascentista na arquitetura.

Santa Maria Novella desempenhou um papel crucial na vida religiosa e cultural de Florença. Foi o centro de atividades da ordem dos dominicanos e também serviu como um local importante para a arte e a cultura florentina. Muitos artistas e mestres renomados contribuíram para o interior da igreja, incluindo Giotto, que pintou afrescos na Capela dos Spagnoli, e Sandro Botticelli, que também contribuiu para a arte da igreja.

ANÁLISE À LUZ DAS CATEGORIAS DE WOLFFLIN

LINEARIDADE

Com sua forma tectônica básica se impondo como o padrão de todo o projeto, a igreja Santa Maria Novella de León Battista Alberti exala sua linearidade, Giorgio Vasari disse uma vez que a fachada de Santa Maria Novella, com suas linhas elegantes e detalhamento requintado, reflete a grandeza e a inovação que definem a arquitetura do Renascimento e não poderia estar mais correto.

Em todo o seu aspecto de tangibilidade e em seu desinteresse pela possibilidade de diferentes vistas além da fachada principal, se sabe que "(...) a arquitetura clássica também precisa ser vista, e que sua tangibilidade tem um significado apenas imaginário. E, do mesmo modo, também podemos observar o edifício sob diversos ângulos: com ou sem escorço, com ou sem intersecção de formas etc.,

mas qualquer que seja o ponto de vista, a forma tectônica básica irá se impor como o elemento decisivo e, onde está forma básica estiver distorcida, perceberemos tratar-se apenas da casualidade de um aspecto secundário, que não poderá ser tolerado por muito tempo.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 68).

A Santa Maria Novella tem, claramente, sua ênfase sobre a forma permanente, ao seu lado qualquer variação da sua aparência estabelecida como principal não possui qualquer valor independente.

A beleza naquilo que é e em suas formas puras é o que Alberti traz nesse projeto, ele procura dar forma visível à perfeição das proporções eternamente válidas.

“O espírito de um estilo, porém, está igualmente presente tanto no conjunto quanto nos detalhes.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 71) e em seus detalhes, a igreja em análise tem seus limites claramente delineados, cada superfície tem seu contorno definido; cada sólido se expressa como uma forma perfeitamente tangível e não tem nada que exista em sua composição, tanto estrutural quanto decorativa, que não possa ser apreendido como um corpo.



Figura 7: Eixos. Produção Própria.

De fato, sua linearidade é uma das suas características mais marcantes e se expressa na forma como cada linha parece uma aresta e cada volume, um corpo sólido, em seu teto como um sistema de planos claramente definidos e em seus elementos como partes que compõem o todo do edifício, mas que antes são corpos isolados muito bem detalhados e tangíveis

PLANO

Segundo Wolfflin, “A arte da profundidade nunca se revela por completo numa visão puramente frontal. Ela convida sempre a uma visão lateral, tanto nos interiores como na parte externa dos edifícios.

Naturalmente nunca foi possível impedir que os olhos também contemplassem uma obra da arquitetura clássica mais ou menos de través. Esse ponto de observação, entretanto, não é exigido pela obra em si. Se dessa perspectiva resultar eventualmente um encanto maior, este não terá sido preparado intencionalmente, e a visão puramente frontal será sempre percebida como a mais adequada à natureza da obra.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 129). Essa constatação se aplica perfeitamente à Igreja analisada, tendo em vista que se trata de um projeto que é tido como um marco da arquitetura renascentista, que tem o plano como base para seus projetos.

O fato de toda impressão planimétrica, não só ser intencionalmente aproveitada em toda sua potência, mas ser enfatizada expõe o objetivo do projeto da igreja em análise, que é a representação do que para o Renascimento é a perfeição, sem qualquer interesse na verdadeira essência do efeito, no cerne da imagem ou na intensidade da perspectiva profunda que incite qualquer impressão de movimento e fluidez.

Em toda a igreja, principalmente em sua fachada, a sequência de compartimentos espaciais fechados em si mesmos é explícita, o que diz muito sobre a ausência de qualquer convite à observação minimamente desvirtuada da perspectiva frontal ou qualquer indício de movimento.

“Como diz Alberti, a beleza consistia na harmonia de todas as partes e resultava da proporção, da articulação e da geometrização geral, que dominando toda a obra, dava-lhe uma beleza divina porque racional.” (A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura, 1999, pg. 95). Essa fala, exemplifica bem sua intenção a partir da escolha de ter o primeiro plano como o único plano explorado na igreja.

FORMA FECHADA

Partindo do pressuposto de que a arquitetura em todas as suas variações acaba sendo fechada, e, com isso, tectônica por excelência, podemos delegar aos seus componentes de adornos a função de distingui-la, se fechada ou aberta, segundo Wolfflin.

Santa Maria da Novella por seu estilo de ordenação rígida, claramente vinculada a leis determinadas, se apresenta como uma forma fechada, fechada em si mesma. “Não é possível resumir numa palavra em que consistem essas leis. Elas estão na consonância das formas, nas relações simétricas estabelecidas entre todos os componentes da obra, nos contrastes claramente elaborados que se sustentam reciprocamente, na articulação rigorosa através da qual cada parte mostra-se como algo limitado a si mesmo, na ordenação precisa da sequência de formas justapostas etc.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 165).

Apesar do projeto da igreja possuir “uma articulação mais plástica da fachada que ultrapassa o esquematismo abstrato e o classicismo dogmático do começo do século.” (A Formação do Homem Moderno em Vista da Arquitetura, 1999, pg. 90) continua tendo sua forma fechada a partir do que se entende por fechado, com estilo de ordenação rígida e o centro vital que reside na inevitabilidade da estruturação, que se exhibe na sua “organização em torno dos elementos clássicos e antropomórficos, como as ordens, os frisos, os arcos plenos e tímpano triangular que coroa o frontispício, e de um único sistema de proporções que define o tamanho e posição de cada elemento” (A Formação do Homem Moderno em Vista da Arquitetura, 1999, pg. 91).

A absoluta imutabilidade que seus elementos impõem, tanto separados quanto em conjunto, que “toda a fachada do edifício, a articulação de cada andar, e a distribuição interna da igreja se regularize em torno de um espaço homogeneamente constituído.” (A Formação do Homem Moderno em Vista da Arquitetura, 1999, pg. 91) expressam a rígida aplicação da concepção de harmonia que Alberti buscou. Sua atuação no sentido de uma limitação e de uma plenitude simultânea conferem à sua forma fechada o efeito de serenidade e um aspecto inerte que é melhor compreendido quando à luz de que “o estilo se cristaliza em configurações marcadas pelo caráter de absoluta necessidade, no qual cada uma das partes, no que diz respeito ao seu lugar e à sua forma, parece inalterável e insubstituível.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 165). O fato de uma mesma proporção se repetir em escalas diferentes, resultando em proporções planimétricas e cúbicas também referencia à relação de imutabilidade do projeto. Um dos pontos mais marcantes de sua fachada são suas articulações claras e a separação nítida dos elementos, muito bem trabalhados em suas linhas e formas.

PLURALIDADE

O aspecto arquitetônico recebe um tratamento similar às pinturas renascentistas, em um âmbito geral, no que desrespeito à multiplicidade, “(...) quantas sejam as figuras, tantos serão os centros de atenção.

O motivo principal é enfatizado, mas sempre as personagens secundárias têm espaço suficiente para adquirirem vida própria cada uma em seu lugar” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. (181). Muito dessa constatação pode ser observada na Santa Maria Novella, claro, em um âmbito arquitetônico. Isso porque seus elementos decorativos e estruturais, em vez de se complementarem, se repetem como um espelhamento.

Podemos constatar que todas as formas e elementos empregados são estabelecidos de forma clara e muito bem acabada no projeto, o que vai de encontro com o padrão do movimento que faz parte, já que “para o ideal de beleza do estilo clássico é essencial que todas as partes se apresentem igualmente claras.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, 185).

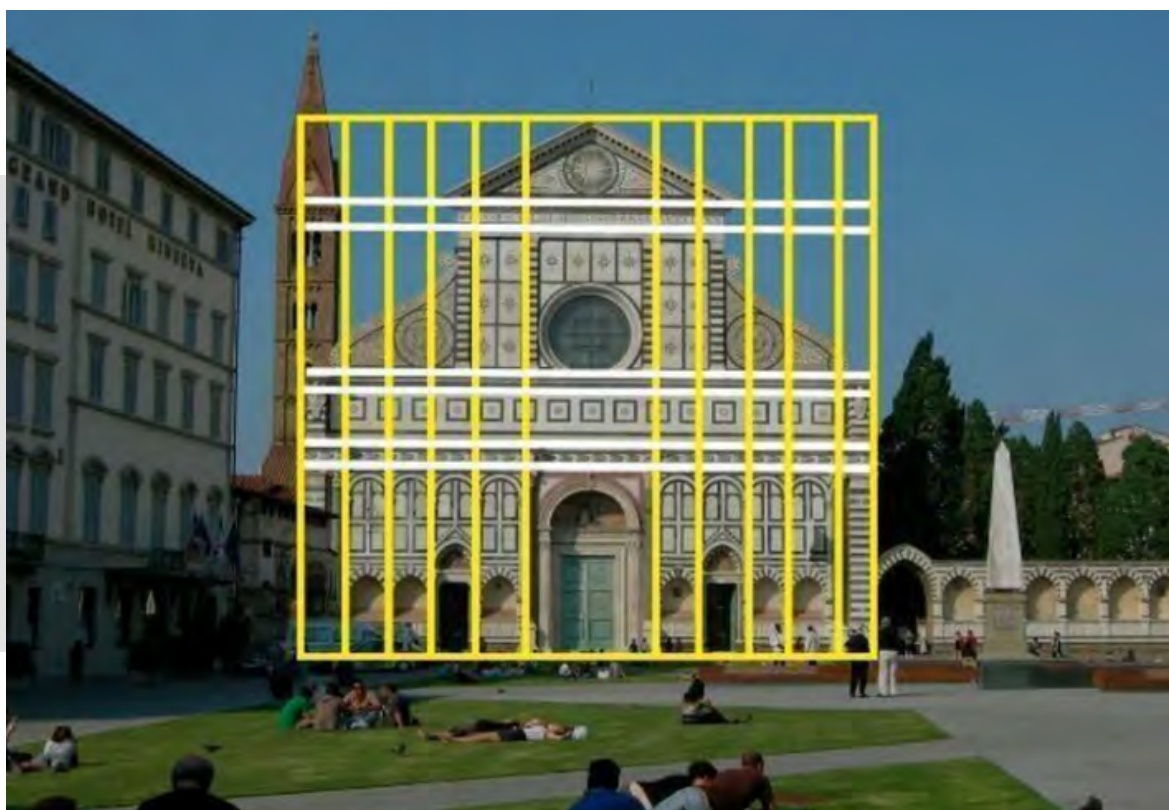


Figura 8: Eixos. Produção Própria.

Em todos os elementos que compõem a igreja, destacando os elementos da sua fachada excentricamente renascentista, percebe-se que eles são partes isoladas, mas que se replicam da mesma forma, em formato, altura, ângulo e proporção, o que agrega à igreja o conceito de pluralidade, “o mesmo ocorre com a fachada do Louvre, de Lescot, e com o castelo de Otto-Henrique, em Heidelberg. Em todos eles existem uma equivalência das partes homogêneas.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 205).

Como os túmulos venezianos e os florentino-romanos que “adquirem suas feições clássicas mediante um processo contínuo de diferenciação e integração de formas” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 204), nota-se na composição da basílica a integração das suas formas ao mesmo tempo em que elas se diferem pela sua replicação, um efeito sequencial das formas geométricas utilizadas.

Sua disposição dos elementos clássicos, maioria de caráter decorativo, como as formas geométricas e os elementos arquitetônicos da antiguidade clássica apresentados são utilizados de forma rigorosa e complexa, e segundo Wolfflin (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 204), “quanto mais rigoroso for o sistema, maior será o efeito de autonomia das partes dentro dele”.

CLAREZA

O conceito de clareza é facilmente percebido no projeto renascentista da igreja, tendo em vista que cada elemento da fachada é abarcado de modo claro e cômodo.

“(…) uma expressão definitiva para as paredes e suas articulações, para as colunas e os vigamentos, para os elementos sustentadores e os sustentados” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg.

244) é o que mais se destaca na composição do conjunto observado à primeira vista pelo observador, o que evidencia a intenção projetual de expressar algo definitivo e acabado em si.

O fato de à primeira vista do observador ter a única vista necessária para uma compreensão completa, se relaciona com a frontalidade clássica, que oferece a imagem da igreja mais característica, e que é evidente na obra, juntamente com a falta de recortes, o que proporciona um frontalidade absoluta, e a proporção e tamanho dos lados completamente equilibrados que também são fatores que viabilizam a clareza através da vista “única”.

“Por ser a arte clássica uma arte de valores tangíveis, um de seus objetivos mais claros há de ser a apresentação desses mesmos valores dentro de uma visibilidade perfeita: o espaço de belas proporções é mantido em seus limites bem definidos; a decoração pode ser vista até em seus menores traços” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 246)

e é exatamente o que podemos observar no projeto de Alberti da igreja, em todos os seus elementos, inclusive decorativos, a clareza em seus detalhes contribuem diretamente com a clareza do todo arquitetônico e Wolfflin disse exatamente isso quando constatou que “uma inovação introduzida pelo apogeu do Renascimento, com relação à arte dos Primitivos, foi a de apresentar apenas uma quantidade de ornamentos que pudesse ser assimilada na visão do conjunto.” (Conceitos Fundamentais da História da Arte, 2000, pg. 247).

Diante dos pontos apresentados, é possível concluir que a beleza de Santa Maria Novella se manifesta em sua clareza e totalidade, e que todos os seus padrões e todas as suas soluções, inclusive às analisadas a partir de Wolfflin, convergem em torná-la bela partindo do momento em que o observador consegue admirá-la por inteiro de um só ponto.

Considerações Finais – Mel Baptista

Diante do exposto, é eminente constatar que a arte, tanto na pintura, quanto na escultura e na arquitetura, possui camadas de técnicas, conceitos e conhecimentos tão complexos quanto qualquer outra feitura humana. Certamente, Wolfflin nos ensina a analisar a arte em sua obra “Conceitos Fundamentais da História da Arte” com o intuito genuíno de tornar palpável e trazer clareza para uma percepção, até então abstrata, ao fazer artístico.

Para uma obra visual e arquitetônica ser compreendida em sua totalidade, não basta somente senti-la, até porque o sentimento gerado por uma obra é melhor identificado quando além de apenas sentir, o observador consegue dissecá-la em pelo menos cinco de suas camadas, segundo a obra de Wolfflin, em suas mais diversas intenções de cores, ângulos, nitidez, posições, iluminações, formas, composições e interpretações. Pois, nada, definitivamente nada, em uma pintura, em uma escultura ou em um projeto arquitetônico se faz presente sem suas camadas de decisões intencionais para compor seu sentido e seu objetivo final.

Essa aquisição de conhecimento e sensibilidade intelectual ao fazer artístico

tira a arte do seu pedestal de algo superior, sem “pés no chão” ou sem qualquer relação com algo concreto e real, pois a arte, assim como todas as outras realizações humanas, dispõe de conhecimentos e habilidades passíveis de compreensão e aprendizado a quem se interessar em obtê-los.

Em sequência, também é possível concluir com a análise, a profundidade do Renascimento não só como um movimento artístico, mas como um movimento artístico de reestabelecimento de convicções estéticas e de criação. Suas obras, nos três segmentos aqui analisados, se interconectam por uma convicção tão bem estabelecida que é visualmente capturada. Mesmo em áreas de atuação diferentes, artistas diferentes, períodos renascentistas diferentes, a perfeição clássica é perseguida com todos os recursos estéticos, técnicos, visuais e arquitetônicos que esses artistas foram capazes de ressignificar para seus objetivos de expressão e criação.

Nas rígidas linhas bidimensionais do retrato de Simonetta Vespucci ou nas linhas tridimensionais da Igreja Santa Maria Novella, o mesmo propósito, mesmo que em proporções e condições diferentes, é encontrado no uso de ambas e isso exemplifica com maestria os princípios muito bem estabelecidos do Renascimento.

Considerações Finais – Maria Luiza Almeida

Após concluir minha análise das obras sob a ótica de Heinrich Wölfflin, consegui chegar a várias conclusões importantes sobre os estilos e princípios que regem a arquitetura, escultura e pintura renascentistas. Primeiramente, compreendi de maneira mais clara como Wölfflin descreve a evolução entre o Renascimento e o Barroco, especialmente através dos pares opostos como linear vs. pictórico. Essa oposição evidencia a transição de um estilo mais detalhado e ordenado para outro mais dinâmico e emocional nas artes. Ao analisar a fachada da igreja de Santa Maria Novella, percebi que ela é um exemplo perfeito da "forma fechada" e da linearidade, pois a simetria e a harmonia presentes ali refletem os ideais renascentistas de racionalidade e ordem.

No caso da escultura de Moisés, de Michelângelo, percebi como a escultura renascentista busca um equilíbrio entre tridimensionalidade e clareza formal. A escultura se destaca não apenas pela sua profundidade, mas também pelo uso inteligente do espaço, que cria uma sensação de força e tensão. Esse equilíbrio ilustra bem o conceito de "multiplicidade" de detalhes e "unidade" da obra, algo que Wölfflin destaca. Já na pintura do retrato de Simonetta Vespucci, fica evidente o ideal renascentista de "clareza absoluta", onde cada detalhe é meticulosamente definido. Em contraste, a escultura tende a enfatizar mais a profundidade e o dinamismo, como vemos no Moisés, mas ambas as obras compartilham a busca pela perfeição e harmonia.

A partir dessa análise comparativa entre os estilos, concluo que o Renascimento está profundamente ligado aos conceitos de equilíbrio e proporção. A arquitetura, a escultura e a pintura dessa época compartilham o objetivo de alcançar harmonia, embora tratem a espacialidade e a forma de maneiras diferentes.

A arquitetura, como em Santa Maria Novella, tende a se manter bidimensional e rígida em sua composição, enquanto a escultura explora o espaço tridimensional, e a pintura funciona como uma transição entre essas duas abordagens. Essas reflexões me ajudaram a entender melhor como os artistas renascentistas lidavam com a representação do espaço e da forma, oferecendo uma visão mais ampla sobre a evolução dos estilos artísticos e seus impactos na arquitetura.

Considerações Finais – Arthur Ferreira

Os conceitos de Wölfflin, deixa evidente a profundidade técnica e conceitual que o período renascentista ofereceu. A busca incansável pela perfeição, do período renascentista, trouxe consigo uma transformação no conceito de arte como conhecemos hoje.

A linearidade, clareza e forma fechada, características da estética renascentista, são visíveis na pintura de Simonetta Vespucci de Botticelli, na escultura de Moisés de Michelangelo e até mesmo na fachada da Igreja Santa Maria Novella de Alberti. Esses elementos não apenas revelam a habilidade dos artistas do período em manipular espaço, forma e proporção, mas também demonstram o profundo compromisso com a harmonia e a ordem.

Esse compromisso deixa claro o quanto o período foi marcado por uma busca da perfeição estética, tendo seus conceitos refletidos em todas as formas de arte do período, unindo diferentes áreas em torno de um ideal comum.

A fachada da Igreja de Santa Maria Novella, por exemplo, reflete esse ideal por meio da linearidade e da forma fechada, transpassando o “sentimento” de ordem e harmonia, características centrais da arquitetura renascentista. Da mesma forma, a escultura de Moisés, de Michelangelo, combina a liberdade espacial da escultura com a clareza formal, criando um equilíbrio entre a força expressiva da obra e a unidade de seus detalhes. Já na pintura de Simonetta

Vespucci, Botticelli torna os conceitos renascentistas palpáveis.

Assim, a análise não só confirma a importância dos conceitos de Wölfflin para o entendimento da arte renascentista, mas também destaca como os artistas desse período exploraram e utilizaram de recursos técnicos e visuais em busca de alcançar a perfeição. O estudo dessas obras, revela a profundidade do Renascimento como um movimento com características sólidas e com um legado duradouro.

REFERÊNCIAS

Livro: BRANDÃO, C. A. L. A formação do Homem Moderno através da Arquitetura. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

GOMBRICH, E. História da Arte. São Paulo: LTC, 2000.

WÖLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Coletânea: BAYER, A. (Ed.). Art and Love in Renaissance Italy. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2008. p. 250.

Artigo em periódico: SAMYN, H. M. O fantasma de Simonetta: para uma crítica feminista de retratos do quatrocento. Expressão in CAL – UFMS, n. 1 e 2, jan./dez. 2014, p. 121-132.