

“No ressurgimento das formas clássicas, a arquitetura do Renascimento encontrou um vocabulário padrão. A teoria das proporções harmônicas deu-lhe uma espécie de sintaxe quase sempre ausente na arquitetura medieval.”

JANSON, pag. 591

EXPLICANDO

A arte e a ciência se desenvolveram no Renascimento, juntamente com a mudança do conceito de religiosidade e do papel do homem na sociedade – o homem passou a ganhar mais importância e a Igreja perdeu parte de seu espaço. A não distinção entre arte e ciência influenciou a aplicação da geometria, da matemática e da perspectiva científica nas artes. Segundo consta, a geometria foi estudada principalmente pelo arquiteto Filippo Brunelleschi, que também teria desenvolvido a perspectiva científica. Brunelleschi acreditava que o segredo da boa arquitetura residia em dar as proporções “exatas” a todas as medidas principais de um edifício.

Assim como os pitagóricos do período clássico, a beleza no Renascimento Italiano estava ligada à harmonia, simetria, equilíbrio, proporção e clareza, que seriam alcançadas pela matemática, como discorre Arnold Hauser (1998):

Todo o desenvolvimento artístico passa a ser parte do processo total de racionalização. (...) As coisas que são agora sentidas como “belas” são a conformidade lógica das partes individuais de um todo, a harmonia aritmeticamente definível das relações e o ritmo calculável de uma composição, a exclu-

são de discordâncias na relação das figuras com o espaço que ocupam e o relacionamento mútuo das várias partes do próprio espaço. E assim como a perspectiva central é espaço visto a partir de um ponto de vista matemático, e as proporções corretas são apenas equivalentes à organização sistemática das formas individuais numa pintura, também no curso do tempo todos os critérios de qualidade artística são submetidos à minuciosa análise racional, e todas as leis da arte são racionalizadas. (HAUSER, pag. 285).

Consta que Brunelleschi viajou para Roma e mediu as ruínas de templos e palácios, fazendo esboços de suas formas e ornamentos. Jamais foi sua intenção copiar literalmente esses edifícios, o objetivo era a criação de um novo processo de construção, onde as formas da arquitetura clássica fossem usadas para criar novos modos de harmonia e beleza. É possível que ele tenha sido o primeiro a deduzir aquilo que seria afirmado no Tratado de Arquitetura de Leon Battista Alberti, “que as relações aritméticas que determinam a harmonia musical devem governar também a arquitetura, porque ocorrem em todo o universo e são, portanto, de origem divina”.¹

Foi a partir desses estudos que Brunelleschi criou um novo método de projeção, seguindo três etapas² :

1 a tarefa primeira do arquiteto é definir de antemão – com desenhos, modelos, etc. – a forma exata da obra a construir. (...) Assim, distingue-se duas fases de trabalho: projeto e execução. O arquiteto faz o projeto e não mais se confunde com

os operários e suas organizações, que se ocupam da execução.

2 Ao fazer o projeto, é preciso considerar os caracteres que contribuem para a forma da obra, nesta ordem lógica:

- a) as características proporcionais;
- b) as características métricas (medidas);
- c) os caracteres físicos, isto é, os materiais com suas qualidades de granulidade, cor, dureza, resistência, etc.

3 Os diferentes elementos do edifício – colunas, entablamento, arcos, pilares, portas, janelas, etc. – devem ter uma forma típica, correspondente à estabelecida na Antiguidade clássica e extraída dos modelos antigos. (...) Deste modo, a arquitetura muda de significado: adquire um rigor intelectual e uma dignidade cultural que a distingue do trabalho mecânico e a torna semelhante às artes liberais: a ciência e a literatura.

Brunelleschi desenvolveu uma arquitetura baseada na razão humana e no prestígio dos modelos antigos, capaz de organizar e controlar todos os espaços necessários à vida do homem, mas baseado em formas simples e repetidas, facilmente reconhecíveis.

O arquiteto e teórico Leon Battista Alberti (Génova, 18 de Fevereiro de 1404 — Roma, 20 de Abril de 1472) postulou que beleza é aquela ponderada harmonia entre todas as partes de um corpo, onde nada pode ser acrescentado, retirado, ou alte-

1 Alberti apud Gombrich, pag. 224

2 Benévolo, pag. 402 – 03

Fig 1 - Filippo Brunelleschi. Capela Pazzi, Florença. 1430 (fonte: Great Buildings)



Fig 2 - Filippo Brunelleschi. Capela Pazzi, Florença. 1430 (fonte: Great Buildings)



Fig 3 - Filippo Brunelleschi. Capela Pazzi, Florença, 1430 (fonte: Great Buildings)

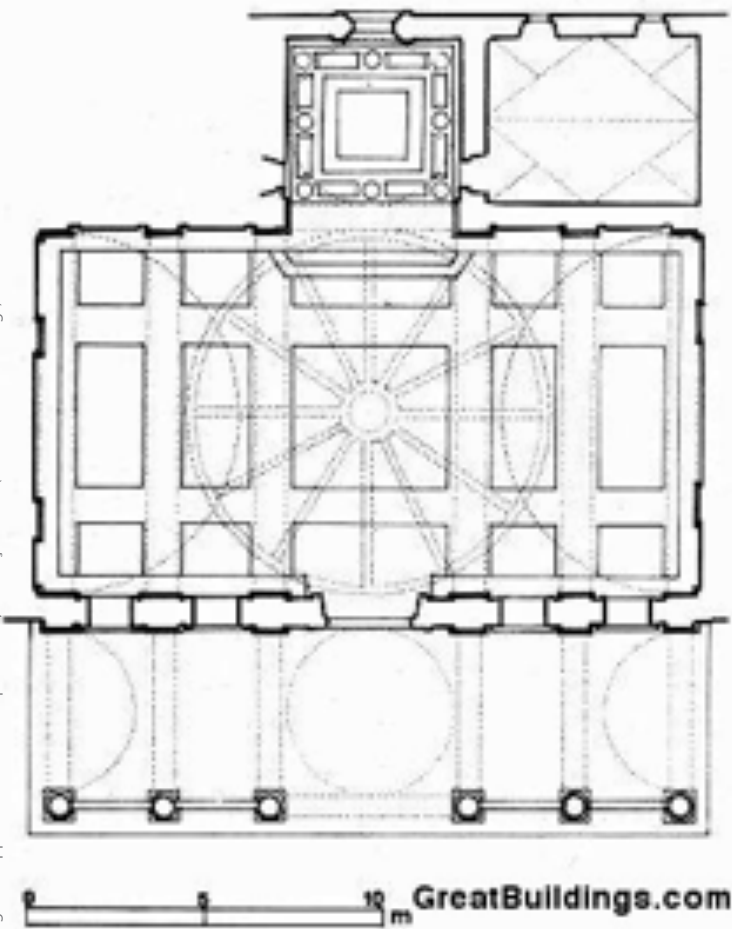
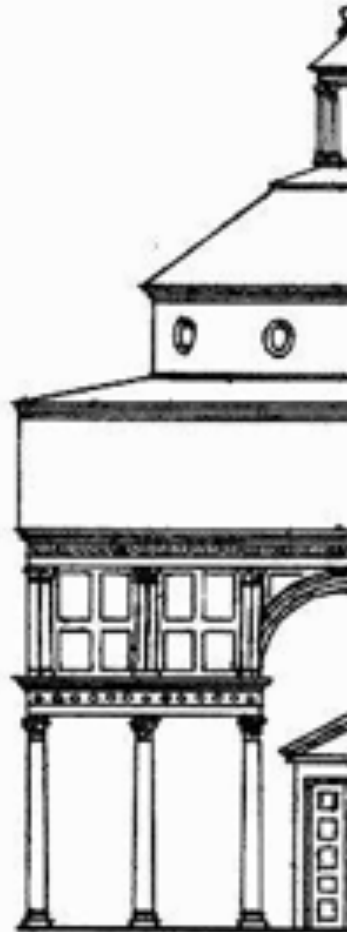


Fig 4 - Filippo Brunelleschi. Capela Pazzi, Florença, 1430 (fonte: Great Buildings)



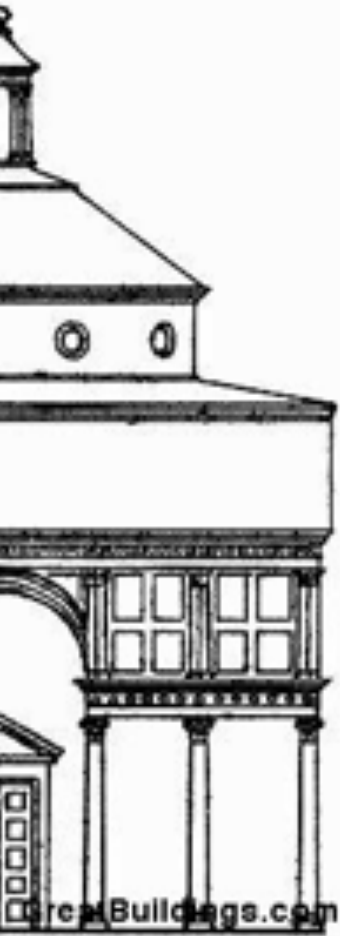


Fig 5 - Filippo Brunelleschi. Capela Pazzi, Florença, 1430 (fonte: Great Buildings)



rado, que não seja para piorar. Diz ainda que uma beleza inata resulta da congruência e da concordância entre elementos que, apesar de distintos, se dispõem com ordem e se mantêm mutuamente em justiça de número e medida (ALBERTI, 1975, pg.469). A harmonia pressupõe ordem, euritmia e proporção, conseqüentemente as regras matemáticas. Os gregos já procuravam encontrar alguma explicação para as sensações causadas por imagens e chegaram a mais ou menos isso: a alma sente-se feliz ao trabalhar com razões matemáticas claras e, portanto, os sons produzidos por cordas de simples proporções afetam aprazivelmente nossos ouvidos (RASMUSSEN, 1998, pg.107).

Para Alberti, é fundamental a noção de que o artista tire da Natureza os exemplos para sua criação, que assimile seus princípios. Retoma a comparação de Vitruvius da arquitetura com o corpo humano (relação de proporção) e prescreve que “o edifício é como um animal, e que ao delineá-lo é necessário imitar a Natureza” (ALBERTI, 2012, pag. 216). Ou seja, assim como “não existe animal que se erga ou se mova sobre um número de pés ímpar” (ALBERTI, 2012, pag. 216), não há edifícios harmônicos com pilares em número ímpar. Daí o princípio de edifícios clássicos com espaçamentos em número ímpar, sendo o centro marcado pelo vazio, e não por um pilar central.

Diz ainda que “como no animal, cada membro mantém belo acordo com os outros, assim no edifício cada parte deve concordar com as demais” (ALBERTI,

2012, pg. 218). A partitio é definida como “a divisão em áreas menores da área total da edificação, de modo que o corpo todo do edifício resulte composto por edifícios menores, membros reunidos a formar um único complexo” (ALBERTI, 2012, pg. 268 – 269).

Sobre a arquitetura das igrejas, Alberti explica que a planta deveria ser circular, ou de forma derivada do círculo (quadrada, hexagonal, octogonal, etc.), porque o círculo é a forma mais perfeita e a mais natural e por isso uma imagem direta da razão divina (validade divina das proporções matemáticas). Pouco importou para Alberti que a planta centrada não viesse às necessidades do ritual católico. Uma igreja, segundo ele, deveria ser a encarnação visual da proporção divina e só esse plano era adequado a tal fim³.

Alberti, em Sant’Andrea de Mântua, elimina as naves menores, cria um único ambiente, alargando a nave central e acompanhando-a lateralmente com filas de capelas. Um único percurso, uma única ideia, uma única lei, uma única unidade de medida: esta é a vontade, humana e humanística, clássica e nunca classicista, da arquitetura renascentista. (ZEVl, pag. 76)

Com relação à pintura, alguns artistas como Masaccio (1401), Piero della Francesca⁴ (1415 — 1492) e posteriormente, Leonardo da Vinci (1422 — 1519), também tiraram partido da geometria e da perspectiva científica. Lembrando que

3 Janson, pag. 611-612

4 Em um tratado matemático demonstrou como a perspectiva se aplicava às formas arquitetônicas e à configuração humana. Quando se desenhava uma cabeça, um braço ou um drapeado, concebia-os como variações ou composições de esferas, cilindros, cones, cubos ou pirâmides.

aquelas mais experimentais e não científicas que davam a ilusão de profundidade já existiam desde, pelo menos, o período romano, apesar de ignorarem as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho quando se afastam de nós.

No Renascimento, o desenho e a geometria tinham não só uma importância no entendimento do desenho e na percepção espacial, mas também possuíam um valor simbólico, onde o homem como o centro do universo e o centro da perspectiva, passa a ser o mais importante expectador daquele ponto de fuga central, enaltecendo assim sua individualidade e sua importância. Como nos dizeres de Giedion (pag. 58), “com a invenção da perspectiva, a moderna noção de individualismo encontrou sua contrapartida artística. Numa representação em perspectiva, cada elemento acha-se relacionado com um único ponto de vista, o do espectador”.

Nesse sentido, o elemento principal não é a composição em si, seja ela uma pintura, um edifício ou uma praça. O mais importante é o observador e a posição que ocupa no espaço, de modo que toda a composição seja criada a partir deste sujeito estático. No desenho urbano, a cidade inscrita dentro de um círculo também possui um elemento central hierárquico (monumento) e um traçado radial, com ruas convergindo para um centro, direcionando assim o olhar e o caminho a ser seguido.

Embora Alberti já tivesse discutido sobre a “cidade ideal”⁵ no décimo livro da *De Re Aedificatoria* (1450), coube a Filarete detalhá-la e desenvolvê-la. Sforzinda, cidade projetada por Filarete, seria uma estrela simétrica de oito pontas, cujo traçado geométrico era localizado em um ameno “vale circundado por colinas através das quais o rio ainda corre”, descrito por Filarete em seu segundo livro⁶:

Os muros externos devem formar uma figura com dezesseis lados e sua altura deverá ser equivalente a quatro vezes a sua profundidade. As ruas devem partir dos portões em direção ao centro da cidade onde eu situaria a praça principal, cujo comprimento deve ser igual ao dobro de sua largura. No meio desta, construiria uma torre alta o suficiente para avistar todos os arredores (Filarete apud Giedion, pag. 74).

Na base da cidade estelar está a teoria renascentista do edifício organizado em torno de um núcleo central. Localizado no centro da cidade, um edifício de planta central desempenharia o mesmo papel do observador simbólico situado no ponto focal da composição. O edifício de planta central é constante na pintura do período, como a pintura de Rafael, “o casamento da virgem” (1504), em que um templo

5 Thomas More escreveu a “Utopia”, publicada em cerca de 1516, obra em que criou um reino-ilha imaginário cuja sociedade funcionava de modo justo e perfeito. Utopia tornou-se uma palavra comum do vocabulário universal para designar sociedades perfeitas ou ideais, embora impossíveis. More descreve uma sociedade organizada racionalmente, através da narração dos feitos que realiza um explorador, Rafael Hytlodeo. Utopia é uma comunidade que estabelece a propriedade comum dos bens. Não enviam seus cidadãos à guerra - salvo em casos extremos -, mas contrata mercenários entre seus vizinhos mais belicosos. Todos os cidadãos da ilha vivem em casas iguais, trabalham por períodos no campo e em seu tempo livre se dedicam a leitura e a arte. Toda a organização social da ilha aponta a dissolver as diferenças e a fomentar a igualdade. Por exemplo, que todas as cidades sejam geograficamente iguais.

6 GIEDION, pag. 69 - 70

poligonal domina toda a composição, ao mesmo tempo que o piso insere a noção de distância na perspectiva.

Se a Renascença desenvolve a composição artística na forma da simetria e correspondência das partes distintas, coagindo a realidade a submeter-se ao padrão de um triângulo ou um círculo, então isso sugere não apenas a solução de um problema formal, mas também, como explica Hauser (pag. 362), expressa uma visão estável da vida e do desejo de perpetuar o estado de coisas que corresponde a essa visão. Coloca a norma acima da liberdade pessoal em arte e a considera a busca da norma, tanto na arte quanto na própria vida, o caminho mais seguro da perfeição.

90

Alberti já tinha previsto essa ideia de economia artística: “Quem se esforçar por obter dignidade em sua obra, limitar-se-á a um pequeno número de figuras; pois, assim como os príncipes realçam sua majestade pela brevidade de suas falas, também o uso parcimonioso de figuras aumenta o valor de uma obra de arte. (Albert apud Arnold Hauser, pag. 361 – 62). Sobre a friesa e parcimônia no alto Renascimento, Hauser diz:

Em contraste com a arte de tendência predominantemente secular do quattrocento, estamos agora diante dos alvares de uma nova arte eclesiástica, na qual, porém, a ênfase recai não sobre valores espirituais de supramundanos, mas sobre a solenidade, majestade, poder e glória. A intimidade e transcendência do sentimento cristão sede lugar a uma frieza distante e à expressão de superioridade tanto física quanto intelectual. (...) O Cristo deixou de ser o mártir sofredor e, uma vez mais, é o rei celestial, acima de toda a fraqueza humana. Maria

contempla o filho morto sem lágrimas nem gestos dramáticos; na verdade, suprime qualquer espécie de ternura plebeia até em relação à Cristo menino. Moderação em todas as coisas é o lema da época. As regras de disciplina e ordem na conduta da vida cotidiana encontram sua analogia mais adequada nos princípios de economia e concisão que a arte se impõe (Hauser, pag. 356 – 62).

Podemos dizer que a arte Renascentista se tornou “fechada”, no sentido “wolffli-niano”⁷, em que a obra propunha um fim em si mesma onde todas as respostas já foram dadas. A contradição interna pode ser vista no conceito de infinitude que a perspectiva pressupõe, ou seja, uma ideia de representação de um espaço infinito, contínuo e homogêneo, onde as coisas são vistas de modo uniforme, numa única visada imóvel. Mas ao contrário dessa ideia, o que realmente percebemos na prática é um espaço limitado, descontínuo e heterogeneamente compacto, tanto visualmente como conceitualmente. Visualmente, por ser um espaço enquadrado na geometria e por ter um único ponto de fuga central, gerando uma composição excessivamente simétrica e “dura”. Conceitualmente, por ser fechado em si mesmo, de modo que o observador não participa “ativamente”, como aconteceria em uma obra barroca, por exemplo. Tais excessos de formalismo e racionalidade, principalmente na alta Renascença, delegando pouco importância à subjetividade, ao emocional e ao sublime, talvez sejam as principais razões para a decadência desse movimento.

7

WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte, 2006.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. Da Arte de Construir. Tradução de Sergio Romanelli. São Paulo: Hedra, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Italiana. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GIEDION, S. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JANSON, H. W. História Geral da Arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RASMUSSEN, Steen Eiler. Arquitetura vivenciada. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VITRUVIO, P. Tratado de Arquitetura. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

_____. Compendio de Los Diez Libros de Arquitectura. Traducción: Don Joseph Castañeda. Madrid: D. Gabriel Ramirez, 1761.

WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais re-

cente. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1977.