

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

RONALDO DE AZAMBUJA STRÖHER

LIÇÕES ALBERTIANAS
PARA A TEORIA E A PRÁTICA DA ARQUITETURA
CONTEMPORÂNEA

Porto Alegre, 2006

RONALDO DE AZAMBUJA STRÖHER

LIÇÕES ALBERTIANAS
PARA A TEORIA E A PRÁTICA DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica
da Arquitetura
Para obtenção do título de Doutor em Arquitetura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em
Arquitetura - PROPAR

Orientador: Prof. Arq. Cláudio Calovi Pereira, Ph.D.

Porto Alegre, 2006

À Eneida
Ao José Luís, à Paula e ao Fernando
À minha mãe e à memória de meu pai

AGRADECIMENTO

Ao professor Cláudio Calovi Pereira, pela orientação, incentivo e apoio. Pelas inúmeras conversas sobre Alberti, a teoria e o ensino da arquitetura.

Ao professor Rogério de Castro Oliveira, pelos caminhos indicados na qualificação do projeto de Tese.

À professora Mardilê Friedrich Fabre, pela revisão e conselhos.

A todos os colegas, parentes e amigos que de uma maneira ou de outra contribuíram e estimularam a execução deste trabalho. Em especial à Leila Maria Ripoll, ao Fernando Duro da Silva, ao Paulo Belo Reyes, e ao Ronaldo Menna Barreto, pela disponibilidade e interesse.

RESUMO

Este trabalho se fundamenta na constatação da importância que os aspectos artísticos desempenham na produção e na apreciação da arquitetura, qualificando-a ao mesmo tempo em que problematizam seu ensino e sua avaliação. Considerando essa ambivalência como um traço distintivo que resiste há muito tempo à tentativa de objetivar a disciplina, o processo da subjetividade na arquitetura é aqui abordado a partir de um personagem do Renascimento, época em que efetivamente se estabelece e se consolida a crítica arquitetônica.

Leon Battista Alberti, na condição de autor do primeiro tratado de arquitetura do período e de obras que contribuíram para as transformações estéticas de seu tempo, nos mostra, através da teoria e da prática profissional, a atualidade de uma postura que assume as incertezas que caracterizam a disciplina.

ABSTRACT

This work relies on the assumption that artistic aspects play a fundamental role in the production and appreciation of architecture, both qualifying and questioning its teaching and evaluation. Considering this ambivalence as a distinctive feature that for a long time has resisted the efforts in making the discipline an objective field, the subjective character in architecture is here approached having a Renaissance thinker as a reference, in a period when architectural criticism was established and consolidated.

Leon Battista Alberti, as the writer of the first architectural treatise and the author of projects that express the aesthetic changes of his time, displays an attitude that remains pertinent today, embracing in theory and practice the uncertainties that are distinctive of the discipline.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1ª PARTE	
1. BATTISTA ALBERTI – A ESCOLHA DE UM PERSONAGEM	23
2. A ABORDAGEM LITERÁRIA – UMA VISÃO PUCULIAR DO MUNDO	29
2ª PARTE	
3. O TRATADO E A AMBIVALÊNCIA ALBERTIANA	33
4. O TRATADO E O PROBLEMA DA PRECEDÊNCIA	39
5. O TRATADO <i>DE RE AEDIFICATORIA</i> – UMA SÍNTESE COMENTADA	47
3ª PARTE	
6. ALBERTI, ARQUITETO MODERNO	71
7. SAN FRANCESCO, RIMINI	89
8. PALAZZO RUCELLAI, FLORENÇA	97
9. SANTA MARIA NOVELLA, FLORENÇA	105
10. SEPOLCRO RUCELLAI, SAN PANCRAZIO, FLORENÇA	113
11. SANT’ANDREA, MANTUA	117
12. ALBERTI, ARQUITETO RENASCENTISTA	125
4ª PARTE	
13. A PASSAGEM DO MUNDO EXTERNO PARA O INTERNO: A CRISE DA PRODUÇÃO DA ARQUITETURA	139
14. O PROJETO COMO INSTRUMENTO DE PRODUÇÃO DA ARQUITETURA	151
15. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DA ARQUITETURA	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS – AS LIÇÕES ALBERTIANAS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Leon Battista Alberti. Medalhão de bronze com auto-retrato em perfil.	p. 27
Figura 2	Leon Battista Alberti – Desenho (presumível auto-retrato) à tinta sobre papel.....	p. 27
Figura 3	Filippo Brunelleschi – Santa Maria Del Fiore, Florença.....	p. 75
Figura 4	Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Fachada frontal e lateral.	p. 76
Figura 5	Dioti Salvi – Batistério de Pisa.	p. 77
Figura 6	Leon Battista Alberti – Palácio Rucellai, Florença. Fachada frontal.	p. 80
Figura 7	Bernardo Rossellino – Palácio Piccolomini, Pienza.	p. 80
Figura 8	Leon Battista Alberti – Santa Maria Novella, Florença.	p. 81
Figura 9	Leon Battista Alberti – Sepulcro Rucellai/Capela Rucellai, igreja de San Pancrazio, Florença.	p. 81
Figura 10	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mântua. Fachada frontal.	p. 84
Figura 11	Agostino di Duccio, Matteo de’Pasti, Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini – planta.	p. 89
Figura 12	Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Fachada lateral – relação entre as aberturas dos dois envoltentes.	p. 90
Figura 13	Agostino di Duccio, Matteo de’Pasti, Leon Battista Alberti(?) – San Francesco, Rimini – interior.	p. 90
Figura 14	Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Maquete em madeira feita pelo Grupo Alberti para a mostra sobre o arquiteto em Mântua, em 1994.	p. 92
Figura 15	Arco de Augusto, Rimini.	p. 92
Figura 16	Filippo Brunelleschi – Ospedale degli Innocenti, Florença.	p. 94
Figura 17	Michelozzo di Bartolomeo – Santissima Annunziata, Florença.	p. 94
Figura 18	Matteo de’Pasti – Medalhão com a imagem da igreja de San Francesco.	p. 95
Figura 19	Mauro Codussi – San Michele in Isola, Veneza.	p. 95
Figura 20	Leon Battista Alberti – Palazzo Rucellai, Florença – desenho da fachada com 5 vãos.	p. 97
Figura 21	Desenho comparativo das fachadas dos Palácios Medici, Rucellai e Piccolomini.	p. 100
Figura 22	San Miniato al Monte, Florença.	p. 106
Figura 23	Batistério de Florença.	p. 106
Figura 24	Duomo de Pisa.	p. 106

Figura 25	Santa Maria Novella, Florença – interior.	p. 106
Figura 26	Diagramas de Rudolf Wittkower para Santa Maria Novella.	p. 108
Figura 27	Leon Battista Alberti – Sepulcro Rucellai, Florença – desenho de Grandjean e Famin (1837).	p. 113
Figura 28	Sepulcro Rucellai, Florença – planta.	p. 113
Figura 29	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – vista aérea dos fundos.	p. 117
Figura 30	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – planta atual.	p. 117
Figura 31	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – planta sem transepto proposta por Tavernor.	p. 117
Figura 32	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – nave vista do transepto.	p. 118
Figura 33	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – vista aérea de Mantua.	p. 120
Figura 34	Badia Fiesolana, Fiesole – fachada.	p. 120
Figura 35	Badia Fiesolana, Fiesole – nave.	p. 120
Figura 36	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – detalhe da fachada.	p. 121
Figura 37	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – detalhe da fachada.	p. 121
Figura 38	Filippo Brunelleschi – Sacristia Velha, Florença.	p. 127
Figura 39	Filippo Brunelleschi – Capela Pazzi, Florença – interior.	p. 127
Figura 40	Filippo Brunelleschi – Santa Maria degli Angeli, Florença.	p. 127
Figura 41	Filippo Brunelleschi – Santo Spirito, Florença – nave.	p. 131
Figura 42	Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua – nave vista do acesso.	p. 131
Figura 43	Filippo Brunelleschi – San Lorenzo, Florença – interior.	p. 131
Figura 44	Leon Battista Alberti – San Sebastiano, Mântua.	p. 134
Figura 45	Giuliano da Sangallo – Santa Maria delle Carceri, Prato.	p. 134
Figura 46	Cola da Caprarola e outros – Santa Maria della Consolazione, Todi.	p. 135
Figura 47	Donato Bramante – <i>Tempietto</i> de San Pietro in Montorio, Roma. ...	p. 135
Figura 48	Giulio Romano – Palácio Del Te, Mântua.	p. 136
Figura 49	Miguel Ângelo Buonarroti – Biblioteca Laurenciana, Florença – saguão.	p. 136
Figura 50	Cabana Primitiva – frontispício do tratado de arquitetura do Abade Laugier.	p. 143
Figura 51	Abraham Bosse – <i>Traité des manières de dessiner les ordres de l’architecture</i> – frontispício.	p. 143
Figura 52	J.-N.-L. Durand – <i>Recueil et parallèle des édifices de tout genre</i> – Edifícios do passado desenhados numa mesma escala. Templos Circulares.	p. 155

Figura 53	J.-N.-L. Durand – <i>Précis des leçons d’Architecture données à L’École Polytechnique</i> – Grelhas e traçados da <i>Marche à Suivre dans la Composition d’un Projet quelconque</i>	p. 155
Figura 54	J.-N.-L. Durand – Inversão do Processo: Método de Composição.	p. 155
Figura 55	J.-N.-L. Durand – <i>Partie Graphique des cours d’architecture</i> (1821) – Catálogo de Elementos de Arquitetura.	p. 155
Figura 56	Le Corbusier – Notre-Dame du Haut, Ronchamp, França.	p. 161
Figura 57	Frank Lloyd Wright – Museu Guggenheim, Nova Iorque.	p. 161
Figura 58	Eduardo Souto de Moura – Casa Baião, Portugal.	p. 164
Figura 59	Eduardo Souto de Moura – Casa em Moledo, Portugal.	p. 164
Figura 60	Alberto Campo Baeza – Casa Blas, Madri.	p. 164
Figura 61	Allied Works Architecture – Mirante sobre o Cânion do Rio Columbia, Maryhill, Estados Unidos.	p. 164
Figura 62	Dominique Perrault – Biblioteca da França, Paris.	p. 165

INTRODUÇÃO

Quando procuramos estabelecer as diferenças entre o homem e os demais animais que habitam nosso planeta, a inteligência é, certamente, uma das primeiras distinções que nos vêm à mente: ela representa o diferencial que determinou a superação de várias carências que temos em relação às demais espécies, e das dificuldades que o meio ambiente nos interpõe, ajudando o *homo sapiens* a colocar-se num estado de senhor do mundo e herdeiro de Deus sobre a Terra.

Mas a inteligência é um privilégio que mexe – e hoje o sabemos bem - com pelo menos dois atributos de nosso intelecto que, desde o início dos tempos, foram se distanciando. O primeiro deles, razão, raciocínio ou pensamento lógico, caracterizamos como faculdade mental; o segundo, que lida com nossos sentimentos, ou com uma forma pouco lógica de perceber e interagir com o mundo, vinculamos ao coração, órgão cujo pulsar não só é evidente como também típico de nossa condição vital. Talvez por essa pouco assumida ambivalência entre nossos atributos de pensar e sentir é que esse dom distintivo da inteligência acabe por constituir um dos grandes problemas que aflige a espécie humana, quando provoca a alternância de períodos de otimismo e euforia com outros, mais pessimistas, em que nos damos conta de que, não obstante todos os avanços do progresso científico, muitos mistérios ancestrais permanecem praticamente sem ser desvendados.

A constatação de que a ciência – filha diletta de nossa razão - não resolve nem explica problemas como o de continuarmos a envelhecer e precisarmos ser trocados por novos seres, que, por sua vez, têm de percorrer todo o processo de aprendizado (ainda quando auxiliados por técnicas cada vez mais eficientes) tal como havíamos feito ao longo de nossa vida, ou, então, o discernimento de que as potências complementares que o homem desenvolveu, impulsionando-o a descobrir como voar melhor do que os pássaros, navegar melhor do que os peixes, ter mais força e maior poder de agressão do que qualquer outro animal, não alcançaram o mesmo nível de desenvolvimento no tocante aos sentimentos, apesar dos progressos do individualismo, da neurologia ou da psicanálise, acabam se transformando em motivo de frustração e de questionamento sobre a incontestável vantagem da inteligência. Além dessas frustrações, o fato de o progresso científico nos permitir viver cada vez mais e com saúde, mas não conseguir excluir sentimentos como o da angústia existencial – que mesmo sem o nome já acompanha a humanidade desde o tempo dos gregos - e o do tédio - o *mal do século XIX* -, que, muitas vezes, sobrevêm à fruição da boa vida que esse progresso permitiu, tornando a promessa de um paraíso com vida eterna e sempre feliz, para um grande número de indivíduos, uma meta pouco estimulante.

Diante de constatações como essas, podemos, portanto, dizer que um dos maiores problemas, mistérios, ou encantos do ser humano está no seu cérebro. Isso porque, ao mesmo tempo que percebemos que a inteligência tanto ajuda quanto atrapalha nossa relação com o mundo, também nos damos conta de que essa *máquina* de percepção e interface do homem com o ambiente que o circunda e circunscreve é, senão polivalente, no mínimo ambivalente na dicotomia entre o sentimento e a razão, entre dois pólos básicos que determinam nossas atitudes, gestos e pensamentos em diferentes circunstâncias.

Por isso, resolvidos os problemas da sobrevivência básica, isto é, tão logo alcançado o êxito na luta pela sobrevivência num ambiente algumas vezes hostil, é o nosso cérebro, na eterna busca pelas razões e explicações para aquilo que poderíamos chamar de mistério da vida ou da existência, que acaba instalando uma segunda ordem de necessidades. Uma ordem que revela nossas limitações, nossas contingências, nossas preferências e nossas escolhas dentro das possibilidades a que estamos submetidos. Uma ordem que não consegue ser saciada pelos dotes da inteligência e que determina nossa necessidade de fantasia, de construções

imaginárias que aplacam as frustrações e completam um universo imperfeito. E é precisamente por conta dessa segunda necessidade, isto é, dentro dessa busca e ao mesmo tempo proposição de novos mistérios e jogos, que se instala a arquitetura, estabelecendo um território próprio em que a fantasia se encarrega de marcar os limites que a distinguem da construção elementar.

A construção, como sabemos, nasceu da necessidade do homem corrigir um mundo aonde se viu lançado, de apreender com outros animais ou com as circunstâncias que foram paulatinamente se apresentando e desafiando sua criatividade, de corrigir uma natureza imperfeita, criando aquilo que viria a ser caracterizado como uma segunda natureza. Essa atitude de correção põe em evidência, como já salientava Vitrúvio, a capacidade humana da invenção. Capacidade que, com o desenvolvimento da civilização, acabou dividida em duas vertentes básicas que terminaram por estabelecer a diferença entre a construção e a arquitetura.

Independentemente dos termos que originalmente designavam o ato de construir¹ e dos diferentes significados que assumiram no desenvolvimento da civilização, a distinção que precisa ser aqui estabelecida é entre a capacidade de inventar uma resposta prática e eficiente aos desafios e provocações que o homem tem enfrentado em sua história, e a capacidade de inventar não para resolver um problema real, e sim, para suprir a necessidade de fantasia ou de embelezamento que distingue o homem dos demais animais.

Mesmo que não se possa considerar uma definição de Arquitetura, uma das mais eficientes tentativas de sintetizar sua composição, reside, certamente, na tríade *utilitas, firmitas e venustas*, de Vitrúvio, que, ao ser traduzida, aproximadamente, por *utilidade, estabilidade e graça*, coloca os dois primeiros termos na condição de dependentes da técnica e, conseqüentemente, beneficiários do progresso científico. Já o mesmo não pode ser dito sobre *venustas*, que, fundamentada na mimese ou naquilo que hoje poderíamos definir, *grosso modo*, como experiência estética, sempre fez com que a Arquitetura fosse qualificada como Arte (no sentido contemporâneo do termo) e que perdesse ou tivesse desacreditada, com o avanço do pensamento científico, uma boa parte de conceitos que, apesar de pouco objetivos, eram fundamentais ao seu corpo doutrinário.

A condição de *construção com significado estético*, a meio caminho entre atividade científica e fazer artístico, entre sentimento e razão, tem levado nossa profissão, ao longo da história, a se caracterizar pela busca de uma harmonia entre segmentos cuja compatibilidade nem sempre é tranqüila. Conseqüentemente, essa sutil harmonia tem determinando a seus praticantes e, mais ainda, àqueles que pretendem ensiná-la, muitos problemas para sua correta avaliação e para a garantia de um bom desempenho dos aprendizes.

Parece impossível a tentativa, que desde o Renascimento, vez ou outra, acomete os arquitetos, de considerar a Arquitetura como uma ciência. Tampouco é provável que, hoje, qualquer pessoa que com ela lide assim a considere. Sabemos todos que ela tem, sempre teve e, possivelmente enquanto for definida como Arquitetura, sempre terá, um componente artístico muito forte. E se esse componente artístico, esse caráter emocional ou de fantasia, cuja melhor tradução talvez seja a *venustas* vitruviana, representa o aspecto mais distintivo da Arquitetura, seu território exclusivo, um território em que ela não pode ser substituída pela construção ou pela engenharia, ele representa também seu caráter mais problemático. Problemático no sentido em que, uma vez reconhecida a importância do componente emocional e da necessidade humana pela fantasia, quais os limites - se é que devem existir - que para tal necessidade podem ser estabelecidos? Quando e quanto de fantasia deve ser imposta para

¹ Considerando que tanto o termo arquitetura quanto o termo engenharia conotam invenção e, ao mesmo tempo, invenção com arte, não obstante o ato da construção poder ser referido a uma atividade repetitiva e pouco criativa.

materializar nossos ideais ou para aplacar nosso vazio existencial? Certamente são perguntas que vêm sendo respondidas, com maior ou menor acerto, desde a Antiguidade, mas que ainda hoje nos afligem. E a aflição aumenta na medida em que nos damos conta de que a *venustas* vitruviana foi, ao longo da história e paralelamente ao desenvolvimento da Estética, perdendo sua conotação de graça ou beleza para, em tempos recentes, poder ser traduzida em conceitos que, muitas vezes, são diametralmente opostos aos do significado original.

Assim, o homem contemporâneo já se acostumou (conformou, talvez fosse a palavra certa) em desistir de avaliar completamente as produções estéticas que no ramo da arte povoam museus, galerias e ruas de quase todas as cidades, principalmente das maiores, onde o intercâmbio cultural é forçosamente mais dinâmico. A idéia de que aquilo que hoje chamam de obra de arte precisa ser explicada, muitas vezes em vão, ao público em geral, parece garantir ao artista, herdeiro do conceito de gênio individual que desde o Renascimento foi incorporado à nossa cultura, o direito de fazer qualquer coisa que sua necessidade e criatividade determinem, cabendo aos observadores a tarefa de entender, gostar, ou, democraticamente, descartar.

Mas a Arquitetura, que costuma ser definida como uma *arte utilitária*, deve, fatalmente, apresentar um maior grau de inteligibilidade em suas realizações. Se a *venustas* lhe permite acompanhar a fantasia da arte contemporânea, a necessária obediência à *utilitas* e à *firmitas*, tem se encarregado de manter um certo nível de, digamos, compostura.

Num artigo recente – *From Taste to Judgement* – William Saunders² apresenta uma espécie de resenha de livros de arquitetura, também razoavelmente recentes, enquadrando-os dentro de algumas posturas críticas.

Após relacionar diferentes categorias e aspectos, por meio dos quais uma obra de arquitetura pode ser avaliada, Saunders critica a postura de Ada Louise Huxtable e Herbert Muschamp, (que representam o primeiro de seus três enquadramentos), por considerá-la excessivamente subjetiva e personalista, com julgamentos que não têm consistência para caracterizar um grau mínimo de universalidade. Embora consideremos insuficiente o tríplice enquadramento de Saunders – Montaner, num pequeno livro, propõe toda uma história da crítica com um número considerável de abordagens –, julgamos importante a ressalva de que mais do que o artista, o crítico tem de buscar a universalidade, ou, pelo menos, um certo nível de reconhecimento público em seus julgamentos.

O arquiteto pode, em seu exercício profissional, se colocar na posição do artista romântico que se isola do mundo num atelier e que, graças ao poder de sua criatividade, propõe obras, trabalhos ou visões que representam uma nova continuidade ou – mais romântico ainda – uma ruptura com o processo produtivo de sua atividade profissional. Mas, quando falamos, tal como Saunders, em crítica de arquitetura, ou, como interessa neste trabalho, preocupamo-nos com o processo de seu ensino e particularmente com a educação estética do arquiteto, não podemos nos ater à produção e à liberdade individual que o artista às vezes busca. Já faz bastante tempo que o processo de ensino ou de transmissão da Arquitetura tem mostrado uma considerável dose de imprecisão. E, como sabemos, na medida em que denota seu caráter artístico, diferencial, essa imprecisão parece ser fundamental ao exercício da disciplina, pois representa, muitas vezes, a essência de sua qualidade artística.

Por isso, ao contrário do que, em geral, acontece com as teses, e provavelmente, do que esperamos que aconteça com a maioria delas, esta tese ocupa-se com incertezas: preocupa-se

² SAUNDERS, William S. From Taste to Judgement. In: *Harvard Design Magazine*, Winter/Spring, p. 62-9, 1999.

fundamentalmente com a instabilidade e com a subjetividade que acompanham grande parte dos gestos humanos envolvidos na produção, no julgamento e na avaliação da arquitetura. Na verdade, trata-se de uma tese que teve origem no problema do ensino da arquitetura, numa época em que poderíamos acreditar que a cultura moderna, após três séculos de expansão do pensamento científico, teria conseguido estabelecer princípios racionais e coerentes para quase todas as disciplinas, mantendo a expectativa de que as dúvidas, porventura levantadas, seriam no sentido do detalhamento de padrões e normas consolidados.

Se, no meu tempo de estudante, na década de 1960 (1963 a 1967), as fórmulas empregadas para o ensino da arquitetura moderna – que estava destinada a ser o ponto de culminância da abordagem científica da arquitetura – pareciam muito subjetivas, levavam o aluno a descobrir novas possibilidades em um repertório um tanto quanto esgotado (baseado em feitos passados da Escola Carioca) e a extrair de sua cabeça aquilo que os professores chamavam *jeito* para a arquitetura, ao me tornar professor de Projeto Arquitetônico, em 1997, esperava contar com a relativamente recente retomada da cultura arquitetônica, uma cultura fundamentada em antecedentes históricos e em parâmetros projetuais menos introspectivos e com maior possibilidade de serem validados pela tradição.

Mas mesmo que o ensino contemporâneo esteja mais preocupado com a descoberta de fundamentos e parâmetros projetuais do que nos anos 1960 e nas duas décadas sucessivas, o que, em tese, significa um potencial de melhor qualidade de projeto, minha experiência pessoal tem demonstrado que a Arquitetura, como arte que também é, precisa contar com a subjetividade para sua melhor apreciação. Precisa de projetos que convidem à emoção, pois esse apelo ao sentimento costuma ser condição *sine qua non* para qualificar feitos artísticos.

Muitos professores dirão (e concordo com eles) que nenhum curso de Arquitetura existe para formar gênios e que uma boa média é, e deve continuar a ser, a meta de todo curso. Sabemos bem, porém, que a média é morna, isto é, toda atividade – artística, pelo menos – humana precisa de eventos que mantenham aceso nosso entusiasmo. Roger Scruton (1980 e 2000)³ e outros filósofos afirmam que o papel da arte é o de substituir a religião, desacreditada em tempos modernos, como vínculo com o universo em que estamos lançados e que mal compreendemos. Ao longo dos séculos, a fantasia, isto é, o mundo recriado ou reorganizado em nossa imaginação, tem se mostrado a alternativa mais eficaz de compreender ou de ocupar o lugar do universo incompreensível. A arte, como representação física ou sensível dessa fantasia, significa o vínculo que alimenta a fé no ser humano e em seu potencial criativo como razões para uma existência em que percebemos nossa condição monadista e por vezes sem sentido.

Entretanto, se a criatividade, ou, diríamos melhor, a invenção estética, tem demonstrado sua importância e seu valor para a construção dessa segunda fé, ela tem também, de tempos em tempos, mostrado um aspecto problemático que acompanha a produção artística.

O período em que vivemos certamente é um desses tempos: a ausência de um estilo arquitetônico que prevaleça de maneira hegemônica em nossos dias tem possibilitado aos arquitetos um grau de liberdade para criar seus artefatos que dificilmente foi permitido aos profissionais de outros tempos. Sabemos que os períodos localizados entre épocas estilísticas bem definidas costumam ser caracterizados por maiores liberdades criativas, compatíveis com a busca de um novo estilo. Poderíamos, por isso, dizer que é em virtude da falta de um estilo com suas respectivas regras, normas e procedimentos, que a criatividade dos arquitetos contemporâneos, tem, muitas vezes, ultrapassado os limites da conveniência e daquilo que

³ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, 1980 e *An Intelligent Person's Guide to Modern Culture*. South Bend, 2000.

muitos críticos classificariam como um produto arquitetônico de qualidade, ou, pelo menos, como um produto de arquitetura erudita.

Temos ainda, sobre os arquitetos que nos antecederam, as [des]vantagens das crescentes novidades tecnológicas e de um intenso processo de globalização, pouco seletivo, que impulsionam esse tipo de conduta, tal como a de muitos dos artistas plásticos atuais, a ser considerado quase que natural entre aqueles que lidam com a cultura neste início de século. Afinal, já faz bastante tempo que a maioria dos objetos artísticos referenciam-se a si mesmos ou às idiossincrasias de seus criadores.

Mesmo que, em períodos anteriores, tenham sido estabelecidos cânones e parâmetros que procuravam reduzir a imprecisão e configurar um caminho correto para a prática do arquiteto, também naqueles tempos já havia a necessidade de uma sensibilidade para temperar o uso de uma regra que parecia certa, mas cuja obediência não levava a resultados significativos. Foi essa sensibilidade que sempre fez certas obras serem melhores do que outras.

Na verdade, a fuga das regras sempre aconteceu, e se, muitas vezes, ela aconteceu por necessidade (prática, programática, de lugar, de material e técnica disponível), outras vezes, aquela fuga parece ser explicada apenas pela necessidade de procurar uma *varietas*⁴ pré-albertiana. Essa fuga que acontecia na Antiguidade clássica e que caracteriza as adaptações e as mudanças de estilo, podendo, talvez, ser mais recorrente naqueles períodos que J. J. Winckelmann⁵ classificaria como decadentes, somou-se, em tempos mais recentes, à ilusão romântica da obra original e ao fruto da genialidade, para confundir definitivamente a produção artística até o ponto de acharmos, em nossa época pós-moderna, que a condição de excelência artística é a da exceção.

A ninguém, provavelmente, passará pela cabeça, criticar a criatividade em arquitetura. Afinal, tal como qualquer outra manifestação cultural, a arquitetura é um produto do homem. De um homem que se sabe relativo, circunstancial e carente de fantasias. O problema da falência de regras ancestrais, que desde o Renascimento vem atormentando praticantes, críticos e professores, é o de como dar limites ao que tem se mostrado ilimitado⁶. Nossas necessidades práticas e objetivas são facilmente quantificáveis, mas o mesmo não ocorre com nossa subjetividade.

Se sabemos que a criatividade é uma força motriz importante em todo e qualquer fazer artístico, por outro lado, também já nos demos conta de que seu excesso muitas vezes incomoda, ultrapassando aquilo que Kant definiria como uma universalidade que compartilhamos por sermos seres da mesma espécie. Ou, pelo menos, a universalidade de vários especialistas.

Por isso, talvez a maior constatação sobre a retomada de antigos parâmetros projetuais ou de ensino que possamos estabelecer é a de que, independente do método ou do processo, tanto antes quanto agora, existem diferentes graus de qualidade entre os estudantes e os arquitetos. Os métodos de ensino ajudam – uns mais, outros menos - a aprimorar essa qualidade, mas todos parecem ter limites na capacidade de interferir no cerne da questão: a sensibilidade ou o discernimento dos estudantes para fazerem as escolhas certas em suas composições.

⁴ O conceito de *Varietas* – enfatizado por Leon Battista Alberti em seu tratado *De re aedificatoria* – será focado adiante, nos capítulos referentes ao texto albertiano.

⁵ Sobre Winckelmann, ver, por exemplo: BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. VOL. I, p.150-4. Madri, 2000.

⁶ Pior do que isso: por que limitar esse desvio da regra, esse olhar insólito, esse excesso que é, muitas vezes, o fator determinante na geração de muitas das obras que nos encantam? Como criar e submeter a regras aquela parte de nosso cérebro cujo desregramento e aparente caos é que precisa, em muitos casos, ser estimulado para proporcionar o aparecimento de uma obra-prima?

Mais do que pouco estimular essa sensibilidade, a ampliação da cultura arquitetônica não parece estar fornecendo parâmetros para que os novos projetos, ou os novos caminhos buscados pelos projetistas consigam apenas ampliar o território disciplinar, sem escorregar, inexoravelmente, para fora de limites que o Modernismo ainda conseguia manter em seu corpo estilístico, não obstante a radicalidade e o pretensão vanguardismo de todas as suas propostas.

Partindo das experiências que a prática do magistério vem somando a meu exercício profissional, posso afirmar que os motivos para que esta tese começasse a ser escrita estão essencialmente vinculados à necessidade de descobrir algum fundamento – preferencialmente mais *científico* – para o ensino e avaliação da arquitetura. Mais do que isso, na medida em que o foco desta investigação se concentra nos aspectos formais e estéticos dos objetos arquitetônicos – justamente aqueles que quase todos os profissionais do ensino consideram os mais difíceis de julgar, e que requerem a substituição de critérios e parâmetros a cada novo projeto, em virtude da proliferação de linguagens após o Modernismo –, as diferenças de compreensão e de produção projetuais, cotidianamente encontradas em sala de aula, problematizam a crença de que a arquitetura pode ser facilmente ensinada.

Na verdade, o professor não pode se dar ao luxo de dizer que não gosta de certo tipo de arquitetura sem deixar razoavelmente claro porque não gosta. Se, na sociedade em geral, e entre os arquitetos praticantes vale a máxima de que *gosto não se discute*, ela certamente não cabe entre críticos e professores que, entre outras atividades, precisam questionar permanentemente o gosto de seus alunos (além, é claro, dos seus próprios gostos).

Na medida em que as buscas de fundamentos para melhor compreender a arte da arquitetura e para produzir projetos instigantes penetravam nos registros do passado pareceu necessário que esta tese, até por uma questão de limite físico da extensão do trabalho, focalizasse algum personagem paradigmático que pudesse ser estabelecido como estudo de caso e contraponto para a prática e o ensino contemporâneos.

Leon Battista Alberti (1404-1472), o primeiro tratadista após Vitruvius, colocado no alvorecer do Renascimento Italiano, quando a teoria da arquitetura se estabelece como disciplina, mostrou-se, quase que naturalmente, como a figura ideal para esse estudo. Não obstante as poucas obras que lhe são atribuídas, a associação do conhecimento teórico com a liberdade criativa de seus projetos, o colocavam num lugar proeminente na história da arquitetura. Contudo, justamente a posição olímpica que a História lhe conferia, dificultava a aproximação do personagem, encerrando na redoma do passado as lições que de sua postura poderíamos obter para os arquitetos de nosso tempo.

O aprofundamento nos muitos textos que dele tratavam encarregou-se de providenciar as fraturas necessárias na monumentalidade albertiana, mostrando - mais no literato do que no arquiteto - ambivalências e incertezas que aproximavam o personagem do espírito que estava sendo procurado. Além disso, a segurança projetual que lhe parece ter sido peculiar, contribuiu para que aplicasse, em suas poucas obras, uma considerável dose de *varietas* - uma categoria que ele distinguiu e enfatizou no tratado de arquitetura, levando alguns historiadores a considerarem sua produção estilística um tanto quanto eclética para a retomada clássica do Renascimento.

Com esses atributos e credenciais, seus projetos colocam em prática os problemas fundamentais da necessidade da invenção e do excesso de criatividade em arquitetura, problemas que hoje, mais do que nunca, afligem os professores e críticos que se preocupam em tentar estabelecer um território cujos limites vêm sendo constantemente ultrapassados.

1ª PARTE

1. BATTISTA ALBERTI – A ESCOLHA DE UM PERSONAGEM

A partir do século XIX, muitos estudiosos têm pesquisado Leon Battista Alberti e seus feitos em diversas áreas do conhecimento humano, ampliando a bibliografia que, desde o Renascimento, reconhece sua indiscutível condição de intelectual e pensador. Considerando que, em quase todas as áreas às quais se dedicou, Alberti produziu trabalhos que se tornaram referências. O interesse que o personagem tem despertado parece ser sempre recompensado pela possibilidade de uma nova e profícua abordagem.

Assim, este trabalho parte da premissa de que independentemente da abordagem que se pretenda encetar, não parece haver dúvidas sobre a importância de Alberti para a arquitetura. Qualificado por Jacob Burckhardt (1991, p.117)⁷ como *Uomo Universale*, pela abrangência e extensão de seus conhecimentos, denominado “pai da profissão do arquiteto” por Joseph Rykwert (1979, p.2)⁸, seu tratado, o primeiro após Vitruvius, localizado no início da efervescência cultural que caracteriza o Renascimento Italiano, por si só já garantiria ao autor um lugar de destaque na teoria arquitetônica.

Além disso, sua prática projetual, ainda que baseada em poucas obras e marcada pela dificuldade de definir os limites da autoria, mostra uma criatividade e um grau de variedade que nos levariam a interpretá-la, com Rudolf Wittkower (1996)⁹, como um pequeno catálogo de possibilidades de retomada, ou de revisão, da arquitetura clássica romana.

Battista Alberti era o segundo filho de Lorenzo Alberti, membro de uma rica e tradicional família florentina, exilado em Gênova por razões políticas¹⁰, e de Bianca Fieschi, conhecida como viúva Grimaldi, que faleceu dois anos depois de seu nascimento. Tanto a epidemia que vitimara Bianca quanto sua perda devem ter determinado a mudança de Lorenzo, de Gênova para Veneza, onde a família também possuía negócios e onde Battista e seu irmão, Carlo, passaram parte de suas infâncias, mudando-se mais tarde para Pádua.

Certamente o objetivo deste trabalho não é o de analisar o psiquismo albertiano, tampouco afirmariamos que a ausência de uma estrutura familiar feminina ou, pelo menos, a ausência da mãe¹¹, contribuíram para esse *não se encontrar no mundo* que caracteriza o temperamento e a

⁷ BURCKHARDT, Jacob (*A Cultura do Renascimento na Itália*. S.Paulo, 1991), diz: “Alçando-se acima desses homens multifacetados, porém, surgem alguns dotados de uma verdadeira universalidade. Antes de contemplarmos pormenorizadamente os aspectos mais significativos da vida e da cultura de então, cumpre aqui, no limiar do século XV, conferir ao retrato de uma figura portentosa o lugar que lhe cabe: Leon Battista Alberti.”

⁸ RYKWERT, Joseph. Inheritance or Tradition. In: *Architectural Design – Profile 21*. Londres, 1979.

⁹ WITTKOWER, Rudolf. *Les principes de l'architecture à la Renaissance*. Paris, 1996. Tradução francesa do original inglês *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres, 1949.

¹⁰ O banimento da família Alberti foi suspenso em 1428, dando oportunidade aos dois filhos de Lorenzo de conhecerem a cidade paterna. Carlo parece ter ido para Florença com a família logo após a suspensão, já o percurso de Battista não é tão claro. Sabemos, com certeza, que ele se mudou para Florença em 1434, acompanhando a comitiva do Papa Eugênio IV.

¹¹ GARIN, Eugenio (Estudios sobre Leon Battista Alberti. In: ROVIRA, Josep M.; MUNTADA, Anna. *Leon Battista Alberti*. Barcelona, 1988, p. 60), por exemplo, afirma a “suspeita de que, escrevendo certas páginas cruas da *Vedova*, Battista carregasse a lembrança das relações maternas ilegítimas, atendo-se mais a seu gosto dessagrador do que a seu antifeminismo”. GRAYSON, Cecil (Leon Battista ALBERTI, *Da pintura* [Apresentação]. Campinas, 1999, p. 38), na mesma linha de raciocínio, ressalta: “Talvez se deva incluir na produção desses anos, a versão livre em italiano da conhecida obra *Dissuasio Valerii ne uxorem ducat*, de Walter Map, expressão extremada de uma misoginia que ocorre com frequência, a seguir, nas obras de Alberti”. Da mesma maneira, TAVERNOR, Robert (*On Alberti and the Art of Building*. Londres, 1998, p.4), manifesta sua opinião sobre o tema: “Tanto quanto se sabe, envolvimento com mulheres foram evitados por Battista, e ele concentrou-se nas certezas que o estudo e que sua fé proporcionaram.”

obra de Alberti. No entanto, mesmo que sua condição de existencialista *avant la lettre* possa ser atribuída à inteligência e à sensibilidade privilegiadas, sua postura de estudioso e observador, mais do que de ator – e referimo-nos aqui ao envolvimento com relações amorosas, família e dinheiro – parecem ter sido fatores determinantes de dualidades e tensões que permeiam todas as suas obras e que, de certa maneira, conferem a elas um caráter de permanência e de validade até nossos dias.

Tanto o talento precoce quanto a fortuna familiar permitiram que Alberti estudasse¹² num dos melhores colégios do norte da Itália, o Ginásio de Gasparino Barzizza, em Pádua. Dezzi Bardeschi (1988, p. 130) esclarece que, além de lá assistir às lições do *trivium*¹³, ele também seguiu às do *quadrivium*¹⁴, e enfatiza a forte influência da cultura da Antigüidade e de conhecimentos herméticos, com ênfase para a astrologia. Afirma também que: “A esta prolongada formação padovana devemos atribuir razoavelmente a notável consideração como científico que Alberti sempre gozou entre seus contemporâneos”...

Em 1421, ano de seu ingresso na Universidade de Bolonha, onde se graduou seis ou sete anos mais tarde em Direito Civil e Canônico¹⁵, seu pai faleceu. Poucos meses depois, Battista e Carlo perderam o tio e tutor, Ricciardo, ficando seus destinos à mercê de uma família que se mostrou mesquinha e alegou a ilegitimidade de ambos para apossar-se da herança a que tinham direito e, talvez, restringir a carreira sacerdotal de Battista¹⁶.

Se o tema da ausência materna parece lançar um véu sobre as possíveis causas e efeitos no gênio albertiano, a morte de seu pai parece bem mais comentada¹⁷, levando quase todos os historiadores a se referirem a essa seqüência de perdas como causa de graves doenças que o acometeram no período e que, somadas às dificuldades financeiras, adiaram a obtenção de seu título.

No entanto, Alberti não passou por grandes dificuldades financeiras ao longo de toda a sua vida. Suas pretensões materiais, ao contrário daquelas intelectuais, parecem ter sido sempre pouco ambiciosas. Após a morte do tio, um posto nas empresas da família foi oferecido aos dois filhos de Lorenzo. Mesmo não tendo aceitado a oferta, ao contrário de seu irmão, é provável que o sustento do jovem Battista, durante os estudos em Bolonha, tenha sido, de alguma maneira, garantido pelos Alberti.

¹² No período de 1414 a 1421, segundo DEZZI BARDESCHI, Marco. Sole in Leone – Leon Battista Alberti: Astrología, Cosmología y Tradición hermética em la Fachada de Santa Maria Novella. In: ROVIRA, Josep. M.; MUNTADA, Anna, 1988, p. 128.

¹³ Termo utilizado a partir da Idade Média para definir as Artes Retóricas – Gramática, Retórica e Dialética.

¹⁴ Tanto quanto o *Trivium*, e em oposição a seu conteúdo, o termo era utilizado para designar as Artes Matemáticas – Aritmética, Geometria, Música e Astronomia.

¹⁵ Corrigindo, de certa maneira, a maioria dos autores que lemos, BORSI, Franco (*Leon Battista Alberti – L’Opera Completa*. Milão, 1996, p. 376), informa que, em 1428, Alberti “deixa os estudos jurídicos por causa da dificuldade física de sujeitar-se aos métodos tão mnemônicos e repetitivos (tinha obtido apenas uma *sublâurea* em Decretos)”.

¹⁶ GRAYSON, Cecil (1999, p. 38), fala da bula papal que elimina o “impedimento que proibia a Alberti receber as ordens sagradas e gozar os benefícios eclesiásticos”.

¹⁷ GARIN, Eugenio, (1988, p. 52), um dos analistas mais *psicológicos* da obra de Alberti, afirma que “..mais que o nascimento ou o desterro, pesaria sobre ele o prematuro desaparecimento de seu pai, Lorenzo di Benedetto Alberti, falecido em Pádua, em 28 de maio de 1421. Sua condição de órfão e de filho ilegítimo o afetaria profundamente, tanto nas relações familiares quanto nas disputas patrimoniais. Ainda que não saibamos os fatos precisos que amargaram sua juventude, a condição de sentir-se excluído, quase perseguido, constituiu a trama de muitas de suas páginas”. GRAYSON, Cecil (Leon Battista Alberti Architect. In: *Architectural Design – Profile 21*. Londres, 1979, p. 7), também acredita que “Essa situação, que ele não superou até 1430, pelo menos, explica boa parte da personalidade de Alberti, e algo do pessimismo estóico que persiste ao longo de seus trabalhos”.

Seu vínculo com a Igreja é relatado logo após o término dos estudos, e alguns historiadores estabelecem o período de 1428 a 1431/2, como aquele em que estaria viajando à França e ao norte da Europa, na comitiva do Cardeal Albergati. Sua nomeação como *Abreviattore* papal, parece ter acontecido em 1432, mesmo ano em que teria sido nomeado prior da paróquia de San Martino em Gangalandi, nos arredores de Florença.

Essas funções devem, provavelmente, ter garantido um sustento razoável a Alberti, que, no parecer de alguns historiadores - Joan Gadol (1973)¹⁸ e Robert Tavernor (1988), por exemplo -, não recebeu remuneração pelos projetos que realizou, mas que, como nos conta Borsi (1999, p. 9) tinha alguns bens arrolados no testamento por ele ditado, pouco antes de sua morte, em Roma. De qualquer maneira, assimiladas as perdas e os problemas de herança, o fato de pertencer a uma das famílias mais importantes de Florença - de uma Florença que ele parecia amar mesmo antes de conhecer e na qual estava acontecendo uma verdadeira revolução artística - parece ter sido sempre um motivo de orgulho para ele¹⁹.

Borsi (1999), Jarzombek (1989)²⁰, Garin (1988), Grayson (1979), Leite Brandão (2000-a)²¹ e Grafton (2002)²² enfocam, em suas análises da obra literária, um Alberti que alterna certezas humanistas com momentos importantes de perplexidade diante da natureza e, principalmente, da sociedade. Em boa parte de seus textos, vemos um autor em estado de choque pelo abandono do mundo, por parte dos deuses ou de uma ordem cósmica que desse um sentido inteligível à condição humana, que desse um certo grau de estabilidade aos indivíduos que procuram defender-se como podem e que, na busca de satisfação física e material, acabam por atropelar valores. Valores que o intelectual humanista representado por Alberti tenta salvaguardar.

Poderíamos assim dizer que a obra de Alberti, tanto literária quanto arquitetônica, é uma resposta a esse estado de perplexidade, uma resposta que Leite Brandão (2000-b, p.1)²³ sintetiza nos seguintes termos: “Vista através de Alberti, a proposta clássica da arte do Renascimento já inclui em si o anticlássico. Ela surge do conflito, da tensão e da luta de um homem frágil contra um universo hostil. Esse sentimento maneirista percorre toda a obra albertiana de modo evidente”.

Não obstante sua qualificação como *uomo universale*, a abordagem feita por Alberti das disciplinas *técnicas*, particularmente, da pintura e da escultura, acontece fundamentalmente sob o ponto de vista intelectual, isto é, de alguém que não está profundamente familiarizado com a prática. Talvez, como ressalva Calovi Pereira²⁴, é preciso observar que tal

¹⁸ GADOL, Joan. *Leon Battista Alberti, Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago, 1973.

¹⁹ O comentário de BORSI, Franco (1999, p.9), a esse respeito, é por si só eloquente: “Leon Battista sublinha a relação entre sua própria vocação e a ascendência familiar. (...) Na tentativa de reconhecer uma vocação comum a ele próprio e à família, Alberti tenta esconder sua porção *deraciné*, tenta superar a própria condição de alheio solitário, obrigado a viver do próprio trabalho e a repropor em termos dinásticos, tanto no plano social quanto no ambiente curial, sua própria origem: a condição, completamente moderna, de nobre decadente forçado a trabalhar”.

²⁰ JARZOMBEEK, Mark. *On Leon Baptista Alberti, His Literary and Aesthetic Theories*. Cambridge, 1989.

²¹ LEITE BRANDÃO, Carlos Antônio. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte, 2000-a.

²² GRAFTON, Anthony. *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*. Cambridge, 2002.

²³ Com relação às tensões e conflitos internos de Alberti, LEITE BRANDÃO, Carlos Antônio (Da solidez da arquitetura à fragilidade humana: o sentido da filosofia e da arte no *De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti. In Revista digital *Interpretar Arquitetura* n° 2. 2000-b. Disponível em <<http://www.arq.ufmg.br>> acesso em 25.02.05), informa: “A partir da década de sessenta, sobretudo com os estudos de E. Garin e sua descoberta dos *Intercoenales* em Pistóia (1964), essa visão monolítica foi quebrada e Alberti dividiu-se em dois: um otimista, técnico e racional, e outro pessimista, moralista e irônico.”

²⁴ CALOVI PEREIRA, Cláudio, em conversa particular

distanciamento seja uma atitude intencional de alguém que não está interessado em falar como um praticante. Na verdade, uma interpretação mais correta de sua atitude com respeito a essas duas disciplinas talvez fosse a de considerar o desinteresse de Alberti em exercer tais profissões, que pode ter tido várias causas, mas que, certamente, não implicava o distanciamento crítico ou projetivo delas. Certamente a comparação de suas habilidades com a dos artistas florentinos, que além de um talento incomum dedicavam-se desde a juventude ao aprimoramento de suas aptidões, não deve ter sido estimulante para o inteligente e sensível amador. Além disso, seu domínio das letras, nitidamente superior ao dos artistas cujo trabalho o encantava, deve ter lhe dado a certeza de que seu destino era, na verdade o da abordagem de todas as disciplinas sob o ponto de vista literário²⁵.

Com exceção do medalhão com sua efígie (Fig. 1), não parecem existir outros trabalhos de escultura ou pintura em que a autoria de Alberti seja comprovada. Nos seus três livros do *Da pintura* ele coloca-se reiteradamente no papel de pintor, existem referências às suas pinturas²⁶ e às suas esculturas²⁷, mas um dos pouquíssimos trabalhos mais próximo do reconhecimento - um desenho a bico de pena que o retrata de corpo inteiro, de batina e com um livro na mão (Fig.2) - está, como diria Vasari, *longe da perfeição*.

Podemos assim dizer, tal como Gadol (1973, p.21)²⁸, que as verdadeiras contribuições de Alberti para a pintura e a escultura foram teóricas. Sabemos que o método de perspectiva descrito no *Da pintura* não foi invenção sua, pois os artistas contemporâneos, Brunelleschi e Masaccio, que forneceram a experimentação prática para a teorização, estavam há algum tempo trabalhando com o assunto. Podemos assim dizer que, além da transposição para o desenho de experiências e técnicas medievais do campo da ótica, o registro metodológico e a ênfase filosófica procedida por Alberti, são conquistas inestimáveis para a arte pictórica. Da mesma maneira, e mesmo sendo um trabalho menor (também no sentido figurado da palavra) do que aquele sobre a pintura, seu *Della statua*, além da abordagem das proporções e da relação entre o todo e as partes, apresenta um método prático de trabalho²⁹ que deve, certamente, ter contribuído muito para o aprendizado e o exercício profissionais. É importante, no entanto, esclarecer que ambos os tratados (mas, principalmente, aquele sobre a pintura) contribuem, de maneira crucial, para as mudanças de mentalidade e de atitudes que caracterizaram o humanismo e o pensamento renascentista.

²⁵ O comentário feito por GRAFTON, Anthony (2002, p.76), sobre a carta-dedicatória de Alberti a Brunelleschi, na versão italiana de seu tratado sobre pintura, esclarece bem a diferença de talentos: “Alberti não poderia ter pretendido afirmar que Brunelleschi, cujo conhecimento do latim era modesto, fosse um humanista no mesmo sentido em que ele o era. Em vez disso, ele forçosamente reconhecia que Brunelleschi também praticava uma arte ou artes liberais, artes estas que requeriam o uso do intelecto (...). Ao mesmo tempo, Alberti reivindicava, junto com sua primeira identificação como um intelectual, uma segunda identidade como mestre de tecnologia – uma reivindicação que reconhecia a superioridade de Brunelleschi mas que ainda permitia o coleguismo entre eles.”

²⁶ VASARI, Giorgio (*Lives of the Artists*, 1996, p. 213), diz, por exemplo: “Em pintura, Alberti não realizou nada de grande importância e beleza. As muito poucas pinturas suas existentes estão longe da perfeição, mas isso não é surpreendente, uma vez que ele devotou-se mais a seus estudos do que à prática do desenho.”

²⁷ TAVERNOR, Robert (1998, p.31), informa: “Um de seus amigos mais próximos, Cristoforo Landino, conheceu ‘excelentes trabalhos feitos por ele em pintura, escultura, gravura e moldagem’”.

²⁸ GADOL, Joan, afirma: “Entre aqueles homens de gênio que criaram o novo espaço da arte renascentista, Leon Battista Alberti foi o único que era apenas um amador em pintura e escultura. Suas contribuições a estas artes foram teóricas e técnicas em vez de artísticas, mas foi exatamente isso que constituiu seu valor incomparável.”

²⁹ Na verdade, mais do que fazer referência a um método, podemos falar em instrumentos de medição e proporcionalidade. AIKEN, Jane Andrews. *Leon Battista Alberti's System of Human Proportions*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII, 1980, p.69, falando sobre o *Della statua*, informa: “O principal interesse do leitor é sobre a maneira como Alberti relaciona sua preocupação com a precisão da beleza. Na medida em que a precisão requer exatidão, Alberti dedica uma boa parte do ensaio à descrição de ferramentas de medição mais precisas – todas aparentemente inventadas por ele.”



Figura 1 – Leon Battista Alberti. Medalhão de bronze com auto-retrato em perfil.
Fonte: TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the Art of Building*, 1998, p.32.



Figura 2 – Leon Battista Alberti – Desenho (presumível auto-retrato) a tinta sobre papel.
Fonte: TAVERNOR, Robert. 1998, p.33.

O envolvimento de Alberti com a arquitetura, mesmo que tardio, não tem, no entanto, as mesmas características que têm o da pintura e o da escultura. Inicialmente, talvez por sua propensão literária, com a tentativa de tradução para um latim mais compreensível pelos humanistas contemporâneos do único tratado abrangente de arquitetura de que se tinha conhecimento, produzido por Vitruvius no século I a.C. Sua intervenção trouxe como resultado os dez livros do *De re aedificatoria*, em que peças e conceitos-chave do texto vitruviano foram ordenados e estruturados de maneira mais coerente e fundamentada do que no texto que lhe deu origem. Mais tarde, pelos projetos que realizou, a partir de 1450, para quatro igrejas (uma em Rimini, outra em Florença e duas outras em Mantua – as últimas, as duas únicas em que o projeto foi integral, sem restringir-se às fachadas, como nas primeiras); a absíde de uma igreja próxima à Florença; a tribuna de outra em Florença; uma fachada de palácio, uma capela com um sepulcro e uma *loggia*, todos em Florença, Alberti passa da teoria à prática da arquitetura.

Nessa prática, mais do que buscar a comprovação de sua teoria, Alberti parece disposto a experimentar, nos poucos projetos realizados, boa parte da gramática formal disponibilizada pela antiguidade. Wittkower (1996, p. 68), um dos primeiros intelectuais a abordar, no século XX, a prática arquitetônica de Alberti, dá uma medida dessa amplitude, quando diz:

As fachadas que estivemos evocando (San Francesco, 1450, Santa Maria Novella, 1458, San Sebastiano, em 1460 e 1470, e Sant' Andrea, 1470) ilustram as diferentes etapas da visão da antiguidade de Alberti.

(...) No período relativamente curto de uma vintena de anos, Alberti recorreu sucessivamente a todas as evocações possíveis do classicismo na Renascença.

(...) Ao contrário de quase todos os outros arquitetos do *Quattrocento*, que preferiram simplesmente ignorar o problema, Alberti explorou um grande número de soluções – quatro, exatamente – deixadas como herança para seus sucessores.

Da mesma forma, Heydenreich (1998, p. 44)³⁰ em seu capítulo referente a Alberti, afirma:

³⁰ HEYDENREICH, Ludwig. *Arquitetura na Itália, 1400-1500*. São Paulo, 1998.

Se contemplarmos a obra arquitetônica de Alberti em retrospectiva, todas as edificações elevadas sob sua supervisão aparecerão como *exempla* que nenhum arquiteto de sua época ilustrou com tanta ousadia. Na verdade, aflora um ar experimental na maioria deles, ainda que se diferenciem pela coerência de um desenvolvimento que culminou no *grandiose finale* de Sant' Andrea.

Não obstante a sofisticação da pequena capela Rucellai com o respectivo jazigo, as quatro igrejas nomeadas por Wittkower, inclusive pela importância do programa, são, com a fachada do Palazzo Rucellai, suas obras mais marcantes e conhecidas.

Assim, apesar de poucas obras projetadas, sua relação com a arquitetura é comprovadamente mais substancial do que com a pintura ou a escultura. E embora seus projetos tenham sido bastante estudados, principalmente após o livro de Wittkower, boa parte do que sabemos do arquiteto Alberti provém de seu envolvimento com o tratado que granjeou para o autor, não obstante a falta de ilustrações e um certo clima dualista, uma autoridade e uma fama que suas poucas obras custaram a garantir.

2. A ABORDAGEM LITERÁRIA – UMA VISÃO PECULIAR DO MUNDO

Alguns estudiosos de Alberti parecem considerar o *Vita anonima* como uma autobiografia escrita quando seu autor tinha pouco mais de trinta anos e, conseqüentemente, ainda não havia realizado a maioria das obras que lhe garantiriam a fama literária e artística. Essa opinião parece pertinente na medida em que, algumas vezes, Alberti deixou de assinar seus trabalhos. Sua primeira obra conhecida, *Philodexeos*, parece ter sido escrita para figurar como um texto latino clássico, descoberto naquela época, provocando polêmica sobre sua autoria, até o posterior reconhecimento de Alberti. Recentemente, Liane Lefèvre (1997)³¹, lançou a hipótese de que seja sua a autoria do enigmático livro *Hypnerotomachia Poliphili*, por longo tempo atribuído a Francesco Colonna.

Mas o problema do *Vita anonima*, mais do que a falta da assinatura, é o seu caráter autobiográfico, ou o da hipótese de que assim o seja considerado. Muitos historiadores, Vasari (1996) e Burckhardt (1991) incluídos, consideram os fatos e feitos ali relatados, como atributos de Alberti. Assim, ao longo de seu histórico, veremos façanhas como “saltar, sem dar impulso, sobre um homem em pé”, ou “arremessar uma moeda desde o chão até a cúpula de Santa Maria dei Fiore, fazendo-a retinir no teto”, ou “fazer cavalos indomáveis tremerem apenas com sua presença”, feitos que dificilmente combinam com a figura que fazemos de um intelectual que escrevia compulsivamente sobre diversos assuntos.

Por isso, parece-nos mais correta a interpretação de Jarzombek (1989, p.70) de que “o personagem retratado não é Alberti *in propria persona*.” Segundo ele, além de retratar características pessoais em vários outros escritos, conferindo-lhes um forte caráter autobiográfico, a história de Alberti, à época da redação do *Vita*, reunia poucas condições para a composição de um personagem verdadeiramente merecedor de um texto desta natureza. Talvez, melhor ainda do que a versão de Jarzombek, seja a interpretação de Morolli (1996, p.360)³², que parece deixar clara sua convicção de que o texto do *Vita* é do próprio Alberti, de que se trata, sim, de uma autobiografia, mas que mais do que ser uma verdadeira descrição de sua vida, reflete uma idealização do personagem, uma personificação do ideal *mens sana in corpore sano* que o humanismo renascentista resgatava.

De qualquer maneira, esse episódio do *Vita*, parece apontar para uma característica interessante e persistente do temperamento albertiano: paralelamente à possibilidade de manter-se no anonimato, ocultando a autoria, ocorre uma supervalorização da personalidade ou de possibilidades de expansão dessa personalidade. E tal característica, como uma espécie de jogo de interesses ou de preferências que o *uomo universale* irá percorrer, dentro do tabuleiro de xadrez de sua vida, sem assumir, aparentemente, um papel prioritário que não o de intelectual e de curioso, certamente marcará sua participação nas artes.

Grafton (2002), outro estudioso da obra albertiana, principalmente de sua obra literária, traça um panorama muito interessante do ambiente em que Alberti supostamente se desenvolveu. Mesmo que algumas perspectivas propostas por Grafton contenham um ponto de vista um

³¹ LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili*. Cambridge, 1997.

³² MOROLLI, Gabriele (In: BORSI, Franco. 1996, p.359-75), no registro que faz ao final do livro, com respeito ao *Vita*, afirma: “É, enfim, inútil sublinhar quanto uma descrição tão pormenorizada de todos os mais desejáveis atributos do homem típico do Humanismo, representa não apenas uma louvação genérica de Alberti, mas uma espécie de ‘manifesto’, verdadeiro e próprio dos ideais do primeiro Renascimento. E não nos admiraríamos se o próprio Leon Battista, com sua consciência profunda das novas orientações culturais e sociais da idade em que vivia, tivesse querido, na própria autobiografia, além de exaltar a si mesmo, imortalizar e codificar um modo de ser tão complexo e diligente”.

tanto quanto, ou, às vezes, distorcido, a recriação da época e das circunstâncias é bastante verossímil e, sem dúvida, contribui para entendermos as atitudes e a postura de seu personagem.

Grafton apresenta o ambiente de disputa, entre intelectuais humanistas, pelo melhor domínio do latim e pela capacidade de ordenar e produzir um texto perfeito, citando, como uma espécie de paradigma dessa crítica, a figura do intelectual e colecionador Niccolò Niccolli, que escreveu pouquíssimo e que dizia que ninguém era capaz de rivalizar os antigos, relata, então, na mesma linha teórica de Jarzombek (1989), como Alberti deveria se sentir ameaçado, ou, no mínimo, inibido, por uma legião de escritores, latinistas e humanistas bastante competentes e, principalmente, bastante críticos. Embora nenhum dos dois chegue a afirmar isso, a eventualidade do texto apócrifo pode encontrar sua explicação nesse ambiente supercrítico dos intelectuais italianos, atuando sobre a autocrítica, ou melhor, sobre a hipersensibilidade albertiana. Uma sensibilidade que talvez o fizesse retrair-se, mas não deixar de escrever. Afinal, mesmo que estejamos falando na figura do teórico e praticante de arquitetura, é impossível deixar de considerar que o texto escrito foi, dentre todas as atividades intelectuais com as quais se envolveu, sua mídia prioritária. O que talvez chame a atenção, seja o fato de ele não ter se notabilizado predominantemente como escritor, posto que essa foi, sem dúvida, a sua maior e mais freqüente atividade. Essa afirmação, entretanto, precisa ser acompanhada de outros comentários. Inicialmente, o fato de dizermos que hoje conhecemos mais Alberti como arquiteto do que como literato é, no mínimo, questionável, já que alguns dos seus textos vêm sendo descobertos ou a ele atribuídos apenas em períodos mais recentes, o que faz o escritor ser *ampliado* com o passar do tempo. Calovi Pereira³³ acredita que não se possa afirmar inquestionavelmente sua intenção de ser um escritor, pelo menos, de ser alguém do porte ou estilo de Petrarca, por exemplo. Por isso, talvez a correção a ser feita neste ponto, seja a de que ele efetivamente parecia lidar com a escrita de maneira quase compulsiva e que essa atividade lhe parecia quase automática, diante de uma nova descoberta, de uma nova constatação, ou de um novo sentimento.

Grafton estende seus comentários às demais atividades artísticas de Alberti, observando, sobre as suas investidas no ramo da escultura, que o medalhão com a própria efígie, única obra comprovadamente manufaturada por Alberti, além de imperfeições técnicas que não parecem ter incomodado o autor, mostra traços importantes do temperamento e da criatividade albertianos. Inicialmente, o caráter precursor de um literato se retratar daquela maneira, que já existia desde a Antiguidade, mas que estava reservada a governantes ou a altas autoridades políticas. Nenhum artista ou intelectual havia, até então, tomado tal iniciativa (talvez devêssemos dizer, tal ousadia). Entretanto, se a sociedade italiana do período estava mais permissiva e seu gesto, mais do que contrariar as regras estabelecidas da *convenance*, acabou por lançar moda, existe um outro aspecto desse feito que Grafton salienta.

Se, por um lado, é difícil ignorar o caráter de brincadeira autopromocional do qual a atitude se reveste, contraposta ao recolhimento que a omissão da autoria demonstra em outros casos, essa atitude aponta para uma característica fundamental de Alberti, que é a do antiquário erudito que aproveita o material do passado para uma recriação, bastante livre, de novas possibilidades para o uso contemporâneo. Além da releitura de textos como o louvor à mosca, de Luciano, Grafton chama a atenção para o aproveitamento de instrumentos antigos e medievais na recriação de novas ferramentas como os aparelhos por ele propostos para auxílio do escultor e do cartógrafo. É escusado afirmar a importância desse traço de sua personalidade para as criações arquitetônicas que praticou na meia idade.

³³ CALOVI PEREIRA, Cláudio, em conversa particular.

Um outro aspecto do temperamento de Alberti – talvez uma outra faceta dos aspectos já relatados – é o da curiosidade e o da inquietação cultural que o fazem mover-se nas diversas direções e acabam por caracterizar sua universalidade.

Como já foi dito, após a perda do pai e do tio, ao contrário de seu irmão Carlo, Alberti não aceitou qualquer emprego ou posto nas empresas familiares, o que lhe teria garantido algum sustento e, provavelmente, estabilidade. Talvez seu orgulho por ter nascido em berço quase nobre, mesmo ilegítimo, impeliu-o a considerar uma ofensa essa proposta de substituição de um patrimônio considerável por um emprego medíocre. Poderíamos imaginar que seu propósito, baseado na vida que até então havia levado, era o de permanecer como um intelectual apoiado na fortuna familiar. A hipótese de trocar o mercantilista emprego familiar por outro na Igreja, entre intelectuais de seu porte, pode ter lhe parecido bastante mais vantajosa, não obstante ainda se tratar de uma situação em que era obrigado a trabalhar para manter seu sustento. Assim sendo, poderíamos supor um Alberti conformado com as adversidades da vida, alguém que aproveitaria a tranqüilidade desse emprego eclesiástico para praticar a literatura que o encantava. Só que Alberti não parecia almejar tanta tranqüilidade. Aproveitando a intensa atividade que a Igreja oferecia nesse período, ele parece ter acompanhado o cardeal Albergati em viagens pelo norte da Europa e participado, depois, em alguns concílios e encontros importantes da Igreja.

Além disso, ao contrário do que se poderia pensar, ele não desenvolveu qualquer carreira eclesiástica. É certo que sua condição de filho ilegítimo poderia ter constituído um obstáculo, mas, como já vimos, tal condição foi posteriormente revogada. Assim, permanece a impressão, por suas atividades posteriores, de que os esforços que poderia ter feito para superar esse obstáculo e dar prosseguimento à carreira religiosa, não pareciam interessá-lo muito³⁴. Uma situação que dava a entender que ele ainda não havia encontrado seu lugar ou sua atividade preferencial no mundo.

Grafton (2002, p. 192), mais uma vez, nos relata como ele passou da vida literária simples, e de uma vida na cúria, que não era assim tão simples, mas que parecia poder ser levada adiante sem grandes problemas, para a pretensão de conselheiro das cortes, que lhe traria maior possibilidade ou maior número de realizações do que a Igreja lhe facultava³⁵. Mas conta também as dificuldades de um cortesão para andar na corda bamba representada pela sujeição aos caprichos de senhores que, embora cultos, também podiam ser tiranos.

Se sua relação com Leonello e Meliaduso d'Este, senhores de Ferrara, pode ter sido tranqüila, garantida pela intelectualidade desses mecenas, resta-nos a dúvida de como teria sido sua

³⁴ Ademais, há que se questionar a verdadeira religiosidade de Alberti, cujos textos, incluído o *De re aedificatoria*, referem-se sempre à teologia pagã. Como salienta BORSI, Franco, 1996, p.16: “Malgrado o esforço de Mancini para credenciá-lo como um católico cumpridor, e ainda mais em sua condição de clérigo, talvez ordenado sacerdote, Tenenti observa com acuidade que: ‘Não se vê em toda a sua obra o mínimo aceno aos dogmas nem mesmo à Virgem ou ao próprio Cristo. Podemos dizer francamente que ele ignora o inteiro patrimônio religioso-cristão, e que não há nele uma religião, mas sim, uma religiosidade’. É verdade que há em Alberti o pleno reconhecimento da função da religião como elemento de ordem social e de ordem interior da consciência, mais tais efeitos poderiam, talvez, ser obtidos por meio da religião dos antigos, a mitologia pagã, em vez da religião cristã”.

³⁵ GRAFTON, Anthony (2002, p.192), diz: “Por volta de 1440, a livre busca da virtude na *piazza* e na cidade havia se tornado um ideal distante quando comparado com as possibilidades oferecidas pelo patronato de grandes homens que poderiam patrocinar o trabalho original literário e artístico. Eventualmente, Alberti traçou um elaborado plano para o sucesso na corte. De maneira ainda mais marcante, ele o seguiu, com precisão e disciplina. Em meados de 1440, ele ocupou uma alta posição de autoridade cultural corte de Ferrara. Mais importante, ele havia estabelecido um novo modo de vida para si próprio, como cortesão, que, na verdade, o levaria muito longe. Como um membro da cúria papal e dono de um grande benefício, Alberti poderia ter desempenhado uma carreira meramente religiosa. Sua *Vida de São Potito*, aparentemente havia interessado e agradado a muitos leitores clericais. E a partir da metade da década de 1430, ele e seus colegas de cúria ocuparam uma posição privilegiada, podendo observar – e se quisessem, participar – dos desenvolvimentos eclesiásticos mais excitantes de sua época”.

relação com Sigismondo Malatesta, senhor de Rimini e seu primeiro cliente, cuja conduta devassa e violenta foi severamente reprovada pelo papa Pio II.

Grafton mostra ainda como, no quarto livro do *Della Famiglia* (adicionado em 1437 aos três primeiros, concluídos bastante antes) Alberti coloca Piero, um membro da família, na tarefa de explicar a Battista e Carlo as vicissitudes da vida pública e a dificuldade de obter amizade dos potentados, com seus diferentes temperamentos e manias. Pela voz de Piero, fala da paciência e das privações que teve de suportar para servir, sem desagrado, a três diferentes senhores. Essa espécie de acomodação parece refletir muito da própria conduta de Alberti. O que parece ficar claro, porém, com a leitura de Grafton e do estudo da conduta de Alberti feito por outros intelectuais³⁶, é a sua inconformidade em encaixar-se em esquemas de vida convencionais, formatados, para assumir um papel prioritário e definitivo. Um temperamento aparentemente afável, contudo, pode ter favorecido muitas das atitudes camaleônicas que caracterizam sua vida.

De qualquer maneira, e na impossibilidade de definirmos com precisão o temperamento albertiano, consideramos importante, para os objetivos deste trabalho, reafirmar alguns aspectos que Grafton e outros estudiosos apontam na conduta de nosso personagem. Em primeiro lugar, a dualidade, expressa em seus textos, com que alterna momentos de absoluto otimismo e aparente segurança, com outros de desconcerto diante dos reveses impostos pela natureza e pela sociedade. Em segundo lugar, a abordagem literária das artes, ou mesmo da tecnologia, numa atitude que poderia ser, de certa forma, interpretada como intelectualização ou cerebralização da prática profissional, justificando a valorização do projeto sobre a obra que ele defendeu no tratado e em seu exercício profissional. Finalmente, o aproveitamento, salientado por Grafton, de conceitos e esquemas concebidos para determinadas áreas do conhecimento para adaptação e aproveitamento em outras áreas. Uma conduta que se mostrou particularmente útil para a produção da arquitetura em períodos de mudança ou de adaptação estilística, nos quais há um razoável relaxamento de normas e regras e uma natural propensão a experimentações interdisciplinares.

³⁶ Vide, por exemplo, os trabalhos de GARIN, Eugenio; GRAYSON, Cecil; e LEITE BRANDÃO, Carlos Antônio. Embora falemos aqui em *clareza*, muitas das características e atribuições feitas a Alberti, ao longo de todo este capítulo, não passam de meras suposições – minhas ou dos autores citados. Passados cinco séculos de sua morte, mesmo que possamos dizer que os textos por ele deixados e que os documentos que a ele se referem não são poucos, acreditamos que ninguém possa dizer, com certeza, o que pensava ou o que sentia Alberti. Se seu pensamento parece ambivalente e eivado de ironia em muitos textos, poderíamos supor que seus tratados técnicos seriam mais claros. Mas como já vimos e como mostraremos no capítulo em que é feita a análise do *De re aedificatoria*, intencionalmente ou não, seu pensamento oscila por um território mais ou menos vasto. Por isso, muitas das suposições aqui formuladas têm o sentido de construir, da maneira mais verossímil possível, um personagem que tem, nas incertezas e na mobilidade de postura, uma de suas grandes qualidades.

2ª PARTE

3. O TRATADO E A AMBIVALÊNCIA ALBERTIANA

A dificuldade que temos, passados mais de cinco séculos da morte de Alberti, para interpretar seus projetos e as condições de sua execução, pode ser avaliada pelas discussões e controvérsias que os trabalhos suscitam entre os estudiosos que se têm envolvido com o tema. A falta de dados circunstanciais, mesmo para quem tem pesquisado nas cidades em que estão seus prédios (ou os prédios a ele atribuídos), amplia a possibilidade de conjeturas e de hipóteses que talvez nunca possam ser certificadas.

Por isso, o tratado *De re aedificatoria*, embora na condição de arquitetura textual, pela falta de ilustrações, acaba fornecendo enunciados mais concretos de seu pensamento. Até porque esse material pode melhor caracterizar aquilo que chamaríamos de Alberti *in natura*.

A idéia de escrever um tratado de arquitetura pode ter várias origens e muitos objetivos, mas ela reflete basicamente a necessidade de registrar e organizar o *estado de arte* tanto da teoria quanto da prática, como também, ao questionar esse *estado*, destinar-se a estabelecer diretrizes para o futuro desenvolvimento profissional.

Alguns estudiosos – Rykwert (1999), Krufft (1994) e Krautheimer (1969), pelo menos - afirmam³⁷ que o tratado de Vitruvius é um exemplo do primeiro tipo de necessidade e que o de Alberti, do segundo.

Embora a idéia do enquadramento dos dois tratados não deva ser excludente³⁸ e possamos, com tranqüilidade, afirmar que o registro feito por Vitruvius lança raízes para a teoria e prática de nossos dias, tanto quanto os questionamentos albertianos têm uma ampla base na teoria e na prática ancestrais, o que interessa é o processo didático que pode ser estabelecido por meio de um tratado de arquitetura. E o tratado de Alberti, o cavaleiro da mudança produtiva que caracteriza o Renascimento, além desse processo didático que parece ser o que melhor define sua modernidade, estabelece um marco na sistematização do processo de ensino que os tratados renascentistas representam.

Seu tratado de arquitetura, peça fundamental para colocar a arquitetura como exercício intelectual, mais do que mera continuidade de uma prática profissional corporativa, pode ser considerado como uma obra literária que possibilita diversos extratos de leitura. É uma obra em que uma espécie de Manual de Engenharia convive com um Tratado de Ética e outro, menor, de Estética ou de Teoria da Arquitetura.

Fundamentalmente, é o pequeno tratado de Estética ou de Teoria da Arquitetura que nos interessa no *De re aedificatoria*. Como bem lembram, porém, quase todos os estudiosos que têm se envolvido com Alberti, é impossível interpretar suas idéias arquitetônicas somente por seu tratado³⁹. Alberti escreveu muito, e afora os pontos de vista que envolvem a arquitetura ou o urbanismo inseridos em textos como, por exemplo, *Momus, ou o Príncipe*, sua produção de um tratado sobre a pintura (além de um livro menor e complementar sobre seus elementos) e

³⁷ Ver, por exemplo, KRAUTHEIMER, Richard, Alberti and Vitruvius, in *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Nova Iorque, 1969; KRUFFT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Nova Iorque, 1994; e RYKWERT, Joseph. In: ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books* (Introdução), Cambridge, 1999

³⁸ E, certamente, os três autores citados não preconizam, em nenhum momento, tal exclusão.

³⁹ SMITH, Christine (*Architecture in the Culture of Early Humanism*, Oxford, 1992, p.3-18), chama a atenção para a crítica arquitetônica inaugurada por Alberti em seu *Profugiorum ab aerumma*, quando a catedral de Florença é descrita, tendo em vista a experiência sensorial que o edifício e o espaço arquitetônico podem provocar no espectador.

outro sobre a escultura, complementam alguns aspectos de seu pensamento sobre a Teoria da Arquitetura.

No *De re aedificatoria*, Alberti nos apresenta várias fórmulas – a quantificação das ordens, com recomendação aos copistas sobre a exatidão dos números; a proporção das médias aritmética, geométrica e harmônica, ou da analogia estrutural com o corpo animal; os espaçamentos de pórticos; as proporções das peças, e assim por diante – levantadas tanto de escritos anteriores (e não só de Vitrúvio, ao que parece) quanto de sua criteriosa observação de ruínas e prédios remanescentes das civilizações etrusca e romana. Afirmando que a beleza é fácil de detectar, mas difícil de produzir, e que só alguns poucos especialistas muito atentos, muito cuidadosos, e principalmente muito hábeis, poderão produzi-la, Alberti nos fornece algumas regras que supostamente fazem parte de todos aqueles corpos ou organismos em que a beleza foi detectada.

À primeira vista, imaginamos que ele acreditava que tais fórmulas seriam um caminho necessário para se obter a *concinnitas*⁴⁰ e a beleza, mas uma leitura mais atenta do tratado coloca a dúvida sobre se ele achava que, além de necessárias, essas fórmulas seriam suficientes.

A temperatura com que ele trata seus escritos sobre a Beleza e a própria *concinnitas*, é diferente daquela que infunde na transmissão das *fórmulas*⁴¹, não obstante elas ocuparem um espaço muito maior no texto do que os trechos em que encontramos a subjetividade das duas categorias estéticas.

Há ainda um outro aspecto, e esse muito constante e denso dentro do tratado, que é o da recomendação para agir com muita cautela, sempre observando tudo, perguntando para todos e refletindo muito antes de qualquer atitude.

Calovi Pereira⁴² pensa que esse é o aspecto que caracteriza a modernidade do tratado no sentido didático: uma maneira de ensinar muito contemporânea, que não dá regras, ao contrário, problematiza o assunto, numa atitude oposta à que encontraremos no século XVI, quando as tentativas de melhor interpretar o texto vitruviano, principalmente com respeito à proporção ou às ordens, assumem um caráter dogmático.

Ao recomendar o tempo inteiro a observância do bom-senso, da sensibilidade para que o leitor se dê conta do que é próprio ou adequado em cada circunstância, tanto de conduta pessoal quanto projetual e construtiva – uma espécie de ética de projeto e da construção (só que não no sentido em que hoje usamos a palavra ética nesses dois contextos) – Alberti não fornece explicitamente as regras de procedimento. O tempo inteiro ele conta pequenas histórias, configurando uma atitude muito parecida com a do professor de arquitetura dos dias atuais, que mostra ao aluno como determinados arquitetos (ou estudantes), em determinadas circunstâncias, responderam bem ou mal a um problema projetual que lhes foi proposto. Certamente, a atitude de Alberti não se dirige apenas ao arquiteto, pois ela visa ao homem educado e atento para várias circunstâncias, um homem que saiba adaptar-se aos diversos desafios, graças ao bom-senso e ao discernimento próprio. Um discernimento adquirido pela constante observação, pela cautela, pela experimentação lenta e gradual, e que permite construir um juízo, independentemente das fórmulas, que são circunstanciais e que não garantem, *per se*, uma boa e madura conduta.

⁴⁰ Dentre os vários conceitos abordados por Alberti em seu tratado, o da *Concinnitas* é, sem dúvida, um dos mais importantes: o assunto será abordado adiante, mas poderíamos sintetizá-lo, neste ponto, como o equivalente à harmonia visual.

⁴¹ Da mesma maneira que na nota anterior, as diversas fórmulas que Alberti apresenta podem ser aqui sintetizadas pela analogia musical, ou pela obediência a cânones proporcionais consagrados.

⁴² CALOVI PEREIRA, Cláudio, afirmou, em conversa particular, que tal caracterização acontece através do “bom senso informado e questionador como percurso seguro em qualquer situação contextual”.

A observação de Calovi Pereira coincide, de certa maneira, com a leitura de outros escritos albertianos, em que se constata a formulação de um conceito de mundo em que as certezas inexistem, ou só existem como facetas incompletas, revogadas em outras instâncias ou outras situações.

Alguns estudiosos, como Garin (1988), Grayson (1979), Jarzombek (1989) e Leite Brandão (2000) preocuparam-se, em seus escritos, em apresentar um Alberti não-uniforme, não-formado e não-completo: um Alberti dividido entre certezas e dúvidas. Isso se manifesta em boa parte de seus textos que, mesmo usando a ironia como expressão fundamental, demonstra sua insegurança, ou melhor, sua constatação da insegurança e do abandono a que o ser humano está submetido.

No entanto, o *De re aedificatoria* não parece se enquadrar nessa literatura existencial albertiana. Podemos, certamente, afirmar que seu tratado sobre pintura é muito mais direto, objetivo e, de certa forma, didático do que aquele sobre a arquitetura. E os dez livros que compõem o *De re aedificatoria* podem ser lidos em vários segmentos e com múltiplas interpretações que acompanham os diversos *layers* que se sobrepõem e que poderiam caracterizar o texto como ambivalente. Só que esta parece ser uma ambivalência de outra espécie que não aquela que encontramos em algumas de suas peças literárias. Uma ambivalência que poderíamos classificar como mais técnica e menos existencial.

Existe, é claro, a ambivalência de encontrarmos um tratado sobre a construção - quase um manual de engenharia - escrito na forma de um tratado sobre comportamento humano, como se fora um tratado de ética (é claro que poderíamos inverter essa situação e afirmar que existe um tratado de ética que se fundamenta na construção, ou que usa a construção para tecer sua rede de conjeturas). Do mesmo modo, a inserção do tratado sobre a teoria da arquitetura, menor em extensão e tendo Vitruvius como nítido antecedente, nesse outro texto ambivalente, revela um outro nível de imprecisão.

A ambivalência ou a imprecisão a que nos referimos, e a que definitivamente interessa neste trabalho, é aquela que revela a dubiedade da postura de Alberti, aquela que nos revela ora um Alberti velho, cauteloso, a nos recomendar que todas as regras (mesmo não-dogmáticas), todos os conselhos, todas as observações, e, por fim, toda a espera, são necessários para a consecução de um bom objetivo, em contraposição a um Alberti muito jovem que se encanta diante da beleza, que afirma o poder da avaliação visual sobre toda a cultura, que preconiza o esforço para ultrapassar os ancestrais, em vez de copiá-los, e que parece dizer que toda a cautela do velho Alberti não garante a realização de uma obra de arte. Todo seu louvor, mesmo ocupando um curto espaço dentro do tratado, à *Concinnitas* como critério de encantamento, acima do *Numero*, do *Finitio* e da *Collocatio*, pois que para estes três Alberti fornece parâmetros de aplicação, revela o magnetismo que essa fonte imponderável de prazer estético representa para ele.

O conceito da *concinnitas*/harmonia⁴³, tal como formulado por Alberti, certamente não tem hoje a representação imagética ou os condicionantes figurativos com os quais poderia ser diagnosticado no Renascimento. No entanto, julgamos que ele permanece absolutamente imutável em seu cerne, ou, pelo menos, usando outra figura conceitual albertiana, permanece imutável aquela necessidade humana pela contemplação da beleza, mesmo que essa beleza tenha mudado tanto, ao longo desses 550 anos que nos separam, a ponto de se tornar fealdade⁴⁴.

⁴³ PORTOGHESI, Paolo (*El Angel de la Historia*, Madri, 1985, p.42), afirma: “O termo *concinnitas* foi tomado de Cícero, que o usa repetidamente no Orador, fazendo referência à doçura e musicalidade que têm certas palavras por sua particular estrutura fonética, e que tornamos a encontrar em Quintiliano e em Sêneca.”

⁴⁴ BODEI, Remo (*La forma de lo bello*, Madri, 1998, p.117-58), estabelece, ao final de seu livro, a divisão da história do *feio* em sete épocas. Depois de afirmar que “numa terceira fase, o feio aparece como um ingrediente

De qualquer jeito, permanece a vontade humana de ser tocada, através de seus sentidos – e, no caso que nos interessa, o da visão – por imagens, por espaços e relações formais que a emocionem. Se a beleza original mudou-se em estranheza, algo dela, ou da necessidade que dela temos, ainda permanece em nós, mascarado pela detecção de uma harmonia desarmonica, ou de uma harmonia que resiste à qualificação explícita ou a quantificação pelo intelecto humano, de seus parâmetros, de seus valores, e, principalmente, de uma característica predominante ou uniforme que nos dê a certeza de poder encerrá-la numa definição.

Diante da imprecisão que o universo estético tem apresentado, com atitudes como a de Marcel Duchamp e sua *Fontaine*⁴⁵, ou com as estranhas *instalações*⁴⁶ das grandes mostras de arte, que colocam, padrões de julgamento e de gosto no nebuloso território da subjetividade, a idéia de ancorar esta tese num personagem que até pela imagem que tradicionalmente temos do Renascimento - como a de um período com mais certezas do que dúvidas -, seria a de tentar descobrir parâmetros objetivos que viessem garantir, mesmo que de forma parcial, a execução e o julgamento de um bom projeto de arquitetura. A modernidade de Alberti, todavia, frustra a

do belo, algo assim como o sal que eliminaria sua possível insipidez e incrementaria sua intensidade expressiva(.)”, conclui: “Se lançarmos uma última mirada à história do feio, poderemos ver, de maneira muito sintética, como ela foi-se modificando: primeiro, negava-se sua existência como entidade autônoma; depois, quis-se instrumentalizá-lo pouco a pouco, transformando-o num mecanismo servo do belo; e finalmente, foi-lhe atribuída uma dignidade maior inclusive do que a de seu antigo adversário.” BOZAL, Valeriano (*El gusto*, Madri, 1999, p. 142), sem estender tanto o conceito, afirma: “A propósito da arte contemporânea, falou-se, muitas vezes, na feiúra e no gosto pelo feio, mas a característica dos artistas do nosso tempo não foi tanto criar ‘obras feias’, quanto rechaçar a disjuntiva beleza-feiúra por não considerá-la pertinente.”

⁴⁵ Apesar de não concordar com a idéia de atribuir a um artista ou ao trabalho de um artista, a responsabilidade pelas mudanças do rumo das artes, acreditamos que a atitude de Marcel Duchamp ao criar, a partir de 1914, seus *ready-made* e, principalmente, sua *fontaine* – um mictório de louça colocado no chão de uma sala de exposição de obras de arte-, parece atingir plenamente seu objetivo de decretar a morte da arte ou de produzir a antiarte, que ele defendia. Além de desmistificar a relação artista-objeto, que sempre nos induziu a olhar a pequena Mona Lisa, de Da Vinci, com pouca iluminação e atrás de um espesso vidro protetor (sem contar com a horda de turistas que disputa o espaço fronteiro ao quadro), em vez de contemplar uma excelente reprodução fotográfica, na proposta de Duchamp, o nome por ele escolhido sugeria um novo uso para um objeto por assim dizer desprezível. Um mictório sempre foi uma peça meramente utilitária, feita para satisfazer necessidades fisiológicas e, portanto, de uso restrito aos sanitários públicos masculinos, vedados à metade feminina da população. Até então, mesmo que abstrata, distorcida, desagradável, ou qualquer outro adjetivo que se queira atribuir-lhe, a arte havia produzido novos objetos ou incorporado objetos existentes na criação de um novo objeto. Só que o desafio de Duchamp é mais corrosivo do que a mera valorização de um objeto seriado. Sua fonte não recriava formas possíveis e latentes num objeto com outra finalidade para um novo uso. E é óbvio, que nem ele acreditava na possibilidade de sua utilização como fonte. Poderíamos dizer simplesmente que aquele *ready-made* era apenas uma brincadeira de mau gosto e ignorarmos o objeto e sua proposição, no entanto, é impossível ignorarmos o fato de que o propósito de Duchamp é explicitamente o de dessacralizar a arte e, mesmo que tal propósito tenha sido tentado anteriormente, poucos foram tão eficientes em sua consecução. Ainda que não quiséssemos mitificar um desmitificador, a postura de Duchamp foi fundamental para que a arte mudasse seu foco do objeto para a atitude do artista, para um conceito em que a estética, encarada como um atributo inerente ao objeto ou à mera apreciação visual, assumisse um papel por assim dizer secundário.

⁴⁶ Estive, há alguns anos, visitando uma das Bienais de São Paulo, e dentre as muitas instalações - essa estranha maneira de apresentar que é característica da arte contemporânea - uma delas chamou particularmente minha atenção. Numa sala de aproximadamente 10x20m, havia apenas, na parede menor, oposta à da porta de entrada, uma caixa de acrílico com cerca de 5m de comprimento, 80cm de largura e 40cm de altura, suspensa a aproximadamente 40cm do chão, onde jazia o cadáver de um animal grande de penas (um peru ou um tipo de pavão cinzento), sendo consumido por vermes. Embora não houvesse cheiro, a sensação visual era nauseante e o propósito artístico de fácil dedução (se é que se pode falar em fácil dedução na arte contemporânea): a maioria dos quadros de Bosch e vários de Peter Brueghel antecipavam o enfoque sobre a fragilidade da vida, e se pudermos dizer algo em favor dos antecedentes flamengos do animal apodrecido da Bienal (não lembro o nome do artista, aliás, nem sei se cheguei a registrá-lo na ocasião), diríamos que eles despenderam mais tempo em suas obras e, certamente, demonstraram maior perícia no modo artístico em que operaram.

expectativa de encontrar tais parâmetros, pois, como já foi dito, apesar de falar muito sobre proporção, sobre as Ordens e outras possíveis regras em seu tratado, ele parece dirigir seu entusiasmo para a percepção e a produção da beleza. Embora não apresente uma teoria estética consistente, Alberti instaura, por assim dizer, aquilo que poderia ser definido como uma *trilha da incerteza*, uma trilha onde a imponderável *concinntitas* encontra apoio apenas no bom-senso informado para alcançar a beleza. Como parece sugerir Raymond Bayer (1979)⁴⁷, ele pode, com isso, ser considerado uma figura inaugural da discussão estética que, pelo menos desde os empiristas ingleses e escoceses do século XVIII até nossos dias, tem assaltado a arquitetura, e deixar claro que aquilo que ela tem de mais importante (ou de mais emocionante) é questionado, mesmo que de maneira embrionária, em seu tratado⁴⁸ e na sua prática arquitetônica.

Ao mesmo tempo em que nos remete para aquela moderna trilha da incerteza, Alberti nos mostra segurança em alguns aspectos que, tanto em seu tempo quanto hoje, são fundamentais para a definição de um arquiteto: além do encantamento com a beleza e com a harmonia que seu tratado demonstra, a confiança no seu gosto ou na sua *maneira* de produzir as estranhas misturas de seus projetos contagia tanto clientes e responsáveis pelas obras quanto intelectuais e historiadores, que providenciam um lugar de destaque para o personagem no panorama da arquitetura renascentista.

⁴⁷ BAYER, Raymond. *A História da Estética*, Lisboa, 1979.

⁴⁸ Mesmo que estudiosos como Leite Brandão achem que Alberti pareça dizer o contrário, ele reforça muito e dá preferência à *utilitas* em detrimento da *venustas*. O fato de ele estar o tempo inteiro recomendando cuidado e atenção, dando instruções para que se veja bem como fazer as coisas, inclusive, como proporcioná-las, não nos parece, excluir, nem mesmo, diminuir o pequeno tratado de estética, ou o início de tratado de estética que está inserido nos Livros VI, VII e IX, do *De re aedificatoria*.

4. O TRATADO E O PROBLEMA DA PRECEDÊNCIA

Ao começar a redação do tratado, considerando a hipótese levantada por Krautheimer (1969) de que seria um comentário ao texto vitruviano, ressurgido naquela época, e que ele tinha, na verdade, alguma experiência e, provavelmente, muito interesse na arquitetura, Alberti não agiu como muitos arquitetos-tratadistas, que, depois de alguns anos de prática, resolvem traçar um registro de suas experiências e de suas reflexões sobre a profissão com a qual estiveram envolvidos por muito tempo.

O acesso tardio à profissão, mesmo que o consideremos - com Jarzombek e Grafton - fruto da frustração pela resistência no reconhecimento de seu talento literário, ou, mais provável, resultado da inquietude e da curiosidade intelectuais que o fizeram percorrer diferentes áreas do conhecimento, não pode, no entanto, ser motivo para colocarmos o *De re aedificatoria* apenas como um tema a mais nas mãos de um hábil escritor, posto que ele foi a maior obra de Alberti e, talvez, aquela que mais tempo o absorveu.

A incitação de Leonello d'Este, podemos imaginar, não deve ter sido absolutamente inédita para o erudito que já se havia comprometido com a teoria (e, ao que tudo indica, com a prática) da pintura e da escultura, atividades que, tanto naquele tempo quanto hoje, têm uma ligação bastante estreita com a prática da arquitetura. Além disso, em pelo menos um trecho do *De re aedificatoria*, no Livro VII, capítulo 10, Alberti estabelece a relação entre pintor e escritor, quando, ao falar das pinturas no interior dos templos, afirma:

Eu olho para uma boa pintura (pintar um mau quadro é estragar uma parede) com tanto prazer quanto sinto ao ler uma boa história. Ambos são trabalhos de pintores: um, pinta com palavras, o outro, conta a história com seu pincel. Eles têm outras coisas em comum: ambos requerem grande habilidade e espantosa diligência⁴⁹.

E esse tipo de comentário, somado ao envolvimento que Alberti teve com as demais artes, talvez justifique uma outra dúvida que ocorre, além daquela sobre seu vínculo com a arquitetura e sobre iniciar esse vínculo com uma abordagem teórica: o porquê da ausência de imagens num tratado de alguém que já havia feito outros dois, sobre pintura e escultura e que, pelo menos no primeiro deles, declarava-se pintor. Mesmo utilizando outras fontes, o padrão de referência que ele tinha, com Vitruvius, era o de um tratado que lhe chegara sem figuras, apesar de informações textuais sobre a existência delas (de poucas) no original. Rykwert (1999, p.x)⁵⁰, na introdução de sua edição inglesa do *De re aedificatoria*, ao comentar a diferença entre os tratadistas, aponta essa ausência de imagens como uma qualidade albertiana:

A diferença essencial entre Alberti e Vitruvius é, portanto, a de que o antigo escritor conta-nos como foram construídos os edifícios que admiramos ao ler seu livro, enquanto Alberti prescreve como deverão ser os futuros edifícios. Para que suas lições possam ter a devida autoridade, entretanto, deve ser estabelecido em qual tom e para que público ele se dirige. E aqui também a diferença entre Vitruvius fica imediatamente clara: enquanto Vitruvius, por toda sua pretensão

⁴⁹ ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge, 1999, p. 220. O tratado *De re aedificatoria*, foi escrito, em latim, por Alberti em torno de 1450, e traduzido para outras línguas já no século seguinte. Por não estarem satisfeitos com a versão inglesa original (LEONI, James. *Alberti. The Ten Books on Architecture*. Londres, 1726), RYKWERT, Joseph; LEACH, Neil; e TAVERNOR, Robert, providenciaram nova tradução (*On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge, 1999) que foi a única fonte do tratado de Alberti utilizada neste trabalho. Todas as traduções do *On the Art of Building...* para o português, adiante transcritas, são de responsabilidade do autor da Tese.

⁵⁰ RYKWERT, Joseph; TAVERNOR Robert; LEACH Neil (1999), informam que a edição que publicam do *De re aedificatoria* foi traduzida diretamente do original latino, sem considerar a tradução inglesa anterior, de LEONI.

enciclopédica e filosófica, escreve para confirmar sua posição como depositário de uma tradição, e para solicitar patrocínio imperial em seu nome, Alberti escreve para clamar uma alta posição para a renovada disciplina do arquiteto na conjuntura social. Ele escreve, principalmente, não para arquitetos e artesãos, mas para príncipes e mercadores, para patronos – talvez, primordialmente para eles. É por isso que ele escreve apenas em latim, e é também por isso, que o livro, em sua forma original, requeria poucas e pequenas ilustrações. Ele quer prender suas atenções pelo elevado tom de seus argumentos e pela elegância de sua linguagem. Nesse ponto, como em muitos outros, ele coloca-se contra Vitruvius, que (como insiste ele bastante) não era um grande estilista.

Independentemente do valor intelectual dos tratadistas, podemos conjecturar que o *De re aedificatoria* não contém a descrição pormenorizada de nenhum edifício, tal como o fez Vitruvius com a basílica de Fano, e que, por isso, os desenhos seriam desnecessários. Alberti cita tantos prédios e projetos em suas pequenas histórias, que seria realmente difícil ilustrar todos⁵¹. É inquestionável o fato de que ele confiava muito no poder da palavra e em seu domínio da descrição verbal, e talvez isso o tenha determinado a não contar com o recurso que praticamente todos os outros tratadistas empregaram em maior ou menor extensão.

O primeiro tratado após Alberti, o de Filarete (Antonio Averlino), é considerado por Onians (1988)⁵² como o “primeiro tratado moderno,” sendo um trabalho que representa “um novo estágio no desenvolvimento dos escritos de arquitetura,” em que a presença de desenhos é muito importante. Segundo Krufft (1994, p.51), o tratado de Filarete assume a forma de uma “novela diária,” na qual seu autor, após recomendar a quem quisesse algo mais erudito e uma maior acuidade com respeito aos prédios e preceitos antigos, consultasse Vitruvius e Alberti, mergulha na fantasia de sua cidade ideal (Sforzinda, em homenagem a seu patrono, o duque Francesco Sforza) e de seus edifícios. Talvez tenha sido fundamental o acompanhamento de desenhos para programas como o da Casa do Vício e da Virtude, impossível de ser diagnosticada nos exemplos construídos e nas ruínas ancestrais.

No entanto, se a intenção de Alberti era a de ensinar por meio de exemplos, e não da invenção, como o fez Filarete, os escritos de Francesco di Giorgio Martini, o terceiro dos tratadistas do Renascimento, retomam o propósito albertiano, enfatizando a necessidade de preservar, pelo menos no papel, edifícios exemplares do passado circundante. Como lembra Krufft (1994, p.56), seus desenhos formam “o primeiro compêndio renascentista sobre a arquitetura do mundo clássico.”

Tanto Onians quanto Krufft contam que, comparados sob o ponto de vista cultural, Filarete parece apresentar uma ignorância considerável a respeito de Alberti. Entretanto ambos concordam que Francesco di Giorgio, sem ser um literato como Alberti, também podia ser considerado um *uomo universale* pela extensão de seus conhecimentos. De qualquer maneira, seu apoio em desenhos genéricos (e não para circunstâncias específicas como o fez Filarete) e a fundamentação no pensamento aristotélico, transformam seu tratado numa obra mais “científica” do que a de seus dois antecessores, em que prevalecia a ênfase literária.

Os tratados que aparecem após Francesco di Giorgio, incluem os escritos de Leonardo da Vinci, que Krufft não considera muito importantes para a teoria da arquitetura; o *Hypnerotomachia Polifili*, atribuído a Francesco Colonna, um texto que pode ser localizado mais como um passeio literário que tangencia a arquitetura (talvez, um pouco na linha, mais leve e mais sensual do que o texto de Filarete); os escritos desaparecidos, a ponto de ser ter dúvida se eles de fato alguma vez existiram, de Donato Bramante; o *De Divina Proportione*

⁵¹ Ressalve-se, entretanto, que os tipos ou programas que ele apresenta, tanto quanto a minuciosa definição de capitéis e ordens do Livro VII, e até os mecanismos descritos no Livro VI, seriam muito mais facilmente compreendidos com desenhos.

⁵² ONIANS, John. *Bearers of Meaning*, Princeton, 1988.

de Luca Pacioli, que, como diz o nome, apresenta a proporção como o ponto exclusivo da teoria arquitetônica; o livro de Francesco Mario Grapaldi, que Kruft (1994, p.64) classifica como o “primeiro dicionário de arquitetura,” carente de desenvolvimento de qualquer conceito teórico; e, finalmente, como tratado específico, isto é, como uma não-tradução de Vitrúvio, que começa a abundar no século XVI, o *De Cardinalatu* de Paolo Cortesi, que, apesar de ser um tratado sobre a vida dos cardeais e ter apenas um capítulo sobre o palácio que lhes será apropriado, tem precisões sobre o ornamento que são consideradas por Kruft (1994, p.64) como “pontos de referência na história da arquitetura, que distinguem claramente a Alta Renascença do *Quattrocento*.”

A relação dos tratados continua ao longo do século XV, muitos deles como tradução ou interpretação do texto vitruviano. A maioria deles, no entanto, considera a importância do desenho como mídia para a transmissão e fixação dos exemplos que pretende qualificar, ou, por outro lado, como garantia da correta interpretação de novos projetos que estabelecem como deverá (ou deveria) ser a arquitetura de seu tempo e a do futuro.

Considerando a opinião de Rykwert (1999), que, como vários outros estudiosos, acredita que o tratado de Alberti projeta-se para o futuro profissional, em vez de se concentrar no registro do passado, a idéia de que seus conselhos e recomendações sejam apenas na forma escrita, apresenta, pelo menos, alguns aspectos positivos.

Um primeiro aspecto a considerar é que, sem ter desenhos e sem ser prescritivo, como deve ser exatamente a invenção ou a variedade, isto é, sem consignar a forma exata de sua *concinnitas* ou da beleza, Alberti escapa do julgamento e da crítica que poderíamos fazer de sua interpretação. Uma vantagem que tratadistas *proponentes* como Filarete ou Serlio, não tiveram, ao deixarem explícita a excentricidade de alguns desenhos e projetos seus. Talvez seja interessante reforçar a importância da abordagem literária na medida em que Alberti pode ter se dado conta de que o desenho, por mais exemplar que seja em sua explicitação, condiciona e limita as possibilidades de interpretação e de generalização que a descrição textual ou narrativa pode aportar.

Na impossibilidade de descobrir os motivos da ausência de desenhos, e considerando que talvez Alberti achasse que o empreendimento já lhe havia tirado o tempo e a energia suficientes – sua queixa⁵³ do Livro VI, parece permitir essa cogitação - um outro aspecto que parece muito importante, é o da intencionalidade dessa ausência.

Comparando mais uma vez os tratadistas, convém frisar que entre as diversas queixas⁵⁴ feitas por Vitruvius, está a das dificuldades literárias para o cometimento de um texto sobre a arquitetura. A queixa de Alberti tem outra conotação: a condição de escrever um tratado sem figuras revela o poder que ele atribuía à palavra e ao seu domínio do discurso. Seu tratado, então, sobrepondo-se ao de Vitruvius, parece consolidar a condição da crítica sobre a

⁵³ Depois de traçar uma rápida listagem sobre os assuntos tratados nos cinco livros precedentes, Alberti diz: “O quão profundamente o fizemos, você poderá descobrir ao examiná-los. Não imagino que se possa querer maior dedicação ao abordar tais assuntos. Como o céu pode testemunhar, foi uma tarefa mais exaustiva do que eu poderia supor, quando resolvi iniciá-la. Problemas frequentes para explicar assuntos, inventar termos, e trabalhar com o material, me desencorajaram e seguidamente me deram vontade de abandonar todo o empreendimento.” (ALBERTI, 1999, p.154).

⁵⁴ A crítica de Vitruvius aos arquitetos que se oferecem, sem ter a formação adequada, no *proemium* do Livro VI, soma-se às críticas dos prólogos anteriores – a Dinócrates e à sua beleza, no Livro II, e à bajulação e à intriga, para obter reconhecimento, no Livro III – e ao julgamento estético do Livro VII, C5, para indicar a inconformidade de Vitruvius com a prática e a ética profissional de seu tempo e contribuir para que consideremos seu texto anacrônico.

arquitetura, estabelecendo um vínculo definitivo entre edifício e texto que permanece até nossos dias.⁵⁵

A mistura das informações técnicas e da filosofia restrita de Vitruvius com a potencialidade oratória de Cícero e de outros escritores com os quais estava familiarizado, parece ter representado, mais do que outro trabalho literário, a possibilidade de investigação mais profunda num campo do conhecimento humano que lhe parecia sedutor. Seu perfeccionismo deve ter determinado uma imersão nesse universo superior a sua expectativa original, e sua queixa é eloqüente nesse sentido.

Entretanto essa queixa não nos parece, de forma alguma, pertencer ao âmbito da literatura. Mesmo que o *De re aedificatoria* seja um dos seus maiores trabalhos, Alberti não teria demonstrado seu descontentamento se estivesse escrevendo, por exemplo, sobre moral ou ética, assuntos que dominava. Sua inconformidade com o escasso material vitruviano se estende por toda a arquitetura, por essa arte que parecia, uma vez resolvidos os problemas técnico-construtivos, tão fácil de compreender e produzir.

E, na verdade, é impossível ignorarmos os aspectos morais e éticos contidos no *De re aedificatoria*. Mesmo pretendendo escrever sobre a arte da construção, tema que dificilmente poderia ser abordado sem conotações sociais, Alberti esbanja sua cultura preferencial a ponto de podermos afirmar que se trata de um tratado sobre a arquitetura, o urbanismo e a construção, vistos sob a ótica do decoro.

De qualquer maneira, sua queixa foi responsável por algumas interpretações que problematizaram a estrutura do tratado e, conseqüentemente, a qualidade literária de Alberti. Richard Krautheimer (1969, p.328) afirma, inclusive, a sua crença na possibilidade de dois tratados com os seguintes termos:

Angustiado pelas dificuldades encontradas, e irritado pela fraqueza da apresentação do *De architectura*, pela frouxidão dos conceitos sobre os quais estava embasado, pela própria despreocupação de Vitruvius com eles, e pelo papel preponderante atribuído à prática, ele deve ter planejado compor um tratado próprio. O capítulo I do Livro VI, deslocado do contexto como é, pode bem ter sido esboçado como um prefácio a esse projeto.

Como sabemos, o *De re aedificatoria* é composto por um Prólogo e dez livros. O LI trata sobre os Lineamentos ou Projeto, o LII, sobre os Materiais, o LIII, sobre a Construção, o LIV, sobre as Obras Públicas, o LV, sobre as Obras Privadas, o LVI, sobre o Ornamento, o LVII, sobre Ornamentos para Edifícios Sacros, o LVIII, sobre Ornamento para Edifícios Públicos Seculares, o LIX, sobre Ornamentos para Edifícios Privados, e o LX, sobre a Restauração dos Edifícios.

Mesmo que possamos louvar a fluidez literária de Alberti, mesclando com habilidade temas diversos, existem algumas interferências que comprometem a catalogação. Assim, no Livro VI, sobre o Ornamento, os capítulos 6, 7 e 8 versam sobre a mecânica e o movimento dos pesos, e no X, sobre conservação e restauro, e a maioria dos capítulos trata também da água. Além disso, a própria escolha dos títulos parece ocupar-se com grandezas diversas ou com um equilíbrio instável entre tais grandezas: o ornamento, que deveria talvez ser o tema do quarto

⁵⁵ OYARZUN, Fernando Pérez et al. (*Los Hechos de la Arquitectura*, Santiago do Chile, 2002, p. 29), falam sobre a estranheza de uma atividade tão material quanto a arquitetura ter gerado, ao longo da história, tanta reflexão e, conseqüentemente, tanto texto sobre seu exercício e seus feitos: “Parece mais razoável, então, pensar que esse esforço e essa atividade de pensamento são co-naturais à arquitetura; que existe um vínculo secreto e indissolúvel entre pedras e palavras; que continuarão aparecendo edifícios e livros sobre os edifícios; que a arquitetura habita esse domínio que entre ambos se estabelece.”

livro, é colocado após as obras públicas e privadas e tem mais três capítulos subsequentes sobre o mesmo tema, tornando justificadas as dúvidas de Krautheimer (1969).

Talvez pudéssemos falar em três tratados: o primeiro composto pelos cinco primeiros livros, o segundo sobre ornamento, e o terceiro (Livro X) uma espécie de livro complementar sobre a conservação ou, para sermos mais precisos, sobre a água.

No entanto, esse tipo de separação tampouco se sustenta, pois Alberti, não obstante a habilidade da escritura, mistura assuntos diferentes em um mesmo capítulo, fazendo o seu desenredamento tornar-se quase impossível. Certamente, não é um livro linear, no sentido de ter princípio, meio e fim. Existem cortes que atrapalham a possibilidade desta e de outras tentativas de interpretação da obra como dotada de uma estrutura invisível, ou subjacente, que pode ser desvendada somente após muito estudo.

Talvez uma das tentativas mais lúcidas de divisão estrutural esteja contida na análise de Françoise Choay (1985)⁵⁶, que parece acreditar que Alberti divide e cataloga a abordagem e retoma a divisão e a catalogação em diferentes níveis. Na verdade, após várias leituras se consegue, tal como Choay, interpretar o livro de outras maneiras e desvendar leituras paralelas, como os *layers* referidos anteriormente. Não podemos, entretanto, contar com a possibilidade do completo esclarecimento de uma nova estrutura, uma vez que existem cortes, intromissões e inversões de temas e enfoques que parecem resistir a qualquer tentativa de descoberta de um tratado sistemático, mesmo que hermeticamente sistemático, nas entrelinhas do texto.

Apesar de muitos estudiosos considerarem o tratado de Alberti superior ao de Vitrúvio, entre outras coisas pela dignificação do arquiteto, elevado à categoria de criador, de agente mental sem vínculo direto com o cotidiano da obra, um dos problemas que pesa contra o texto albertiano é que Vitruvius, por casualidade, persistência, ou competência, abordou quase todos os tópicos que acabaram demonstrando um longo poder de permanência no cerne do debate arquitetônico⁵⁷.

Dessa maneira, Alberti parece ter sido atrapalhado por Vitruvius, na medida em que dele não consegue escapar, mesmo quando reconhece e detecta todas as discrepâncias do texto ancestral. E a questão que deve ser levantada é a de como seria o tratado de Alberti caso o de Vitruvius não existisse⁵⁸.

Não obstante a contundente crítica⁵⁹ feita a Vitruvius no Livro VI, Alberti utiliza bastante suas informações e menos seus conceitos. Algumas vezes, cita-o e, em poucas, o elogia, como no

⁵⁶ CHOAY, Françoise. *A Regra e o Modelo*, São Paulo, 1985.

⁵⁷ Quando nada, a terminologia técnica grega utilizada por Vitruvius, da qual Alberti se queixa e prefere escapar, acabou por constituir uma espécie de Dicionário da Arquitetura, como bem lembra BROWN: “Quando, a partir da Renascença, os arquitetos e antiquários começaram a estudar e basear-se nas ruínas e em seus projetos, eles encontraram, no tratado de Vitruvius, o vocabulário arquitetônico específico de que precisavam. Os termos – gregos, latinos e híbridos – serviram a seus propósitos, e continuaram a servir aos arquitetos, num contexto maior, até os dias de hoje.” (BROWN, Frank E. VITRUVIUS – Biography. In: PLACZEK, Adolf K. *Mac Millan Encyclopedia of Architects*, Nova Iorque, 1982, p. 340-1).

⁵⁸ Sabemos que Vitruvius não escreveu seu tratado do nada. Além dos vários textos, principalmente gregos a que deve ter tido acesso, BROWN, Frank (1982, p. 340), informa-nos sua dependência do Tratado sobre Artes de Marco Terêncio Varro. As mesmas informações também são fornecidas por MC EWEN, Indra Kagis em *VITRUVIUS, writing the body of Architecture*, Cambridge, 2003.

⁵⁹ “Porque eu lamento que tantos trabalhos de escritores tão brilhantes tenham sido destruídos pela hostilidade do tempo e do homem, e que o quase único sobrevivente desse vasto naufrágio seja Vitruvius, um autor de experiência inquestionável, mas cujos escritos foram tão corrompidos pelo tempo que determinou muitas omissões e muitos defeitos. De todo o jeito, o que ele legou não era refinado, e sua linguagem tal que os latinos devem ter pensado que ele queria parecer grego, ao passo que os gregos pensariam que ele balbuciava latim. De qualquer maneira, seu próprio texto é a evidência de que não escreveu nem em latim nem em grego, a ponto de

Livro I, C4, em que fala sobre fontes, dizendo: “Devo passar por cima dos efeitos mais marcantes e milagrosos que podem ter [as águas], uma vez que o arquiteto Vitrúvio já os enumerou da maneira mais culta e elegante”(.), ou, no capítulo 8, do mesmo Livro, afirma: “Eu aprovo muito a técnica [do uso de contrafortes] recomendada por Vitruvius”...

Além de citar outros autores cujos textos contêm algo relacionado à arquitetura, aos costumes e práticas da construção, como Teofrasto, Varro e Plínio, podemos dizer que seu crédito à Vitruvius parece ser mais fácil nos cinco primeiros livros, em trechos eminentemente técnicos. Nos aspectos teóricos e filosóficos da arquitetura, já afirmado anteriormente, Alberti parece a contragosto ao se ver forçado a utilizar as informações e conceitos vitruvianos: as ordens são proteladas até o final e, mesmo assim, a história de suas origens, apesar de abordada em mais de um ponto, recebe outra interpretação e um destaque menor. A proporção, ampliada em suas categorias, não parece conseguir, em nenhuma delas, o entusiasmo e a reverência que Vitruvius lhes dedica em sua analogia ao corpo humano.

Um outro aspecto na comparação entre o inquestionável talento literário de Alberti e a contestada congruência narrativa de Vitruvius aparece ao lançar-se a hipótese de que a brevidade filosófica de Vitruvius poderia ter contribuído para a multiplicidade de cogitações dos tratadistas posteriores, conferindo-lhes um grau razoável de liberdade, na medida em que os assuntos, além de mal-articulados, estavam longe de ser esgotados pelo autor romano. Atitudes como as de Claude Perrault, que, com o pretexto de traduzir para o francês, ao final do século XVII, uma nova versão aprimorada de Vitruvius, traça uma nova teoria arquitetônica, localizada nas notas e comentários de rodapé, parecem contribuir para esse tipo de cogitação.

Apesar de Alberti ter lamentado a sobrevivência exclusiva do tratado de Vitruvius, além das citações a seu antecessor e a utilização de muitos aspectos técnicos e da teoria da arquitetura, a divisão do *De re aedificatoria* também é feita em dez livros. Mas a decisão de Vitruvius de escrever seu tratado em dez livros só parece justificada pelos aspectos simbólicos vinculados ao número dez⁶⁰, posto que ele mesmo declara na Introdução ao Livro VIII que “o agenciamento e a construção dos edifícios foram expostos nos sete livros anteriores”, e usa os três capítulos seguintes para falar sobre a água, sobre a gnomônica e sobre as máquinas de guerra, assuntos esses que, no seu entender, completavam o escopo da sua arte/ciência, como se pode inferir da frase que encerra o tratado: “Nos nove anteriores, tratei dos demais assuntos e de suas subdivisões, para que o corpo inteiro da arquitetura tivesse seus membros explicados ao cabo destes dez livros”.

Em Alberti, que no seu Livro IX, C5, informa, de passagem, alguns dados sobre a tradição numérica, tampouco parece lógica a adoção dos dez livros. Tanto se aceitarmos a hipótese dos dois tratados quanto a do tratado único, coeso, inconsútil, resta-nos ainda a discussão do porquê do décimo livro.

Alguns estudiosos, diante da crítica sobre a impertinência desse livro, argumentam que seu objetivo é o de tratar da conservação e manutenção dos edifícios, defendendo sua localização e condição de texto final. No entanto, o Livro X está excessivamente envolvido com problemas que, se necessários, já deveriam ter sido abordados nos anteriores, já que, de seus dezesseis capítulos, doze falam sobre a água (fontes, como achá-las, escavação de poços,

que naquilo que nos concerne, teria sido melhor que ele nada tivesse escrito, em vez de escrever algo ininteligível”. (ALBERTI, 1999, p. 154. Livro VI, C1).

⁶⁰ VITRÚVIO POLIÃO, Marco (*Da Arquitetura*. São Paulo, 1999 - LIII, C1) fala sobre a perfeição de certos números e diz que “o número que os antigos definiram como perfeito é o dez”. Logo a seguir, acrescenta: “Todavia, se a partir dos dedos das mãos, dez é o número perfeito por natureza, no entender de Platão, para que um número fosse perfeito, conviria que perfizesse uma dezena das coisas singulares que os gregos denominavam *Monadés*.”

transporte por meio de canais, aquedutos, cisternas, rios, lagos, suas margens, o mar e a costa, e a relação das águas com a atmosfera dos locais). Nos dois últimos capítulos, Alberti trata brevemente dos problemas do isolamento sonoro e térmico e sobre o conserto de paredes e pavimentações. Nos dois últimos parágrafos, que encerram o tratado, tenta retomar aspectos teóricos sobre os quais já havia falado (e bem melhor, nos parece) em trechos anteriores. E diante dessa constatação, chama a atenção a crítica contundente que Françoise Choay (1985, p.118), conhecida apologista do tratado e de seu autor, faz do último Livro do *De re aedificatoria*:

De fato, o décimo livro se mostra um quarto de despejo. Pode-se compará-lo a uma janela falsa, que dá ao edifício albertiano uma aparência vitruviana, ou seja, pode-se ver nele um anexo medíocre, exterior à construção textual de Alberti que se impõe, ao contrário, em todas as suas partes, pelo rigor e pela coerência de sua arquitetura.

Finalmente, há o problema do Livro VIII, sobre o Ornamento para Edifícios Públicos Seculares, do *De re aedificatoria*. Um livro que parece feito a contragosto, isto é, como obrigação de abordar determinados temas dos quais Alberti não gostava ou não se sentia à vontade para tratar. Ao propor programas como circos, anfiteatros, fóruns, cúrias e arcos do triunfo (que se somam em estranheza às palestras gregas e aos senados do Livro V), Alberti passa-nos a impressão de que faltavam temas novos e que, diante dessa constatação, para não deixar lacunas em seu trabalho, ele aproveita a *lista* do Livro V de Vitruvius. Além disso, ao abordar programas que tinham sentido na época de Vitruvius, mas que, na sua maioria, parecem obsoletos para o século XV, Alberti põe em jogo a afirmação recente de que escreveu o primeiro tratado moderno de arquitetura⁶¹.

É importante, entretanto, observar, neste ponto do trabalho, que as críticas ao tratado, listadas acima, ainda que contribuam para a fratura na monumentalidade albertiana, não parecem diminuir a importância que esse texto – inaugural como o define, com razão, Choay (1985) – tem para a teoria da arquitetura e para o desenvolvimento da teoria estética vinculada à disciplina.

A idéia de que o edifício seja uma espécie de texto, disponível para leitura e para mais de uma interpretação, tem feito, ao longo da História, com que a arquitetura não baste a si mesma como objeto projetado e construído. Os textos sobre a disciplina e sobre a arte de projetar são, em última instância, complementos necessários não só para a transmissão do conhecimento de uma geração para outra, como também uma tentativa de explicação para o complicado processo de nossos sentimentos com respeito aos objetos que nos cercam.

Não obstante a argumentação desta tese se fundamentar tanto nos projetos quanto na teoria arquitetônica de Alberti, é necessário esclarecer que o ponto de vista aqui utilizado considera que a manutenção dos mitos, na maioria das vezes, cristaliza o personagem, dificultando a ampliação de visões não contempladas oficialmente. A idéia de que Alberti tem mais qualidades – e como não poderia deixar de ser, defeitos – do que os que lhe são tradicionalmente atribuídos, é fundamental para a transposição, para o nosso tempo, de seu pensamento e de sua postura.

⁶¹ Como bem o observa ONIANS, John (1988, p. 158), na comparação entre o tratado de Alberti e o de Filarete: “O tratado de Alberti é o primeiro tratado da Renascença; na verdade, ele também é, num certo sentido, o último tratado clássico. Em vez de poucas referências incidentais sobre a cristandade e o mundo contemporâneo, ele é, essencialmente, sem data; ele dá a impressão de ter sido escrito para uma aristocracia republicana que reverencia os *superi* (os deuses), e cujos edifícios principais são a *basilica*, a *curia*, o *teatrum* e o *templum*”.

Num comentário ao livro *Theorie der Praxis*, Alina Payne (2001, p.86)⁶² afirma que o mito albertiano, sustentado em boa parte pela visão típica do século XIX, de Jacob Burkhardt,

(...) reforça e convida para essa leitura que o vê artífice quase que único da recuperação da antiguidade e responsável por uma nova orientação no destino da civilização oriental. E nós, como frutos de uma cultura tradicionalmente ligada ao progresso, à razão, e ao recomeçar (...), temos feito o possível para manter intacta essa idéia.

Fala, a seguir, sobre como esse mito fascinou e continua a exercer seu poder de atração sobre muitos intelectuais, que recentemente têm escrito livros, artigos e participado em encontros e congressos sobre Alberti, cuja intenção primordial, além de melhor esclarecer fatos e feitos albertianos, acaba por revelar a tendência contemporânea de desconstruir o mito, ainda que louvando o personagem.

⁶² PAYNE, Alina. Il mito albertiano. *Casabella*, n. 690. Milão, 2001.

5. O TRATADO DE RE AEDIFICATORIA – UMA SÍNTESE COMENTADA

Prólogo e Livro I

Embora consideremos que Alberti falou sobre arquitetura em outros textos, a lógica recomenda que analisemos seus conceitos fundamentais sobre o assunto no *De re aedificatoria*, entre outras coisas, pelo tempo e trabalho despendidos em sua execução⁶³. Na introdução do tratado, depois de desejar feliz leitura, Alberti começa dividindo as diferentes artes - árdua e cuidadosamente desenvolvidas e legadas pelos ancestrais - em artes necessárias, úteis e agradáveis. Caracteriza, então, a arquitetura como aquela que, além de totalmente indispensável, mostra-se capaz de unir a utilidade com o prazer e com a honra. Utiliza, assim, o conceito vitruviano da separação entre a *utilitas* e a *venustas*, substituindo curiosamente, a *firmitas* da famosa tríade ancestral pela honra e colocando, neste caso, a questão sobre o que possa ser honra em arquitetura, ou por ela conferida. Passa, a seguir, para a descrição do arquiteto, de suas atribuições e saberes:

Antes de seguir adiante, entretanto, eu devo explicar exatamente a quem eu considero um arquiteto. Não será, pois, um carpinteiro a quem comparo com os maiores expoentes das demais disciplinas: o carpinteiro é um instrumento nas mãos do arquiteto. Aquele que eu considero arquiteto, que, por raciocínio e método magnífico e seguro, sabe tanto planejar com sua própria mente e energia quanto realizar pela construção, tudo o que for mais adequado às nobres necessidades humanas por meio do movimento dos pesos e da junção e congregação dos corpos. Para tanto, ele deverá ter conhecimento e entendimento de todas as mais nobres e elevadas disciplinas. Esse é então o arquiteto (ALBERTI, 1999, p.3).

Logo após essa definição, Alberti explica como o prazer a que se refere inicialmente pode ser proporcionado pelo abrigo, isto é, um prazer de ter satisfeitas várias necessidades físicas e de conforto, mas não necessariamente vinculado ao prazer estético no sentido kantiano, da fruição desinteressada da beleza.

Depois de falar no desejo construtivo que acomete todas as pessoas que têm oportunidade de fazê-lo e de dizer que “não podemos impedir nossa mente e imaginação de projetar um ou outro edifício”⁶⁴, faz o primeiro julgamento estético, falando da análise e da comparação dos edifícios sob o ponto de vista do que pode ser melhorado, removido, etc.:

Ou então, ao observarmos o edifício de outra pessoa, nós imediatamente examinamos e comparamos as dimensões, e dentro de nossa maior habilidade, consideramos o que poderá ser removido, adicionado ou alterado para torná-lo mais elegante, emitindo de boa vontade nosso parecer. Mas se ele foi bem projetado e corretamente executado, quem não olhará para ele com grande prazer e alegria? (ALBERTI, 1999, p.4)

Ao terminar o parágrafo falando na utilidade dessa beleza, que honra o cidadão, a família e até a cidade, Alberti parece explicar que aquilo que ele caracteriza como honra pode ser a transferência do *status* individual para o social, na medida em que toda a cidade irá se beneficiar de um prédio elegante – ou de elementos elegantes, já que o exemplo que usa fala em “parede ou pórtico de grande elegância.”

⁶³ KRUF, Hanno-Walter (1994, p.44), informa: “Um primeiro rascunho do trabalho foi apresentado ao Papa Nicolau V em 1452. Na sua introdução da primeira edição de 1485, Angelo Poliziano assinala que Alberti ainda estava revisando o texto na época em que morreu. Sua intenção era dedicá-lo a Lorenzo o Magnífico”.

⁶⁴ Como esta Síntese do tratado de Alberti contém muitas citações textuais breves, no corpo do texto, optamos por não informar as referências, que naturalmente dificultariam a fluidez da leitura.

Mais ao final do Prólogo, é na figura do arquiteto que Alberti nos dá uma primeira definição de arquitetura:

...observamos inicialmente que o edifício é um tipo de corpo, que ,como qualquer outro, consiste de lineamentos e de matéria, um o produto do pensamento, o outro da Natureza; um requerendo a mente e o poder da razão, o outro dependendo do preparo e da seleção; mas damo-nos conta que nenhum deles será suficiente sem a mão do trabalhador hábil para moldar a matéria de acordo com os lineamentos (ALBERTI, 1999, p. 5).

O texto introduz o conceito da analogia entre corpo e edifício, um dos alicerces da teoria estética vitruviana, que Alberti também utiliza com um enfoque um pouco diferente: substitui o corpo humano, abordado em seus tratados sobre pintura e escultura, pelo corpo animal, e enfatiza o aspecto estrutural como uma lei subjacente que garante às formas produzidas pela natureza a estabilidade e a beleza.

Além disso, sem constituir uma definição de arquitetura, o texto ressalta a separação entre teoria e prática, um aspecto importante que Vitruvius aborda no Livro I, C1, de seu tratado⁶⁵. Só que a distinção adquire uma tonalidade diferente em Alberti: além dos aspectos que já abordamos, a preocupação de Vitruvius é com a competência do arquiteto, a de Alberti, com as condições necessárias para a produção de um edifício. Ele acrescenta, por assim dizer, uma tripla distinção, quando se refere ao edifício feito de matéria transformada pelo intelecto humano numa dupla circunstância, isto é, como o aprendizado e a observação humanos do material disponibilizado pela natureza transforma-se em engenho para a produção de um projeto, e como essas mesmas capacidades estimulam o aprimoramento de nossa habilidade em trabalhar os materiais da natureza.

Com base nessa definição, poderíamos dizer que, se, por um lado, o conceito de projeto e o conseqüente poder da mente trazem implícito algum grau de perícia, pelo outro, a habilidade só é explícita para aquele que transforma a matéria com suas mãos, numa postura que resgata um pouco o valor do trabalho manual, tão desprestigiado em sua anterior definição do carpinteiro.

Na continuação do parágrafo, Alberti deixa clara a sua preocupação com os aspectos estéticos:

Na medida em que os edifícios destinam-se a vários usos, mostrou-se necessário inquirir se o mesmo tipo de lineamento pode ser usado em vários deles; distinguimos assim os vários tipos de edifício e notamos a importância da conexão de suas linhas e do relacionamento de uns com os outros, como a principal fonte de beleza; começamos, então, a inquirir mais sobre a natureza da beleza – de que tipo ela deve ser, e o que é próprio para cada caso. Como em todos esses assuntos ocasionalmente encontramos defeitos, investigamos como compensá-los e corrigi-los (ALBERTI, 1999, p 5-6).

⁶⁵ “A ciência do arquiteto é ornada por muitos conhecimentos e saberes variados, pelos critérios da qual são julgadas todas as obras das demais artes. Ela nasce da prática e da teoria. Prática é o exercício constante e freqüente da experimentação, realizada com as mãos a partir de materiais de qualquer gênero, necessária à consecução de um plano. Teoria, por outro lado, é o que permite explicar e demonstrar por meio da relação entre as partes, as coisas realizadas pelo engenho. Desse modo, os arquitetos formados sem instrução, exercitados apenas com as mãos, não o puderam fazer completamente, de forma que assumissem a responsabilidade pelas obras; por sua vez, aqueles que confiaram unicamente na teoria e nas letras, parecem perseguir uma sombra, não a coisa. Contudo, os que se aprofundaram numa coisa e noutra, como que munidos de todas as armas, atingiram com autoridade mais rapidamente o que era seu propósito”. VITRÚVIO POLIÃO, Marco, 1999, p. 49-50.

A definição da arquitetura – de “todo o tema da construção” -, tendo como base os lineamentos⁶⁶ e da estrutura, que agora substitui a matéria ou que pressupõe a matéria já modificada, volta a acontecer (desta vez sem qualquer referência à mão-de-obra) no capítulo 1 do Livro I, em que os lineamentos assumem um papel preponderante⁶⁷.

No segundo capítulo do Livro I, após algumas elucubrações sobre a origem do abrigo humano e das distribuições funcionais, Alberti tenta uma segunda definição da arquitetura, desta vez bem mais prática (e, de certa maneira, problemática), em que diz: “...os elementos dos quais todo o tema da construção é composto são claramente seis: o ambiente, a área, a compartimentação, as paredes, o teto e as aberturas”.

E nesse ponto, é tentadora uma nova comparação com Vitruvius, que também apresenta uma segunda definição em seu Livro I, C2, em que indica os seis componentes que lhe parecem formatar a arquitetura⁶⁸. Suas categorias, talvez pela origem grega dos conceitos ou pela incompreensão deles por parte de Vitruvius, como sugere Van der Laan⁶⁹, parecem tratar de aspectos muito semelhantes ou, até, de duas versões de um mesmo aspecto. Quase todos os autores que se propuseram a comentar o sucinto tratado vitruviano, tanto no Renascimento quanto em épocas posteriores, tiveram bastante trabalho para interpretar essas categorias. E é, mais uma vez, Van der Laan quem, segundo Richard Padovan (1999, p. 159), lança luz sobre as seis divisões: “Em outras palavras, a visão de Van der Laan é a de que, nesse caso, estamos trabalhando não com seis princípios distintos, mas com dois principais – ordenamento e disposição – dos quais, os outros quatro, são subdivisões...”

Entretanto, se as seis categorias vitruvianas, com uma origem quase mitológica, pecam pelo hermetismo e requerem conjecturas e divisões complementares, as categorias de Alberti também apresentam problemas de classificação. Contrapondo-se à abstração de Vitruvius, as três últimas - paredes, tetos e aberturas – pecam pela materialidade e poderiam, talvez, ser mais bem catalogadas como elementos físicos que definem e circunscrevem a segunda (área) e a terceira (compartimentação) categorias. Estas, sim, podem ser consideradas como abstrações e fruto do intelecto, caracterizando uma retomada da distinção inicial entre trabalho manual e trabalho mental. A primeira delas, com sua condição de dado externo e, na

⁶⁶ Apesar do termo *lineamento* existir na língua portuguesa, na acepção de traçado ou esboço, e na língua inglesa com esta mesma interpretação, além de significar feições e/ou características, sua utilização por Alberti parece ter sempre levantado dúvidas a respeito de uma tradução definitiva. No Glossário existente no final do *On the Art of Building*, os tradutores informam as diferentes interpretações do termo segundo alguns autores. Por tudo que compreendi do tratado e do espírito albertiano, considero que a melhor tradução para os lineamentos deva ser *projeto*.

⁶⁷ “É função e dever dos lineamentos, portanto, prescrever o local adequado, as medidas exatas, a escala apropriada, e uma ordenação graciosa para todo o edifício e para cada uma das partes que o constituem, de maneira que toda a forma e a aparência do edifício dependam apenas dos lineamentos” (ALBERTI, 1999, p. 7. Livro I, C1). O texto continua dizendo que “Os lineamentos nada têm a ver com o material”, e que “É bastante possível projetar todas as formas na mente sem qualquer apoio dos materiais”. Sobre esta fundamental proeminência do projeto, PORTOGHESI, Paolo (1985, p.28), afirma: “Sobre esta passagem se ensaiou durante anos uma crítica míope e formalista, pretendendo nela reconhecer uma declaração de indiferença com respeito aos problemas de realização prática da obra, um desdém com respeito à técnica por parte do humanista, ou diretamente uma antecipação do conceito de Croce da obra de arte que se realiza integralmente no espírito do realizador”.

⁶⁸ “A arquitetura consiste no ordenamento, que, em grego, se diz *Táxis*, na disposição, o que os gregos denominam *Diáthesis*, na euritmia, na proporção, na conveniência e no agenciamento, que em grego se diz *Oikonomía*” (VITRUVIO, 1999, p. 54).

⁶⁹ PADOVAN, Richard (*Proportion*. Londres, 1999, p. 157), comentando a carga de tradição grega contida no Tratado, cita a opinião perspicaz e oportuna de VAN DER LAAN, Dom Hans: “Podemos nos questionar, com certa razão, se o autor compreendeu de maneira adequada os dados que ele presumivelmente levantou de fontes precedentes”. Uma opinião que certamente concorre para a redução da qualidade intelectual do *De Architectura*.

maioria das vezes, independente da vontade do arquiteto, só consegue compatibilidade com essas duas se a considerarmos como um apelo à reflexão, como uma recomendação para que o arquiteto harmonize seu futuro projeto com o espírito do entorno existente.

Outro aspecto a ser considerado sobre as categorias albertianas é o da sua recorrência, não só como princípio estruturador do restante do Livro I, mas também como uma espécie de balizador de um texto que tem diferentes categorias estruturais. Desse modo, mesmo que possamos discordar da matemática que impõe ao tratado, a opinião de Choay (1985, p.84) é muito importante:

Os seis “princípios” da concepção – hoje falaríamos de *operações* e ficaremos com esse termo para designá-los – dizem respeito, respectivamente, à região (*regio*), à área (*area*), à divisão ou planta (*partitio*), à parede (*paries*), à cobertura (*tectum*) e às aberturas (*apertiones*). Seu conjunto é constituído por Alberti como um dos operadores-chave do livro. Doravante, nós nos referiremos a ele como “o axioma da concepção”. Desde o relato de origem do Capítulo II, esse axioma é associado ao axioma da tríade que, por sua vez, designa os três campos de aplicação da necessidade, da comodidade e do prazer.

Após quatro capítulos sobre a localidade, onde fala sobre as diferenças do homem conforme o clima e o lugar, Alberti reserva dois capítulos do Livro I para falar da área, abordando a geometria e introduzindo, quase ao final, a *Varietas*⁷⁰, um conceito estético que nos parece um dos grandes avanços de sua teoria sobre a de Vitruvius.

O capítulo 9, que aborda a compartimentação, parece representar uma imersão ou, talvez, um resumo de boa parte da teoria albertiana. Começa com o incitamento:

Todo o poder da invenção, toda a habilidade e experiência na arte da edificação, são requeridos na compartimentação; a compartimentação divide por si todo o edifício nas partes mediante a qual ele se articula, e integra cada parte pela composição de todas as linhas e ângulos num trabalho único e harmonioso, que respeita a utilidade, a dignidade e o encanto. Se (como afirmam os filósofos) a cidade é como uma grande casa, e por sua vez a casa é como uma pequena cidade, não devem as várias partes da casa – átrio, *xysti*, salas de jantar, pórticos, e assim por diante – serem consideradas edifícios em miniatura? (ALBERTI, 1999, p.23).

Assim, além de uma espécie de tríade vitruviana modificada, em que a dignidade assume o posto da *firmitas*, e da introdução do conceito da casa como uma pequena cidade, Alberti continua no processo analógico, apresentando o edifício como um corpo, tema ao qual retornará no Livro III, C12 e no Livro VII, C5. E nessa analogia, a função do corpo, além de vincular os aspectos proporcionais que induzirão à harmonia, fica também definida como a função de exemplificar um dos conceitos que parecem mais caros a toda a filosofia albertiana e, conseqüentemente, permeiam todo o tratado: o conceito do decoro ou do discernimento e meditação sobre aquilo que é adequado a cada circunstância, o que é próprio para cada finalidade e, principalmente, aquele elemento que, fornecido pela natureza e consagrado pelo uso social, serve como princípio, como garantia de uma correta e adequada relação entre as partes de qualquer corpo, seja um animal, seja uma casa, seja uma cidade, seja mesmo, uma sociedade.

No entanto, uma observação precisa ser feita sobre esse conceito de conveniência ou decoro. Quando ele diz, por exemplo (no terceiro parágrafo do capítulo), que:

⁷⁰ No início do Capítulo 8, ALBERTI apresenta a *Varietas* de uma maneira cautelosa: “Na medida em que lidamos com esses temas, existe algo que devemos observar, posto que seremos severamente criticados por sua ausência em qualquer parte do edifício, ao passo que sua presença muito contribui para o charme e a conveniência. Eu refiro-me a uma certa variedade que os ângulos e as linhas possuem, como também as partes individuais, que não é nem demais nem de menos, mas que é disposta de tal maneira em termos de uso e graça, que o conjunto corresponderá ao todo e os iguais corresponderão entre si” (ALBERTI, 1999, p.20).

...ao dar forma aos seus membros, a moderação mostrada pela natureza deve ser obedecida; e aqui, como por todo o lugar, mais do que louvar a sobriedade, devemos condenar a paixão desregrada pela construção: cada parte deve ser apropriada e adequada a seu propósito, pois cada aspecto do edifício, se pensarmos nele cuidadosamente, nasce da necessidade, é nutrido pela conveniência, dignificado pelo uso; e apenas ao final busca-se o prazer (ALBERTI, 1999, p.24).

Poderíamos considerar que sua preocupação seria com a adequação da distribuição, tamanho e proporções, das peças com aqueles que os corpos – humanos ou animais – mantêm. Mas o conceito da analogia corpo - edifício é fundamentalmente um conceito estético.

Depois de recomendar os cuidados para a manutenção da harmonia, Alberti retorna à variedade, que “é sempre o tempero mais agradável, em que objetos distantes concordam e conformam-se uns com os outros; mas que, quando causa discórdia e diferença entre eles, torna-se extremamente desagradável”, e faz uma primeira analogia com a música, antecipando a relação proporcional que é um dos aspectos mais destacados do Livro IX. O parágrafo de fechamento do capítulo parece exemplificar o espírito da retomada da arquitetura clássica no Renascimento:

Apesar de outros arquitetos famosos recomendarem a divisão Dórica, ou a Jônica, ou a Coríntia, ou a Toscana, como sendo a mais conveniente, não há razão para seguirmos seus projetos em nosso trabalho, como se estivéssemos legalmente obrigados; em vez disso, inspirados em seus exemplos, devemos nos esforçar para produzir nossas próprias invenções, para rivalizar, ou, se possível, ultrapassar sua glória (ALBERTI, 1999, p. 24).

Esse tipo de recomendação, que talvez só possa ser bem colocado com as considerações sobre o ornamento para os templos, e razoavelmente afastado do tom cauteloso de quase todo o tratado, parece-nos uma das melhores chaves para a compreensão da arquitetura praticada por Alberti, principalmente tendo-se em mente invenções como a do Sepulcro Rucellai ou a da fachada de Sant’ Andrea em Mantua.

Os capítulos restantes do Livro I contêm menor densidade teórica do que o capítulo 9. No capítulo 10, Alberti informa que irá tratar das paredes, mas, na verdade, concentra-se naquele que será seu ornamento predileto: a coluna⁷¹. Faz sua apresentação, fala rapidamente na sua origem, na transposição da madeira para a pedra e na mudança da seção circular para a quadrada. Depois de discorrer sobre os tetos, no capítulo seguinte, ele aborda, no capítulo 12, as aberturas e fala rapidamente sobre suas proporções e sobre a simetria que se espera que apresentem em fachada. No último capítulo do Livro, sobre escadas, lareiras, drenos e poços, os aspectos teóricos relevantes estão ausentes.

Livro II

O Livro II, sobre Materiais, contém alguns dados que caracterizam aquilo que poderíamos chamar de dualidade albertiana.

No início do capítulo 1, Alberti faz uma das declarações mais citadas e, de certa forma, mais problemáticas, de sua teoria. Depois de recomendar cautela com “o trabalho e o dispêndio na construção”, ele afirma:

Méritos e defeitos são particularmente óbvios e gritantes em edifícios públicos, apesar de (por alguma razão que não compreendo) a crítica da impropriedade ser dada mais prontamente do que a aprovação para um trabalho elegantemente construído e sem imperfeições. É marcante como algum instinto natural permite a cada um de nós, tanto os cultos quanto os ignorantes, sentir

⁷¹ “Nada existe na arte da construção que mereça maior cuidado e dispêndio, ou que deva ser mais gracioso do que a coluna” (ALBERTI, 1999, p. 25. Livro I, C10).

imediatamente o que está certo ou errado na execução e no projeto de um trabalho. É precisamente com respeito a tais assuntos que a visão mostra-se como o mais atilado dos sentidos, quando diante de algo cuja forma seja inadequada, instável, redundante, inútil ou imperfeita, somos imediatamente tocados pelo desejo de torná-lo mais agradável. Como isso acontece, não compreendemos, apesar de entendermos que melhorias e correções podem ser feitas. Por que método isso poderia ser realizado não é dado a todos saberem, somente àqueles bem versados nessas matérias (ALBERTI, 1999, p.33).

Embora pudéssemos pensar que talvez Alberti pretendesse referir-se a problemas técnicos ou construtivos, outras declarações, ao longo do tratado, não deixam dúvida sobre sua crença no poder da percepção visual.

Depois desse primeiro parágrafo, Alberti fala sobre a importância do projeto para evitar futuras decepções, sobre os desenhos e maquetes. Explica a diferença entre o projeto e a execução primorosa da maquete (que ele condena), discorre sobre o desenho em perspectiva e em verdadeira grandeza, e termina o capítulo com mais um conselho sobre moderação:

Em vez disso, se você considerar meu conselho, deixe as propostas descansarem um pouco e espere até que seu entusiasmo inicial pela idéia tenha amadurecido e que você tenha uma impressão mais clara sobre tudo; então, uma vez que seu julgamento seja governado por pensamentos mais sóbrios do que por seu entusiasmo pelas invenções, estará apto a julgar o assunto com mais profundidade, pois em todos os empreendimentos o tempo traz à luz muitas observações e considerações que, de outra forma, teriam escapado da atenção mesmo do mais capaz dos homens (ALBERTI, 1999, p. 35).

Embora a maior carga teórica do tratado esteja concentrada nos Livros VI e IX, poderíamos dizer que as pequenas inserções que Alberti vai fazendo ao longo do texto servem como *flashes* para a interpretação de seu pensamento ou de sua postura. Dessa forma, essas duas citações do capítulo 1 nos demonstram a dualidade fundamental do tratado e da personalidade albertiana. O poder dado à percepção indiscriminada, para discernir o que está certo ou errado num edifício, na primeira das citações, contrasta, pelo imediatismo do julgamento, com o conselho à ponderação da segunda, apresentando, num mesmo capítulo, o homem que *nasce pronto* e aquele que evolui lentamente, com a observação e a experiência. Confirmando a dualidade referida anteriormente, poderíamos, com isso, arriscar a interpretação de que o tratado contém dois *Albertis*: o jovem, fascinado pelo tempero da variedade e confiante em seu poder inato de discernimento, e o maduro, ponderado (e, de certa forma, inseguro), que permanentemente recomenda cautela antes de qualquer atitude.

Uma outra frase no penúltimo parágrafo desse mesmo capítulo 1, ainda que tenha por pretexto os cuidados com telhados, insere-se nessa dialética albertiana que parece caracterizar um verdadeiro *embate*, como diria Leite Brandão (2000-a), entre a *utilitas* e a *venustas*:

Com base na minha considerável experiência nesses assuntos, eu tenho consciência das dificuldades encontradas para executar um trabalho que combine a conveniência prática com a dignidade e a graça, de maneira que, entre outras vantagens recomendáveis, suas partes estejam imbuídas com uma variedade refinada, de acordo com as demandas da proporção e da harmonia (ALBERTI, 1999, p. 35).

A ponderação continua sendo a tônica dos comentários do Livro II. No capítulo 2, lemos conselhos para não contrariar as forças da natureza, para não construir aquilo que for inadequado a nosso *status* e para que a modéstia obrigatória nos edifícios privados seja ocasionalmente exibida nos públicos.

No capítulo 3, o primeiro parágrafo começa com o diálogo entre os aspectos práticos e econômicos e aqueles relacionados à estética. Louvando mais uma vez o projeto, Alberti

emprega um conceito socrático que utiliza para mais de uma definição ao longo do tratado, ao recomendar que “tudo combine tão bem, em termos de dignidade e graça, a ponto de que se formos adicionar, mudar ou remover qualquer coisa, isso o será em detrimento do todo.” O capítulo continua com a ressalva sobre a importância de ouvir a todos, mesmo os que não forem especialistas no assunto da construção.

No capítulo 4, quando começa efetivamente a falar nos materiais que dão nome ao Livro, diz que irá relatar ensinamentos aprendidos com os sábios do passado, “em particular Teofrasto, Aristóteles, Cato, Varro, Plínio e Vitruvius”, e afirma: “pois tal conhecimento é melhor quando obtido pela longa experiência do que por qualquer artifício ou invenção”. Fala rapidamente sobre a invenção do abrigo primitivo e sobre madeiras, tema que estende até o capítulo 8, quando começa a falar sobre pedras até o capítulo 10.

Os demais capítulos do Livro seguem, no clima de manual da construção, falando sobre tijolos, cal, areia, chumbo e outros materiais.

Livro III

No mesmo teor, o Livro III, sobre Construção, fala sobre fundações, paredes, tetos, abóbadas, coberturas, e continua, até pela própria natureza dos processos construtivos naquela época, a recomendar cautela e para que se ouça sempre a voz da experiência. No final do capítulo 1, há, inclusive, uma passagem conclamando a que se “deixem os edifícios ancestrais intactos, até que chegue o tempo em que será impossível construir algo sem demoli-los.”⁷²

Da mesma maneira, ao lermos sobre a construção de paredes no capítulo 10, encontramos a recomendação para que “o trabalho prossiga com método e propósito; a pressa deveria ser associada com a deliberação e com o devido esmero.”

Entretanto, mesmo que não encontremos nenhum daqueles aspectos teóricos que estão sendo enfocados neste trabalho, como, por exemplo, a beleza, a harmonia, ou a proporção, existem duas passagens interessantes em que Alberti faz analogia da construção com o corpo animal, só que dessa vez, em vez de fazê-lo sob o ponto de vista da proporção, ele o faz com respeito à coerência estrutural. E o que talvez seja importante ressaltar nesse caso é o fato de que ele usa essa analogia em vários aspectos, isto é, não só como critério estético.

Assim, no capítulo 12, ele diz:

Os cientistas deram-se conta de que a Natureza foi tão cuidadosa na formação dos corpos dos animais, que ela não deixou nenhum osso separado ou desconjuntado do resto. Da mesma forma, você deve ligar os ossos e vinculá-los firmemente aos músculos e ligamentos, de tal maneira que sua armação e estrutura esteja completa e rígida o suficiente para assegurar que toda construção permaneça íntegra, mesmo que tudo o mais seja removido (ALBERTI, 1999, p. 81).

Adiante, no capítulo 14, depois de observar que “a abóbada cilíndrica é como uma série de arcos adicionados uns aos outros”, ele retorna à analogia do corpo:

Resumindo, em todos os tipos de abóbada, deveríamos imitar a natureza, isto é, juntar os ossos e entretecer a carne com os nervos ao longo de toda a seção possível: em comprimento, largura e profundidade, e também em tramas oblíquas. Ao colocar as pedras na abóbada, deveríamos copiar, na minha opinião, a engenhosidade da natureza (ALBERTI, 1999, p. 86).

⁷² Esse deve ser um dos trechos do *De re aedificatoria*, que levaram CHOAY, Françoise (1985, p. 117), a considerar Alberti como o “criador da noção de monumento histórico.”

Livro IV

O Livro IV, sobre Obras Públicas, aborda fundamentalmente a sociedade, suas divisões, suas lideranças e, como não poderia deixar de ser, fala muito na cidade. É um dos menores, senão o menor, do tratado - pelo menos em capítulos - e nele, um dos aspectos que mais chama a atenção é o do elitismo de Alberti quando, no capítulo 1, diz que “que poucos indivíduos sobressaem da comunidade”, e recomenda que esses devam administrar a sociedade e suas instituições.

No capítulo 2, embora tenha muito pouco a ver com qualquer consideração estética, Alberti repete a definição de perfeição, desta vez com respeito à cidade e citando Sócrates: “aquilo que só pode ser mudado para pior pode ser considerado perfeito”.

Depois de falar sobre a localização das cidades, sobre muralhas e estradas, Alberti fala, no capítulo 6, sobre pontes, onde diz que “O número de pilares deve relacionar-se com a largura do rio. Um número ímpar de arcos será mais agradável, e também contribuirá para sua resistência”. Não obstante parecer um julgamento estético, a desculpa prática para essa maior resistência, segundo ele, é a de que a corrente no meio do rio é mais forte.

Termina o Livro falando sobre drenos, esgotos e portos.

Livro V

No Livro V, sobre as Obras Privadas, Alberti continua a falar sobre a sociedade e sobre o que é próprio para cada um em termos de distribuição funcional, e sobre vários programas.

Embora ele não estabeleça, ao longo do livro, julgamentos teóricos que me pareçam relevantes, existem alguns comentários que mostram, tanto quanto já havia sido enunciado no livro anterior, o caráter elitista do autor.

No capítulo 1, antes da conhecida diferença entre a cidade do tirano e a do rei, que parece constranger um pouco os admiradores de Alberti, há a recomendação para um zoneamento de classes que tampouco entusiasma o pensamento *politicamente correto* de nossos dias:

A melhor maneira de dividir uma cidade é construir uma muralha que separe suas partes. Essa muralha, eu penso, não deveria correr diametralmente pela cidade e sim, formar um círculo dentro de outro círculo, pois os cidadãos mais afortunados estarão mais à vontade em zonas mais espaçosas e aceitarão prontamente sua exclusão mediante uma muralha interna, sem demonstrar má vontade para deixar as bancas e lojas centrais aos comerciantes. E essa rale, como Terencio Gnato os chama, de granjeiros, açougueiros, cozinheiros, e assim por diante, oferecerá menor risco e menos incômodo se não se misturarem com os cidadãos importantes (ALBERTI, 1999, p. 118).

No capítulo 2, ao definir o programa das casas, divide as salas de jantar dos homens livres da dos escravos e, mais adiante, estabelece as semelhanças entre a casa do príncipe e a do cidadão. Na do príncipe, deixa bem clara a separação entre as funções e recomenda que: “As hordas tagarelas de criadas e crianças sejam mantidas longe dos homens, assim como os servos com sua falta de higiene”.

Nos demais capítulos, fala sobre a cidadela, sobre sua defesa, sobre a localização de templos, sobre mosteiros, palestras, hospitais, senados, acampamentos e sua fortificação, sobre navios, e, antes de terminar tratando sobre as *villas* e os espaços para animais no campo, aborda rapidamente (capítulo 13) outros programas urbanos.

Livro VI

O Livro VI no seu capítulo 1 contém contradições interessantes. Propõe-se a tratar sobre o Ornamento – que também será abordado, para finalidades mais específicas, nos três livros seguintes – e dá a entender que Alberti já disse tudo o que achava suficiente sobre o projeto, os materiais, a mão-de-obra; tudo o que lhe parecia relevante sobre a construção; tudo o que

fosse necessário para a proteção do abrigo contra vários tipos de agentes e para sua adaptação “aos requerimentos do lugar, tempo, homens ou coisas”.

Entretanto, além de retomar assuntos e programas já tratados - o que poderia ser explicado pela diferença de abordagem proposta -, Alberti insere, com o pretexto de embasar sua alocução a respeito de grandes blocos de pedra, materiais e técnicas de revestimento, três capítulos sobre mecanismos que nos fazem pensar, imediatamente, em Vitrúvio e no seu tratado heterogêneo.

Logo a seguir, no mesmo parágrafo do capítulo 1, iremos encontrar a queixa contra o tamanho da empreitada e a famosa imprecisão contra Vitruvius⁷³. Uma imprecisão que, no entanto, perde um pouco de força, na medida em que a tríade vitruviana - que mesmo aparecendo em poucos pontos do *De re aedificatoria* pode ser considerada como um princípio estrutural subjacente à sua formatação - funciona como um preceito definitivo para o encerramento do capítulo⁷⁴.

O capítulo seguinte (capítulo 2) é praticamente todo dedicado à beleza – ali encontraremos sua defesa, definição e sua distinção do ornamento. O texto inicial pode, de certa maneira, ser considerado como uma continuidade do pensamento emitido no início do Livro II, sobre a percepção universal da beleza:

Pensamos, então, que a graça e a aparência agradável derivam apenas da beleza e do ornamento, na medida em que não existe alguém, rude ou obtuso, inculto ou mal-educado, que não seja atraído pelo que for mais bonito, que não procure sobretudo a melhor ornamentação, que não seja ofendido pelo que for repugnante, que não evite tudo que for deselegante ou indigno, e que não perceba que qualquer defeito que tenha um objeto em sua ornamentação, será em detrimento de sua graça e sua dignidade. Portanto, a beleza é o clímax da dignidade, devendo ser buscada com maior afincamento por quem não quiser que aquilo que possui pareça sem gosto (ALBERTI, 1999, p.155).

Embora saibamos que Alberti não desistiu da ponderação no resto do texto, é surpreendente ver sua opção e entusiasmo pela *Venustas* nesse ponto do tratado. Os elogios são do tipo “Quando contemplamos os maravilhosos trabalhos dos deuses celestiais, admiramos a beleza que vemos, em vez da utilidade que neles reconhecemos(.)”, ou “Nada será tão efetivo em proteger um trabalho de danos e agressões humanas quanto o é a dignidade e a graça da forma.” Conclui esse parágrafo dizendo que todo “o cuidado, toda a diligência e toda consideração financeira” devem ser utilizados principalmente para garantir a graça e a beleza. No quinto parágrafo, depois de dizer que é mais fácil visualizar a beleza e o ornamento do que explicá-los com palavras, ele apresenta a famosa definição da beleza fundamentada na definição socrática da perfeição:

A beleza é aquela harmonia ponderada de todas as partes dentro de um corpo, de maneira que nada possa ser adicionado, retirado, ou alterado, sem que seja para pior. Ela é um grande e sagrado tema; todos os nossos recursos de perícia e de engenho devem ser tributados para sua obtenção; e raramente é concedido, mesmo à própria Natureza, produzir algo que seja inteiramente completo e perfeito em todos os aspectos (ALBERTI, 1999, p. 156).

Em seguida, após falar sobre as “leis da beleza”, Alberti estabelece a distinção entre a beleza e o ornamento:

⁷³ Ambas – queixa e crítica a Vitruvius – citadas em notas anteriores.

⁷⁴ “Das três condições que se aplicam a toda forma de construção – que aquilo que construímos seja apropriado ao uso, com estrutura duradoura, e gracioso e agradável em aparência – as duas primeiras já foram tratadas, restando-nos a terceira, e mais nobre e necessária de todas” (ALBERTI, 1999, p. 155. Livro VI, C1).

Se isso for possível, o ornamento deverá ser definido como uma forma de luz auxiliar e complementar da beleza. Disso deduz-se, eu penso, que a beleza é alguma propriedade inerente, a ser encontrada difundida por todo o corpo daquilo que venha a ser chamado de belo; ao passo que o ornamento, em vez de ser inerente, tem o caráter de algo anexado ou adicional (ALBERTI, 1999, p. 156).

Uma observação a ser feita sobre essa definição é a de que, não obstante o conceito não ser original, seu postulado, tal como estabelecido por Alberti, aponta com clareza para um problema que acompanha reiteradamente a teoria arquitetônica até o Movimento Moderno, na medida em que o Funcionalismo, de Carlo Lodoli a Adolf Loos, pelo menos, faz dessa distinção sua pedra fundamental. Isso é um problema que estabelece, em última análise, a distinção entre aquilo que poderíamos qualificar como um gosto mais popular, detectável pela satisfação de prazeres visuais de domínio mais fácil, e um gosto mais erudito, que demandaria maior poder de abstração para captar uma beleza estrutural, por assim dizer, subjacente à imagem imediata. Como sabemos, durante muito tempo, a beleza esteve vinculada a outros conceitos como o de bondade ou o de pureza, cujo discernimento exigia mais do que a simples e imediata avaliação visual⁷⁵.

Outra observação a ser feita com respeito a essa distinção é a de que, embora ele considere a beleza “um grande e sagrado tema,” os títulos de seus livros referem-se ao “adicional” ornamento. E, dessa opção poderíamos levantar a hipótese de que Alberti, mesmo pretendendo que seu tratado fosse destinado a uma elite⁷⁶ conhecedora do latim, também visava à produção de um tratado “completo”, e que, ao dar-se conta da inacessibilidade da beleza e da impossibilidade de estabelecer parâmetros seguros para sua obtenção, decide agarrar-se à beleza adicional.⁷⁷ Afinal, não podemos ignorar que a coluna, “o principal ornamento de toda a arte da construção”, como ele repete no Capítulo 13, é um dos elementos mais analisados no tratado.

Parte dos questionamentos que essa distinção entre beleza e ornamento suscita pode ser atribuída à característica de ampliar os argumentos e de escapar de posturas dogmáticas, que o próprio autor articula no tratado. Alberti faz, por exemplo, referência, antes da definição do ornamento, a um personagem de Cícero e sua apreciação com respeito à dificuldade de encontrar uma beleza jovem em Atenas: “Nesse caso, a menos que eu esteja equivocado, se o ornamento tivesse sido aplicado para pintar ou mascarar algo feio, ou para embelezar e dar

⁷⁵Como afirma BODEI, Remo (1998, p.16): “Durante mais de dois mil anos, as teorias que dominaram nosso panorama cultural sustentaram que a beleza percebida nada mais era do que o primeiro (e o menos importante) degrau da “escala” que conduz à “verdadeira beleza”: a [beleza] invisível, inaudível e intangível, engastada como uma gema na esfera inteligível ou ultraterrena”.

⁷⁶ Com respeito ao público a que se destina o tratado de Alberti, KRUF, Hanno-Walter (1994, p. 44), diz: “O tratado de Alberti, escrito em latim, não se destina primariamente aos arquitetos, mas ao círculo de clientes humanistas que desejavam critérios para os projetos de seus edifícios.” RYKWERT, Joseph (1999, p. x.), também parece concordar com esse ponto de vista: ... “Alberti escreve para clamar uma alta posição para a renovada disciplina do arquiteto na conjuntura social. Ele escreve, principalmente, não para arquitetos e artesãos, mas para príncipes e mercadores, para patronos – talvez, primordialmente para eles”. Embora eu ache que esse assunto seja matéria para um trabalho específico, registro aqui minha dúvida sobre a posição de Kruf e Rykwert. Sem esquecer o “pequeno conselho”, que estrutura o último capítulo do Livro IX, para a manutenção da dignidade na escolha de clientes, parece-me que sua tão decantada distinção entre arquiteto e artesão, entre projetista e executante, poderia ser vista como um *rappel à l'ordre* que ele dirige à classe, uma espécie de lembrete àqueles que vivem ou pretendem viver o cotidiano da construção sem se darem conta dos questionamentos que sua profissão está a demandar.

⁷⁷ CALOVI PEREIRA, Cláudio (em conversa particular), defende a idéia de que o ornamento, cuja identificação poderia ser feita pelo ritmo, pelo módulo, pela subdivisão, pela pauta e por características semelhantes, poderia constituir-se no meio de manifestar ou de tornar mais explícita a beleza abstrata, conferida pela geometria ou pela proporção.

brilho ao atraente, ele teria tido o efeito de tornar o desagradável menos ofensivo e o agradável mais encantador”.

Esse é um comentário que, de certa forma, amplia a distinção, instiga a beleza estrutural a inserir-se no nicho de uma pureza genética e o ornamento no da astúcia humana para enganar a natureza.

De qualquer maneira, parece importante registrar a opinião de Onians (1971, p.104)⁷⁸, quando afirma:

Aplicando o dualismo ciceroniano à arquitetura, Alberti formula pela primeira vez a oposição entre estrutura e ornamento. (...) A difusão dessa noção de uma fonte tão autorizada quanto Alberti, deve ter desempenhado um papel importante para criar a situação que durou quatrocentos anos, em que a arquitetura pode preservar a mesma estrutura enquanto mudava com crescente frequência sua vestimenta decorativa.

Ao final do capítulo 2, Alberti preocupa-se com a racionalização do processo e adverte que, já que a beleza e o ornamento são os aspectos mais importantes, eles “devem depender de algum método de arte seguro e consistente”. Critica, então, aqueles que julgam que “as formas dos edifícios devam variar de acordo com o gosto individual e não serem limitadas por quaisquer regras de arte” e diz: “Uma falta comum esta entre os ignorantes – a de negar a existência de qualquer coisa que eles não entendam.” Na verdade, as afirmações contraditórias, ora universalizando, ora estabelecendo distinções, levam o capítulo a ser uma espécie de síntese da ambivalência do tratado⁷⁹.

Alberti termina o capítulo dizendo: “...deixe-me simplesmente lembrar o que já foi dito: que as artes nasceram do acaso e da observação, foram fomentadas pelo uso e pela experimentação, e amadureceram pelo conhecimento e pela razão”.

Após ter concluído, no final do capítulo 2, sua defesa do conhecimento e da razão, Alberti continua a abordar filosoficamente aquilo que poderíamos classificar como o aprendizado do gosto⁸⁰. Assim, o capítulo 3 começa baseando-se nos antigos monumentos para explicar como a construção “nasceu na Ásia, floresceu na Grécia e atingiu sua gloriosa maturidade na Itália”. Depois de falar na origem da construção com significado na Ásia, discorre sobre o lento e criterioso processo do aprendizado na Grécia, com vários tipos de experimentação e mistura, “até que tivessem estabelecido as diferentes qualidades desejáveis para aqueles edifícios destinados a durar anos”.

Quando se refere à Itália, fala no funcionalismo e na frugalidade de seu povo, que se baseia na estrutura e na ação animais (cita especificamente o cavalo) para priorizar os aspectos

⁷⁸ ONIANS, John. Alberti and Filarete. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, Londres, 1971.

⁷⁹ Mesmo que no Livro I, C10, Alberti prescreva as proporções para o dimensionamento da coluna e, no capítulo 12 sejam dadas as regras sobre a composição e a forma das aberturas, a maioria da discussão sobre proporção, tanto quanto sobre os demais aspectos importantes de sua teoria, encontra-se, principalmente, nos Livros VI, VII e IX. Embora fugindo da analogia proporcional com o corpo humano, que fez do “homem vitruviano” um sucesso entre os comentaristas do Da Arquitetura, ele apresenta as proporções dentro de mais de um sistema e sob diversos enfoques. Certamente, a abordagem mais freqüente ao longo do tratado é a prescritiva. Afinal, ele parece sustentar na experiência e na observação dos exemplos ancestrais boa parte daquilo que poderíamos chamar de processo instrutivo da beleza.

⁸⁰ “Eu acredito que a experiência na construção deu-lhes a oportunidade de discernir as diferenças em número, ordem, arranjo e aparência externa em seus edifícios, permitindo-lhes comparar uns com os outros. Dessa maneira, eles apreenderam a apreciar os graciosos e a rejeitar os inadequados” (ALBERTI, 1999, p.157. Livro VI, C3).

funcionais da construção: “Assim, eles acharam que a graça da forma nunca poderia ser separada ou divorciada da adequação para o uso”⁸¹.

Referindo-se à Etrúria como um berço da cultura arquitetônica afirma: ... “a arte da construção tem sido há muito um hóspede na Itália, e porque o desejo por ela era tão evidente, ela parece ali ter florescido, de forma que o domínio italiano sobre o mundo, já famoso em outras virtudes, tornou-se, por seu ornamento, ainda mais impressionante”.

Após essa reafirmação do valor do ornamento, conclui o capítulo com uma indicação para obter a graça ou a beleza:

Portanto, pelo exemplo de nossos ancestrais, pelo conselho dos entendidos e pela constante prática, um profundo entendimento deve ser obtido de como construir edifícios maravilhosos, e daquele entendimento, princípios comprovados devem ser deduzidos; (...) Esses princípios tanto governam cada aspecto da beleza e do ornamento em todo o edifício quanto relacionam-no individualmente às suas várias partes. Os primeiros derivam da filosofia, e são vinculados ao estabelecimento das direções e limites dessa arte; os últimos provêm da experiência da qual falamos, mas são aprimorados, por assim dizer, pela regra da filosofia e estabelecem o curso dessa arte. Estes últimos têm um caráter mais técnico, e eu devo lidar com eles primeiro, deixando as outras regras mais gerais para um epílogo (ALBERTI, 1999, p. 159).

O tema continua no capítulo 4, quando Alberti volta, de certa maneira, à definição do Prólogo e acrescenta novos dados para interpretação:

O prazer a ser encontrado nos objetos de grande beleza e ornamento é produzido pela invenção e pelo trabalho do intelecto, ou pela mão do artesão, ou é imbuído naturalmente nos objetos em si. O intelecto é responsável pela escolha, pela distribuição, pelo arranjo, etc., que conferem ao trabalho a dignidade; a mão é responsável pelo lançamento, pela reunião, pelo corte, pelo desbaste, pelo polimento e assim por diante, que dão ao trabalho a graça; as propriedades derivadas da natureza são o peso, a leveza, a densidade, a pureza, a durabilidade e assemelhados, que trazem ao trabalho a admiração. Esses três tópicos devem ser aplicados a cada parte do edifício, de acordo com seu respectivo uso e papel (ALBERTI, 1999, p.159).

Vemos, agora, que o papel do intelecto, que poderíamos, nesta circunstância, traduzir por *Lineamento* é responsável fundamentalmente pela dignidade, ao passo que a graça e outras qualidades, por assim dizer, estéticas, ficam por conta da natureza. Embora não possamos qualificar a *dignidade* (que parece ser um conceito bastante caro a Alberti) dentro da *utilitas* vitruviana, o fato de a *graça* ser associada ao trabalho manual ou até à natureza, separa-a da *venustas* de Vitruvius, contribuindo, de certa forma, para a opinião daqueles⁸² que consideram a *utilitas* como a característica mais valorizada por Alberti.

Não obstante a importância da afirmação, ela situa-se na categoria das definições e poderia, quando muito, iniciar a abordagem do tema da beleza e do ornamento e de como obtê-los. No entanto, conforme o anunciado na última frase do capítulo anterior, Alberti adia tal discussão.

⁸¹ De certa forma, ao longo de todo o tratado, Alberti reitera a importância dessa “adequação para o uso” que, somada a suas recomendações para a adequação às circunstâncias, poderia transformar o tratado numa defesa da *Utilitas* vitruviana e do *Decorum*. No entanto, como será adiante abordado, seu fascínio pela beleza produzida, entre outras maneiras, pela variedade, parece-me uma importante contraposição à tônica ponderada do texto albertiano. Ou, como eu havia falado antes, o balanço entre o Alberti jovem e o velho.

⁸² Embora esse não seja nem o tema central do livro, nem mesmo a visão definitiva sobre a tríade vitruviana, LEITE BRANDÃO, Carlos Antônio (2000-a, p.238), diz o seguinte: “Contra a interpretação de que Alberti privilegia a *venustas*, dá autonomia à beleza ou pauta-se por ‘uma visão estética’ da vida, o início do Livro IX adverte-nos contra o perigo de fazer dessa *venustas* o critério absoluto da conduta arquitetural. (...) Com uma das mãos, Alberti levanta a *venustas*, com a outra, ele a limita, dá-lhe o estatuto intelectual e humanista de *ars liberalis* e torna-a instrumento do seu programa pedagógico, sem permitir a autonomia trágica de a parte fazer-se todo e abandonar seu compromisso com a *virtù*, com a permanência e com as necessidades humanas”.

No início do capítulo 5, que fala sobre a compartimentação, ele diz que “O principal ornamento em cada objeto é o de que ele esteja livre de tudo o que for impróprio.” Depois de listar⁸³ várias coisas que não devem acontecer ou, até, que devem, para configurar a impropriedade (sem dar indícios de como fazer com que aconteçam ou não), termina o parágrafo dizendo, por exemplo:

Toda a composição dos membros, portanto, deve ser tão bem considerada, ser tão bem conformada aos requerimentos da necessidade e da conveniência, que essa ou aquela parte não proporcionem, separadamente, maior prazer do que estando em seu lugar apropriado, aqui ou ali, numa ordem, numa situação, numa conjunção, num arranjo e numa configuração específicos (ALBERTI, 1999, p. 163).

O problema dessa frase, como o de quase todas as outras que fazem recomendações para que se cuide muito da conveniência ou decoro, da harmonia, da composição e, em última instância, da beleza, é o da imprecisão do método pelo qual isso poderá ser alcançado, já que, a beleza, por exemplo, é tão difícil de ser encontrada em um único objeto que nem à natureza é consentido produzi-la com facilidade (Livro VI, C2, p.156). Embora esse conceito de Alberti seja contradito por sua afirmação de que a “própria natureza, como é fácil de ver por todo o lugar, não cessa de difundir uma orgia cotidiana de beleza – deixo que as matizes de suas flores sirvam como meu próprio exemplo” (Livro VI, C2, p.155), parece que o primeiro dos conceitos esteja mais impregnado no pensamento albertiano, já que ele retoma o assunto, mais adiante, enfatizando as dificuldades e a quase impossibilidade de obter a beleza.

Um outro aspecto ainda a ser considerado nesta afirmação de que Alberti não deixa clara a maneira de obter a beleza senão pelo cuidado é o de que ele conta várias pequenas histórias onde exemplos dessa beleza (harmonia, composição, decoro, etc.), ou da falta dessas mesmas qualidades, podem ser encontrados. Poderíamos, assim, inferir que boa parte de suas regras, além do cuidado, se fundamenta na observação criteriosa dos prédios ancestrais, como ele já disse que fez, enfaticamente, no início do Livro VI.

Assim, se pudéssemos argumentar que de nada adianta observar o trabalho dos ancestrais se não tivermos o discernimento para saber o que é bom ou ruim nesses trabalhos, Alberti apresenta-nos - não logo após o texto citado, e sim, ao longo de todo o tratado, por meio de suas pequenas histórias – vários exemplos de seu juízo de valores. Encontramos, por exemplo, sua crítica ao túmulo da meretriz Rhodope da Trácia, digno de uma rainha (Livro II, C2), seu repúdio ao exagero das pirâmides egípcias (Livro VIII, C3), ou, ao contrário, seu elogio ao uso de imensos blocos de pedra irregular para conferir um ar antigo e severo às muralhas (Livro VII, C2), ou sua recomendação para que o templo deva ser mais elevado que o nível da cidade (Livro VII, C5), ou, ainda, quando afirma sua profunda aprovação da estereotomia da pavimentação de um templo, utilizando linhas e formas musicais e geométricas (Livro VII, C10).

Entretanto, de qualquer maneira, todo esse *manual de conduta* inserido no tratado refere-se fundamentalmente à conveniência, e na medida em que diz respeito, na maioria das vezes, às obras exemplares dos ancestrais (positivas ou negativas), permanece latente a dificuldade para quem não quiser meramente igualar tais obras, mas queira, isto sim, como recomenda Alberti no Livro I, superar os modelos ancestrais.

⁸³ “A compartimentação será, portanto, conveniente, quando ela não for abrupta, confusa, desorganizada, desconexa ou composta de elementos incongruentes; ela deve ser feita de elementos não muito numerosos, nem muito poucos, não muito pequenos nem muito grandes, não muito destoantes ou sem graça nem desconjuntados e distantes do resto do todo, se for o caso” (ALBERTI, 1999, p.163. Livro VI, C5).

Na continuação do capítulo 5, depois de falar na beleza e nobreza dos grandes blocos de pedra, Alberti, informa alguns parâmetros que poderíamos considerar como indicadores de obtenção da *Venustas*:

Resumindo, todas essas coisas deverão contribuir [Alberti refere-se às pedras]. Entretanto sejam elas quais forem, parecerão sem valor se sua composição não for precisamente governada pela ordem e pela medida. Cada elemento individual deve ser disposto conforme o número, de uma tal maneira que o par seja balanceado pelo par, o direito pelo esquerdo, o superior pelo inferior; nada deve ser introduzido que possa perturbar o arranjo ou a ordem; tudo deve ser colocado nos ângulos exatos e nas linhas proporcionais (ALBERTI, 1999, p. 154).

Só que Alberti, em nenhum momento diz (e talvez ninguém o diga) qual é essa ordem e essa medida, quais os ângulos e as linhas exatos. Poderíamos dizer que justamente os conceitos de decoro e proporção são, com a observação dos exemplos, tanto da natureza quanto dos ancestrais, as chaves para atingir a harmonia e a beleza.

Entretanto o decoro - posterior *convenance* - tanto em arquitetura quanto em oratória, é um conceito empírico e geralmente não declarado, dependente de hábitos e costumes que, mesmo quando estabelecem leis estritas, estarão sempre sujeitos à flexibilidade da conduta humana. Dessa maneira, se as leis da proporção, sejam elas divinas, apreendidas da natureza ou adquiridas pelo hábito, fornecem números seguros para se obter a ordem, a medida e a simetria necessárias para uma boa composição, o “tempero mais aprazível” da variedade estará sempre disponível para o dismantelamento de todos esses cuidados, principalmente porque, em última instância, parece ser ele, travestido de invenção, o melhor caminho para a superação dos ancestrais.

No capítulo 12, ainda do Livro VI, Alberti começa a falar das aberturas, apresentando-as como um “ornamento que confere grande encanto e dignidade ao trabalho,” no entanto, com o pretexto da “falsa abertura”, todo este capítulo, quanto o subsequente e último, refere-se à coluna e à colunata. E embora possamos considerar que o tratado (e, conseqüentemente, o pensamento) de Alberti apresenta pontos mais instigantes para observação e o debate do que esses dois últimos capítulos do Livro VI, o material aí contido parece-nos fundamental para a discussão do ornamento albertiano.

John Summerson (1982, pp. 21-2)⁸⁴ lembra que as ordens tinham sentido para edifícios, tais como o templo grego, cujo esquema estrutural fundamentava-se na coluna e na arquitrave, e que ao mudarem os programas e principalmente o esquema construtivo, de grandes massas com aberturas restritas, os romanos não tinham qualquer necessidade prática das ordens, mas as consideraram fundamentais para conferir significado aos seus edifícios. Alberti, bom observador dos edifícios antigos, certamente deu-se conta desse caráter ornamental das ordens e de quanto os maciços prédios romanos perderiam em graça, se despojados de tal *ornamento*. Falando fundamentalmente sobre as ordens arquitetônicas, John Onians (1988) mostra como o rigor grego original, que distinguia as diferenças regionais, cede vez, já no período de expansão helenística, para a mistura das ordens, levam-nas a chegar à civilização romana (como o atesta o Coliseu), bastante liberadas de sua função e de seus encargos primitivos. Onians conta-nos também como as ordens, durante o longo período que vai da queda do

⁸⁴ SUMMERSON, John (*A linguagem clássica da arquitetura*, São Paulo, 1982), afirma: “Os romanos, ao adotarem arcos e abóbadas em seus edifícios públicos, fizeram questão de empregar as ordens da forma o mais visível possível. Talvez achassem que, sem as ordens, um edifício não poderia ser significativo. Quem sabe procuraram transferir o prestígio da arquitetura religiosa para projetos seculares importantes. Não sei. Seja qual for a razão, combinaram a arquitetura altamente estilizada, mas estruturalmente bastante primitiva dos templos gregos com seus arcos e abóbadas. E assim, ao empregarem as ordens não como mera decoração, mas como instrumento de controle de novos tipos de estrutura, renovaram a linguagem arquitetônica. Apesar de serem, na maioria dos casos, estruturalmente inúteis, as ordens, com cerimônia e grande elegância, dominam e controlam a composição à qual estão associadas, tornando os edifícios expressivos”.

Império Romano ao Renascimento, sofreram toda a sorte de alterações – a ponto de, numa mesma igreja, cada coluna de sustentação da nave central ter um capitel intencionalmente diferente do outro – sem perder, no entanto, sua característica de “portadoras de significado.” Se os edifícios remanescentes da Antigüidade greco-romana foram os maiores responsáveis por essa manutenção de valor simbólico, independente do significado atribuído (ou das variações desses significados), os tratados de arquitetura, certamente, contribuíram, com suas histórias, interpretações e, depois de Alberti, com seus desenhos, para a garantia do valor que as ordens retiveram até o início do século XX. Não poderíamos, certamente, dizer que Alberti foi um dos responsáveis por tal manutenção. Sua abordagem das ordens é, por assim dizer, transversal. Os elogios que acontecem nos Livros I, VI e VII, referem-se à coluna como peça autônoma, isto é, desprovida de qualquer estilização específica que faça com que possamos imediatamente associá-la às ordens.

Podemos considerar, entretanto, que esse aspecto, mais do que uma fraqueza albertiana, talvez represente uma qualidade sobre o dogmatismo vitruviano, pois, como salienta Calovi Pereira (2001, p. 98)⁸⁵:

Em seu intento de conceituar a beleza em arquitetura e delinear os princípios do projeto, Alberti jamais chega ao nível da prescrição ou do absoluto: seu tratado é um constante apelo ao exercício do bom-senso instruído por uma mente informada e temperado pela cuidadosa consideração e pela moderação. Embora sendo um admirador da arquitetura dos antigos romanos, Alberti não adota uma postura estática diante das ordens clássicas, como se elas representassem a cristalização absoluta da excelência.

Livro VII

O Livro VII, sobre o Ornamento para Edifícios Sacros, traz a maior parte da análise da coluna e das aberturas, vistas quase que totalmente sob a ótica de sua utilização no templo, cuja condição de “maior e mais importante ornamento da cidade” assegura a proeminência dentro do livro. Poderíamos também dizer que este é o livro em que Alberti expõe o maior número de regras para a construção da beleza e de sua *concinnitas*, não obstante muitas delas – a maioria, talvez – não contarem com seu entusiasmo explícito, na medida em que são apresentadas como uma transmissão de conhecimentos consagrados e que passam pelo tratadista sem deixar marcas profundas.

Por outro lado, ao começar o livro, falando nas cidades, Alberti deixa, mais uma vez, clara a sua postura de urbanista. Embora este trabalho não pretenda abordar tal enfoque, é impossível deixar de considerar sua importância dentro do *De re aedificatoria*: a preocupação albertiana em aprimorar as estruturas que governam as relações da sociedade, presente de forma crítica em quase todos os seus textos e, muito especialmente em *Momus*, encontra um fértil terreno para o desenvolvimento e a materialização ao longo de todo o tratado, mesmo que afirmemos estar a maior concentração nos Livros IV e V.

Assim, no capítulo 1, após começar a falar da compartimentação, dizendo que ela “contribui mais para o encanto e esplendor de um edifício do que para sua utilidade e força”, Alberti refere-se à cidade com uma afirmação que talvez possa ser considerada como um indicativo para a obtenção da beleza:

O principal ornamento de qualquer cidade é sua localização, a disposição, a composição e o arranjo de suas ruas, suas praças, e suas obras individuais: cada um deles deve ser planejado e

⁸⁵ CALOVI PEREIRA, Cláudio. Critérios da arquitetura e prática de projeto em Leon Battista Alberti. In: KIEFER, Flávio et al. *Crítica da Arquitetura. V Encontro de Teoria e História da Arquitetura*. Porto Alegre, 2001.

distribuído de maneira adequada a seu uso, importância e conveniência, porque sem ordem, nada poderá ser cômodo, gracioso ou nobre (ALBERTI, 1999, p. 191).

No capítulo 2, os julgamentos estéticos referem-se às muralhas das cidades e à possibilidade, já mencionada, de obter a beleza por meio da escala e do poder da matéria bruta que irão conferir “um certo ar rude de severidade ancestral”.

Um pouco mais adiante, embora se refira mais ao decoro do que à beleza, dá outro parecer sobre a estética dos muros: “O refinamento de uma cornija e o seu revestimento não são próprios para uma muralha: em vez de uma cornija, deverá haver uma fiada de grandes pedras salientes, ligeiramente mais lisas do que o resto e colocadas de forma simples e em nível”.

No capítulo 3, que fala fundamentalmente sobre os templos, Alberti inicia o texto salientando a importância desse tipo de edifício sobre os demais, qualificando-o como “o maior e mais importante ornamento da cidade”; numa afirmação que parece contradizer seu parecer anterior, do capítulo 1. E, nesse caso, acreditamos que uma pequena correção pudesse ser feita para hierarquizar ambos os pareceres: na verdade, quando fala de ruas praças e obras individuais, cuja disposição, composição e arranjo, somados à localização, Alberti deveria, coerentemente com sua distinção entre beleza e ornamento, referir-se à estrutura fundamental da cidade, que não existe sem ruas, praças, e obras individuais, mas que pode prescindir de um templo sem deixar de ser bela. E, nesse caso, o ornamento parece muito mais aplicável ao templo do que a todos os outros componentes citados no capítulo 1.

Logo a seguir, no capítulo 3, encontramos outra afirmação de considerável importância para o entendimento dos critérios estéticos albertianos:

É por isso que eu gostaria que o templo fosse tão belo que nada mais decoroso pudesse ser divisado; eu o enfeitaria em todas as partes de maneira que alguém que, nele entrasse ficasse imediatamente pasmo de admiração por todas as coisas nobres, e pudesse dificilmente conter a exclamação de que aquilo que ele havia visto era, indubitavelmente, um lugar digno de Deus (ALBERTI, 1999, p. 194).

Essa idéia, de que a admiração e, implicitamente, uma certa beleza poderia ser obtida pelo acúmulo de ornamentação “em cada parte”, que poderíamos afirmar ser episódica no texto de Alberti (na verdade, no Livro IX ela reaparece), parece encontrar sustentação em parte de seus trabalhos profissionais, como em Santa Maria Novella e no Sepulcro Rucellai. Logo a seguir, Alberti fala da adequação do templo à cidade e à divindade⁸⁶ a que se destina, antecipando com seu *decorum* o conceito do caráter arquitetônico que irá frequentar a teoria da arquitetura a partir do século XVIII.

No capítulo 4, a prescrição das proporções retorna: ali são fixadas as relações da planta quadrangular, das capelas e das tribunas dos templos, e é feita a rápida descrição do *Templum Etruscum*, que Alberti posteriormente utiliza como esquema espacial para Sant’ Andrea.

⁸⁶ Alberti refere-se, na maior parte do tratado, às divindades pagãs numa atitude que é, no mínimo, curiosa, para um membro da Igreja Católica. Como essa postura se encontra também em boa parte de sua produção literária, poderíamos supor que seria um reflexo da conduta humanista vigente, de buscar no passado não apenas a glória e o esplendor romanos, mas também todos os demais valores. Entretanto, como boa parte dos textos albertianos mantém um tom levemente irônico, de quem observa a sociedade “de cima do muro”, mesmo quando eivado por dados autobiográficos ou por experiências pessoais, poderíamos imaginar que seu paganismo fosse encarado, na época, como uma crítica social indireta, com toques de sofisticação proporcionados pela erudição arqueológica do autor. O propósito deste trabalho, certamente, não é o de investigar a alma albertiana na medida em que esse tipo de conduta não apresenta uma tradução fácil de seu pensamento e de sua ação arquitetônicos. No entanto, essa constância pagã no tratado, tanto quanto os programas ancestrais abordados, comprometem de maneira importante o conceito, já referido neste trabalho, de que Alberti escreveu o primeiro tratado moderno de arquitetura.

No capítulo 5, é recomendada a inclusão do pórtico frontal nos templos e dadas as relações entre comprimento e largura. Da mesma maneira, é indicada a elevação do pórtico e, também, de todo o templo (anteriormente mencionada), com relação aos demais edifícios, para conferir-lhe “maior ar de dignidade,” e lembrada, mais uma vez, a necessidade da analogia do corpo edificado com o corpo animal para garantir a proporção correta. Continuando nos pórticos, encontraremos, ainda no capítulo 5, os cinco níveis de espaçamento do intercolúnio: o largo, o estreito, o elegante, o não-tão-largo e o não-tão-estreito. Alberti informa que os vãos devem ser em número ímpar e as colunas em número par, que o vão central, em frente da porta, deve ser um pouco mais largo, e prescreve as relações numéricas recomendadas pelos arquitetos tanto para o intercolúnio quanto para o vão central, maior. No entanto, ao encerrar o capítulo, faz a ressalva de que “pelas medições que fizemos nos edifícios antigos, vimos que o vão central nem sempre segue essas regras.”

A abordagem direta das ordens começa no capítulo 6, quando Alberti recomenda o uso das pilastras e do arco para os teatros e, mesmo, para as basílicas, mas afirma que para o templo devam ser usados apenas a coluna e o entablamento.

Do capítulo 6 ao capítulo 9, Alberti descreve pormenorizadamente os capitéis, as bases, o entablamento, com suas respectivas proporções nas diversas ordens, até o limite de inserir, no corpo do texto, sua recomendação aos escribas para transcreverem seu trabalho com os nomes dos números e, não, com os respectivos algarismos. Em meio a toda esta descrição técnica, há lugar para histórias como a das origens dos capitéis onde Alberti mostra seu preconceito contra os gregos – “se é que os gregos devam ser acreditados em alguma coisa” – e sua preferência pela ordem que ele chama de italiana, mas que uma nota dos tradutores diz que “Serlio faria dela a quinta ordem canônica, a compósita”.⁸⁷

Alberti volta a falar sobre as ordens no capítulo 5 do Livro IX, com uma rápida história sobre suas origens e, no capítulo 7 do mesmo Livro, relacionando as proporções das colunas às dos tipos humanos. Se formos, porém, estabelecer uma comparação entre a abordagem albertiana das ordens e aquela feita por Vitrúvio, mesmo que possamos dizer que Alberti, em relação à história, ao conteúdo e ao desenvolvimento, ultrapassa seu antecessor, sua relação com o assunto parece meramente operacional, sem conseguir transmitir a segurança e a autoridade do autor romano.

Vitrúvio começa a falar das ordens em seu Livro III, vinculando-as aos templos - edifícios para as quais sistema coluna/entablamento foi gerado ou, pelo menos, aos quais foi definitivamente associado – e continua no assunto ao longo de todo o livro seguinte, tornando o tema das ordens, tanto quanto o da proporção, sua maior contribuição à teoria arquitetônica. Quando, nos Livros V e VI do *Da Arquitetura*, aborda programas diferentes do templo, a cidade à que se refere ainda é romana ou grega. Além disso, como bem o sabemos, prédios como o Coliseu e monumentos como o Arco de Constantino, ambos em Roma, onde as ordens são utilizadas com um caráter, por assim dizer, acessório, ainda não existiam. Apesar de alguns programas abordados por Vitruvius, tais como prisões, teatros e termas, terem estruturas que se distanciavam completamente daquela do templo, em outros prédios, como nos foros, nas basílicas e nos átrios residenciais, a colunata ou o pórtico, mesmo quando complementar, tinha uma participação significativa na composição morfológica do edifício. Alberti, com os quinze séculos que o separam de seu colega, teve a história a seu favor para avaliar todas as transformações, referidas por Onians, pelas quais as ordens haviam passado. Assim, parece natural sua classificação tanto da coluna quanto, por extensão, das ordens como ornamento, ou seja, como “beleza acessória”.

⁸⁷ Digno de nota, ao final do capítulo 9, é a menção da coluna salomônica, ausente em Vitruvius.

No segundo parágrafo do capítulo 2, Livro VI, Alberti se referiu à beleza nos seguintes termos:

A importância marcante que nossos antepassados, homens de grande prudência, atribuíram a ela, fica evidenciada pelo cuidado para que suas instituições legais, militares e religiosas – na verdade, toda a comunidade – devesse ser embelezada; e por nos deixarem saber que, se todas essas instituições, sem as quais o homem dificilmente existiria, fossem despidas de sua pompa e elegância, seus trabalhos pareceriam insípidos e indignos (ALBERTI, 1999, p. 155)..

Entretanto, como adiante, no mesmo capítulo, afirma que “...a beleza é alguma propriedade inerente, (...) ao passo que o ornamento (...) tem o caráter de algo anexado ou adicional(.)”, poderíamos deduzir que a remoção da “pompa e elegância” das instituições ancestrais, refere-se a algo adicional, isto é, algo que, como as ordens do Coliseu e do Arco de Constantino, mesmo quando retiradas, deixariam íntegra a estrutura morfológica do edifício/construção ao qual foram aplicadas, expondo sua beleza inerente. E, mesmo sem saber que instituições Alberti tinha em mente ao fazer seu comentário, certamente podemos aplicar os exemplos de Summerson (1982) e concordar que aquelas duas construções perderiam muito de sua capacidade de impregnação icônica se desprovidas das ordens, ainda que tal concordância represente uma espécie de desvalorização do conceito de beleza inerente.

A condição de ornamento, ou de elemento adicional que Alberti, dessa maneira, atribui às ordens, permite um manejo mais liberado dos cânones como forma de “ultrapassar” os arquitetos antigos. Mesmo que recomende, em nome do decoro, que todos os elementos de uma colunata sejam de uma mesma ordem, considerando inclusive, em nome da lógica construtiva, que a coluna só deva ser usada como suporte do entablamento e que os arcos utilizem as pilastras, as ordens, como ornamento, ainda possibilitavam a Alberti um considerável grau de liberdade.

O capítulo 10, que trata da acessibilidade aos templos, das suas paredes, e da sua decoração, mostra, mais uma vez, a alternância dos critérios albertianos:

Cícero segue os ensinamentos de Platão e sustenta que os cidadãos deveriam ser compelidos por lei a rejeitar qualquer variedade e frivolidade na ornamentação de seus templos e a valorizar a pureza acima de tudo. “Deixe-nos ter,” ele acrescenta, “um pouco de dignidade para essas coisas.” Eu acreditaria com facilidade que, em sua escolha de cores, assim como em seu modo de vida, a pureza e a simplicidade agradariam mais aos deuses superiores; tampouco deverá um templo conter qualquer coisa que distraia a mente da meditação religiosa para a atração e o prazer dos sentidos. Na verdade, para meu juízo, para os templos, assim como para outros edifícios públicos, é muito recomendável – desde que não se reduza a solenidade – executar paredes, tetos e pavimentações com habilidade e elegância, fazendo-os tão duráveis quanto possível (ALBERTI, 1999, p. 220).

Embora a preocupação com a durabilidade e a conservação, referidas em parágrafos um pouco anteriores, não entre em conflito com as recomendações do capítulo 3 (“eu o enfeitaria em todas as partes de maneira”...), e mesmo que possamos considerar episódico esse “enfeitar até o limite” ali preconizado, o registro do contraste se torna importante para a hipótese, levantada neste trabalho, da presença de dois Albertis na formulação do tratado.

Depois de falar sobre as paredes, os pisos e as inscrições possíveis dentro de um templo e de fazer comentários sobre tetos e frontões, Alberti retoma, do capítulo 12 ao capítulo 15, a prescrição proporcional, descrevendo as relações numéricas de portas e janelas em cada uma das ordens, as proporções em planta das basílicas e os espaçamentos dos arcos.

Os dois capítulos restantes do Livro VII, abordam os monumentos e as estátuas e, no livro seguinte, em que ele fala sobre diversos programas – sepulcros, colunas votivas, mausoléus, torres de vigia, teatros, circos, anfiteatros, cúrias, entre outros –, a proporção aparece de

maneira mais ou menos discreta, como uma informação complementar ao futuro projetista desses tipos de edifício.

Livro VIII

Como já havia sido comentado, o Livro VIII, sobre Ornamento para Edifícios Públicos Seculares, não contém material importante para a discussão da teoria arquitetônica. Fala sobre estradas, sepulcros, colunas votivas, mausoléus, inscrições em monumentos, torres de vigia, túneis, pontes, portos, arcos triunfais, edifícios para espetáculos, principalmente teatros, anfiteatros, circos romanos, termas, cúrias e outros programas públicos. No entanto, na abertura do capítulo 1, voltamos a encontrar a alternância entre a austeridade e a superornamentação dos templos:

É claro que os edifícios não requerem o mesmo ornamento. Nas obras sacras, especialmente naquelas públicas, toda a arte e indústria devem ser empregadas para torná-las tão ornadas quanto possível: obras sacras devem ser decoradas para os deuses, as seculares, para os homens” (ALBERTI, p. 1999, p. 244).

Livro IX

Como também havia dito anteriormente, o Livro IX, sobre Ornamento para Edifícios Privados, é, senão o melhor, um dos melhores livros sobre a teoria da arquitetura. O capítulo 1 fala, fundamentalmente, sobre conveniência, bom-senso e senso de propriedade ou de adequação, e apesar do assunto ser recorrente ao longo de todo o tratado, a ponto de considerarmos que a opinião⁸⁸ de Alberti é a de que nada será efetivamente belo se não for adequado ou conveniente, esse primeiro capítulo serve como uma espécie de “modo de aplicação da beleza” que será abordada adiante, no capítulo 5. Assim, ao contar-nos a história sobre o comentário de Agesilaos sobre as vigas das casas na Ásia, ele afirma: “Ele estava certo: sua modéstia ancestral determinava que uma casa deveria ser construída para a conveniência, não para o deleite e o encanto.” Continuando com seus conselhos a respeito da frugalidade e da parcimônia, e com a crítica à extravagância - uma crítica decorosa que distingue o público do privado e o sacro do profano, e parece dirigida a evitar a inveja -, encontramos uma possível explicação para a alternância de pareceres sobre o ornamento:

Apesar de achar que qualquer excesso deva ser censurado, na verdade acredito que aqueles que gastaram muito no corpo de seus edifícios e acabaram por não poder adorná-los merecem ainda maior censura do que os que gastaram levemente em ornamento. Por isso, o indivíduo que quiser entender perfeitamente o verdadeiro e correto ornamento de um edifício, deve dar-se conta de que seu principal componente e gerador não é dispêndio de riqueza, mas a riqueza do engenho. Acredito firmemente que qualquer pessoa de bom-senso não queira projetar sua casa de maneira muito diferente das dos demais e deva ser cuidadoso para não provocar a inveja pela extravagância e pela ostentação (ALBERTI, 1999, p. 292).

E, logo adiante, Alberti informa como e em que condições esse decoro deve ser aplicado:

Em resumo, tanto quanto possível cada elemento que contribui para a dignidade e o esplendor deveria seguir o exemplo dos trabalhos públicos; na verdade, eles deveriam ser tratados com tal

⁸⁸ Parece-nos importante a interpretação de ONIANS, John (1988, p. 101), quando diz: “A assimilação das formas arquitetônicas às ações humanas só é possível para Alberti porque ele está determinado a mostrar que os edifícios, tal como os homens, podem ser submetidos às regras da moralidade.” Logo adiante, ONIANS relembra: “A noção de *decorum* já havia, é claro, sido aplicada na Antigüidade a muitas artes, tais como à retórica por Cícero e à poesia por Horácio, mas em nenhuma delas foi dada a enorme importância que Alberti aqui lhe atribui.”

restrição que deveriam mostrar encanto em vez de pompa. Assim como no livro anterior, sobre edifícios públicos, [dissemos] que o temporal deva rebaixar-se razoavelmente ao sacro em dignidade, como também em refinamento e na quantidade de ornamento, os edifícios privados deveriam permitir-se serem facilmente ultrapassados pelos públicos.

(...)

Se eu tivesse que resumir toda a questão, eu diria que os edifícios sacros devem ser projetados de tal maneira que nada mais possa ser adicionado para realçar sua majestade ou para causar maior admiração por sua beleza; o edifício privado, por sua vez, deve ser tratado de tal maneira que não pareça possível remover qualquer coisa, pois tudo foi reunido com grande dignidade (ALBERTI, 1999, p. 292-3).

Embora possamos entender a distinção e a gradação a que Alberti se refere, parece estranha - até porque anteriormente já havia sido enfatizada - essa impregnação ornamental do edifício sacro, até o limite de excesso. Apesar de Alberti ter mostrado posteriormente em seus projetos, o *modus faciendi* dessa ornamentação do templo, a falta de exemplos no tratado e a impossibilidade de estabelecer todas as regras pertinentes ao tema colocam o leitor no terreno da subjetividade, dependendo de cada arquiteto estabelecer os critérios de bom-senso ou do senso de adequação.

Na verdade, ao longo de todo o texto, Alberti conta-nos histórias (nunca tão extensas quanto as de Vitruvius mas, certamente, em maior quantidade) que poderíamos considerar como substitutas dos desenhos que caracterizaram a maioria dos tratados posteriores, e que, como tal, indicariam o caminho do bom-senso, da conveniência, da beleza e de outros conceitos subjetivos.

O simples fato, contudo, de contrapor a exuberância do edifício sacro ao *necessário e suficiente* que cabe ao edifício privado, nos leva a pensar que o bom-senso, tão recomendado, reside neste tipo de prédio, ao passo que o templo permitiria quase toda a invenção. Só que, logo a seguir, Alberti nos informa que, não obstante “o controle mais severo ser exigido para edifícios privados”, “uma certa licença é muitas vezes possível”. E, sempre usando o método das histórias exemplares, após dizer que “Na verdade, algumas vezes, será mais agradável desviar-se um pouco da dignidade e da regra calculada dos lineamentos, o que não seria permitido em obras públicas”, o autor libera o uso de elementos como Atlantes para os umbrais das portas de salas de jantar e colunas rústicas para pórticos de jardins. Recomenda, ainda, que a utilização desses elementos seja manejada de tal forma que não tolha a compreensão das “linhas e ângulos” da estrutura original, mas que “distraia o observador com um artifício charmoso,” concluindo o capítulo com o conselho de que, nas dependências mais privadas, “o grau de licença seja tomado de acordo com o gosto”. Um conselho que contribui para desafiar a autoridade das regras contidas ao longo do tratado.

Dentro do princípio da distinção entre público e privado, no Capítulo 2, ao comparar a casa urbana à *villa* no campo, Alberti contrasta a maior sobriedade que se espera na primeira com a licença e o encanto que é permitido e, até, aconselhado na última. Entretanto, sua preferência não recai sobre nenhuma delas, já que, condizendo com seu apreço pela média e com a ponderação do texto, a casa suburbana parece-lhe oferecer a maior soma de vantagens. E nela, a *varietas* impera:

Faça com que tudo sorria e acolha o visitante quando ele chegue. E, tendo ingressado, deixe-o inseguro se terá maior prazer em permanecer onde está ou aventurar-se a ir adiante, seduzido pela alegria e pelo esplendor. Deixe-o passar de áreas quadrangulares para circulares, e de circulares de volta para uma quadrangular, e então para aquelas que não são completamente redondas nem retilíneas (ALBERTI, 1999, p. 296).

Após esse trecho que, de certa forma, lembra suas recomendações para o encantamento que o usuário deva sentir no interior do templo (Livro VII, acima), no capítulo 3, Alberti volta à

proporção prescritiva e enumera as alturas que as peças devem ter conforme seus comprimentos e larguras, alturas estas que variam para tetos planos ou com abóbada⁸⁹. Como não são informados os motivos para a preferência de tais proporções, que não seja a mera utilização por parte dos antigos, esse tipo de prescrição acaba por provocar a sensação de uma mera transcrição de dados adquiridos.

No capítulo 4, no qual enumera os motivos que julga apropriados para revestimento e pintura de paredes e para materiais e estampagens de pavimentações, Alberti resume, no início do segundo parágrafo, sua opinião: “Eu detesto a extravagância. Fico encantado por tudo que combine o engenho com a graça e o espírito.” Em todo o capítulo, após cada história/exemplo que conta, ele emite seu juízo e, dessa maneira, ficamos sabendo que, além de detestar a extravagância, ele acha que “para o revestimento de uma parede não pode haver um projeto mais agradável ou atraente do que a representação de uma colunata de pedra”; diz que “não faria uma parede sobrecarregada com estátuas, tampouco com pinturas demais”; sente-se particularmente encantado quando vê “pinturas de paisagens agradáveis com portos, cenas de pescaria, de caça, de banho, de esportes campestres, ou vistas floridas e verdejantes”; elogia uma gruta onde havia uma fonte cuja base “havia sido coberta por várias conchas e ostras voltadas para dentro ou para fora, arranjadas encantadoramente de acordo com suas diferentes cores”; para os quartos de casais recomenda apenas o uso de “retratos de homens dignos e de boa aparência,” porque, segundo a crença, eles terão “grande influência na fertilidade da mãe e na aparência do futuro filho”; acredita que as “cenas de fontes e rios trarão um considerável benefício para quem estiver com febre,” além de serem boa inspiração para conciliar o sono; elogia os jardins antigos onde os jardineiros procuravam agradar seus patrões desenhando “seu nome no chão com caixas com ervas fragrantas”; acha que os pórticos das casas dos cidadãos mais nobres devam ser com arquivadas e os dos homens simples com arcos; e, dentre outras opiniões, desaconselha uma característica que tornaria famosas as *villas* de Palladio, ao acrescentar que o “frontão de uma casa privada não deveria copiar, de maneira alguma, a majestade do templo”.

O capítulo 5, que podemos considerar como um dos mais importantes do tratado, juntamente com o capítulo 1, inicia com uma frase de efeito⁹⁰ referente à abordagem direta da beleza, contém a famosa definição de *concinnitas*, a interpretação das três ordens segundo os tipos físicos dos quais o número é deduzido, e apresenta a analogia da harmonia musical com a visual. Mas, se podemos dizer que, no capítulo 1, o tema predominante, da conveniência, consegue ser bem delineado e resumido, o mesmo não se pode dizer sobre os temas do capítulo 5.

Não obstante a quantidade de informações contidas, tanto práticas quanto teóricas, não obstante a qualidade literária da maioria dos trechos, consideramos impossível a leitura do tratado de Alberti sem que saíamos dela com uma sensação muito forte de que a maior mensagem que seu autor quis passar foi a da ponderação, a do estudo cuidadoso e reflexivo sobre toda e qualquer atitude - seja projetual, seja construtiva - que venhamos a tomar. Como já dito anteriormente, esse é o texto do Alberti velho, sábio, que predomina consideravelmente sobre os escritos, menores, do Alberti jovem, entusiasmado, que parece achar que a variedade deva suplantar a regra e que, de certa maneira, comprova isso com sua prática arquitetônica posterior.

⁸⁹ Digno de registro é o fato de os tradutores terem feito tabelas, nas notas 41 e 42, da página 297, para melhor explicar o texto de Alberti.

⁹⁰ “Chego agora a um assunto que venho prometendo tratar todo o tempo: todo o tipo de beleza e ornamento dele consiste; ou, para dizê-lo de forma mais clara, nasce de cada regra da beleza” (ALBERTI, 1999, p.301. Livro IX, C5).

O capítulo 5 deveria ser aquele que enfeixaria os textos jovens, arrematando o capítulo 2 do Livro VI e que, se possível, proporcionaria maiores possibilidades de acesso à beleza e à variedade. Seu início, anteriormente citado, promete isso. Alberti, porém, começa por falar das dificuldades em abordar a assunto: “Esse trabalho de pesquisa e seleção não é nem óbvio nem direto em qualquer outro tema, mas ele é mais ambíguo e complicado naquele que estamos pretendendo abordar.”

Após dizer que “não devemos perguntar como um maduro entendimento do todo pode ser obtido,” mas que, pelo contrário, “devemos começar observando o que produz a beleza em sua própria essência,” sugere investigarmos a beleza nos corpos produzidos pela natureza e afirma:

Quando você faz julgamentos sobre a beleza, não segue a simples fantasia, mas o trabalho de uma faculdade racional que é inata à mente. É certamente assim que acontece, posto que ninguém pode olhar algo vergonhoso, deformado, ou desagradável sem imediato desprazer ou rejeição. O que surge e provoca tal sensação na mente, não deve ser questionado em detalhe, mas devemos considerar a evidência de que o fato é relevante para nosso argumento, pois na forma e na imagem de um edifício, existe uma excelência e uma perfeição naturais que excitam a mente e são imediatamente reconhecidas por ela. Eu, particularmente, acredito que a forma, a dignidade, a graça, e outras qualidades similares delas dependem e que, tão logo algo seja removido ou alterado, essas qualidades são enfraquecidas e perecem (ALBERTI, 1999, p.302).

Logo a seguir, atribui ao número, ao acabamento (*finitio*) e à disposição (*collocatio*), o papel de principais componentes para a obtenção dessa beleza. Só que acrescenta um novo fator, absolutamente intangível, quando diz:

Mas partindo da composição e da conexão desses três elementos, há uma outra qualidade em que a beleza brilha com esplendor: nosso termo para ela é *concinnitas*; que dizemos ser nutrida com toda a graça e esplendor. É tarefa e objetivo da *concinnitas* compor as partes que, por sua natureza, estejam bastante separadas, obedecendo a alguma regra precisa, de tal maneira que encontrem, em sua aparência, uma correspondência mútua.

É por isso que, quando a mente é tocada pela visão ou pelo som, ou por qualquer outro meio, a *concinnitas* é imediatamente reconhecida. Faz parte de nossa natureza desejar o melhor e a ele apegar-se com prazer. Em nenhum corpo inteiro ou em suas partes floresce tanto a *concinnitas* quanto na natureza; assim, eu a chamaria de casamento da alma com a razão. (...) Tudo o que a natureza produz é regulado pela lei da *concinnitas* e sua principal preocupação é a de que tudo que ela faz deva ser absolutamente perfeito. Sem a *concinnitas* isso seria dificilmente atingido, pois a simpatia crítica das partes estaria perdida. (ALBERTI, 1999, p. 302-3).

Alberti conclui o assunto da *concinnitas* com uma nova e definitiva definição da beleza:

Se tal for permitido, deixe-me concluir o seguinte. Beleza é uma forma de simpatia e consonância das partes dentro de um corpo, de acordo com um número definido, com um lançamento e uma colocação tal como ditado pela *concinnitas*, a regra fundamental e absoluta na natureza. Esse é o principal objetivo da arte da construção, e a fonte de sua dignidade, charme, autoridade e valor (ALBERTI, 1999, p. 303).

No restante do capítulo, Alberti mostra como os antigos tentaram alcançar essa *concinnitas*, retomando a origem das ordens para explicar que os diversos edifícios devem ser tratados de formas diferentes; estende-se, desnecessariamente, na teoria dos números para explicar a simetria e os espaçamentos de vãos; e chega à analogia entre a harmonia musical e a proporção arquitetônica: “Aqueles mesmos números que levam os sons a ter a *concinnitas* que agrada aos ouvidos, também preenchem os olhos e a mente com um prazer maravilhoso” .

O capítulo seguinte contém uma nova abordagem da teoria da proporção, ainda baseada em regras harmônicas, mas que mostram o Alberti matemático e, como não poderia deixar de ser, o Alberti ponderado, já que o tema predominante no final do texto é o das médias harmônicas, geométricas e aritméticas, aplicadas à proporcionalidade dos ambientes.

O capítulo 7 trata ligeiramente das proporções vinculadas ao corpo e à história das ordens, mas ao informar que os antigos as dimensionavam com base no corpo humano, com correções que ficam explícitas no segundo parágrafo, Alberti toca no tema da sensibilidade natural para revisão de regras rígidas:

Os antigos fizeram suas colunas com tais dimensões, algumas seis vezes a base, e outras dez. Mas a sensibilidade natural inata ao espírito, e que nos permite, como já o mencionamos, detectar a *concinntas*, sugeriu a eles que nem a espessura de uma e nem a esbelteza da outra era agradável, e então, rejeitaram a ambas (ALBERTI, 1999, p. 309).

Volta ao assunto no quarto parágrafo, quando passa a falar sobre o arranjo e a composição das partes:

O arranjo concerne o lugar e a posição das partes. É mais fácil sentir quando elas estão mal feitas do que compreender como se pode fazê-las de maneira razoável, pois isso se fundamenta no julgamento que a natureza instilou nas mentes humanas e tem muito em comum com as regras para os traçados (ALBERTI, 1999, p. 309-10).

O capítulo 8 trata das falhas do projeto e da construção. Após uma série de conselhos que se supõe cabíveis no Livro X, este capítulo traz mais alguns parágrafos sobre o tema da percepção da beleza:

Sobre a aparência e a configuração de um edifício, existe uma excelência e uma perfeição naturais que estimulam a mente; se presentes elas são imediatamente reconhecidas mas, se ausentes, elas são ainda mais desejadas. Os olhos são, por sua natureza, ávidos pela beleza e pela *concinntas*, e são particularmente melindrosos e críticos nessa matéria. Eu não sei por que eles clamam por aquilo que falta mais prontamente do que apreciam o que existe. (...) Na verdade, eles às vezes acham impossível explicar o que nos ofende, afora o fato de que não há maneira de satisfazer nosso excessivo desejo de admirar o que é belo (ALBERTI, 1999, p.312).

Na continuação do parágrafo acima, Alberti volta a manifestar sua preferência pela densidade ornamental para, logo após, recomendar cuidados com os exageros:

Com vistas a isso tudo, certamente é nosso dever esforçarmo-nos com todo o entusiasmo, aplicação e diligência, para fazermos aquilo que construímos tão ornado quanto possível, especialmente aqueles edifícios que todos querem dignificar. Neste grupo, estão as obras públicas, e em particular as sacras, pois nenhum homem as admitirá desprovidas de ornamento. Seria também uma falta acrescentar a um trabalho privado o ornamento apropriado a uma obra pública, ou, por outro lado, aplicar numa pública, o que seria próprio para uma privada, especialmente se o ornamento for de mau gosto para o caso específico (ALBERTI, 1999, p. 312).

Emite, então um conceito interessante que reforça a separação feita no capítulo 2 do Livro VI entre beleza e ornamento: “A obra deve ser construída despida, e depois vestida; deixe o ornamento vir no final; somente então você terá ocasião e oportunidade de fazê-lo convenientemente sem qualquer impedimento”.

O capítulo 9 encerra, por assim dizer, as considerações sobre a beleza, que julgamos interessantes:

Cada história tem suas partes próprias, não dispersas indiscriminadamente aqui ou acolá, mas dispostas em seus lugares adequados. Elementos centrais devem encaixar-se com elementos centrais, e aqueles equidistantes do centro devem ser balanceados. Em resumo, tudo deve ser medido, unido e composto pelas linhas e ângulos, conectado, encadeado, e combinado – e isso não de maneira casual, mas conforme um método exato e explícito, de tal forma que o olhar de alguém possa fluir livre e suavemente ao longo das cornijas, através das reentrâncias, e sobre toda a face interior e exterior da obra, com cada um de seus encantos salientados tanto pela semelhança quanto pelo contraste; e como se qualquer pessoa que o visse, não ficando satisfeito, contemplasse a obra uma e outra vez mais com admiração, virando-se para trás a fim de observar de novo, quando partisse; e de tal maneira que, mesmo após muito examinar, não encontrasse em todo o trabalho algo inconsistente, incongruente ou que não contribuísse com seu próprio número e dimensão para o esplendor e a graça (ALBERTI, 1999, p. 314).

No capítulo 10, são retomadas as definições que formatarão o arquiteto e sua relação com o cliente, num trecho que parece complementar o do Prólogo, no sentido de qualificar o arquiteto como um agente primordialmente intelectual:

Além disso, fazer algo que pareça conveniente para o uso, e que possa, sem dúvidas, ser financiado e construído tal como projetado, não é tanto o trabalho do arquiteto quanto o do construtor. Mas preconceber e determinar na mente e com critério algo que será perfeito e completo em todas as partes, é façanha de um pensamento tal como o que procuramos. Através de seu intelecto, ele deve inventar, através de sua experiência, reconhecer, através de seu julgamento, selecionar, através de sua deliberação, compor, e através de sua perícia, efetuar seja o que for que tenha empreendido (ALBERTI, 1999, p. 315).

Na verdade, os dois últimos capítulos do Livro IX falam sobre o arquiteto, e o texto tem peso e consistência suficientes para que possamos considerá-los como o fechamento ideal para o tratado. Evitando tecer qualquer comentário sobre o Livro X, finalizamos esta leitura crítica com uma citação do início do capítulo 10, cuja força deveria, talvez, ter sido usada como encerramento do tratado:

A arquitetura é um grande tema, e não é qualquer um que dela pode encarregar-se. Precisa ter a maior das habilidades, o mais agudo dos entusiasmos, a maior cultura, a mais ampla experiência, e, sobretudo, seriedade, correção de julgamento e de parecer, aquele que presumir chamar-se de arquiteto. A maior glória na arte da construção é a de ter o bom-senso daquilo que é apropriado, pois construir é resultado da necessidade; construir convenientemente é tanto produto da necessidade quanto da utilidade; mas construir algo que seja louvado pelo magnífico, sem ser mal visto pelo frugal, é competência apenas do artista com experiência, sabedoria e profunda deliberação (ALBERTI, 1999, p. 315).

3ª PARTE

6. ALBERTI, ARQUITETO MODERNO

Como bem o sabemos, Alberti não teve formação que o dirigisse especificamente para a arquitetura ou para as artes plásticas em geral. E embora também saibamos da profunda diferença de mentalidade entre o início do Renascimento e nossos dias, a ponto de desautorizar comparações de conduta, é impossível deixar de perguntar por que do interesse de Alberti pelas artes plásticas, e em particular pela arquitetura.

Uma primeira constatação a esse respeito é a de que, mesmo sem ter tido formação, isto é, mesmo sem ter recebido qualquer treinamento em alguma corporação de ofício vinculada à pintura, à escultura ou à construção, Alberti certamente tinha sensibilidade ou, poderíamos dizer, uma espécie de disponibilidade para perceber o apelo das artes visuais. Sua chegada a Florença e o encantamento diante das obras de pintores e arquitetos locais, são bastante significativos. Talvez não a ponto de mudar completamente o rumo de seus interesses, mas, certamente, suficiente para despertar um talento adormecido ou latente.

Outra dedução é que fosse por necessidade, por curiosidade ou por interesse, um interesse mais ou menos assemelhado ao de sua descoberta florentina. É de se supor que o envolvimento com as numerosas e imponentes ruínas de Roma, também tenha provocado seu vínculo com a técnica construtiva e, de certa maneira, sua familiaridade com a estética da arquitetura romana.

Entretanto, como bem lembra Gadol (1973), não podemos esquecer que sua abordagem das artes foi fundamentalmente literária⁹¹. E mesmo que ele se declare pintor, por mais de uma vez, em seu tratado sobre a pintura, o simples fato de inexistirem pinturas ou desenhos reconhecidamente seus parece comprovar que os trabalhos, se existiram, não alcançaram o grau de qualidade que garantisse a segura preservação. Da mesma maneira, seu envolvimento com a escultura, além do medalhão cuja execução Grafton questiona, não parece ter rendido qualquer outro trabalho com autoria comprovada. Nessas duas artes, porém, como o sabemos, a mão do artista é uma ferramenta fundamental para a materialização do conceito. A falta de uma formação específica, somada à constatação de que estava vivendo num período e numa região onde sobravam talentos, deve ter contribuído para o arrefecimento do interesse de Alberti, ao passo que sua natural curiosidade o deve ter levado para a outra das artes visuais - a arquitetura -, dando-se conta de que (até pelo tamanho do objeto resultante) a participação do arquiteto na obra podia ser, sem perda de qualidade do produto acabado, dispensável para a consecução do artefato⁹².

O tratado de arquitetura escrito por Alberti é considerado unanimemente como uma de suas contribuições mais importantes para a cultura da profissão e do Renascimento em geral. E, certamente, dentre as várias afirmações relevantes ali contidas, sobressai a definição do arquiteto feita no Prólogo do *De re aedificatoria*: a distinção entre o ato projetual e sua

⁹¹ Da mesma maneira, BORSI, Franco (1996, p.292), afirma: “O jovem Alberti não poderia referir-se ainda à experiência pessoal senão em medida bastante limitada, contribuindo ele mesmo para que se acredite naquela idéia do diletantismo, seja como pintor, seja como escultor, retomada imediatamente por Vasari e destinada a animar uma longa tradição, até Schlosser”.

⁹² Com respeito a nossos comentários nestes dois parágrafos, CALOVI PEREIRA (em conversa particular) argumenta com a necessidade de considerarmos o distanciamento de Alberti como uma atitude do crítico diante do fazer artístico, na medida em que parece difícil imaginar Alberti abrindo mão de todas as suas atividades para dedicar-se, exclusivamente à pintura, à escultura, ou mesmo, à arquitetura.

execução, entre a atividade mental e o trabalho manual, que define o arquiteto albertiano, e que é uma das maiores causas a distingui-lo de Vitrúvio, também pode ser considerada um dos aspectos mais ambivalentes de seu tratado.

Embora naquela definição Alberti fale em “realizar pela construção”, dando a entender que a transferência do trabalho manual para o *instrumento* representado pelo carpinteiro ou outro operário, não exclui o domínio da ciência da construção, muito da fama que lhe é atribuída, como modelador do arquiteto moderno, deriva da insistência na separação entre o domínio do projeto e o de sua execução. A retomada da formatação do arquiteto, feita nos dois últimos capítulos do Livro IX, independentemente de outros acréscimos, insiste na qualificação do arquiteto como agente primordialmente intelectual.

Independentemente de todos os demais conceitos emitidos no tratado, esses dois textos – do Prólogo e do Livro IX – sobre a diferença entre trabalho mental e trabalho manual, entre intelecto e físico, são fundamentais para que se considere como ele imaginava que deveria ser o arquiteto do século XV em diante. Embora acreditemos que, mais do que seu tratado, o comportamento diante dos projetos que realizou a partir de 1450, foi o responsável por essa presumível postura, é importante registrar que com suas definições, Alberti estaria estabelecendo o padrão de conduta que viria a caracterizar o arquiteto moderno, cerebral e distanciado do cotidiano da obra, apesar de dever conhecer todos os aspectos inerentes à construção.

E justamente pela importância que assumiram as afirmações albertianas, parece-nos que alguns comentários e interpretações se fazem necessários.

Em primeiro lugar, parece interessante o questionamento do poder cerebral – e, com isso, o poder do projeto – do arquiteto à partir de uma *confissão* que Alberti faz no capítulo 10 do Livro IX:

Mas eu posso dizer isto por mim próprio: com freqüência concebi na mente projetos que na hora me pareciam louváveis; mas quando os transportava para o desenho, eu achava vários erros, justamente naquelas partes que mais me haviam encantado, e erros bastante sérios; mais uma vez, ao voltar para o desenho e, ao medir as dimensões, eu reconhecia e lamentava minha leviandade; finalmente, quando passava dos desenhos ao modelo, algumas vezes descobria mais defeitos nas partes individuais, mesmo com relação às medidas (ALBERTI, 1999, p.317).

Então questionamos qual é o poder de concepção e de determinação da mente do arquiteto. Poderíamos, talvez, afirmar que esse poder é o resultado do acúmulo de experiências anteriores, tanto dos aspectos técnicos quanto do domínio artístico, mas, provavelmente, sabemos, tanto quanto Alberti o sabia, que esse poder também representa, e muito, a capacidade de criar, de adaptar o material acumulado para novas utilizações e novos usos, para novas combinações funcionais e, principalmente, formais.

Ao contrário de artistas como Michelangelo que via as esculturas *prontas* dentro dos blocos de mármore, a confissão de Alberti nos coloca o desenho e o modelo como extensões necessárias do processo criativo intracerebral. Tal afirmação contribui para valorizar e tornar o projeto indispensável – tanto quanto hoje o consideramos -, principalmente quando trabalhamos com o ensino, em que a capacidade e a qualidade do aluno são avaliadas apenas pelo projeto.

Essa confissão, porém, poderia ser interpretada ainda sob outros aspectos que também interessam aos arquitetos de nossos dias. Inicialmente, poderíamos dizer que esse tipo de limitação tende a ser mais freqüente quando se trata de iniciantes ou de profissionais com pouca prática, o que, efetivamente, era o caso de Alberti. Também poderíamos atribuir sua insegurança àquilo que acontece com qualquer arquiteto em períodos de mudança ou de

passagem de um estilo para outro, quando toda a experiência e prática não eliminam a necessidade de as novas propostas passarem por uma espécie de teste que irá confirmar o acerto ou o equívoco das inovações.

E, como contraponto à crítica aos limites do projeto intracerebral de Alberti, é importante registrar a opinião de Calovi Pereira⁹³, segundo o qual a confissão do Livro IX, mais do que refletir a falta de confiança em seu potencial, representa um testemunho pessoal que endossa a dramaticidade envolvida no processo de projeto, um processo que está longe de ser apenas uma tarefa mecânica.

A autonomia do projeto com relação à execução, isto é, ao questionamento de o quanto o projeto se sustenta sem a presença freqüente de seu autor na obra, será abordada adiante, quando tratarmos da prática arquitetônica de Alberti, que por vontade ou necessidade (ou, até, como é o caso de Sant' Andrea, por já estar morto durante a construção) não acompanhou as obras com assiduidade.

Existem, no entanto, outros aspectos dessa separação entre os dois tipos de atividade que merecem algumas considerações, e o primeiro deles é o da comparação da abordagem feita pelos tratados de Alberti e de Vitruvius.

Como sabemos, a *descoberta* na primeira metade do século XV⁹⁴ do manuscrito, razoavelmente completo, do *De Architectura Libri Decem*, escrito por Vitruvius no século I a.C., considerado o primeiro e, até então, o único tratado sobre arquitetura, deve ter exercido uma considerável influência na mentalidade de arquitetos e intelectuais italianos do início do Renascimento. O convite ou incitamento que Alberti teria recebido, por volta de 1440, de Leonello d'Este, para fazer uma espécie de comentário (nas palavras de Richard Krautheimer - 1969) sobre o tratado de Vitruvius, não o deve ter colocado diante de uma obra inédita: A essas alturas, Alberti certamente já devia ter lido o texto vitruviano, posto que parte dos conceitos ali formulados, mesmo que encontrados em outros escritos medievais, foram utilizados em seus tratados⁹⁵ sobre pintura e escultura.

Muitos tratadistas de arquitetura do Renascimento e de épocas posteriores, seguiram essa trilha do comentário a Vitruvius, cuja autoridade reconheciam mesmo quando se dispunham a explicar sua terminologia e seus conceitos teóricos, um tanto quanto resumidos e, em parte, dependentes dos desenhos⁹⁶, que não sobreviveram até o século XV. Alberti, no entanto, como o primeiro tratadista após Vitruvius, não parece ter se contentado em comentá-lo e, nem mesmo, em corrigi-lo. Muitos estudiosos⁹⁷ concordam que o autor latino está longe de ser o

⁹³ CALOVI PEREIRA, Cláudio, em conversa particular.

⁹⁴ WIEBENSON, Dora (VITRUVIUS – Writings. In: PLACZEK, Adolf K (*editor in chief*), *Mac Millan Encyclopedia of Architects*, 1982, p. 341), informa que “o próprio trabalho estava quase esquecido até que, em 1414 ou 1416, Poggio Bracciolini descobriu uma cópia no mosteiro de St. Gall”.

⁹⁵ Se a publicação do *De pictura* pode ser razoavelmente datada nos anos 1434-35, a mesma certeza não ocorre com o *Della statua* que, aparentemente, precede o *De re aedificatoria* mas sucede o tratado sobre a pintura. GADOL defende essa cronologia quanto ao desenvolvimento de teorias estéticas, incipientes no tratado sobre escultura e aperfeiçoadas no de arquitetura. AIKEN, Jane Andrews (1980, p. 96), também concorda com Gadol e afirma: “..*Della statua* foi completado provavelmente depois de 1437 e antes de Alberti começar a trabalhar no *De re aedificatoria*”.

⁹⁶ BROWN, Frank E (1982, p. 339-40), informa: “Para esclarecer o leitor algumas de suas difíceis descrições Vitruvius adiciona dez ou, talvez, doze diagramas ao final do sexto capítulo de seu tratado. Eles ilustram uma rosa dos ventos do capítulo I; a curva convexa de uma coluna, as curvas horizontais de um templo e a voluta de seu capitel jônico, do capítulo III; a escala musical de Aristoxenus e possivelmente os esquemas geométricos dos teatros romanos e gregos, do capítulo IV; os andaimes da supervisão, do capítulo VIII; a duplicação do quadrado de Platão e sua proposição feita por Pitágoras, do capítulo IX; e a rosca sem fim de Arquimedes, do capítulo X.”.

⁹⁷ VAN ECK, Caroline (The structure of *De Re Aedificatoria* reconsidered. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol 57/3, 1998, p. 289), faz um apanhado das interpretações da estrutura do *De re*

modelo literário para o tratado de Alberti, não obstante seu evidente débito com informações técnicas e conceitos teóricos ali contidos.

Apesar de várias citações e de algumas apropriações não creditadas a Vitruvius, é muito comentada sua imprecisão contra o antecessor no início do sexto livro do *De re aedificatoria*. Mesmo que pouco se saiba da vida de Vitruvius, o que sabemos da de Alberti e de todos os textos que produziu, já seria suficiente para qualificá-lo como melhor escritor do que o autor romano. De qualquer maneira, logo após o *De re aedificatoria* vir a público, tanto esse tipo de crítica explícita quanto a fama de intelectual que seu autor já havia granjeado, parecem ter estabelecido a diferença dos tratadistas. E mesmo que o *De Architectura* tenha sido bastante mais utilizado e interpretado ao longo dos anos e dos séculos seguintes, talvez até por sua condição de fonte primária de informações de uma ancestralidade cuja prática se tentava desvendar, parece ter ficado no ar a distinção entre o arquiteto praticante, que confessa a dificuldade para escrever sobre arquitetura⁹⁸, e o arquiteto cerebral, que mesmo imigrante na profissão, contém, em sua cabeça, os mistérios de um projeto que carpinteiros não saberão desvendar.

No entanto, como já vimos no capítulo anterior (da síntese do tratado), a qualificação do trabalho mental já acontecia em Vitruvius (1999, p. 49-50), mas, talvez pela tradução, talvez pela brevidade do texto original - que Vitruvius pode ter achado necessária para estabelecer uma definição sem ser prolixo -, parece faltar um pouco mais de explicação no *Da Arquitetura*.

Quando Vitruvius vincula a prática ao “realizar com as mãos” não significa, necessariamente, que esteja a referir-se à obra. Poderíamos imaginar que se trata da mesma constatação de Alberti sobre desenhar as idéias que se passam na mente do arquiteto. Mas sabemos que a interpretação usual de seu texto é a de que, quando ele fala em Teoria, está falando da concepção de um projeto, mental e manual ao mesmo tempo, e que quando fala em Prática, refere-se à obra, à execução material dessa Teoria.

A retomada da definição do arquiteto que Vitruvius faz adiante (livro sexto, capítulo VIII, anteriormente citado), como já vimos, esclarece bem mais seu conceito, pois além da universalidade de julgamento, que encontramos em Alberti, também é digna de nota a separação entre o trabalho executivo, do artesão, e o conceitual, do arquiteto. Por isso, mesmo que Alberti tenha sido mais veemente nessa separação de capacidades, parece supervalorizada sua classificação como o *pai da profissão* do arquiteto, posto que o tratamento desse arquiteto no sentido moderno, como alguém não necessariamente vinculado à obra, tem por base, essencialmente, a valorização do trabalho intelectual, da concepção, uma circunstância já anunciada e clara no contexto da *Teoria* vitruviana.

Embora saibamos, por sua prática posterior, que Alberti exercitou o projeto feito e conduzido à distância, a separação e, por assim dizer, a desqualificação do carpinteiro – interpretado hoje

aedificatoria nos seguintes termos: “Ao longo da última década, inúmeros autores estudaram o relacionamento entre Vitruvius e Alberti e propuseram várias leituras da estrutura do livro de Alberti. As mais notáveis dentre elas podem ser divididas em três grupos: aqueles que concordam com o ponto de vista de que o *De re aedificatoria* baseia-se no *De Architectura* (Krautheimer, John Onians, Hartmut Biermann, e Krufft), aqueles que propõem inúmeros modelos tomados da retórica (Joseph Ryckwert, Heiner Mühlmann, Richard Tobin, Hans-Karl Lücke e Veronica Biermann), e uma terceira que oferece uma leitura não histórica dentro de linhas neo-estruturalistas (Françoise Choay)”.

⁹⁸ No Prólogo do livro quinto de seu tratado, Vitruvius afirma: “Ora, o ritmo e os acentos dos poemas, a elegante disposição das palavras e dos diálogos entre os diferentes personagens, encantando a sensibilidade dos que lêem, conduzem-nos, sem resistência, aos desígnios últimos dos escritores. Todavia, isso não pode acontecer ao se redigir um texto sobre arquitetura, porque termos concebidos por força das necessidades intrínsecas à arte levam obscuridade aos sentidos”.

como o operário da construção em geral – lembram muito as atitudes, por ele bem conhecidas, de Brunelleschi, sobre o projeto e a construção da cúpula de Santa Maria Del Fiore (Fig.3).



Figura 3 – Filippo Brunelleschi – Santa Maria Del Fiore, Florença.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig. *Arquitetura na Itália, 1400-1500*, 1998, p. 12.

Tanto quanto parece ter sido Vitruvius, Brunelleschi foi um arquiteto de obra. Embora a pretensão original de seus pais fosse a de vê-lo mais próximo a uma atividade jurídica, seu talento para as artes convenceu-os a encaminhá-lo para uma formação nesse sentido. Mesmo dedicado à escultura e à pintura, foi na arquitetura que acabou por notabilizar-se como aquele que, com base em observações da prática ancestral, apoiado numa sábia e sensível reflexão, corrige os rumos das realizações toscanas, atribuindo-lhes a proporção, a ordem e a elegância que caracterizam um novo estilo.

Como a definição de um estilo “brunelleschiano” será retomada mais adiante, quando for contraposta a um estilo albertiano. Interessa-nos agora saber qual a extensão da capacidade de Brunelleschi para criar projetos e de retê-los em sua mente.

Brunelleschi, após provocar a demissão de Lorenzo Ghiberti⁹⁹ como co-executante de uma estrutura por ele arduamente inventada, desmontou o esquema corporativo dos operários que reclamavam do salário, ao substituí-los por trabalhadores lombardos e contratá-los, novamente, com salários inferiores¹⁰⁰.

Essa postura, de reter em sua mente ou num projeto não-divulgado o saber ao qual Ghiberti não tinha acesso, e a de mostrar que a materialização de uma idéia, mesmo tratando-se de um projeto inovador, pode ser ensinada com relativa facilidade - os operários passam a ser apenas mãos (mesmo que hábeis) comandadas pelo intelecto brunelleschiano -, contribuem, de maneira incontestável, para o conceito de supremacia do trabalho mental e, em última instância, abrem o caminho para a instalação do conceito do gênio criador (ou, talvez mais adequado para o caso, do gênio inventor).

⁹⁹ Artista cujo renome garantiu a contratação como co-responsável, junto com Brunelleschi, pela execução das obras do domo da catedral de Florença.

¹⁰⁰ ARGAN, Giulio Carlo (*Clássico anticlássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, 1999, p. 107), que conta essa história, também contada no *Vita* de VASARI, afirma: “Com efeito, Brunelleschi é o primeiro a afirmar o caráter intelectual do trabalho de edificação, a reclamar para o arquiteto um estatuto à parte, claramente distinto do dos mestres-de-obras, a colocar a arquitetura entre as *artes liberales*”.

Ao compararmos as capacidades de conceber e projetar, e de manter intelectualmente o domínio de suas concepções, entre Brunelleschi e Alberti, certamente algumas diferenças se estabelecem. Diferenças que nos interessam, fundamentalmente, porque, em nossos dias, representam a separação entre o território tecnológico e o artístico.



Figura 4 – Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Fachada frontal e lateral. Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.53.

Um dos poucos documentos que vinculam Alberti a algum dos projetos que lhe são atribuídos, é a famosa carta que escreveu a Matteo de'Pasti, construtor e arquiteto local da obra de San Francesco (Fig.4), em Rimini. Robert Tavernor (1998, pp.74-5), após transcrever a carta de Alberti, afirma:

Como o sugere a troca de cartas, Alberti estava ansioso para difundir essas idéias para Matteo de'Pasti e outros em Rimini, e a maquete de madeira do projeto completo era uma maneira essencial por meio da qual o projeto geral e os detalhes específicos podiam ser discutidos. De qualquer forma, a noção de “harmonia” em arquitetura é uma noção complexa. Ela não é passível de identificação através de um ornamento isolado, como tampouco uma composição musical pode ser reduzida a uma única nota ou frase, mas fica evidenciada pela combinação adequada de cada elemento do edifício. Mexer apenas em uma parte pode resultar na destruição de uma composição inteira. É por isso que Alberti estava tão preocupado com a mudança de dimensões dos pilares pretendida por Matteo, destruindo *tutta quella musica*.

Existe uma fundamental diferença entre as atitudes de Brunelleschi e essa de Alberti, não só sobre a carta de admoestação como também quanto à sua anterior definição do arquiteto no prólogo do tratado. De acordo com a história que nos é contada, poderíamos dizer que não apenas os curadores da obra de Santa Maria, mas a cidade inteira de Florença estava dependendo do humor e do engenho de Brunelleschi. Vasari (1996) nos relata, em detalhes, as sucessivas marchas e contramarchas do arquiteto para tornar imprescindível sua participação no inconcluso projeto que Arnolfo di Cambio iniciara no final do século XIII. No entanto, por mais que consideremos os aspectos estéticos da cúpula (que, certamente, não são poucos), a dependência criada por Brunelleschi pode ser mais bem qualificada no território da *firmitas* do que no da *venustas*. Não obstante a exemplar conciliação estilística da cúpula com o corpo românico-gótico da igreja preexistente¹⁰¹, seu formato pode ser definido como pré-

¹⁰¹ BATTISTI, Eugenio (*Filippo Brunelleschi*, Milão, 2002, p.114), inicia o capítulo sobre o domo de Santa Maria del Fiore, falando sobre os condicionantes do projeto: “Paradoxalmente, aqui, mais do que em suas outras realizações, suas escolhas estavam condicionadas por decisões previamente tomadas por outros homens e por fatores sobre os quais ele não tinha controle, mas sua solução foi original e inédita. A idéia de cobrir o cruzeiro da Catedral de Florença com um único e imenso domo remonta, pelo menos, até 1357. Sua forma e suas dimensões foram estabelecidas em 1367 e consideradas, daí em diante, sacrossantas”. Apesar de mostrar a ilustração (p.116-7) de um quadro de Andrea di Buonaiuto, de 1366-68, em que aparece a catedral completa,

renascentista: de fato, sua imagem pode ser mais bem associada com estruturas como a da cobertura do Batistério de Pisa (Fig. 5) do que com domos semi-esféricas, que viriam a se tornar um elemento paradigmático das igrejas renascentistas¹⁰². Assim, mais do que construir aquela cúpula projetada por Arnolfo di Cambio, ou a que ficou delineada por volta de 1367, poderíamos dizer que a preocupação da população florentina era a de construir qualquer cúpula que não diferisse muito do original, isto é, a preocupação em viabilizar uma possibilidade técnica de cobertura de um vão muito grande para as soluções técnicas convencionais. A cúpula brunelleschiana foi um evento estético, passando a ser uma qualidade a mais de seus atributos técnicos primordiais¹⁰³.



Figura 5 – Dioti Salvi – Batistério de Pisa.

Fonte: Disponível em: <<http://web.lavanguardia.es>>.

Acessado em: 11 dez. 2005.

Quando Alberti abre seu tratado, falando sobre a diferença entre carpinteiro e arquiteto, enfatizando o valor do trabalho mental, encontramos, além do engenho, um outro tipo de capacidade que poderíamos definir, *grosso modo*, como o discernimento e a provisão da beleza (“tudo aquilo que for mais agradavelmente adequado para as nobres necessidades do homem”). Além disso, sua carta sobre a obra de San Francesco, recomenda a observância não de aspectos técnicos, e sim, de uma proporcionalidade que irá garantir um ritmo, por assim dizer musical, ao conjunto arquitetônico¹⁰⁴. Uma música que a igreja anterior (mantida no interior da *casca* albertiana) não tinha e que, por não a conhecerem, talvez não fizesse tanta

cuja legenda diz “A Catedral aparece aqui tal como era imaginada antes da época de Brunelleschi, com uma nave mais alta e sem o tambor sob o domo”, Battisti informa (nota 3, p.359) que o mesmo comitê composto de oito mestres e pintores que estabeleceu, em 1367, a largura, a altura e a forma da cúpula, também pretendia a construção do tambor que lhe serve de base. Julgamos, entretanto, que todos esses condicionantes não podem ser considerados como redutores da contribuição estética de Brunelleschi num produto aparentemente tão preestabelecido.

¹⁰² MURRAY, Peter (*The architecture of the Italian Renaissance*, Nova Iorque, 1974, p.28 e 31), com respeito ao aspecto formal do domo, afirma: “Brunelleschi, como qualquer outro arquiteto com mentalidade clássica, teria preferido construir um domo hemisférico por causa de sua forma perfeita e por serem hemisféricos todos os domos romanos, sobretudo o Panteon. Em virtude do problema dos suportes, um domo cônico teve de ser adotado, já que os empuxos laterais desse tipo de domo são muito menores do que os de um com arcos hemisféricos. (...) Não existem dúvidas de que o persistente espírito gótico do domo da Catedral não era desejado por Brunelleschi, mas foi aceito por ele por não haver outra solução alternativa para os problemas estáticos apresentados”.

¹⁰³ ARGAN, Giulio Carlo (1999, p.83), ao falar sobre as duas ocasiões em que Brunelleschi concorre com Lorenzo Ghiberti – na execução dos painéis da porta do Batistério de Florença e para a construção do domo de Santa Maria Del Fiore -, diz: “De fato, em 1402, a batalha devia ser travada no terreno do estilo; agora, ao contrário, seria decidida no plano da técnica. A técnica é um dos fatores que determinaram a transformação da sociedade italiana no século XV; e Brunelleschi é o criador de uma nova técnica”.

¹⁰⁴ Ressalve-se, entretanto, em defesa do Alberti *técnico*, que a carta que enviará a Ludovico Gonzaga, vários anos mais tarde, oferecendo o projeto para Sant’Andrea, além de aspectos estéticos, trará tanto a utilidade quanto a economia como qualidades de seu projeto.

falta à população de Rimini quanto o fazia à de Florença a cobertura técnica de Santa Maria¹⁰⁵.

Grafton (2002) nos chama a atenção para a diferença das atitudes de Brunelleschi e de Alberti: mesmo considerando seu talento, seria impossível, em nossos dias, agir como Brunelleschi, que reteve em sua mente (ou em seus alfarrábios), sem participação e apoio de qualquer outro profissional, os segredos (alguns levados para o túmulo, com a conseqüente inviabilidade de continuação) de obras que concebera; Alberti, seja por impossibilidade, seja por falta de vontade de estar na obra, exerce a delegação de seu conceito, propiciando um tipo de co-autoria. Em relação a isso, a postura de Alberti pode ser considerada muito moderna. Só que tal modernidade tem seu preço. Se havia a dificuldade de saber exatamente como seriam alguns projetos, ou detalhes de projetos de Brunelleschi, nos do *moderno* Alberti, a extensão da autoria, quando não toda ela, permanece como uma incógnita.

Borsi (1996, p. 29-58), no capítulo *La Roma di Nicolò V*, fala na participação de Alberti no programa de recuperação de Roma empreendido pelo Papa (Tommaso Parentucelli, amigo de Alberti desde os tempos em que os dois eram estudantes em Bolonha) e explica que a falta de documentos comprobatórios tem feito com que tal participação seja, às vezes, contestada e reduzida a quase nada, outras vezes, ampliada a ponto de atribuir a Alberti todo o programa de restauro e renovação.

Depois de ressaltar a vinculação entre Alberti e Bernardo Rossellino - este sim, com participação comprovada por alguns documentos -, Borsi afirma que pelos menos dois feitos técnicos de Alberti o credenciaram como participante dos restauros: a emersão dos barcos romanos do lago Nemi e a escritura do *Descriptio Urbis Romae*, com seu processo de levantamento baseado num sistema de coordenadas polares.

O livro de Borsi é abundante em fotos e considerações sobre as obras empreendidas durante o papado de Nicolau V, dando a entender que seu autor acredita na tese da efetiva participação e, muitas vezes, da completa autoria de Alberti. Em contrapartida, Grafton (2002), no

¹⁰⁵ Minha experiência profissional, como arquiteto do quadro de funcionários do Banco do Brasil por quase trinta anos, assim como alguns projetos que realizei como profissional autônomo, me levou, muitas vezes, a trabalhar em equipes interdisciplinares em que havia apenas um arquiteto entre vários engenheiros. Nas reuniões que fazíamos era bastante freqüente a discussão sobre as decisões projetuais, ficando clara, nessas ocasiões, a dificuldade que o profissional de arquitetura tem para impor seus valores subjetivos contra as *normas* dos outros membros da equipe – calculistas, engenheiros eletricitistas, hidráulicos e sanitários, mecânicos, e executantes – cuja técnica sempre tem força de lei. O argumento de que um determinado procedimento ou de que um elemento esteticamente incompatível, destruiria *toda a música do projeto*, seria certamente risível nas discussões das equipes técnicas. E mesmo que o arquiteto tivesse suficiente cultura e poder de persuasão para validar necessidades estéticas – desde que tais necessidades não estivessem, é claro, contrariando alguma norma que os engenheiros houvessem elevado à categoria do imprescindível -, restariam sempre desconfianças sobre a frivolidade dos argumentos arquitetônicos.

Como bem o sabemos, a partir do século XVIII, as descobertas e feitos da nova engenharia maravilhavam não só os profissionais ligados à construção quanto o público em geral, estabelecendo o conceito de que o século seguinte seria o *século dos engenheiros*, e que aos arquitetos restava o obsoleto argumento de uma pedante *convenance* ou o pouco científico apelo à sensibilidade visual. Convém salientar que a recusa a tratar sobre assuntos estéticos, sintetizada por Mies van der Rohe, em nome de vários arquitetos do Movimento Moderno, parece ser um reflexo direto desse *complexo de inferioridade* que os arquitetos desenvolveram por se darem conta do quanto sua disciplina é dependente dos *volúveis* aspectos estéticos. Mesmo recusando-se a falar do assunto, a estética desenvolvida pelo Modernismo, camuflada pelo rótulo do Funcionalismo, reflete a praticidade das estruturas tecnológicas dos engenheiros. Embora aos arquitetos tenha competido dar significação e aporte filosófico a essa nova estética *antiestética*, sua reação foi lenta, como a de quem precisa amadurecer e refazer-se do golpe recebido, e, talvez, não definitiva, posto que o primeiro movimento estilístico após o modernismo, denominado pós-modernismo, traz consigo uma proposta estética que, apesar da força das imagens, usa a brincadeira como desculpa para sua aplicação, como que a dizer que a arquitetura ainda não podia falar a sério sobre o assunto.

capítulo *The Architect and City Planner*, apresenta a visão oposta, assumindo a linha da argumentação de Manfredo Tafuri. Segundo ele, Tafuri baseia-se em dados não-explorados por outros estudiosos, e embora não diga exatamente que dados são esses, ele concentra seus comentários em dois textos¹⁰⁶ albertianos que, para Tafuri, mostram um espírito crítico com relação ao papado.

Fundamentado nesse ponto de vista, Grafton (2002, p.308) afirma:

A tese de Tafuri não apenas coloca Alberti fora dos esforços para reconstruir Roma, mas explica, de maneira convincente, alguns paradoxos que as interpretações anteriores não fizeram: por exemplo, por que os documentos de arquivo que enfocam o programa construtivo de Nicolau nunca o conectam com Alberti, mas sempre com Rossellino?

Bernardo Rosselino é também a figura mais vinculada ao nome de Alberti num de seus primeiros projetos da fase florentina, o da fachada do Palazzo Rucellai (Fig.6). Rosselino aparece tanto como o de autor da obra de reforma e adaptação dos diversos imóveis adquiridos por Giovanni Rucellai para compor o palácio, quanto como o arquiteto *in loco* da posterior execução da fachada.

E, também neste caso, contam-nos os historiadores, o nome de Rosselino aparece em alguns documentos, ao passo que a participação de Alberti parece ser atribuída apenas pela falta de outro bom arquiteto disponível.

Brenda Preyer (1981)¹⁰⁷ advoga a participação efetiva e fundamental de Alberti na fachada do Palácio Rucellai, baseando-se, em boa parte, nos dados levantados por Piero Sanpaolesi a respeito das pedras de revestimento e ao seu desenho. Um desenho que parece ter sido feito no chão do canteiro de obras, talvez sobre um esboço traçado a lápis, giz, ou outro material, no reboco da fachada existente, isto é, no esqueleto de fachada dos prédios que já existiam e cujo interior Bernardo Rosselino reformava. Segundo ela, a sofisticação do desenho e a excepcional qualidade de execução exigiriam a presença constante de um técnico muito bem qualificado, ou seja, de alguém que, além de saber como se pode e deve cortar pedras, teria um domínio muito grande do desenho e das possíveis variações que o projeto poderia ou não sofrer.

Tanto Preyer quanto outros historiadores acreditam que Rosselino poderia, muito bem, ter sido este “arquiteto na obra” que a fachada requeria, no entanto, todos (ou quase todos) concordam que ele não teria capacidade suficiente para ser qualificado como autor do projeto. Na verdade, uma característica incômoda na leitura do artigo da Preyer é a de que paralelamente a uma minuciosa informação sobre vários aspectos da construção, em que o nome de Rosselino aparece em alguns poucos documentos (ao contrário do de Alberti, que nunca é citado¹⁰⁸), ela também acha que o projeto só pode ser atribuído a Alberti por

¹⁰⁶ O primeiro desses textos é o *Momus*, uma obra em que Alberti utiliza a teologia pagã para contar uma fábula irônica, corrosiva e subversiva, sobre a criação do mundo e os valores estabelecidos na civilização ocidental; e o segundo é o *De porcariana coniuratione*, uma obra mais curta, em que ele apresenta uma visão bilateral a respeito de um inimigo de Nicolau V, a quem ele mandou matar e, a título de exemplo, mandou pendurar o cadáver, enforcado, no alto do Castelo de Santo Ângelo.

¹⁰⁷ PREYER, Brenda. *The Rucellai Palace*. In: KENT, F.W. *et al. Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: A Florentine Patrician and his Palace*, Londres, 1981.

¹⁰⁸ PREYER, Brenda (1981, p. 192, nota 3), ao relacionar as obras empreendidas por Giovanni Rucellai, diz: “Giovanni Rucellai incluiu, no *Zibaldone*, material a respeito de seus edifícios e sobre Brunelleschi, mas ele nunca mencionou Alberti. Bernardo di Giovanni Rucellai em seu *De Urbe Roma* mostrou admiração por Alberti, mas não indicou que sua família tivesse um relacionamento especial com o grande homem”. Conversando com Calovi Pereira sobre a ausência do nome de Alberti no *Zibaldone* de Giovanni, ele lembrou, muito apropriadamente, que naquela época quem pagava e era esclarecido suficientemente para contratar um serviço

eliminação, isto é, pela falta de competência de Rosselino ou de outro bom arquiteto. O principal argumento que os historiadores, alinhados com Preyer, apresentam contra a capacidade de Rosselino é, justamente, o palácio *irmão* do Palácio Rucellai em Pienza, o Palácio Piccolomini (Fig.7), que, apesar da semelhança visual, tem detalhes, relações proporcionais, manuseio de elementos e qualidade de execução, que o afastam consideravelmente do palácio florentino¹⁰⁹.

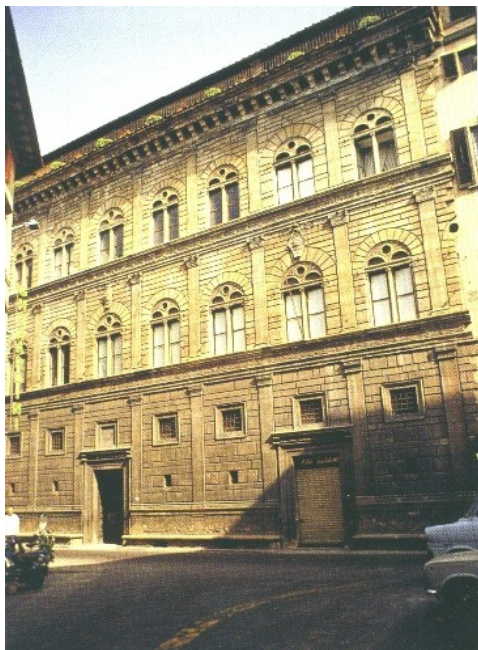


Figura 6 – Leon Battista Alberti – Palácio Rucellai, Florença. Fachada frontal.
Fonte: TAVERNOR Robert, 1998, p.84.



Figura 7 – Bernardo Rossellino – Palácio Piccolomini, Pienza.
Fonte: Disponível em: <<http://www.usc.edu/>> Acessado em: 11 dez. 2005.

Entretanto, o episódio do Palácio Rucellai levanta outros problemas em relação à participação e à autoria de um projeto arquitetônico. No caso específico daquela fachada, a habilidade exigida do arquiteto seria a de controlar as adaptações que as peças de pedra poderiam eventualmente exigir, uma vez concebidas as linhas fundamentais do projeto, isto é, as linhas horizontais que caracterizariam a relação dos pavimentos e as verticais que definiriam quais as aberturas e qual a modulação de vãos possível. Assim, resumindo a intervenção, tanto do projetista quanto do construtor, o que se poderia dizer é que ao primeiro competiria fazer um bom levantamento da situação existente e um bom domínio de geometria (além, é claro, do domínio de uma certa linguagem clássica passível de ser aplicada sobre o arcabouço existente), e ao outro, isto é, ao *fiscal de obras*, um bom domínio da tecnologia do corte, desbaste e entalhe em pedra.

Embora possamos dizer que a profundidade e a espessura das juntas entre as pedras são dados muito importantes para garantir a tensão e a hierarquização dos diferentes elementos daquela fachada e que aquela tensão e aquela hierarquia são fundamentais para a qualificação do projeto e de sua diferença com o do palácio Piccolomini, poderíamos considerar que, mesmo

sofisticado, sentia-se autor, e que, talvez por isso, ele não fale de Alberti em seus escritos. Mas, de qualquer maneira, fica no ar a dúvida da consideração e do reconhecimento do caráter artístico de Alberti.

¹⁰⁹ As diferenças de qualidade entre as fachadas dos dois palácios e, conseqüentemente, entre os dois arquitetos, serão abordadas no capítulo dedicado ao Palazzo Rucellai, adiante.

pouco assíduo na obra, Alberti poderia transmitir sua idéia e fazer eventuais correções no andamento dos serviços sem prejuízo para a filosofia projetual.

O mesmo já não se aplica para as outras duas obras que fez para Giovanni Rucellai em Florença, que serão analisadas adiante neste trabalho. No entanto, convém antecipar alguns aspectos da necessária participação de outros profissionais (num processo que anteriormente denominamos de co-autoria) que perturbam a clareza de sua atribuição.

Em Santa Maria Novella (Fig.8) e no Sepulcro Rucellai (Fig.9), o problema fundamentalmente proposto é o de como afirmar a qualidade ou a sensibilidade de Alberti em projetos em que a maior força (ou uma parte muito grande da força) está no tratamento das texturas que envolvem e unificam formas e elementos que não pertencem à mesma *história*¹¹⁰, como é o caso dos entalhes marmóreos, isto é, das obras de marchetaria em ambos os projetos.

Referindo-se à fachada de Santa Maria Novella, Borsi fala da participação certa de um mestre entalhador, Giovanni di Bertino, conhecido e atuante em outras obras e, o que é mais importante, citado por Giovanni Rucellai (parece que como pintor e executante de marchetaria em sua casa ou em outras obras da família). Talvez pela extensão ou importância de sua participação, Bertino parece ter tentado assumir a paternidade da composição de Sta. Maria. Borsi (1996, p.84), que nos conta essa tentativa, indica seu ponto de vista: “um desenho refinado e uma acurada execução aos quais dificilmente parece possível ver Alberti aplicado, devendo pois ter deixado algum espaço para os outros”.



Figura 8 – Leon Battista Alberti – Santa Maria Novella, Florença.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 38.



Figura 9 – Leon Battista Alberti – Sepulcro Rucellai/Capela Rucellai, igreja de San Pancrazio, Florença.

Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.107.

Esse *espaço* que Alberti deveria ter deixado para outros, poderia ser interpretado como mais uma manifestação de sua modernidade, isto é, como a conscientização de que diante da impossibilidade de que a concepção ou o projeto de edifício ser obra de apenas uma pessoa,

¹¹⁰ Referimo-nos aqui ao conceito de unidade estilística, recomendado por Alberti em seu tratado sobre a pintura, e que não ocorre nos elementos e ornamentos desses dois projetos florentinos.

ele assumiria a condição de cérebro inicial, propondo algo como um anteprojecto (ou um pouco menos do que hoje chamamos de anteprojecto) que, como convém a um trabalho de equipe, seria desenvolvido por outros arquitetos, ou por especialistas em diferentes áreas do detalhamento.

Ao confessar o descontentamento com a capacidade de seu intelecto para gerar um projeto perfeito e acabado, Alberti percorre as diferentes etapas que costumam caracterizar o projeto até nossos dias: a idéia original, mental, dotada de um número maior ou menor de detalhes; a transcrição dessa idéia para uma mídia em que poderá ser mais bem avaliada e transmitida para clientes e executantes; e o aperfeiçoamento desse processo de avaliação por meio de um modelo ou maquete. Alberti não cita, no entanto, a construção como aquela etapa em que definitivamente todas as qualidades e defeitos de um projeto irão aparecer.

Naquele ponto do tratado, talvez isso não interessasse. Afinal, as informações técnicas contidas em várias páginas dão mostra de que ele não apenas leu todo o material disponível, como também pesquisou a fundo muitas obras que julgou significativas.

Vasari (1987, p.208-13)¹¹¹, já no século seguinte, faz uma das primeiras críticas a Alberti (num tom que poderíamos qualificar vitruviano) justamente por sua ausência na obra, uma ausência que, ao que parece, não seria limitada apenas ao acompanhamento do projeto:

Nesse caso, ele mostrou falha de julgamento e de projeto, demonstrando muito claramente que o conhecimento teórico deve ser acompanhado pela experiência: ninguém poderá desenvolver um julgamento perfeito se seu aprendizado não for temperado pela aplicação prática.

(...)

Talvez Alberti não tivesse feito isso se sua experiência prática de arquitetura estivesse à altura de seu conhecimento teórico. Outro homem teria evitado a dificuldade e se contentado em construir um edifício gracioso e mais belo.

Independentemente da crítica estética do segundo parágrafo, o que parece importante frisar aqui é a repercussão, ao longo dos anos, da soma das atitudes albertianas com respeito à prática da profissão. A separação feita no tratado entre projeto e a respectiva execução, certamente contribui para elevar o primeiro à condição filosófica em que se encontra até hoje, uma condição eminentemente intelectual e que traz implícito um certo grau de soberania, dando a entender que a exequibilidade do projeto não é, necessariamente, sua característica mais importante. Muitos dos projetos que vemos hoje, principalmente acadêmicos, podem dar uma idéia bastante clara de seu potencial como obra ainda não realizada.

Seguramente, um dos maiores problemas que os professores das disciplinas de projeto arquitetônico têm hoje é o de convencer os alunos a não tratarem a arquitetura como imagem ou como papel, isto é, a prestarem muita atenção aos aspectos técnicos que tornarão um projeto factível, pois toda a imagem e todo o desenho têm por finalidade representar um estado prévio do edifício.

Entretanto, se a formatação do arquiteto feita no tratado de Alberti induz a essa atitude profissional intelectualizada, certamente o restante do tratado não autoriza esse tipo de pensamento. Como já foi dito, um dos *layers* mais consistentes do texto albertiano, é o manual de materiais e técnicas construtivas ali abordados. Mesmo que estivesse a repetir dados técnicos vitruvianos ou de outros autores, além de sua afirmação, após a queixa contra Vitruvius, de que “nunca parou de explorar, considerar e medir (...), comparando as informações através de desenhos...” de todas as obras importantes a que teve acesso, para compensar a inconsistência dos textos ancestrais, sua prática projetual posterior reflete,

¹¹¹ VASARI, Giorgio (1987). A primeira das críticas refere-se à *loggia* Rucellai, um projeto cuja autoria hoje é contestada, e a segunda, à tribuna da Santíssima Annunziata, ambos em Florença.

malgrado a crítica vasariana, um domínio sólido (pelo menos na teoria) de todos os aspectos e etapas da construção.

Tavernor (1998), cujo livro é um dos mais completos no tratamento dos projetos de Alberti, parece acreditar (ou, pelo menos, aponta em seu texto) que apenas a igreja de San Sebastiano em Mantua apresentou problemas construtivos em função de imprevistos projetuais. O terreno destinado à construção era excessivamente úmido, afetando as paredes por capilaridade, o que pode ter sido a causa da inclusão da cripta inferior, talvez não prevista no projeto original. Além disso, a cúpula prevista requeria maior espessura de paredes, principalmente nos quatro cantos do cubo central, que foram engrossadas, não obstante a cúpula nunca ter sido construída.

Mesmo que ele tenha se envolvido profundamente com construções e ruínas importantes sob o ponto de vista construtivo, mesmo que consideremos leviana a acusação de que ele pouco entendia dos aspectos técnicos da construção, um fato com que quase todos os estudiosos de Alberti concordam é o de sua ausência, tal como muitos arquitetos contemporâneos, no cotidiano das obras que projetou.

Contudo, se sabemos bem como projetam e atuam os arquitetos de nossos dias, é impossível estabelecer, com um certo grau de veracidade, qual terá sido esse processo de projeto à distância proposto e praticado por Alberti.

Calovi Pereira¹¹², lembra que os antigos, por terem a dificuldade que nós não temos em reproduzir, copiar ou registrar um projeto ou um processo de desenho, desenvolviam uma capacidade de usar muito mais o cérebro, ou partes dele, para arquivar e conceber na memória¹¹³, o que poderia ser aplicado tanto a Alberti quanto aos profissionais para quem dava suas instruções.

Eugene Johnson (1975, p.10 e 15)¹¹⁴, por exemplo, conta como Luca Fancelli, arquiteto encarregado pela obra, conversou sobre o projeto (certamente incompleto) de Sant'Andrea (Fig.10) com Alberti pouco antes de sua morte, e aproveitou esse conhecimento exclusivo para se tornar uma figura imprescindível na condução dos trabalhos, submetendo um ansioso Ludovico Gonzaga ao seu ritmo e, de certo modo, ao seu capricho.

Se sabemos que os dados do projeto de Sant'Andrea estavam arquivados apenas na cabeça de Fancelli, resta-nos perguntar como terão sido os outros projetos, ou as *telepatias* das quais Alberti lançou mão para comunicar seus conceitos sem risco de corrupção.

Grafton (2002, p.321-2) parece acreditar no processo convencional de projeto quando afirma:

¹¹² CALOVI PEREIRA, Cláudio, em conversa particular.

¹¹³ Concordamos com ele, pois, na nossa opinião, perdemos um pouco de algumas capacidades, e dentre as perdas, a da intuição parece uma das mais importantes. É claro, porém, que o aumento da quantidade de informações e de fatos/imagens disponibilizadas nos dias atuais, mesmo que banalizem os dados informados, certamente contribuiram para ampliar nossa possibilidade de gerar imagens (e, conseqüentemente, nossa imaginação), mesmo que tenham reduzido ou abreviado nossa capacidade de reflexão ou de meditação.

¹¹⁴ JOHNSON, Eugene. *S.Andrea in Mantua – The Building History*, Pennsylvania, 1975. Depois de afirmar que: “Alberti, como é bem sabido, jamais dirigiu a construção de algum de seus edifícios. Essa tarefa pouco cavalheiresca sempre foi delegada a um mestre. Em Mantua, Luca Fancelli era o homem mais adequado, por sua experiência, para a supervisão do edifício. (...) Certamente ele teve conversas diretas com Alberti sobre o projeto antes da partida de Alberti de Mantua (...) Luca Fancelli tornou-se a ligação direta entre o conceito de Alberti para S. Andrea e sua realização.” Mais adiante, Johnson fala dos desacertos entre Ludovico Gonzaga e Luca Fancelli e informa: “Apesar de Ludovico pretender deixar claro que sua conduta não deveria ser totalmente perdoada, ele afirmava que ‘esse trabalho não pode ser feito sem Luca, pois não há ninguém, senão ele, que o compreende.’ Luca era indispensável e, por tal razão, seu mau temperamento e seu pequeno suborno tinham de ser tolerados. Luca era o único vínculo seguro com Alberti; ele tinha, portanto, que ser conservado e desculpado a todo o custo, mesmo com risco de elevar as despesas e prolongar os trabalhos a uma extensão inescrupulosa”.

Alberti não supervisionou a construção de seus edifícios no local. Sempre houve um construtor intervindo entre o projeto e sua execução. Matteo de' Pasti e outros realizaram os planos de Alberti, até o ponto em que conseguiram chegar, para a construção do Templo de Malatesta. Giovanni di Bertino, um *marmorarius* (um pedreiro especialista em mármore), cortou as impressionantemente precisas velas, estrelas, os padrões geométricos e as vinhas entrelaçadas que decoram a fachada de Santa Maria Novella. Distância, porém, não significa desinteresse. Como um membro da cúria, Alberti normalmente não poderia fazer mais do que visitas irregulares aos canteiros de obra em Florença, Mantua e Rimini. Conseqüentemente, ele muniu os construtores que executavam seus planos, não apenas com modelos de madeira, mas também com os projetos dos detalhes significativos.

Brenda Preyer (1981, p.197), por sua vez, parece apostar mais na participação efetiva, ao dizer:

Documentos recentemente encontrados sugerem que seu interesse e sua participação em operações reais vinculadas à edificação têm sido muito subestimados. A suposição de que ele se manteve afastado de tal atividade deve ser revisada e precisamos reconhecer que ele era, às vezes, mantido fora dos canteiros por causa dos compromissos relacionados a seu emprego na Igreja.



Figura 10 – Leon Battista Alberti – Sant’Andrea, Mantua. Fachada frontal.
Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.164.

Mas a própria Preyer, sempre preocupada com o levantamento minucioso de dados, parece não ter encontrado nada que comprove tal vínculo. Além disso, seu ‘precisamos reconhecer’ por si só já contribui para colocarmos Alberti distante do canteiro de obra¹¹⁵.

Parece assim, interessante estabelecermos algumas conjeturas sobre os *projetos dos detalhes significativos*, propostos por Grafton, já que seu texto não apresenta fontes ou dados comprobatórios.

¹¹⁵ Uma distância que, mesmo marcando a modernidade de conduta proposta por seu autor, correrá sempre o risco de julgamentos como aquele feito por HEYDENREICH (1998, p. 34): “É verdade que se podia perceber o espírito de Alberti nas edificações erigidas sob sua supervisão, mas, no tocante à execução, tratava-se da produção de outros homens, ou seja, de arquitetos e *capomaestri* que deram uma forma visível a seus projetos. Esta foi a origem de um estilo que difere enormemente do de Brunelleschi e Michelozzo, pois lhe falta aquilo que se poderia chamar a marca do artesão”.

Como já vimos, seus trabalhos como desenhista ou pintor não sobreviveram, ou, se existem, não devem ter tido a qualidade que garantisse uma correta identificação. Tavernor (1998), nos conta que Howard Burns parece ter descoberto o “único desenho planimétrico que sobreviveu” de Alberti num conjunto de peças, sem identificação, da biblioteca Laurenciana. Burns acredita que o desenho era destinado à adaptação de um conjunto termal no palácio de Federico da Montefeltro, em Urbino.

Sabemos também, pelo próprio tratado, que Alberti recomendava aos arquitetos desenhos e modelos não muito sofisticados, cujas qualidades não iludissem aos clientes ou viessem a competir com aquelas que deveriam ser as do próprio projeto.

Também sabemos da vida curta que as plantas e desenhos costumam ter numa obra em que são continuamente manuseados. Mas, mesmo assim, tanto quanto a falta de registros que vinculem inquestionavelmente Alberti às suas obras, incomoda a inexistência, ou a não-sobrevivência de qualquer desenho geral ou de detalhe que se possa atribuir a Alberti.

Os arquitetos que fiscalizam suas obras e que podem esclarecer e definir, passo a passo, detalhes ou situações imprevistas¹¹⁶, como foi o caso de Brunelleschi, podem ter reduzida a quantidade de material gráfico e de maquetes. No entanto, a idéia albertiana do projeto a distância pressupõe um detalhamento exaustivo ou aquilo que chamamos de co-autoria - pelo menos, uma co-autoria que não interferisse na concepção geral, mas que, em projetos nos quais os detalhes e o nível de acabamento são aspectos muito importantes (e este, certamente, é o caso), acabam por constituir boa parte do espírito do projeto.

Sobre o detalhamento, ainda que não exaustivo, e sim, como pretende Grafton, contendo todos os elementos significativos, parece difícil não ter sobrado nada de tanto material, pois mesmo que ele tenha praticado a recomendação do tratado - contra maquetes e desenhos perfeitos -, se os desenhos existiram e tinham uma qualidade mínima, algum detalhe mais precioso (desenhos de entalhes marmóreos, por exemplo, ou o desenho de um capitel, que provavelmente não seria executado *in loco* e que ficaria a cargo de artesãos mais especializados) poderiam ter sobrevivido¹¹⁷.

Num artigo recentemente publicado na revista *Casabella*, Massimo Bulgarelli (2003)¹¹⁸ tenta rastrear o processo de projeto albertiano e as possibilidades da co-autoria, com base em um detalhe significativo: os capitéis da ordem que sustenta o arco central da fachada do prédio de Sant'Andrea em Mantua. Como sabemos, o início da construção dessa igreja aconteceu dois meses após a morte de Alberti e, como nos conta Johnson, boa parte da interpretação do projeto (físico ou mental) de Alberti, apóia-se na figura de Luca Fancelli. Bulgarelli (2003, p.44) argumenta, então, a favor da influência de Andrea Mantegna e de suas pinturas no processo de criação daqueles capitéis:

O fato de Mantegna ter pintado capitéis com brotos de acanto e cabeça com folhas nas pilastras da loggia em San Giacomo che battezza Ermogene, na capela Ovetari – um motivo muito raro em 1400 – desloca o peso da atribuição dos capitéis de Sant'Andrea mais em direção a seu trabalho do que do repertório formal apresentado por Fancelli.

Mesmo que pudéssemos considerar aqueles capitéis como detalhes menores (o que efetivamente não são), sabemos da importância que o ornamento tinha para a teoria e a prática albertiana. Bulgarelli não fala, em nenhum momento, de sua crença em um desenho de Alberti

¹¹⁶ E quem lida com obras sabe que mesmo no projeto mais bem detalhado sempre faltará alguma coisa ou, durante a obra, algum imprevisto exigirá alterações que mantenham o espírito do projeto original.

¹¹⁷ Mas mesmo que não tivessem sobrado, que seus desenhos tenham sido todos consumidos na poeira da obra, resta-nos ainda perguntar: quando teria ele tempo para desenhar tanto, se esteve sempre envolvido com uma atividade literária densa e contínua?

¹¹⁸ BULGARELLI, Massimo. Caso i ornamento. In: *Casabella*, n°712. Milão, 2003.

em que as características, básicas, pelo menos, do capitel tivessem sido registradas antes da sua morte. Na ausência de tal desenho, uma hipótese seria a de Alberti ter explicado como, nesse caso do capitel, a Luca Fancelli (ou, talvez ao próprio Ludovico), que pensava num capitel com um espírito e uma composição semelhantes ao daquele projetado por ele (ou por Matteo de'Pasti, já que sua autoria exclusiva parece tão problemática) para San Francesco, em Rimini.

Outra hipótese é a de que aquele tipo de capitel, assim como vários outros aspectos figurativos adotados pelos arquitetos renascentistas constituíssem uma espécie de *saber compartilhado* (para não usar a expressão *estar na moda*, pouco adequada para o vínculo com objetos tão perenes quanto os edifícios), em que uma simples menção bastaria para que Fancelli captasse o espírito. Certamente a hipótese de uma participação de Mantegna¹¹⁹, mesmo que tenha sido como um intérprete do pensamento albertiano para Fancelli, não deve ser descartada.

Embora muito se tenha escrito e continue a se escrever a respeito de Alberti e de suas múltiplas atividades, a possibilidade de traçarmos com razoável precisão suas práticas e sua conduta parece bastante remota. Na falta de documentos que comprovem seus feitos, os historiadores, prudentemente, baseiam-se em seus textos como fonte primária, senão de suas ações, de suas idéias. Assim, como já foi dito, o tratado nos apresenta muito mais possibilidades do que seus projetos, para tentarmos interpretar o que pensava, o que sentia e, provavelmente, como agiria Alberti. Mas, ainda que a comprovação da extensão da autoria dos projetos não possa ser comparada à certeza que os textos fornecem, a participação de Alberti nas obras (até pela falta de provas em contrário) não parece ser questionada pela grande maioria dos historiadores.

A questão volta-se, portanto, para a extensão dessa autoria. E, diante do breve quadro traçado sobre a conduta do personagem, parece oportuno o retorno à questão original: Que arquiteto foi Alberti? Qual a importância do projeto mental sobre sua realização material? Seria Alberti uma espécie de coordenador à distância de um projeto completo e acabado que sua mente, tal como a de Brunelleschi, retinha? Ou seria um arquiteto de equipe, que se contentava com a filosofia geral do projeto e deixava detalhes importantes para seus hábeis colaboradores? Não parece haver muitas dúvidas sobre a ausência nas obras que projetou, ou, pelo menos, sobre a impossibilidade de acompanhá-las cotidianamente. Como já vimos, porém, essa ausência – que poderia eventualmente ter sido intencional, no sentido de afirmar como deveria ser a conduta de um arquiteto criador – não significava desconhecimento técnico. Além disso, ele demonstrou muita segurança sobre o que estava fazendo e sobre o que pretendia em seus projetos. Na sua carta a Matteo de'Pasti, essa certeza é a do domínio formal e estético. Em sua correspondência com Ludovico Gonzaga, além da certeza sobre o espaço resultante, isto é, sobre uma certa estética espacial, ele mostra a certeza na economia de uma técnica construtiva baseada na alvenaria romana.

Entretanto, a afirmação da variedade de soluções em poucos projetos, feita por Wittkower, parece indicar, com seu interesse e abandono mais ou menos rápido (melhor seria dizer sua falta de persistência) das demais artes e atividades técnicas, um certo grau de impaciência para aquilo que poderíamos chamar “dedicação exclusiva” a todos os processos que levam desde a concepção até a obra acabada.

Embora não possamos vincular rigidamente sua prática projetual ao tratado, sua recomendação para desenhos e modelos pouco sofisticados (um preceito que ele deve ter

¹¹⁹ Bulgarelli afirma também: “Como já vimos, a relação também é estreita com um trabalho contemporâneo, uma cena da *camera picta*, que se considera concluída antes de Alberti começar a trabalhar em Sant'Andrea. Parece que Leon Battista cria um diálogo com a pintura mais moderna da corte dos Gonzaga”.

seguido no desenho, bastante simples, descoberto por Howard Burns), parece indicar que o importante para ele na produção da arquitetura seria o conceito global de um objeto que, executado por talentos e mãos competentes, conduziria o processo todo a uma obra coesa e coerente com seus princípios.

Não podemos esquecer que Alberti viveu numa época em que as obras passavam pelas mãos de vários profissionais que as modificavam conforme suas capacidades e interpretações pessoais, comprometendo seriamente aquilo que poderíamos chamar de princípio ou espírito global do projeto.

Por isso, a defesa que ele faz do projeto sobre a execução parece destinada, fundamentalmente, à garantia da concepção ou de um *espírito* global que, mesmo possibilitando variações, pela interferência ou contribuição de profissionais altamente qualificados e criativos, não seria comprometido em sua completitude. E sua crítica ao carpinteiro, do prólogo do tratado, mesmo quando considerarmos que tal carpinteiro poderia ser um marmorista tão talentoso quanto Giovanni di Bertino, parece ser no sentido da dúvida se tal executante teria capacidade ou talento para exceder o detalhe e a técnica a que estava habituado e consumir um artefato arquitetônico do porte de suas concepções.

7. SAN FRANCESCO, RIMINI

A igreja de San Francesco (Fig.4 supra) em Rimini, também conhecida como Templo Malatestiano, numa referência a seu patrono, Sigismondo Malatesta, e a sua pretendida finalidade paralela - uma espécie de mausoléu para conter os túmulos de intelectuais e pessoas importantes da corte de Sigismondo, incluindo o sarcófago dele e de sua esposa, Isotta, pode, no estágio em que a obra chegou até nossos dias, ser considerada a criação mais *romana* de Alberti.

A igreja nunca foi concluída segundo aquele que se supõe ser o projeto original¹²⁰, ampliando, com seu aspecto inacabado, a possibilidade de que a interpretemos como mais uma ruína comparável às da Antigüidade¹²¹.

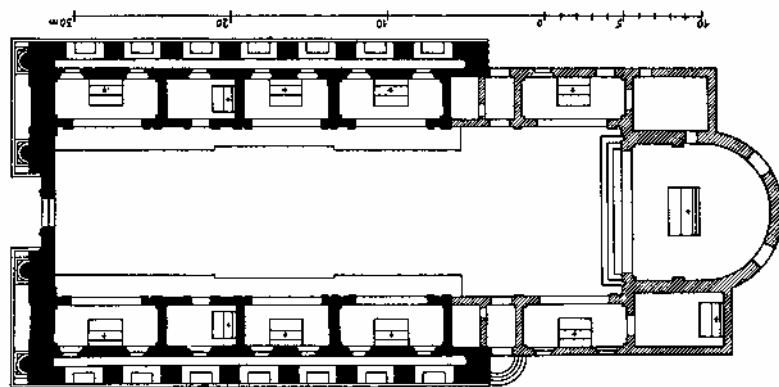


Figura 11 – Agostino di Duccio, Matteo de’Pasti, Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini – planta. Fonte: WITTKOWER, Rudolf. *Les principes de l’architecture à la Renaissance*, 1996, p.54.

Vista como um projeto autônomo, isto é, sem considerarmos a estrutura gótica *encaixotada* pela ruína albertiana (Fig.11), a igreja apresenta a primeira interpretação do autor no sentido da utilização da gramática que o classicismo romano lhe parecia ter disponibilizado. Assim, sua fachada principal - até porque incompleta e sem o arco superior que perturbaria a similitude - apresenta uma considerável referência ao arco triunfal romano, e sua fachada lateral, extremamente bem proporcionada e bem relacionada com a principal, apresenta uma *gravitas* e uma elegância com que poucos prédios renascentistas podem rivalizar, transformando-a, por assim dizer, numa estrutura de inspiração romana tão ou mais pura do que os próprios monumentos romanos.

No entanto, mesmo considerando que os aspectos exteriores do projeto são aqueles cuja análise mais interessa neste trabalho, posto que melhor representam o pensamento e a

¹²⁰ Tanto quanto pude constatar, os estudiosos que lidam com San Francesco, consideram que se a igreja tivesse sido concluída deveria obedecer à imagem apresentada num dos lados da medalha comemorativa feita por Matteo de’Pasti. Não obstante a idade do documento e a síntese necessária em função do tamanho da medalha – 4cm de diâmetro – a imagem mostra uma fachada bastante parecida com a que hoje vemos, com a diferença do leve encurvamento das abas laterais, com o acréscimo do pedimento curvo, corado por algo que poderia ser uma guirlanda semelhante à utilizada no Sepolcro Rucellai, além do grande domo sobre a tribuna ao fundo da igreja.

¹²¹ GADOL, Joan (1973, p.95), afirma: “No Tempio Malatestiano, Alberti criou o mais imponente dos três monumentos ‘clássicos’ que a cidade de Rimini possui. Uma pequena ponte de Tibério ainda porta seus modestos mas resistentes arcos sobre o Rio Marecchia, e a alguma distância, um arco majestoso, erigido em 27a.C., comemora o triunfo de Augusto (...). Ao remodelar a igreja medieval de São Francisco para Sigismondo Malatesta, Alberti capturou novamente o espírito desses trabalhos e, inclusive, colheu motivos para esse seu primeiro trabalho do Arco de Augusto em Rimini.”

habilidade arquitetônica de Alberti, é impossível não nos determos um pouco sobre a profunda tensão criada pela superposição e convivência das duas estruturas.

Embora a quantidade de livros e textos sobre Alberti seja muito grande, não são muitos os trabalhos que abordam seus poucos projetos. Franco Borsi (1996), um dos autores que pretende suprir essa pesquisa, apresenta, em sua *L'opera Completa*, um texto de difícil leitura¹²², mas que recompensa o leitor pela quantidade de fotos e desenhos, além dos dados históricos que a Antologia das fontes (feita por Gabrielle Morolli) e o Registro de datas provêm.

No capítulo relativo a San Francesco, que Borsi, diferentemente dos demais historiadores, coloca após aquele em que são abordadas as obras florentinas para Giovanni Rucellai, ele levanta a dúvida sobre a autoria do interior da igreja, abrindo a possibilidade de Alberti ter tido participação ao lado de Matteo de'Pasti e outros comprovadamente envolvidos¹²³.



Figura 12 – Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Fachada lateral – relação entre as aberturas dos dois envoltórios.

Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.55.



Figura 13 – Agostino di Duccio, Matteo de'Pasti, Leon Battista Alberti(?) – San Francesco, Rimini – interior.

Fonte: BORSI, Franco. *Leon Battista Alberti – L'Opera Completa*, 1999, p. 163.

Se as fachadas laterais prenunciam a existência de um corpo estranho, provavelmente gótico (Fig. 12), à superfície externa de San Francesco, as fotos do interior (Fig. 13) revelam, além do choque do ingresso, uma absoluta impossibilidade de conciliação. Independentemente do(s) autor(es) – e para a boa consideração do personagem seria bom imaginar que Alberti não tenha estado envolvido – o tratamento interno é carregado e de um gosto duvidoso. Além de não se enquadrar em nenhum estilo, a decoração mistura anjos e elefantes com uma voluptuosidade indiana. Os arcos ogivais devidamente italianizados pelo achatamento das proporções, têm os fustes de suas grossas pilastras segmentados por dados emoldurados e sobrepostos, talvez numa antecipação plateresca que nega os princípios básicos da linearidade e da verticalidade góticas.

¹²² Esse também foi o ponto de vista de Ronaldo Menna Barreto, arquiteto e professor de italiano, cujo apoio para a tradução de alguns textos daquele idioma foi inestimável, a respeito do livro de Borsi.

¹²³ TAVERNOR, Robert (1998, p.52), outra fonte importante - tanto textual quanto iconográfica - para a análise dos projetos de Alberti, parece creditar sua participação apenas à *igreja externa*: “Existe, então, a evidência física de dois estágios distintos no desenvolvimento de San Francesco no século quinze. O primeiro envolvendo o reparo e a remodelação interna da velha estrutura por Matteo de'Pasti e Agostino di Duccio. O segundo estágio concernente ao invólucro da igreja na forma de um templo sob a supervisão desses dois homens, e de acordo com um projeto radicalmente novo de Alberti para o exterior”.

Além das incertezas sobre autoria e sobre como realmente seria o projeto final, tampouco se sabe do pensamento de Alberti em relação à permanência *ad aeternum* da estrutura preexistente. Entretanto, fosse qual fosse sua intenção, ele deveria saber que a igreja gótica interna e seu invólucro *romano* deveriam conviver por um bom tempo e que, certamente, interpretações sobre essa convivência de duas estruturas tão distintas seriam levantadas, muitas vezes, tão dramáticas quanto a própria convivência, como é o caso, por exemplo, da interpretação de Jarzombek (1989, p.173):

A antiga estrutura, visível através da máscara clássica, parece intocada pela nova, pois as igrejas, explica Alberti, não devem ser “infectadas pela contaminação da vida secular”, e, em tal caso - talvez assim possamos deduzir - pela contaminação da corte de Sigismondo. Ao criar um edifício que nega a si próprio, Alberti inventou um projeto no qual a antiga estrutura assombra a nova, deixando-a em dúvida (...). A sociedade defunta falha em enterrar o “puro e simples” que, em seu digno repouso, ainda permanece intacto.

De qualquer maneira, o Templo Malatestiano, suscita uma interessante abordagem com relação à interferência em contextos existentes, pois mais do que caracterizar a colisão de duas épocas, representa o processo construtivo da cidade ao longo da história. Mesmo se considerarmos que o envoltório *dialoga* muito pouco com seu conteúdo, a presença de uma estrutura interna que o observador não percebe de imediato, soma-se à interrupção dos trabalhos para conferir tensão ao conjunto. As duas estruturas obrigadas a conviver num grau ambivalente de hierarquia em que a renascentista aparentemente predomina, mas que, em sua condição de “vestimenta”, acaba submetida ao verdadeiro “corpo” gótico, ampliam essa tensão e perturbam o julgamento estético da obra.

Ainda que Alberti tenha ali proposto um esquema que praticamente todos os estudiosos consideraram inaugural, explorando o motivo tripartido do arco do triunfo para uma fachada de igreja, a condição inacabada do prédio acrescenta qualidade ao conjunto. O estranho arco flamejante, insinuado no medalhão de Matteo de'Pasti e recriado no modelo proposto pelo Grupo Alberti¹²⁴ (Fig.14), nos leva a considerar que a obra está melhor tal como hoje se apresenta.

Além de Gadol, outros autores – Wittkower, Borsi e Tavernor, entre eles – afirmam que, na fachada principal do Tempio, Alberti estaria fazendo uma citação ao Arco de Augusto em Rimini, indicando já nesse que foi, possivelmente, seu primeiro maior encargo, uma tendência contextualista. Cabem, no entanto, alguns comentários sobre tal citação. A imagem (Fig.15) nos mostra que o arco de Rimini tem apenas um vão, ao contrário dos tripartidos mais conhecidos (de Constantino e de Tito, por exemplo), e que a proporção de sua abertura não foi seguida pelos arcos albertianos, que são mais altos. O vão do Arco de Augusto, a partir da estilóbata, e incluído o arco, pode ser inserido num quadrado, dando-nos a sensação de um arco *enterrado*. O centro do semicírculo do arco central do *Tempio* (e, na verdade, de todos os outros do edifício) está um pouco acima da imposta do arco, seguindo os preceitos do capítulo 12 do Livro I do tratado. Se acrescentarmos a esse arco corrigido, o vão abaixo da imposta – um retângulo cuja altura excede a largura em aproximadamente 10% – poderemos inserir o portal num retângulo cuja altura ultrapassa mais ou menos 60% da largura, conferindo ao vão

¹²⁴ TAVERNOR, Robert (1998, p. XI), esclarece que: “Em 1988, formei com Joseph Rykwert o Grupo Alberti, financiado pela Olivetti SpA (...) Sob os auspícios da Olivetti, o Grupo Alberti providenciou levantamentos dos trabalhos construídos de Alberti e reuniu um grupo de estudantes (inicialmente na Universidade de Bath e depois na de Edimburgo) para dar maior sentido aos levantamentos ou relatórios”. O modelo (maquete) aqui referido, foi realizado pelo Grupo para uma exposição sobre Leon Battista Alberti em Mantua, em 1994.

a elegância que falta ao antecedente romano, do qual Alberti se distancia ou procura aperfeiçoar de forma reconhecível.

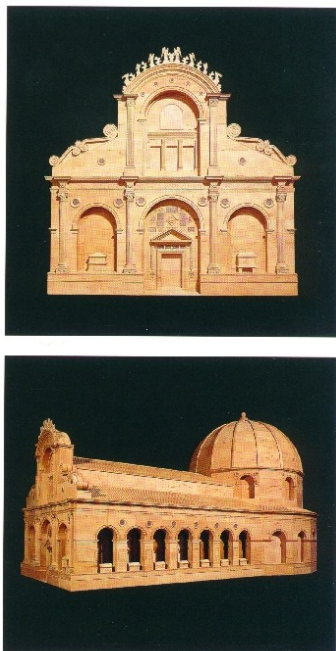


Figura 14 – Leon Battista Alberti – San Francesco, Rimini. Maquete em madeira feita pelo Grupo Alberti para a mostra sobre o arquiteto em Mantua, em 1994. Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.61.



Figura 15 – Arco de Augusto, Rimini. Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.52.

Um segundo aspecto, com referência à proporção dos arcos, é o da pequena diferença entre eles. Se, como dizem, Alberti fez cumprimento ao arco de Augusto, mas seguiu o modelo dos tripartidos (Wittkower¹²⁵ chama a atenção sobre isso), ele ficou longe de observar a proporção destes últimos, que geralmente têm o arco central bem maior do que os laterais. É verdade que essa diferença aparecerá se colocarmos o arco central sobre a estilóbata onde os demais se apóiam. Entretanto, podemos dizer que – novamente, a favor de Alberti – a fachada está agradável assim, com um jogo em que a quase equivalência da altura final dos três vãos do arco do triunfo não esconde a determinação de não constituir, como na fachada lateral, uma arcada. A inclusão das colunas – ausentes da fachada lateral – sobre a mesma estilóbata em que se apóiam todos os outros arcos, parece ajudar substancialmente a ordenação da fachada e a marcação da porta central. De certa forma, o pódio com friso (que até aqui chamamos de estilóbata), que, na fachada lateral, parece ser o apoio natural para as aberturas e os sarcófagos, também contribui, na fachada principal, para o balanceamento entre os três vãos de abertura, o que apresenta na base a diferença que parece faltar em cima.

Todavia um aspecto que parece problemático na fachada frontal é a relação entre os *clipei* ou medalhões, ao lado de cada arco, que quase se alinham, mas, por não o fazerem, produzem a impressão de estarem errados ou muito próximos. Da mesma maneira, outro aspecto que incomoda na análise das grandes fotos das fachadas mostradas por Borsi, é o da falta de alinhamento das fiadas de pedra ao longo da fachada frontal. Como no desenho, que ele também mostra, e que parece ser o resultado de um levantamento bem-feito, as juntas

¹²⁵ WITTKOWER, Rudolf (1996, p.51, nota 17), após reconhecer o empréstimo de elementos do Arco de Augusto, afirma que “o protótipo de todo o sistema é o Arco tripartido de Constantino”, em Roma.

distribuem-se com absoluta regularidade e constância pela fachada, a análise da foto nos causa perplexidade. Poderíamos conjecturar que o desenho pretenda reproduzir um estado ideal ou até mesmo aquele em que a igreja foi construída, e que mudou após a reconstrução, depois de destruída por um bombardeio na 2ª. Guerra. Mas tal hipótese, não mencionada por Borsi e por nenhum texto a que tenhamos tido acesso, parece improvável, até por causa das pedras que acompanham as curvaturas dos arcos. Resta então a alternativa de que o desenho não reflita o levantamento real. Mesmo assim, outro problema: numa obra em que houve tanta preocupação em não mudar proporções para *não estragar aquela música* (lembremo-nos da famosa carta a Matteo de'Pasti, um dos pouquíssimos documentos que vinculam Alberti a qualquer de seus projetos), por que não houve aquela preocupação que seria construtivamente lógica numa fachada não muito grande, não obstante tratar-se de revestimento e da interrupção que a coluna representa: a de continuar as linhas das juntas das pedras? A impressão que temos ao olhar de perto é a de um desnivelamento incômodo. Poderíamos supor que Alberti buscava o efeito de preenchimento de vãos independentes entre colunas, mas o caráter absolutamente ornamental daquelas colunas, que não *dobram* a esquina, desautoriza essa conjectura. Já no Palácio Rucellai, em que esse efeito de preenchimento pode ser imaginado, houve uma preocupação em obedecer rigorosamente os alinhamentos. Partindo da hipótese de que o desenvolvimento da fachada do Palácio Rucellai foi posterior e de que o mesmo Alberti¹²⁶ foi de fato o autor de ambos os projetos, resta-nos atribuir tal problema a sua ausência da obra, responsabilizando Matteo de'Pasti pela falta de um cuidado que Bernardo Rossellino teve em Florença.

Voltando às qualidades do projeto, podemos apontar a passagem do arco do triunfo frontal para a colunata lateral como outro ponto de muita habilidade. Além da base/estilóbata, a cornija menor, que marca a imposta de todos os arcos, e o entablamento e a cornija superior, garantem a continuidade de um padrão em que faltam apenas as colunas. Além disso, os vãos da arcada apresentam uma proporção assemelhada à dos arcos menores da fachada frontal, com aproximadamente 90% de sua altura, assegurando a gradual e sutil redução do ritmo das aberturas.

No entanto, mesmo que consideremos essa fachada lateral dependente da frontal, existem algumas considerações que precisam ser feitas, uma vez que tal dependência pode, sob certos aspectos, ser considerada quase que inversa. Em outras palavras, mesmo considerando natural que Alberti tenha concebido o projeto a partir da fachada frontal, a serenidade e a limpeza alcançadas na lateral fizeram desta fachada um modelo para prédios independentes e para outras finalidades. Como essa lateral propõe aberturas maiores do que as da igreja medieval (Fig.12, supra), tal característica, somada à profundidade dos vãos e ao distanciamento entre as superfícies externas de ambas as estruturas, leva à possibilidade de interpretá-la tanto como uma arcada quanto como uma fachada com ampla fenestração.

Muitas das arcadas antigas, como as que costumavam ser projetadas diante das igrejas toscanas ou, isoladas, na condição de *loggias*, além de utilizarem o sistema do arco apoiado em colunas, rejeitado por Alberti em seu tratado, tinham colunas esbeltas que aproximavam os arcos e criavam uma espécie de desafio à tectônica convencional. E essa configuração foi transferida para as primeiras arcadas do Renascimento como, por exemplo, a do *Ospedale degli Innocenti*, de Brunelleschi (Fig. 16), a da *Santissima Annunziata*, de Michelozzo (Fig. 17), e a dos pátios internos de vários palácios.

¹²⁶ Considerando a ausência de Alberti no canteiro de obras, talvez seja errado imputarmos a ele essa falta de alinhamento. Não se sabe até que ponto Alberti viu San Francesco em seu estado final (ou semi-acabado). Mesmo que tenha visto esse desnivelamento e que ele não fizesse parte de sua intenção original de projeto, parece pouco provável que tenha concordado com o efeito produzido. Preferimos acreditar que Alberti, se viu tal fachada, conformou-se com a impossibilidade de refazê-la.



Figura 16 – Filippo Brunelleschi – Ospedale degli Innocenti, Florença.
Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 15.



Figura 17 – Michelozzo di Bartolomeo – Santissima Annunziata, Florença.
Foto de Eneida Ströher, em 1986.

No entanto, ao constatararmos que o *peso* da arcada de San Francesco excede consideravelmente o dos exemplos anteriores, faremos uma comparação dela com as fachadas de palácios (afinal, trata-se efetivamente de uma fachada e não de uma colunata), e, desse modo, veremos que a proporção entre parede e aberturas é bastante diferente. E essa diferença devolve à San Francesco uma leveza que a aproxima mais do Coliseu do que dos fechados palácios renascentistas italianos¹²⁷. Uma leveza que tira partido da profundidade da parede, sem esquadrias (ou com vidraças menores, na parede interna), que sua condição de *máscara* proporciona.

Se até esse momento, contudo, a análise de San Francesco vem mostrando que o talento de Alberti supera de longe eventuais inabilidades – algumas delas, como a da permanência da igreja interna, fora do controle do arquiteto – resta-nos a discussão do arremate superior da fachada frontal. Os documentos existentes – o medalhão de Matteo de'Pasti e uma carta que Alberti lhe dirige durante os trabalhos de construção – são contraditórios a respeito de um detalhe importante, ou seja: no medalhão (Fig. 18) aparece um nítido encurvamento das abas laterais, destinadas a esconder o telhado, sem qualquer arremate superior, uma situação que é corrigida na carta, em que um desenho de próprio punho de Alberti apresenta a alternativa da aba triangular, como hoje a vemos, encimada pelas volutas que a maquete (Fig.14, supra) feita para a exposição de 1994 reconstituiu.

Entretanto, se a igreja hoje dispensa qualquer arremate, mesmo o arredondamento das abas inclinadas, que só se justificam na presença do pedimento curvo, justamente este pedimento entra na discussão para se constituir numa espécie de calcanhar de Aquiles da proposta albertiana.

Na condição de participante (e, certamente, de um dos orientadores) do projeto de reconstituição, Tavernor (1998, p.77) não poderia silenciar sobre essa característica:

Alguns comentaristas acreditam que o frontão arredondado é incongruente com o estilo de Alberti, apesar de sua forma encontrar eco no *ombrellone* de Alberti sobre a fachada de Sant'Andrea em Mantua (...). S. Marco de Veneza deve também ter sido uma inspiração inicial para tal característica, e foi um motivo retomado, no final do século XV, por Mauro Codussi, na fachada de San Michele in Isola [Fig. 19], Veneza (depois de 1468, aprox.), que se acredita ter sido influenciada por S. Marco e pelo projeto de Alberti para o Tempio Malatestiano (...). Numa

¹²⁷ WITTKOWER, Rudolf (1996, p.55), ao falar sobre as fachadas de San Francesco, afirma: “Mas, ao mesmo tempo, certamente sua escolha foi guiada pelo conhecimento da arquitetura romana. Nenhum outro arquiteto, depois dele, aproximou-se tanto do espírito tão evidente, por exemplo, nas arcadas internas do Coliseu.”

interpretação alternativa, pode-se dizer que Alberti estava apenas externando na fachada a forma da abóbada de barril que ele havia pretendido construir sobre a nave: novamente, em Sant' Andrea, a fachada replica as elevações das capelas laterais internas.



Figura 18 – Matteo de' Pasti – Medalhão com a imagem da igreja de San Francesco. Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p. XIV.



Figura 19 – Mauro Codussi – San Michele in Isola, Veneza. Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.77.

O medalhão feito por Matteo reproduz - podemos supor - algum desenho ou, mais provavelmente, uma maquete¹²⁸ encaminhada por Alberti a Sigismondo Malatesta. Como sua carta posterior, corrige uma das características formais da fachada, a falta de quaisquer outros documentos nos autoriza a cogitar se o pedimento não-executado seria mantido até o final. Tavernor fala do *ombrellone* que Alberti projeta¹²⁹ mais tarde para proteção do grande óculo frontal de Sant' Andrea, uma analogia que nos parece pouco pertinente, mas levanta a possibilidade de que o arco externo reproduza a abóbada de berço interna, mencionada na carta a Matteo, o que parece uma hipótese razoável para quem está fazendo um de seus primeiros projetos e, por assim dizer, experimentando possibilidades formais que se compatibilizem com técnicas construtivas adequadas.

Da mesma maneira, é oportuna a associação que Tavernor faz com o projeto de Mauro Codussi, que, com Pietro Lombardo e Giovanni Buora, executa vários projetos em Veneza, no último quarto do século XV, com pedimentos em arco.

A visão de San Michele in Isola, não obstante os problemas da conciliação e proporção entre esquadrias do plano inferior, nos mostra que talvez o projeto do medalhão devesse ter sido seguido, ao invés das volutas sobre os tímpanos triangulares da reconstituição.

Finalmente, há que considerar a guirlanda de folhagens e anjos que essa reconstituição propõe e que, ao que tudo indica, também obedece ao desenho no medalhão, além, é claro, de encontrar eco na posterior guirlanda com que Alberti coroa o Sepolcro em San Pancrazio.

Todos os estudiosos que lidam com obras do passado sabem como é realmente difícil formular hipóteses sobre construções inacabadas de projetos que desapareceram e dos quais existem pouquíssimos registros.

San Francesco, de certa forma – ou, pelo menos dentre os projetos de Alberti – é relativamente bem documentado, com o medalhão, a carta de Alberti e algumas outras cartas entre o pessoal envolvido com a construção. Mesmo assim, porém, parece impossível imaginar como realmente seria o acabamento da fachada frontal (sem falar na igreja toda) se seu autor a tivesse visto concluída.

¹²⁸ TAVERNOR, Robert (1998, p.61), chama a atenção para o fato de Alberti em sua carta referir-se a um modelo.

¹²⁹ Infelizmente, tudo parece indicar que o projeto dessa peça inábil é realmente dele.

Ela, no entanto, levanta um problema fundamental para todos os arquitetos: tanto quanto Alberti, a maioria dos arquitetos teria dificuldade em inventar algum arremate com a mesma qualidade do corpo inferior da igreja.

A *gaieté* dos acessórios sobre o frontão e as volutas sobre os tímpanos laterais, combinam-se com o semicírculo do frontão para eliminar toda a severidade romana que confere ao prédio a dignidade e a sobriedade que hoje vemos.

8. PALAZZO RUCELLAI, FLORENÇA

Embora já se tenha discorrido anteriormente sobre o Palazzo Rucellai (Fig. 6, supra, e Fig.20), cabe salientar que as informações eventualmente repetidas justificam-se pela mudança de enfoque sobre alguns aspectos então abordados.

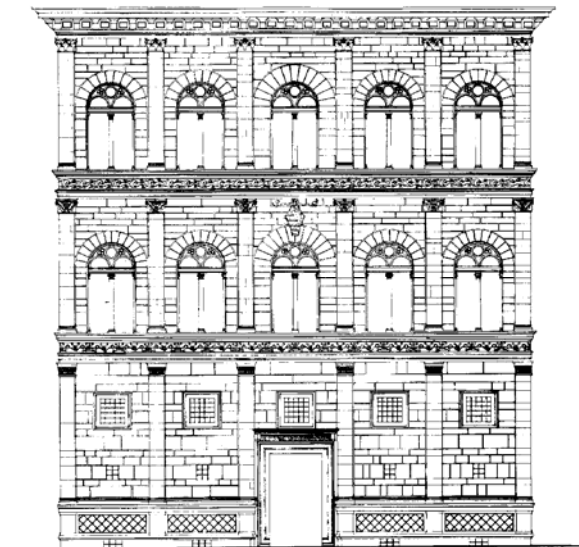


Figura 20 – Leon Battista Alberti – Palácio Rucellai, Florença – desenho da fachada com 5 vãos.
Fonte: BORSI, Franco, 1996, p. 63.

O texto de Brenda Preyer (1981), específico sobre o Palácio Rucellai, sobressai dos demais trabalhos pesquisados em virtude do cuidado histórico e aprofundamento que sua autora dedica ao tema. No entanto, como já foi dito, é embaraçoso constatar que, mesmo para alguém que tanto se aprofundou no problema e na pesquisa, a atribuição a Alberti fica sendo um pouco “por falta de mais alguém”, já que Rossellino é descartado por talento insuficiente. Também incomoda o fato de Alberti não ser citado nem por Giovanni, nem por Bernardo Rucellai, que o aponta como conhecedor de Roma, e não como autor de uma fachada que deve ter sido absolutamente marcante na época em que foi feita. Autoriza-nos, inclusive, a conjecturar várias hipóteses. A primeira delas seria a de que talvez o adjetivo utilizado, o *marcante* daquela fachada tenha funcionado no sentido oposto ao esperado, isto é, ao escolher um arquiteto, por assim dizer, novo, sem tradição no ramo, envolvido com vários assuntos e, ainda por cima, funcionário da Igreja, Giovanni e sua família poderiam ter ficado um tanto quanto desconcertados com a ousadia da proposta¹³⁰. Afinal, Cosimo de’Medici, que pôde se dar o luxo de comprar um bom terreno na cara Florença para fazer seu palácio sem aproveitar (como era de costume) estruturas existentes¹³¹, havia provocado a indignação de Brunelleschi que acabou por destruir a maquete do *palazzo* que projetara, já que sua proposta havia sido considerada muito sofisticada ou pouco austera – talvez, *boa demais* - para seu propósito. A

¹³⁰ PREYER, Brenda (1981, p.204), afirma que: “Alberti deve ter sido encorajado por seu cliente a utilizar características do Palácio Medici, e a não poupar despesas em materiais e serviços, mas Giovanni não participou do desenvolvimento do excepcional sistema de organização. E apesar dele estar orgulhoso da nova fachada, ele tinha pouco entendimento de sua engenhosidade; o único comentário que temos dele é sua referência à sua ‘buono ordine e chosa misurata’.”

¹³¹ PREYER, Brenda (1981, p.175), informa-nos, sobre essa prática: “A remodelagem de várias pequenas casas realizada por Giovanni para seu novo interior está de acordo com os procedimentos feitos para quase todos os palácios contemporâneos mais pródigos. Apesar do nascimento do projeto palaciano da Renascença ter ocorrido com o Palácio Medici dentro da cidade, somente o Tornabuoni, o Pitti e o Strozzi rivalizavam com ele em escala, pois poucos homens podiam ter a esperança de adquirir mais do que umas poucas casas caso quisessem construir em suas apinhadas vizinhanças ancestrais. Os terrenos escassos e a reutilização de paredes existentes significavam que os projetos não podiam ser concebidos de maneira abstrata”.

não-utilização imediata (a não ser, é claro, por Rossellino) do modelo proposto por Alberti também é significativa: além de Cosimo, teria a elite florentina rejeitado as novidades arquitetônicas¹³²? Mas mesmo que tenha havido uma rejeição não explícita da sociedade, isto é, mesmo que os vizinhos nobres tenham apenas olhado com desconfiança para a nova casa dos Rucellai, eles, da família, certamente a aprovaram. Senão, como explicar a participação de Alberti nos outros dois programas de Giovanni: a fachada de Santa Maria Novella e o túmulo em San Pancrazio?

Talvez pudéssemos conjecturar que não houve estranhamento e que todos gostaram das invenções, só que, ao contrário do que Alberti apregoava no *De re*, a função de arquiteto era consideravelmente despercebida na sociedade, estando mais próxima do papel de um conselheiro do dono da casa. No entanto, algum tempo antes, Brunelleschi, na mesma Florença, já havia deixado clara a postura de artista, técnico e criador, acima de toda a mão-de-obra ignara.

A posição de Preyer, fundamentada no levantamento de Piero Sanpaolesi, parece ser a de que o próprio Alberti esteve presente e determinou, passo a passo, o corte e a colocação de pedras e elementos. Se aceitarmos isso, poderíamos inferir que seu papel seria o de um mestre de obras melhorado e que, por isso, seu nome foi pouco salientado. No tratado, Alberti recomenda que os desenhos e maquetes sejam mais ou menos esquemáticos, para não obstruir a percepção da proposta arquitetônica. E neste caso, poderíamos dizer que Alberti não caprichou muito nos desenhos porque ele estaria sempre presente. Mas mesmo que ele não preconize o afastamento do arquiteto da obra, sua ênfase sobre o trabalho mental a respeito da realização e seu histórico profissional, nos revelam uma ausência que é apregoada por quase todos os historiadores, em contraste com Preyer.

O vínculo de Alberti com a Igreja e com atividades que supostamente garantiriam seu sustento (e não podemos esquecer que esse talvez fosse um aspecto importante para que ele permanecesse afastado mesmo quando desejasse o contrário) poderia ter determinado sua distância dos canteiros em Rimini e Mantua, mas sua permanência em Florença parece ter sido mais extensa ou mais freqüente.

Pode ser que todos esses pontos estejam entrelaçados para explicar a ausência de referências a Alberti. Sua condição de funcionário papal (ou pároco de Gangalandi, na época dos trabalhos florentinos) e uma crescente fama como literato, vinculado às artes como curioso ou como diletante, levaram sua aceitação tanto por parte do cliente quanto por parte daqueles que trabalhavam com a arquitetura (e com a pintura e a escultura, com as quais também se envolveu) ter sido desconfiada, mesmo que o considerassem criativo.

Aliás, ao considerá-lo criativo, estabelecemos outro ponto para conjecturas. A visão que temos hoje das suas supostas obras é, possivelmente, muito diferente daquela da época em que foram feitas. A lembrança de Preyer¹³³ de que Rossellino teria *corrigido* os exageros ou desacertos albertianos, ao fazer o Palácio Piccolomini com base numa matriz michelozziana do palácio Medici, parece indicar que a indefinição estilística, ou melhor, que a sutil costura de vários elementos e peças que isoladamente não predominam - o que parece ser o maior mérito da sensível arquitetura albertiana - tinha poucas chances de ser corretamente avaliada. Visto com a ótica de nossos dias, embora enfeitado, o Palácio Rucellai tem uma perfeição

¹³² TAVERNOR, Robert (1998, p. 94), sustenta a hipótese da adequação do modelo albertiano a um determinado perfil de cliente: “É importante ressaltar que da metade para o fim do século quinze, a maioria dos clientes que se identificaram com esse formato de fachada eram homens da Igreja (...). A especificidade desse tipo de palácio pode explicar por que tão poucos foram construídos”.

¹³³ PREYER, Brenda (1981, p.191-2), afirma que: “O projeto de Rossellino é coerente bastante para representar uma crítica, em caráter retrospectivo, da fachada Rucellai, mas seu tratamento também mostra que, em muitos aspectos, ele não entendeu o edifício florentino.” Além disso, ela acrescenta uma nota (nº3, p. 191) em que diz: “Frommel vê no palácio de Pienza uma rejeição de Rossellino a muitas das inovações de Alberti, em favor de um retorno ao estilo do Palácio Medici”.

artística superior ao Palácio Medici, só que este, embora com algumas inovações¹³⁴ (quando nada, a idéia do palácio privado) reflete uma espécie de continuidade que pode ser traçada desde fortalezas medievais ao Palácio Vecchio, por exemplo. A ausência de ordens aplicadas à fachada em quase todos os palácios do século XV e, em contrapartida, sua expressiva adoção no século seguinte, talvez reflita uma atitude social no sentido de substituir a necessidade de afirmação de poder (seja físico, seja econômico) pela sofisticação artística que o trabalho de Alberti representou, ao que tudo indica, antes do tempo.

Entretanto, para uma melhor apreciação das qualidades (e, também, dos problemas) do projeto de Alberti, seria interessante a comparação visual com os dois palácios sobre os quais estivemos falando e que, dada a sua importância, são aqueles que potencializam maior número de comentários sobre a sensibilidade do arquiteto.

Tavernor nos apresenta um desenho parcial (bastante parcial – Fig. 21) das três fachadas dos palácios Medici, Rucellai e Piccolomini, representadas na mesma escala.

E já que falamos em comparação, um aspecto fundamental a distinguir os três palácios é o fato do Palácio Medici e do Palácio Piccolomini serem projetos cujas limitações restringiam-se ao terreno e ao programa, ao contrário do Palácio Rucellai, que, como todos os projetos de Alberti (com exceção de San Sebastiano), apresentava consideráveis restrições impostas pela manutenção de estruturas internas díspares¹³⁵, e pelo contingenciamento das estreitas ruas em que se insere. Talvez por essas restrições e por esse contingenciamento, seja impossível dissociar completamente o projeto de Alberti da idéia de fachada. Uma fachada que tal como um cenário preparado para a *apresentação* pública dos Rucellai, perde densidade e materialidade, quando comparada com suas equivalentes tridimensionais.

Entretanto, essa perda de densidade não reduz, em nenhum momento, sua condição de obra de arte. Pelo contrário, como anteriormente afirmado, podemos considerá-la artisticamente superior à fachada do Palazzo Medici¹³⁶, onde a alusão à fortaleza e a densidade medieval não comportam a elegância e a urbanidade que a inserção das ordens representa. Como defende

¹³⁴ TAVERNOR, Robert (1998, p. 81), apresenta algumas informações que subvertem o conceito de que a origem do caráter hermético do palazzo urbano deriva da necessidade de proteção física e psicológica contra perturbações públicas, ou mesmo da ênfase na privacidade e na segregação, quando diz: “Mudanças nesse formato geral eram propostas por novas legislações, ou nasciam da mudança de noções sobre o decoro apropriado ao palazzo do patrício. Assim, os palácios usualmente acomodavam lojas no térreo, até que uma lei que taxou a propriedade para locação foi introduzida no início do século XV e desencorajou esse arranjo. Daí em diante, com menos aberturas no térreo, os palácios mais novos tendem a se desvincular das atividades da rua, com os negócios e a vida familiar de seus ocupantes, sendo conduzidos dentro e ao redor dos pátios privados, e no nível do primeiro pavimento, no *piano nobile*”. Mais adiante, TAVERNOR acrescenta: “O palazzo Medici influenciou a geração seguinte de palácios erigidos durante o *boom* construtivo depois de 1454, e térreos rusticados, impenetráveis com exceção de um portal de entrada, às vezes algumas pequenas janelas quadradas, tornaram-se mais lugares-comuns”.

¹³⁵ PREYER, Brenda (1981, p. 155), afirma: “As possibilidades restritas desse sítio tiveram conseqüências importantes para o todo o edifício. O palácio foi construído não como um projeto coerente, e sim, em fases distintas, na medida em que Giovanni se concentrou inicialmente no interior e, então, acrescentou uma fachada. Mais tarde, depois de adquirir mais uma casa, ele estendeu tanto a fachada quanto o interior. (...) A fachada, apesar de certas restrições impostas ao seu projeto para a compatibilidade com o interior, é tanto soberba em qualidade quanto uma afirmação estilística marcante”.

Também TAVERNOR (1998, p. 85), ressalta: “Como é provável que o corpo do Palazzo Rucellai estivesse completo na época em que desenhou sua fachada, Alberti pode apenas modular a pele da superfície do edifício. Estando perto da rua, sua composição não poderia ter profundidade física e a colunata tinha de ser fictícia (como num *trompe-l’oeil*) e incorporada, em vez de salientar-se da parede, por isso, ele trabalhou para obter o efeito indicado em seu tratado ao descrever um pórtico ‘para os cidadãos mais nobres’”.

¹³⁶ Sobre a relação entre os dois palácios e as qualidades que o Palácio Rucellai tem sobre o Palácio Medici, é importante a análise feita por MURRAY, Peter, 1974, p. 68-71.

Tavernor¹³⁷, porém, ela também pode ser considerada, em termos de estratégia projetual, mais perfeita do que a do Palazzo Piccolomini.

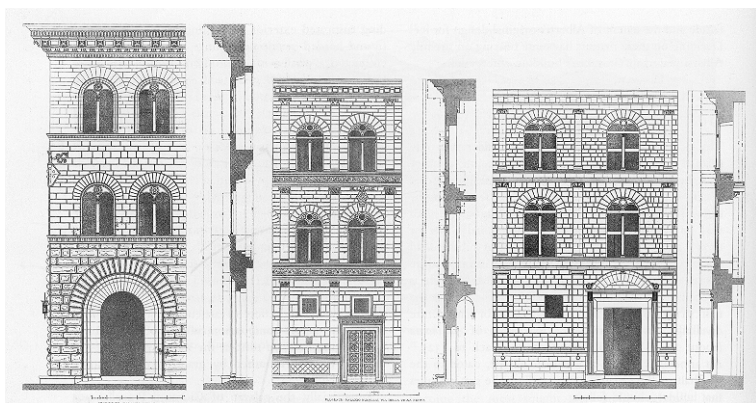


Figura 21 – Desenho comparativo das fachadas dos Palácios Medici, Rucellai e Piccolomini.

Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.82.

Não obstante a prioridade dos dados e da precisão histórica, Preyer (1981, p.185) formula em seu texto uma consistente análise qualitativa da fachada Palácio Rucellai:

Seu projeto é composto por três elementos: o plano da alvenaria, o sistema pilastra-entablamento e as aberturas. O relacionamento entre eles todos é rico e variado. (...) Em todos os três pisos, as ranhuras verticais irregulares contribuem para a aparência de um padrão casual dentro dos confins estritos do vão. As pilastras lisas, as linhas ininterruptas das cornijas e os frisos contínuos são fortemente distinguidos do plano da alvenaria. Estes elementos formam um sistema fechado que pode ser pensado como uma malha que organiza o plano de alvenaria. Os entablamentos dividem a fachada em três áreas com alturas levemente decrescentes, e as pilastras, que também se estreitam suavemente, subdividem cada andar em módulos. As aberturas, o terceiro elemento do projeto, estão centralizadas em todos os módulos (...) As molduras das janelas bifores, apoiadas no entablamento e cingidas pelas pilastras, estão ancoradas ao sistema da grelha. No térreo, a janela central quadrada relaciona-se ao dintel da porta, que dá um fundamento lógico para a colocação das janelas alinhadas com ele.

Depois desse texto, ela continua falando sobre a relação “complexa, até mesmo ambígua” entre o plano da alvenaria e o sistema de pilastras, numa análise que nos leva a imaginar uma parede de pedra com um sistema estrutural sobreposto: “O arranjo casual dos blocos em todos os três andares reforça a sensação de que o plano da alvenaria é uma superfície contínua de parede, embora situado atrás das pilastras”. Diz que também, numa interpretação alternativa, que as paredes podem ser consideradas como o preenchimento de um sistema estrutural, por conta dos vincos que separam as pilastras das superfícies laterais: “Esse vinco, apesar de não ser maior do que aqueles que separam os blocos da pedra entre si, colocam as pilastras para fora do campo da alvenaria e sugere que eles emergem de um plano mais profundo”. Segundo ela, essa dupla interpretação, mesmo parecendo contraditória, é importante para aglutinar uma complexa superfície de parede.

¹³⁷ TAVERNOR, Robert (1998, p.94), sintetiza as críticas ao Piccolomini e a Bernardo Rossellino, com a seguinte informação: “A largura dos vãos é desigual: por exemplo, o vão à direita da porta principal da fachada norte é aproximadamente 400mm mais largo do que seu vizinho, de maneira a acomodar a escada principal que fica por trás dele. Isso contrasta com a disciplina da fachada do Palazzo Rucellai, onde o ritmo é menos dependente da distribuição espacial interna: apesar de ter peças com larguras diferentes ao longo do alinhamento da rua, os vãos têm uma largura consistente, e apenas os vãos com portas são mais largos. De maneira surpreendente, considerando que o Palazzo Piccolomini era um edifício totalmente novo, o projeto de Rossellino parece privilegiar a utilidade antes da perfeição proporcional”. Numa nota ao final do parágrafo, TAVERNOR minimiza um pouco a crítica ao informar a urgência com que a obra do Piccolomini foi encetada, por vezes sem a presença de Rossellino.

Chama, ainda, a atenção para as molduras da janela, que repetem a distribuição de blocos maiores e menores que existem no térreo, só que sem vincos verticais, e, por assim dizer, prolongam a superfície dos vãos do andar inferior, já que divergem do tratamento superficial logo acima.

Mesmo que não concordemos com todas as interpretações feitas por Preyer – e que serão explicitadas adiante – a análise e a identificação dos sistemas visuais e simbólicos empregados por Alberti, feita por ela, é excelente. Quando ela fala no “arranjo casual dos blocos” que contribui para que possamos imaginar um Palácio Rucellai sem pilastras, como se fora o Palazzo Medici, vemos a imensa diferença entre os dois sistemas formais imaginados pelos respectivos arquitetos. Os blocos de pedra propostos por Michelozzo excluem o conceito de rusticação como estampagem, inerente ao Palácio Rucellai, excluindo, conseqüentemente (dentro da hierarquia tradicional em que o mais pesado sustenta o mais leve), qualquer possibilidade de convivência de sistemas estruturais diversos¹³⁸. Para lançar sua estrutura com pilastras e entablamento, Alberti precisava de um certo grau de neutralidade da parede subjacente – ou, se quisermos, adjacente. Mas, e isto é um aspecto importante, ele precisava de um *certo* grau, e não de uma neutralidade completa. Preyer advoga a dupla interpretação da parede que pode ser *lida* tanto como um plano contínuo que subjaz as pilastras, quanto como painéis que preenchem os vãos entre a sutil estrutura. Embora concordemos com ela quanto a essa dupla possibilidade de interpretação, sentimo-nos mais inclinados a assumir a parede contínua, justamente por causa dessa neutralidade que ela parece recusar. Mesmo sem ter a personalidade das paredes do Medici, e sem a densidade impessoal das do Piccolomini, a superfície mural do Palácio Rucellai parece conseguir estabelecer um delicado equilíbrio entre os três sistemas a que Preyer se refere.

Parte desse equilíbrio deve-se à redução da força que Alberti imprime a suas pilastras pouco salientes¹³⁹, uma saliência que parece maior pela profundidade dos sulcos laterais, como lembra Preyer. Além disso, ao contrário do que fez Rosselino no térreo do Piccolomini, Alberti teve o cuidado de deixar as pilastras sem ranhuras horizontais, constituindo, efetivamente, intervalos visuais num plano superficial muito trabalhado.

Depois de dizer que “A novidade das pilastras do Palácio Rucellai atraiu tanta atenção que os críticos pouco enfatizaram outros aspectos do projeto”, Preyer¹⁴⁰ acrescenta uma nota em que diz: “Apenas Hans Kauffmann publicou uma análise extensa da fachada, mas não posso concordar com sua conclusão de que a arquitetura seja pictórica e de caráter antiestrutural”. Talvez para defender sua não-concordância com Kauffmann, ela chama a atenção, em outros pontos do texto, para a ênfase que Alberti dá, em seu tratado, ao tratamento estrutural como regente do processo de projeto e de construção. No entanto, sua própria afirmação¹⁴¹ sobre a contradição das interpretações, leva-nos à conclusão de que esse caráter pictórico e pouco estrutural da fachada não retira qualquer valor da proposta albertiana. Ao contrário, deixa clara sua resposta às dificuldades impostas pela rua estreita, pela soma de construções atrás e pela necessidade de, como já foi dito, apresentar os Rucellai por meio de uma fachada. Uma fachada que, como toda proposta em que a criatividade formal é o ponto de apoio, correu

¹³⁸ TAVERNOR, Robert (1998, p. 83), diz: “A fachada do Palazzo Rucellai, com seu arranjo visual de pilastras, suportando entablamentos retilíneos, contrasta com o Palazzo Medici de Michelozzo, que é muito mais simples e severo externamente, e depende do plano rusticado da parede, das cornijas e das janelas trabalhadas para sua ornamentação”.

¹³⁹ BORSI, Franco (1996), usa a palavra italiana *lesena*, que significa pilastra levemente saliente da superfície das paredes, e que parece ser a melhor definição para aqueles elementos.

¹⁴⁰ PREYER, Brenda, 1981, p. 184 e nota nº5, na mesma página.

¹⁴¹ PREYER, Brenda (1981, p. 186), diz: “A interpretação do sistema de pilastras tanto como uma camada fina de revestimento, quanto como uma malha estrutural que se projeta, pode parecer contraditória, mas esses são processos alternativos para a costura de uma superfície de parede complexa”.

riscos de misturar elementos, proporções e tratamentos, de uma maneira até então desconhecida. O exemplo da utilização das bífiores, parece muito eloquente: talvez pela concessão ao cliente em usar alguma característica do precedente Medici¹⁴², ou talvez por simpatia de Alberti, as janelas foram usadas com poucas modificações (um entablamento que une as três colunetas), mas seu vínculo com as pilastras é um dos melhores exemplos daquilo que jamais deveria ser feito num projeto, mas que, uma vez feito, revelou o acerto da transgressão. Como podemos ver no Palazzo Vecchio, no Palácio Medici e no Palácio Piccolomini, o arco de pedras sobre a janela, além de reduzir sua curvatura, na medida em que se aproxima da imposta (nos dois primeiros palácios), termina nessa imposta. Ao limitar seus arcos com as pilastras, Alberti força a continuidade das pedras do arco até a base da janela, que se vê enfatizada por uma espécie de moldura que não pertence à parede, como nos outros palácios. Uma atitude arriscada que poderia comprometer a *leitura* da continuidade da parede, remetendo-a àquela condição de mero preenchimento dos vãos entre pilastras. Ao contrário do que vemos no Palácio Piccolomini, onde os arcos quase tocam no entablamento, a porção de parede superior aos arcos do Palácio Rucellai, é fundamental para a integridade do paramento rusticado.

De qualquer maneira, a excelente leitura que Preyer faz dessa fachada contribui para indicar uma característica que será evidenciada em seus próximos projetos e que, por isso, poderíamos classificar como definidora de uma maneira ou de um estilo albertiano. Certamente a pouca largura da Via della Vigna contribuiu para esse *achatamento* dos elementos, nivelando quase no mesmo plano pilastras, rusticações e molduras de esquadrias, numa atitude que tensiona a fachada até o ponto de não sabermos como interpretá-la em linguagem clássica. Os projetos que veremos adiante, onde não havia o condicionamento urbano do Palácio Rucellai, irão mostrar uma retomada dessa tendência a reduzir os elementos a um único plano, que, *grosso modo*, poderia nos fazer classificar Alberti como um arquiteto de superfícies ou de texturas. Um arquiteto que abre mão dos efeitos de luz e sombra característicos da tridimensionalidade para tirar partido da composição planar, que quase sempre exerceu de maneira soberba.

O levantamento da fachada feito na década de sessenta por Piero Sanpaolesi parece ter sido fundamental para a descoberta de que, originalmente, o projeto previa cinco módulos e que o sexto e o sétimo que foram acrescentados, antes da fachada albertiana estar pronta, para ampliar os domínios de Giovanni, que, segundo Sanpaolesi, completou a parte superior do mesmo jeito *inacabado* que hoje vemos após o sétimo módulo. Preyer ressalva que antes do trabalho de Sanpaolesi, imaginava-se que o projeto original previa oito ou, até, onze módulos. Diz ainda que seu trabalho evidenciou as diferenças de qualidade construtiva e de mão-de-obra entre os cinco primeiros e os dois últimos módulos, indicando que a fachada foi construída em duas partes. Ao que parece, ela prefere o projeto na versão albertiana, com apenas cinco módulos, o que modifica a ênfase vertical que tanto a relação largura-altura quanto a marcação das pilastras e o intercolúnio apertado conferem ao desenho. Mesmo concordando com seu argumento - imperceptível na grande maioria das fotos do Palazzo - de que Giovanni, ao estender a fachada deveria ter, pelo menos, mantido a qualidade do material e da mão de obra, parece interessante o argumento de Borsi¹⁴³ de que a mudança da verticalidade para a

¹⁴² MURRAY, Peter (1974, p. 68), faz uma afirmação que contraria a possibilidade do aproveitamento das janelas de Michelozzo por Alberti: “Ele [o Palazzo Rucellai] é menor do que O Palácio Medici e provavelmente foi concluído primeiro, de maneira que é possível que alguns detalhes como as pequenas colunetas separando as janelas, possam ter influenciado Michelozzo”.

¹⁴³ BORSI, Franco (1996, p. 68), afirma: “Acréscente-se a ‘variável’ que acontece no decorrer da obra - que a análise das pedras permite, de fato, restabelecer - do alargamento da fachada de cinco para sete janelas. O que comportava o acréscimo, no plano viário, de um segundo portal, ou seja, a passagem da ‘monoaxialidade’ à ‘biaxialidade’ de composição; de uma proporção geral e predominantemente vertical à horizontal; fatos importantes

horizontalidade amplia o potencial urbano do edifício, trazendo, implícita, a qualidade de um projeto que pode ser estendido sem perder ou, até, ganhando qualidade formal.

Mesmo diante do argumento de que Alberti não quisesse tal extensão (argumento que, sabemos, é quase impossível de comprovar), que mudaria *quella musica* que ele originalmente previra, poderíamos contra-argumentar que o projeto tinha maiores possibilidades do que aquelas antevistas por seu autor.

Embora perdendo a imponência de um daqueles palácios venezianos do século seguinte, ao longo do Gran Canale, o Palácio Rucellai *esticado* ganha em *status* e em tranqüila apropriação urbana, proporcionando, por exemplo, a hipótese de um “quartirão Rucellai” que, certamente, fica melhor com a marcação vertical das pilastras amassadas albertianas do que com um esquema de fachada como o do Medici ou o do excessivamente extenso Pitti.

Ainda que fantasiosa, é tentadora a interpretação que Jarzombek (1989, p.175-6) faz dessa fachada, considerando o envolvimento de Alberti com edifícios inacabados:

Desde de que os dois intercolúnios do lado direito foram construídos numa segunda fase da edificação e possivelmente sem o controle direto de Alberti, tem sido argumentado que uma expansão posterior havia sido projetada, mas eu acho improvável que a borda incompleta da fachada artesanal e cuidadosamente feita, um encanto arquitetônico que apresenta um corte das várias partes que compõem a fachada (arquitruves, frisos, molduras e arcos) tenha sido acidental. Devemos conjecturar se a fachada incompleta não pode ter sido desenhada propositadamente para evocar um estado de ruína. Falta de complemento, no tocante ao futuro, e fragmentação, em relação ao passado, são as maldições associadas ao mundo temporal. Assim como os escritos de Alberti discutem esse item e na verdade o tornam temático (ver *Libri Dissoluti*), essa fachada apresenta essa dupla situação como um problema arquitetônico.

que podem ocorrer, entretanto, sem comoção, sem desequilíbrios aparentes. Tamanha é a disponibilidade e a flexibilidade da ‘grelha’ albertiana que permite aceitar tranqüilamente a hipótese de uma extensão posterior da fachada como o demonstra claramente o ‘amassamento’ do paramento lapídeo, postulando, mais do que um ‘não acabado’ arquitetônico, o conceito de um ‘indefinido’, de uma serialidade em escala urbana”.

9. SANTA MARIA NOVELLA, FLORENÇA

Ainda que consideremos pequeno o número de projetos feitos por Alberti, e as limitações da intervenção na maioria deles, Santa Maria Novella (Fig.8, supra) - que seria cronologicamente sua terceira obra importante¹⁴⁴ - vem, mais uma vez, confirmar o talento e a sensibilidade do arquiteto para descobrir a maneira adequada de produzir, a partir de condições preexistentes e, de certo modo, pouco propícias, uma nova arquitetura.

Atribuída com um pouco mais de consistência do que a encomenda anterior de Giovanni Rucellai a Alberti¹⁴⁵, seu projeto não escapa das limitações que uma igreja pronta e com fachada parcialmente completa impõe ao projetista: o trabalho previa a complementação da parte superior da fachada frontal, inacabada desde o término da igreja no século XIII.

Tavernor (1998, p.99-106) conta-nos que a fachada estava, desde o século anterior, com a rosácea definida e com seu revestimento em mármore policromado concluído até a altura do entablamento sobre os arcos semicirculares do pavimento inferior. Relata-nos também sobre o pleito judicial da família do patrono anterior, Turino di Baldesi, para impedir a ação do novo patrono, e do sucesso parcial de tal demanda: o patronato foi concedido a Giovanni Rucellai que, no entanto, teve recomendado que “a parte que já havia sido feita, da primeira cornija para baixo, deveria ser deixada como estava quando executada pela doação testamentária”. Tavernor informa-nos, ainda, que, apesar de tal determinação, o projeto de Alberti incluiu, sobre o revestimento existente, as quatro colunas da fachada, além de ter “ajustado as proporções (...) pelo alargamento do andar inferior, construindo grossos pilares em cada extremo”.

Quase todos os textos que falam da fachada de Santa Maria Novella traçam um imediato paralelo com a igreja florentina de San Miniato al Monte (Fig. 22), cuja fachada, executada entre os séculos XI e XIII, apresenta proporcionalidade análoga entre corpo inferior e o superior – praticamente a mesma relação entre as larguras dos dois pavimentos, e entre as larguras dos prédios e suas alturas da base ao topo do frontão – além de semelhança na estereotomia e cores dos revestimentos.

Como muitos textos, todavia, também traçam uma analogia entre o tratamento das fachadas de Santa Maria e as do Batistério de Florença (Fig.23), apesar das diferenças morfológicas entre ambos os prédios, a constatação quase imediata que pode ser feita – e a fachada preexistente, patrocinada por Turino di Baldesi, corrobora tal constatação – é a de que tanto os materiais e sua correlação cromática quanto os motivos figurativos da composição parecem ser características comuns de vários edifícios religiosos italianos por um período bastante longo e que, de certa forma, veio a ser encerrado com as novas propostas formais do Renascimento. Santa Maria Novella pode tanto ser considerada como uma das primeiras igrejas tipicamente renascentistas da Toscana quanto uma das últimas românico-góticas. A utilização de mármore em dois tons contrastantes e alternados, isto é, em tons de preto, verde ou vermelho escuro, marrom, ou outra cor que possa ser contraposta ao branco, parece remontar, pelo menos, à arquitetura bizantina. Essas placas alternadas, formando listas horizontais são encontradas como revestimento de paredes inteiras, como é o caso do *Duomo* de Pisa (Fig. 24) ou como marcação de pilares ou arcos, como no Batistério de Florença.

¹⁴⁴ Pela cronologia de JOHNSON, Eugene J. In: PLACZEK, Adolf K. (ed.). *Mac Millan Encyclopedia of Architects*, Nova Iorque, 1982.

¹⁴⁵ A atribuição feita por VASARI (1996), parece embasada numa afirmação do frade Giovanni di Carlo, que teria vivido no convento de Santa Maria Novella durante a construção da fachada. MANCINI, Girolamo (*Vita di Leon Battista Alberti*. Florença, 2003, p. 504-6), conta a polêmica levantada por afirmações contraditórias sobre a autoria de Alberti, feita pelos frades Domenico da Corella e Giovanni di Carlo, afirmando seu parecer favorável ao último, apoiado, também, pelas opiniões de Razzi, Vasari, Bocchi e Cinelli, entre outros.

O preenchimento dos vãos cegos sob os arcos com os mesmos materiais das listas, só que aplicados na forma de quadros retangulares ou arqueados na linha superior, também pode ser encontrado, em vários padrões, em muitas fachadas da região.



Figura 22 – San Miniato al Monte, Florença.
Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.102.



Figura 23 – Batistério de Florença.
Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.102.



Figura 24 – Duomo de Pisa.
Fonte: Guia Visual – *Folha de São Paulo*, 1998, p.314.



Figura 25 – Santa Maria Novella, Florença – interior.
Fonte: Guia Visual – *Folha de São Paulo*, 1998, p.288.

A parte inferior da fachada de Santa Maria Novella, anterior à intervenção de Alberti, parece ser uma espécie de amostra de vários padrões e possibilidades de revestimento que a arquitetura toscana oferecia. A escolha dos pequenos arcos ogivais sobre os sarcófagos parece indicar uma preferência pela figuração gótica, apesar da pequena altura dos vãos, e essa opção é confirmada pela estrutura interna da igreja (Fig. 25). No entanto, a determinação de encimar esses arcos ogivais por outros, semicirculares¹⁴⁶, parece uma concessão do projetista – Alberti

¹⁴⁶ TAVERNOR, Robert (1998, p. 103), levanta dúvidas sobre a autoria desses arcos semicirculares quando diz: “A extensão precisa do revestimento original da fachada inferior é incerta, principalmente porque ele foi completamente incorporado ao desenho global de Alberti. Existem registros de que, pelo início do século quatorze, o revestimento havia chegado à altura dos arcos redondos ‘no meio da fachada’, embora alguns estudiosos afirmassem que Alberti desenhou esses arcos para harmonizar os *avelli* da base com a composição global de seu desenho.” BORSI, Franco (1996, p.80), também acrescenta informações sobre o início da intervenção: “Uma certa ‘terra de ninguém’ na sutura entre velho e novo, deu margem a várias interpretações.

ou seu antecessor - à tradição toscana. Não se sabe qual seria o tratamento imaginado por esse antecessor no tocante à parte superior da fachada, mas, segundo as evidências e expectativas estilísticas, embora ela pudesse manter as proporções que Alberti buscou, dificilmente o desenho das superfícies e a hierarquia dos elementos seriam os mesmos, isto é, provavelmente, seu projeto estaria mais próximo a San Miniato ou a outra fachada com o mesmo perfil, mas com uma textura bastante diversa da de Santa Maria Novella. E – podemos arriscar a afirmação – dificilmente essa igreja teria sido o objeto de tantas análises e conjeturas se Alberti não tivesse interferido no projeto *modernizando-o* ao mesmo tempo em que mantinha um afinado diálogo com o passado ali presente.

Wittkower (1996, p.55)¹⁴⁷ fala sobre a habilidade de Alberti em harmonizar os elementos medievais e os modernos, criando, inclusive, “a mais importante fachada do novo estilo, num exemplo seguido por muito tempo para a reconstrução de edifícios religiosos”. Continua, depois, com uma longa análise sobre o processo de composição e de integração dos diversos elementos – originais e novos – que compõem a fachada, traçando diagramas de suas proporções. Nesses diagramas (Fig. 26), além de demonstrar que a fachada inteira está contida num quadrado que, dividido em quatro partes iguais, tem a base ocupando duas delas e o *templo* superior correspondendo a uma dessas partes, centralizada, Wittkower procura também demonstrar como a subdivisão do quadrado define as regras de colocação das diversas peças que compõem a fachada¹⁴⁸. Embora se possa contestar a tentativa de submeter a fachada de S. Maria Novella à regra numérica, na medida em que a proporção talvez já estivesse presente em igrejas anteriores, além do fato de que alguns elementos razoavelmente importantes ficam excluídos – as volutas que precisam de outra regra, além do frontão do templo não se encaixar no meio quadrado superior (o esquema de Wittkower *força* esse encaixe) –, trata-se de uma análise muito importante para a tentativa de explicitar os processos projetuais de Alberti.

Segundo uma tese, apoiada em documentos, a fachada teria sido realizada pelos Baldesi até os arcos ‘que estão no meio da fachada’. Segundo uma outra tese (de Mancini), Alberti teria continuado toda a parte que está entre os avelli e a cornija, compreendendo as estreitas pilastras e os pequenos arcos semicirculares”. BORSI, no entanto, parece inclinar-se por uma extensão da autoria albertiana: “De tal maneira que podemos deduzir que quem desenhou os pequenos arcos semicirculares tenha sido Alberti, para concluir de um modo coerente a parte preexistente relativamente à altura das colunas, já extremamente alongadas no tocante ao código clássico e às proporções das pilastras finais”.

¹⁴⁷ Essa afirmação de WITTKOWER parece-nos, no entanto, problemática no sentido de que a exemplaridade de Santa Maria fica empanada pela antecedência de várias outras igrejas que mostram as mesmas proporções e o mesmo desenho em perfil da fachada (tal como San Miniato). Entretanto, o tratamento das superfícies e os elementos agregados ao desenho, mesmo explicitando sua origem toscana, têm, na parte superior, uma figuratividade que é efetivamente inovadora. Poderíamos então dizer que é nisso que reside sua exemplaridade. Só que, com exceção das experiências de Mauro Codussi e outros poucos venezianos do fim do século XV, esse tipo de fachada que explora o cromatismo e a alternância marmórea, não parece ter feito escola e, certamente, está longe de caracterizar aquilo que poderíamos, grosso modo, definir como arquitetura renascentista. Talvez, então, a grande invenção albertiana, adotada pelo Barroco, tenha sido a das abas laterais, herdadas de Brunelleschi, para a conciliação de dois diferentes corpos de fachada.

¹⁴⁸ WITTKOWER, Rudolf (1996, p. 60), afirma: “O preceito teórico de Alberti, segundo o qual uma mesma proporção pode reger todo um edifício, foi perfeitamente respeitado: é essa aplicação estrita de uma série contínua de *ratios* que dá a essa fachada ‘pseudo-proto-Renasença’ seu aspecto não medieval e faz dela o primeiro grande exemplo de *eurythmia* clássica que caracteriza o Renascimento.”

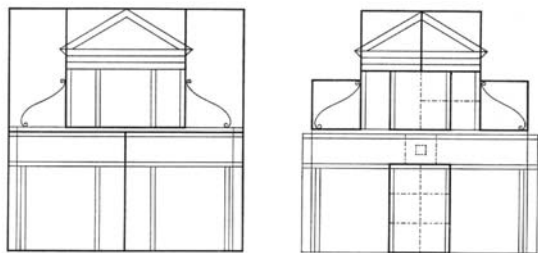


Figura 26 – Diagramas de Rudolf Wittkower para Santa Maria Novella.

Fonte: WITTKOWER, Rudolf, op.cit., p.59.

Um primeiro aspecto que esse estudo enfatiza é o da busca de uma comprovação, na prática, dos princípios de relação e proporção numérica, prioritários para a teoria renascentista (mesmo que Alberti, como já vimos, talvez não os levasse tão a sério), que acreditavam na existência de uma ordem inteligível na criação do Universo e que a arquitetura, como uma segunda natureza, criada pelo homem, deveria necessariamente refletir.

Outro aspecto, refere-se à explicação de um elemento que, sem sombra de dúvida, é um dos mais intrigantes no projeto de Alberti: o ático ornamentado por quinze quadrados com diferentes desenhos internos, que é responsável pela clareza da bipartição da fachada em corpo inferior medieval e corpo superior renascentista.

Esse elemento tem sido analisado exaustivamente por quantos examinam e escrevem sobre a fachada de S. Maria Novella. No entanto, por mais que se tenha dito sobre ele (como, de resto, sobre todos os outros procedimentos de Alberti nessa intervenção), parece sempre restar uma interpretação possível¹⁴⁹.

Assim como vemos em Bardeschi, quase todas as outras interpretações do ático, vinculam-no, de uma forma ou outra, à idéia de elemento de separação entre o passado e o presente. Desse modo, exemplos como o de S. Miniato al Monte, nos mostram como, em alguns templos anteriores a S. Maria Novella, a marcação/separação horizontal entre dois ou mais pavimentos é recorrente. No entanto, mesmo que interpretemos a divisão da fachada de S. Miniato como uma distinção entre reino temporal e reino celestial, o friso ali proposto representa, inegavelmente, a lógica tectônica da sobreposição dos pavimentos.

No ático de Alberti, essa divisão assume uma conotação dramática: a amplitude e a força que a barra horizontal impõe representam, mais do que a indicação de uma seqüência de pisos sobrepostos, o término absoluto de um estado; uma espécie de hiato necessário para que se possa reiniciar a atividade projetual em novas bases.

Mesmo entendendo (e, inclusive, louvando), porém, o traçado de Alberti, resta-nos a dúvida sobre se tal efeito não poderia ser obtido por intermédio de um elemento com peso visual equivalente, mas, com altura menor, já que seu ático compromete a permanência da rosácea preexistente, conforme salienta Tavernor (1998, p.103):

¹⁴⁹ JARZOMBK, Mark (1989, p. 176), por exemplo, numa conjetura bastante fantasiosa sobre o significado desse elemento, diz: “À primeira vista a fachada não parece expressar mais do que o *topos* medieval padrão que diferencia a fama da glória. Isso nos conduz ao entablamento que separa as duas zonas, um friso ornamentado com quinze painéis quadrados. Lembrando a historiografia de Alberti e o papel mediador dos escritores-santos, ficamos tentados a reconhecer essa zona intermediária como seu domínio real. Talvez, à luz da imaginação autobiográfica de Alberti, possamos mesmo ousar sugerir que os quinze painéis representem as quinze letras de seu nome: BAPTISTA ALBERTI”. Numa visão mais pragmática (não obstante sua intenção, ao longo do texto, em vincular o pensamento de Alberti à tradição hermética medieval), DEZZI BARDESCI, Marco (1988, p. 144), diz: “Para concretizar a necessária emergência e autonomia da nova fachada-templo no tocante à inferior preexistente, bastava inserir um elemento separador, segundo o uso antigo, ordenado em quinze painéis alegóricos de mármore branco e verde, que assumia, assim, também a função de construir uma espécie de *estilóbato* conceitual e figurativo para o templo superior”.

Alberti tinha de incorporar uma rosácea preexistente dentro do andar superior, e um observador moderno talvez a considere posicionada muito baixo em relação ao pedimento do “templo superior” que hoje a emoldura; quando observado do térreo e perto da porta de entrada, a parte inferior da moldura que a circunda desaparece e fica difícil discernir seus detalhes.

Heydenreich (1998, p.39) também se refere ao problema da seguinte maneira: “E todavia Alberti teve, aqui, de sacrificar a proporção para poder incorporar a janela redonda que restou da edificação gótica e que sobrecarrega excessivamente o ático”.

Considerando que Alberti fez interferências na parte inferior da fachada, contrariando a determinação judicial, parece pouco provável que não tenha conseguido modificar a posição da rosácea, se realmente tivesse tido tal intenção. O mais provável, como o demonstra a posição das janelas circulares laterais (Fig.25, supra), é que o teto em abóbadas de aresta e os arcos ogivais que formam a nave central da igreja, tenham sido os maiores obstáculos a qualquer pretensão de alterar a rosácea. De qualquer maneira, voltando à regra geométrica traçada por Wittkower, resta a possibilidade de Alberti ter mantido o ático quase colidindo com rosácea imutável, para melhor caracterizar o meio quadrado inferior¹⁵⁰. Não obstante, Alberti providenciou uma boa distração para o mau posicionamento da rosácea: a criação dos dois círculos laterais, um em cada voluta, e do círculo solar superior, dentro do frontão do templo, que circundam a rosácea e estabelecem com ela um diálogo que, mesmo secundário, é fundamental para que se elimine o caráter supérfluo ou meramente decorativo dos círculos periféricos.

Tavernor (1998, p.104) analisa a relação entre os elementos circulares do projeto da seguinte maneira:

Os três discos parecem orbitar a rosácea, e se combinam para estabelecer uma ordem visual independente das pilastras verticais que constituem o “motivo templo”. A abóbada de berço do portal de entrada tem a mesma largura da rosácea, e esse desenho dirige o olhar para baixo ao longo do eixo vertical estendido pela rosácea e pelo disco do sol incandescente; existe, na verdade, um eixo imaginário conectando esses motivos, arranjados como um crucifixo, com o sol incandescente com cara atuando como a cabeça e a porta principal no “pé” da composição.

Porém, mesmo considerando a autoridade da relação estabelecida por Tavernor, a análise das volutas – tanto uma análise superficial quanto mais aprofundada - não parece colocá-las a salvo da acusação de gratuidade ou de mera decoração, dentro da composição global do conjunto. É claro que essa gratuidade ou essa mera função estética pode ser contestada, pois, como lembra Calovi Pereira, na medida em que as volutas são adaptações das mísulas clássicas como contrafortes, o emprego delas por Alberti pode também significar sustentação da parede superior da nave principal.

Além de contrafortes, essas volutas, isto é, esses elementos triangulares com hipotenusa ondulada e espiralada nas pontas, postados ao lado do *templo* superior, têm, no mínimo, duas outras funções: a de encobrir e servir como fechamento dos telhados sobre as naves laterais da

¹⁵⁰ Na verdade, a largura da fachada de Santa Maria Novella parece-nos um item bastante questionável. Se formos confiar nas informações de Tavernor, conforme supracitado, a fachada foi alargada pelas pilastras laterais para ajustar-se às proporções. No entanto, é o mesmo TAVERNOR (1998, p. 103), que nos conta (e o mostra por meio de fotos), ao referir-se às modificações feitas por Alberti: “Que as colunas não estavam ali originalmente é evidente, porque as externas estão colocadas sobre o revestimento original e encobrem, assim, o fato de que inicialmente havia cinco arcos com tímulos de cada lado da porta central: a curva dos arcos redondos extremos ainda pode ser vista elevando-se atrás dos capitéis coríntios das colunas externas de Alberti.” Essa afirmação de Tavernor e as fotos por ele divulgadas dão-nos a impressão de que se houve algum ajuste proporcional, seria mais para estreitamento do corpo inferior do que para alargá-lo.

igreja, e a de servir como elemento de transição visual entre dois corpos de fachada, sobrepostos e com larguras bem diferentes.

Como simples fechamento do telhado, certamente bastariam elementos menores, mas, como estamos acostumados, na arquitetura, a usar a *utilitas* como pretexto para magnificar a *venustas*, a qualificação das volutas como elementos primordialmente visuais em nada nos parecerá estranha.

Só que Alberti, dando-se conta da necessidade dessas *abas* de conciliação entre os dois corpos, e consciente também da possibilidade de gerar, em seu interior, os círculos que dialogariam tão bem com a problemática rosácea, parece ter decidido criar uma distração visual vigorosa, algo que tirasse definitivamente a atenção dos marcantes arcos ogivais inferiores e convidasse o espectador a manter seu foco na metade superior da fachada ou, pelo menos, no crucifixo sugerido por Tavernor. E para tanto, Alberti cria nas volutas uma “padronagem” feérica, se comparada à das demais partes da fachada. Talvez pudéssemos dizer que a “padronagem” do frontão do templo rivaliza com a das volutas. Entretanto, sua condição de superfície interna de um triângulo cuja proeminência da moldura reduz o potencial expressivo do conteúdo, *acalma* o disco solar dentro de seus limites.

Além disso, poderíamos acrescentar a importância da decoração dentro do frontão para compor, com as volutas, uma espécie de segunda ordem de padronização, mais orgânica, e contraposta à estampa geométrica e de maior escala da fachada antiga. Alberti certamente não rejeita essa “padronagem” (afinal, seu interesse é o de conciliar duas épocas), reproduzindo-a em diferentes modulações tanto no ático quanto na fachada do templo. Mas sua retomada se vê diluída, de certa maneira, pela inserção de figuras geométricas estilizadas que já parecem buscar o organicismo, que explode no frontão e nas volutas (saliente-se que a incrustação do motivo da *vela gonfiata*, uma espécie de logotipo da família Rucellai, no entablamento acima do capitel das colunas acrescentadas à fachada inferior, contribui consideravelmente para a instauração de uma segunda ordem, orgânica).

Tavernor nos conta, acima, como Alberti *alargou* a fachada pela inclusão de duas pilastras na extremidade e elas também parecem ser motivo para interpretações variadas, pois, mais do que elementos de expansão, atuam como limitadoras; como uma espécie de enquadramento (sensação reforçada por sua continuidade após o entablamento, até a parte superior do ático) que não poderia ser feito pelas fracas colunas.

E seu revestimento, extremamente contrastante com o das colunas, retoma o motivo dos arcos ogivais, integrando-se ao conjunto de maneira competente (além de inserir-se na tradição toscana de tratamento de fachadas). Por conta dessa integração também parece ter sido determinada a escolha do revestimento dos pilares superiores, com o fatiamento horizontal do fuste - tão incomum para um templo greco-romano -, mas adequado ao jogo que estava sendo proposto para a fachada. Aliás, sobre esses pilares, podemos conjecturar que, uma vez que a incômoda rosácea excluía a possibilidade de um espaçamento convencional, Alberti achou que poderia revogar as regras que governavam os templos e seu intercolúnio: apesar de um número par de pilares, seu espaçamento sugere um quinto pilar, centralizado, que rompe com a norma ancestral dos vãos ímpares.

Poderíamos, com isso, concluir que não levando a sério o templo *clássico* superior, “medievalizando-o” por assim dizer, Alberti talvez tenha acertado no delicado equilíbrio entre os dois ou três estilos que encontramos nessa fachada, além de contribuir para a classificação de que mais do que uma obra eclética, trata-se de uma obra original.

Assim, as colunas (o mais nobre ornamento de qualquer construção – na reiterada afirmação do autor), criadas por ele sobre a fachada existente, tanto por não terem sido repetidas na

sustentação do templo quanto por não conseguirem *conter* o prédio em seus limites, acabam por ter sua importância reduzida. Ao contrário de San Francesco de Rimini, onde impõem a ordenação da fachada frontal, e destituídas daquele papel de portadoras de significado, atribuído por John Onians, as colunas coríntias de Santa Maria Novella são apenas um acessório a mais no jogo de peças e texturas urdido por Alberti. E esse jogo parece ser, efetivamente, uma das maiores qualidades demonstradas por Alberti no projeto dessa fachada. Desejando estabelecer um novo estilo sobre o passado imutável, condiciona sua intervenção a algumas regras desse passado, tirando partido, fundamentalmente, da harmonização de uma palheta de elementos arquitetônicos, de desenhos, de texturas e de materiais, que se conciliam por meio de algo que poderíamos classificar como “padronagem” superficial, cuja manipulação e dosagem provocam um estranho fascínio e contribuem para elevar Santa Maria Novella à inquestionável categoria de obra-prima da arquitetura. Uma obra que dificilmente encontra rival dentro da história da arquitetura como exemplo de conciliação de épocas distintas, como lembra Gadol (1973, p.120):

O “significado” arquitetônico de Santa Maria Novella não pode, evidentemente, ser encontrado em qualquer desses elementos tomados individualmente, mas o espírito e a importância do trabalho falam abertamente no arranjo de suas partes. As relações formais entre o que poderia ser julgado como elementos dispersos de três estilos diferentes, românico, gótico e clássico, produz um tipo de unidade inconfundível própria de Alberti. Sua fachada é uma “harmonia”, que atinge o que Philolaos (...) definiu como “a unificação de uma complexidade composta e o acordo da discórdia”.

10. SEPULCRO RUCELLAI, SAN PANCRAZIO, FLORENÇA

Alberti, como já vimos, não teve muitas oportunidades de mostrar seu talento como arquiteto: seja pelo começo tardio, seja pelo envolvimento com outras atividades, os encargos que lhe foram oferecidos tanto por Sigismondo Malatesta quanto por Giovanni Rucellai, acabaram por configurar uma espécie de intervenção de especialista em obras preexistentes. Ainda que possamos excluir dessa condição as duas igrejas em Mantua¹⁵¹, que poderiam, finalmente, demonstrar a concepção completa da arquitetura de Alberti, tanto a qualidade de suas interferências quanto os objetivos desta tese, não permitem deixar de fora essa pequena peça, com aproximadamente 80m², que consideramos um dos melhores exemplos da sensibilidade e da habilidade albertianas para obter a *concinnitas* em arquitetura.

Reputado por Vasari (1996, p.211) como um dos melhores trabalhos feitos por Alberti, ilustrado na *História* de Séroux d' Agincourt e no *Architecture Toscane* de Grandjean de Montigny (Fig.27), o Sepulcro (Fig.9, supra) recebe igual atenção de Heydenreich (1996, p.41)¹⁵², que afirma: “Em meu entendimento, essa pequena edificação se constitui na mais perfeita expressão do estilo e do espírito da arquitetura albertiana.”

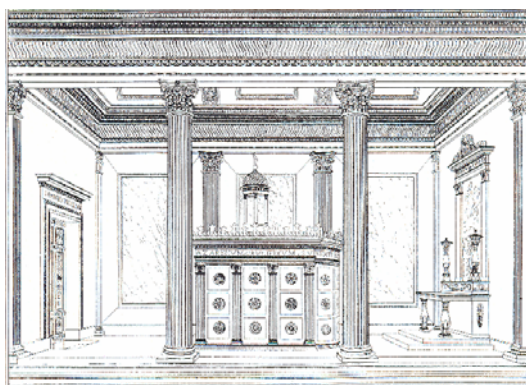


Figura 27 – Leon Battista Alberti – Sepulcro Rucellai, Florença – desenho de Grandjean e Famin (1837)

Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.106.

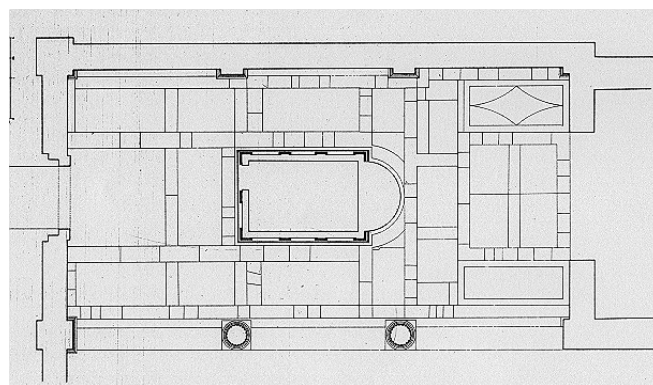


Figura 28 – Sepulcro Rucellai, Florença – planta
Fonte: BORSI, Franco, 1996, p.111

Os dados sobre a capela em que Alberti insere o famoso Sepulcro não são muito precisos, no entanto, as informações de Tavernor parecem as mais atualizadas e, possivelmente, confiáveis: “De acordo com uma restauração da capela feita no final da década de 1970, quando foi finalmente possível um exame mais profundo da construção, ficou evidenciado que a Capela Rucellai foi feita com base na remodelagem de uma capela existente”.

Essa condição explica, por exemplo a discrepância das medidas em planta (Fig.28), apresentadas por Borsi (1996, p.105) - 12,20 a 12,30m de comprimento, por 6,15 a 6,40m de largura – e que, de outra forma, pareceriam incompreensíveis num trabalho tão requintado. Após salientar a analogia entre o contraste claro-escuro da estrutura de pedra contra o reboco com o tratamento das superfícies e elementos da Capela dos Pazzi, de Brunelleschi, Borsi, diz: “Formulado assim o contendor espacial, Alberti passa a projetar o episódio mais precioso: aquele do Santo Sepulcro”.

¹⁵¹ Sant' Andrea, mesmo representando um projeto completo, tinha consideráveis restrições quanto à visibilidade externa, como será comentado adiante.

¹⁵² Anteriormente (p. 40), HEYDENREICH havia afirmado: “Tanto quanto sei, esta capela é a primeira construção de Florença a exibir uma abóbada de berço, o que lhe empresta uma importância especial”.

Cita, então, a opinião de Dezzi Bardeschi¹⁵³ sobre a contraposição entre contentor e conteúdo:

No *tempietto* albertiano – observa sagazmente Dezzi – surpreende a eficácia comunicativa do objeto que se deve à contraposição declarada entre o entretecido da construção, de uma racionalidade rigorosa, cartesiana (de gênese geométrica modular), e a liberdade do aparato formal nela inserido: a exuberância fantástica que engendra os desenhos dos cromos (trinta, e todos diferentes entre si) inscritos num círculo no centro dos painéis quadrados de mármore branco apoiados numa excepcional assimilação das raízes da tradição românica toscana.

E é, certamente, essa contraposição a que Dezzi se refere uma das maiores qualidades desse projeto, que transforma a pequena *caixa de jóias* – que Alberti propõe como reprodução do Santo Sepulcro – num objeto plausível. Um objeto em que a execução preciosa e quase delirante se fundamenta na realidade do contentor. A opinião de Borsi (1996, p.112) é exemplar:

Uma repartição hábil do pavimento ancora a preciosa edícula ao espaço que a contém, evitando qualquer casualidade em sua colocação, enquanto o refinado e acentuado friso de lírios, que coroa o entablamento, acena, ao mesmo tempo, à *florentinidade* e ao vínculo com o Oriente que estava no clima cultural daqueles anos e que dava um sentido a toda a obra no tocante ao prestígio da família do comitente. Um papel de primeira importância assume aqui a inscrição, com letras lapidares romanas incrustadas no mármore de maneira refinada, com altura de 16,8cm e inspiradas na antiguidade... [Itálico do autor da tese].

Borsi, Tavernor e outros estudiosos insistem na perda de qualidade espacial que a Capela Rucellai sofreu após o fechamento do grande vão que a comunicava lateralmente com a igreja pela abertura de um arco na parede do fundo da capela. As fotos nos dão mostras da considerável subversão que tais modificações devem ter representado. No entanto, o dano talvez possa ser minimizado se considerarmos que a redução da qualidade do contentor amplia a excelência do conteúdo.

Sabemos que o projeto do sepulcro central tem sua inspiração no Santo Sepulcro, de Jerusalém, onde estaria enterrado o corpo de Jesus Cristo. Sabemos, também, que o conhecimento desse santuário, tanto por parte de Alberti quanto de Rucellai e outros envolvidos com a construção, só poderia ser teórico, com base em narrativas de algum raro viajante¹⁵⁴. Quando Borsi fala na *florentinidade* e no vínculo com o Oriente, ele parece estar, mais do que se referindo a uma eventual matriz figurativa, ao rico potencial imaginativo de Alberti para interpretar seu conceito de orientalidade em uma Florença que ainda mantinha muito do espírito e da influência românico-bizantina.

Se, em Santa Maria Novella, podemos imaginar Alberti esforçando-se para conciliar aquele espírito e aquela influência, com uma nova gramática formal, numa luta fascinante em que vemos, ora o passado, ora o futuro exercer seu predomínio (uma luta acrescida, ainda, pelas marcantes limitações do corpo construído), a contemplação do Sepulcro nos revela o quanto aquela luta deve ter agradado a Alberti. Pois ali, onde ele teria a liberdade de escapar do passado e propor um objeto mais compatível com as superfícies definitivamente renascentistas da capela/contentor, o que vemos é uma edícula em que a pretensão clássica das pilastras caneladas com capitéis coríntios, já comprometida pelas faixas que substituem as pilastras na abside, tem seus vãos preenchidos por painéis tipicamente florentinos e apóia um

¹⁵³ DEZZI BARDESCHI, Marco, apud BORSI, Franco, 1996, p. 120.

¹⁵⁴ Embora BORSI (1996) pareça dar crédito à história de que Giovanni Rucellai teria mandado uma comitiva a Jerusalém para colher medidas do sepulcro original, TAVERNOR (1998) já cita o argumento de PREYER, Brenda (1981, p.163 – nota n°3), de que a carta em que tal história se sustentava, foi forjada ao final do século XVII ou início do século seguinte.

entablamento cujo friso é uma espécie de *outdoor*, coroado pelo inacreditável rendilhado *flamboyant* das flores de lis.

Tavernor (1998, p.119), que passa boa parte do seu capítulo sobre o Sepulcro falando sobre o letreiro dentro do friso, comparando-o ao alfabeto criado por Luca Pacioli, salienta: “O alfabeto que ele projetou para o Sepulcro Rucellai mostrou que, mesmo um letreiro, pode ser integrante da arquitetura a qual ele esteja vinculado, e que os menores ornamentos devem – e podem – ser verdadeiramente uma parte do todo”.

E na verdade, não restam dúvidas sobre o caráter ornamental desse letreiro. Um letreiro que, apesar de discreto, não mostra preocupação com os limites da faixa horizontal em que se insere, dobrando-se no meio das palavras como um moderno painel deslizante. Essa característica lhe confere uma autonomia que ultrapassa a lógica bem acabada do conjunto e que só encontra paralelo na inesperada porta de acesso ao sepulcro. Talvez tanto quanto as palavras truncadas do friso, essa pequena porta fora de centro e que não presta atenção aos frisos escuros que dividem os painéis ornamentais, provoca a impressão que o arquiteto não soube como resolver esses problemas ou, numa proposta mais instigante, deixou que a casualidade desses elementos se contrapusesse ao precioso acabamento do conjunto. Mas se todas essas tensões e intenções albertianas chamam nossa atenção, nenhuma delas consegue, certamente, rivalizar com o coroamento rendilhado do sepulcro. A medalha comemorativa de Matteo de’Pasti já nos havia mostrado que Alberti prenuncia sua extravagância nos pequenos elementos flamejantes sobre o irrealizado frontão curvo de San Francesco. Só que lá, mesmo que não saibamos qual o formato e o destino final de tais elementos, podemos ensaiar uma acusação a Alberti por destruir, com tal frivolidade, toda a *gravitas* romana que o templo apresenta. Já no Sepulcro, seja pela condição de edícula interna, quase escultura, seja pela já falada tranqüilidade da capela continente, Alberti parece autorizado a atingir o limite do ornamento - um conceito tão caro a ele -, aplicando sobre essa pequena caixa de tensões aquela guirlanda que qualquer outro arquiteto de bom senso jamais se atreveria a propor.

E, o que é mais importante para o foco deste trabalho, tal contravenção fica agradável¹⁵⁵ e contribui para aquela situação, tão almejada por seu autor, em que nos vemos obrigados a olhar e olhar mais uma vez.

¹⁵⁵ Mas como estamos falando em subjetividade, mesmo que julguemos o Sepulcro uma obra-prima, é importante ressaltar que todas as tensões que Alberti propõe nesse pequeno espaço podem ser consideradas como uma espécie de limite de criatividade, um limite que, certamente, expõe a obra a críticas como aquela feita por SCHLÖSSER, Julius von (apud ZEVI, Bruno. In: *Encyclopedia of World Art*. Nova Iorque, 1959, p. 190): “O Santuário do Santo Sepulcro falha por seus efeitos quase grotescos, as áridas ilusões de um pedante sem espírito, por causa de suas miseráveis incrustações marmóreas, pela ostentação da inscrição fora de proporção, pelos singularmente inanimados ornamentos em forma de folhas, e pela ainda mais caprichosa adição de uma edícula circular, quase produzindo a aparência de uma *chinoiserie*”.

11. SANT'ANDREA, MANTUA

Na sua condição de projeto integral, tal como a conterrânea San Sebastiano, Sant' Andrea (Fig.10, supra e Fig.29) coloca-nos preliminarmente duas qualidades de Alberti que seus outros projetos não revelavam com tanta clareza: o domínio dos espaços internos e de sua articulação, e o domínio da tecnologia adequada para produzir, de maneira econômica, esses espaços.

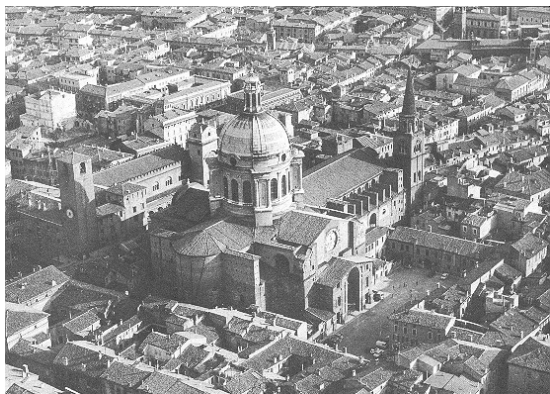
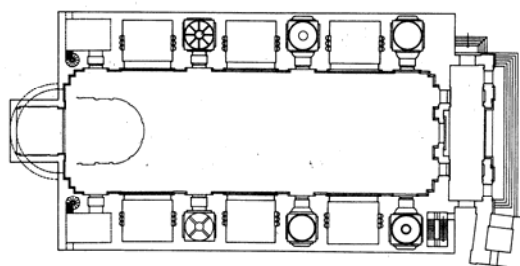
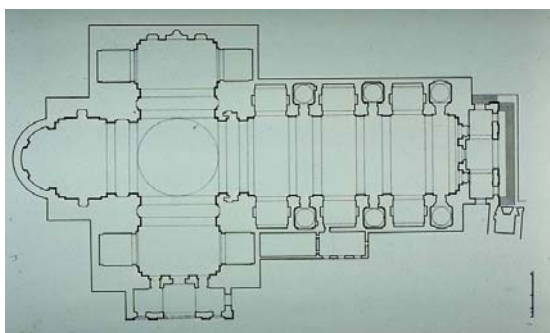


Figura 29 (à esquerda) – Leon Battista Alberti – Sant' Andrea, Mantua – vista aérea dos fundos.
Fonte: JOHNSON Eugene. *S.Andrea in Mantua – The Building History*, 1975, Figura 8.

Figura 30 (abaixo, à esquerda) – Leon Battista Alberti – Sant' Andrea, Mantua – planta atual.
Fonte: Site <http://www.usc.edu/>. Acessado em: 11 dez. 2005.

Figura 31 (abaixo) – Leon Battista Alberti – Sant' Andrea, Mantua – planta sem transepto proposta por Tavernor.
Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.185.



Como o espaço interno de Sant' Andrea será comentado e analisado adiante, quando se proporá a comparação dessa igreja com a de Santo Spirito, de Brunelleschi, talvez o que precise ser antecipado, sobre o interior de Sant' Andrea, é a qualidade do espaço em qualquer das duas hipóteses de projeto que se atribua a Alberti, isto é, tanto se considerarmos a planta até o transepto, baseada no *etruscum sacrum* a que Alberti se refere em sua carta original, quanto se a estendermos até o cruzeiro que hoje existe (Figs. 30 e 31).

Eugene Johnson¹⁵⁶ parece considerar quase certa a idéia de que se possa atribuir a atual planta de Sant' Andrea ao pensamento e à intenção albertianos. Mais do que isso, Johnson (1975, p.49) considera que o projeto de Alberti resistiu praticamente incólume à mudança de arquitetos, estilos e clientes, durante os aproximadamente trezentos anos em que a obra se desenvolveu, quando afirma:

S. Andrea deve então ter sido um dos primeiros edifícios projetados a serem terminados de acordo com os desejos originais do arquiteto, mesmo depois de o arquiteto ter saído de cena. É extremamente incomum encontrar uma igreja com uma história construtiva, estendendo-se por mais de trezentos anos, que acabe parecida com os planos de seu primeiro arquiteto.

¹⁵⁶ Embora Tavernor apresente dúvidas quanto ao projeto com a planta em cruz ter sido feito por Alberti, JOHNSON, Eugene (1975), baseado, entre outros dados, na evidência de que parte do transepto foi executada na primeira etapa da construção, no final do século XV, acha que, embora o primeiro esboço tenha obedecido ao esquema de nave única com abside ao final – fundamentado no *templum etruscum* referido na carta enviada a Ludovico Gonzaga –, as conversas entre o arquiteto e seu comitente levaram a uma segunda planta, posteriormente repassada ao arquiteto executante, Luca Fancelli.

Tavernor, por sua vez, parece acreditar mais na hipótese de que, em cumprimento à carta enviada a Ludovico Gonzaga, o projeto feito por Alberti acabava no transepto. Mesmo sem afirmar diretamente sua opinião, o texto estende-se em conjeturas sobre a interpretação albertiana do *templum etruscum*, sobre a utilização da basílica de Maxêncio como alternativa de tal interpretação e sobre as dimensões e proporções do Templo de Salomão, como precedentes. Além disso, uma nota¹⁵⁷ explica sua provável discordância do ponto de vista de Johnson:

Num simpósio sobre Alberti em Munique, em Março de 1960, Richard Krautheimer e Erich Hubala propuseram, de maneira bastante independente, que a planta em cruz latina da Sant'Andrea atual foi uma extensão feita no século dezesseis a uma estrutura menor, com nave única, proposta por Alberti; (...) Johnson (...) refutou tais afirmações em sua monografia sobre Sant'Andrea, acreditando ter encontrado evidências arqueológicas que sugerem o contrário. Numa revisão franca do livro de Johnson, Forster (1977) apresentou uma convincente contraposição ao argumento de Johnson.

Assim, considerando que novas evidências e novas interpretações poderão ajudar a dissolver uma polêmica que ainda está acesa, o que parece importante, no contexto deste trabalho, é salientar a qualidade do espaço da nave que podemos, com certeza, atribuir a Alberti.

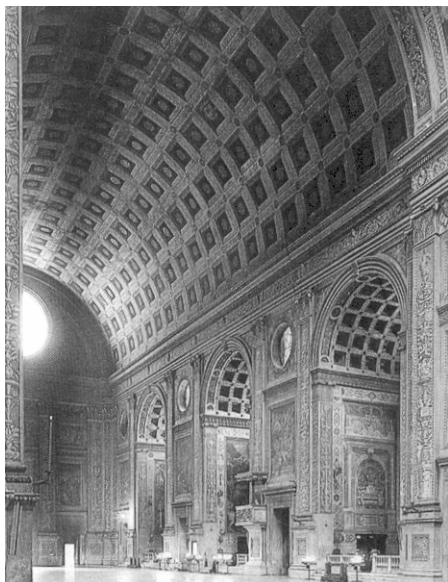


Figura 32 – Leon Battista Alberti – Sant'Andrea, Mantua – nave vista do transepto.

Fonte: TAVERNOR, Robert, 1998, p.164.

As fotos que mostram a nave e a parede frontal da igreja (Fig. 32) desde o transepto ilustram um espaço onde a monumentalidade serena parece ser um exemplo daquela perfeição sócrática que Alberti utiliza em seu tratado. Mesmo se desconsiderarmos a decoração não-albertiana, a forte marcação dos caixotes das abóbadas das capelas laterais e os caixotes pintados no forro em abóbada da nave, a articulação e as proporções volumétricas utilizadas parecem garantir por si a qualidade do espaço. Não obstante Johnson apresentar ao final de sua monografia alguns exemplos dos quais o projeto poderia derivar, excluindo o conceito da invenção espacial, a idéia de cobrir a nave com uma grande abóbada e de excluir as naves laterais, optando por capelas não contíguas (ou não visualmente contíguas) que reproduzem em sentido oposto e em tamanho menor o modelo formal da nave, confere uma clareza geométrica que poucos espaços podem ostentar, independentemente de apropriações de esquemas precedentes.

¹⁵⁷ TAVERNOR, Robert, 1998, p.160, nota 168.

Mas se tal criação sustenta a *concinnitas* interna de Sant' Andrea, a transposição para o exterior do tema das naves laterais também contribui para críticas ao projeto.

Johnson (1975, p.3) tem uma passagem bastante adequada para introduzir o problema da fachada de Sant' Andrea:

Um choque momentâneo acomete quase todos os visitantes que passam do pórtico para a nave de S. Andrea (...). O tamanho do espaço interior diante dele, vasto por si só, é exagerado pela menor escala do pórtico. Na verdade, o interior parece maior do que o exterior há pouco abandonado. Gradualmente, o visitante dá-se conta de que está num mundo diferente, num ambiente especialmente criado, composto por espaços monumentais, drasticamente talhados, banhados por uma luz prateada difusa e obscurecida que parece ser gerada pelo próprio edifício. O visitante é, em suma, submetido a uma experiência arquitetônica de um poder incomum.

Norberg-Schulz (1993, p.78)¹⁵⁸ salienta o aspecto simbólico dessa transição nos seguintes termos:

Entendemos, assim, que a fachada foi pensada como uma figura de transição que relaciona o exterior ao interior. Uma certa analogia à elevação interna torna-se, então, aparente: a elevação atua como uma figura transitória entre Terra e Céu, ao mesmo tempo em que a fachada faz a mediação entre o lado externo e o interno. Ao fazer isso, entretanto, ela nos prepara para a revelação do Céu no interior. Transforma-se com isso, numa *porta coeli*.

Como já vimos, as encomendas mantovanas parecem ser aquelas que finalmente dariam a chance de Alberti mostrar sua capacidade de fazer um projeto inteiro. Isso aconteceu claramente em San Sebastiano, não importando sua interrupção e as imensas dúvidas de como seria realmente o projeto original. E, de certa maneira, também aconteceu em Sant' Andrea, independente do tamanho e da extensão do projeto albertiano. Ao contrário, todavia, de San Sebastiano, onde o terreno, até por sua condição de urbanisticamente periférico, estava livre de vínculos edificados, tal não ocorria com a central Sant' Andrea, que substituíra uma igreja conventual preexistente e cuja fachada pública limitava-se a quase metade da largura prevista para a nova estrutura.

Com isso, independentemente de outros comentários e interpretações que possamos fazer, a fachada que Alberti propõe para Sant' Andrea transforma-se numa espécie de *amostra* do templo. É claro que sempre poderemos argumentar – e Johnson faz isso em seu texto – que a intenção, além de manter uma simetria impossível caso a fachada tivesse o tamanho da igreja escondida pelo campanário remanescente, era a de conciliar a escala da vasta igreja com a pequena praça dianteira (Fig. 33). A Badia Fiesolana, indicada por Johnson como referência para o espaço interno, pode, com sua canhestra e inacabada fachada (Figs. 34 e 35) também ter sugerido o caminho para essa solução que chamamos de “amostra”.

Certamente, o problema da fachada de Sant' Andrea não reside em seu tamanho ou em sua condição reduzida. Podemos muito bem compreender o dilema projetual de Alberti e concordar com sua atitude de não fazer uma fachada interrompida por um campanário. O problema talvez esteja localizado na decisão de trazer para fora a articulação das capelas laterais e transformá-la num pórtico coroado por um frontão. Se, no interior, a idéia dos arcos alternados se sustenta justamente pela continuidade e pela submissão à grande nave transversa, o isolamento de parte dessa gramática para uma condição que, além de evidenciar uma citação a um arco do triunfo que está longe da elegância de um arco como o de Constantino¹⁵⁹, substitui o tradicional ático – que talvez ajudasse a *acalmar* o grande vão

¹⁵⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian, *The concept of dwelling*. Nova Iorque, 1993.

¹⁵⁹ WITTKOWER, Rudolf (1996, p. 66), talvez tenha sido o primeiro a vincular a fachada de Sant' Andrea ao Arco de Tito, em Ancona, uma obra que tem proporções aparentemente diferentes do *arco do triunfo* da fachada de Alberti, mas tem uma escala compatível com suas formas.

central e as pilastras colossais – por um frontão que além de parecer fora de lugar e de proporção, não consegue esconder a rosácea da fachada imediatamente posterior. Tampouco esconde o estranho *ombrellone* que limita a insolação através da rosácea.

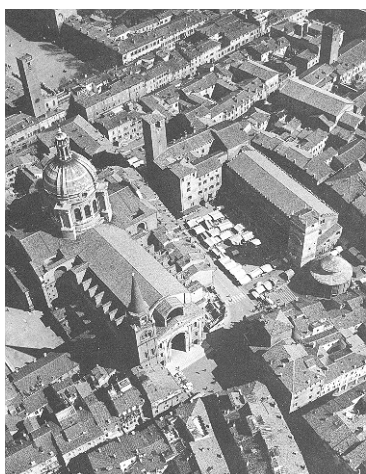


Figura 33 (à esquerda) – Leon Battista Alberti – Sant’ Andrea, Mantua – vista aérea de Mantua.

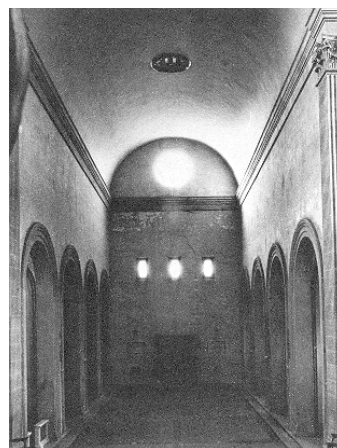
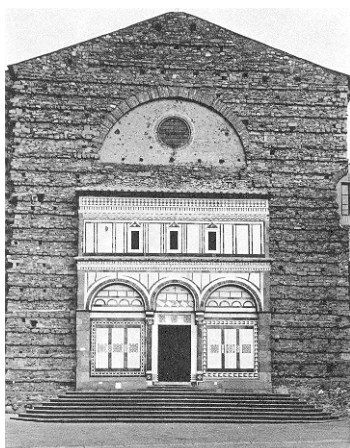
Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 67.

Figura 34 (abaixo, à esquerda)– Badia Fiesolana, Fiesole – fachada.

Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 93.

Figura 35 (abaixo) – Badia Fiesolana, Fiesole – nave.

Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 97.



Não sabemos se Alberti terá pensado primeiro na fachada e depois na articulação interior, mas sua carta a Ludovico nos induz a imaginar que a fachada foi consequência de uma preocupação espacial interna. Calovi Pereira¹⁶⁰, no entanto, acredita que a fachada é independente do interior e reduzida à condição de signo eclesiástico comprimido no tecido urbano que cerca a igreja e impede sua expressão total. Considera essa estratégia mais um caso de interpretação acertada de Alberti, uma interpretação que se insere no “efeito-surpresa”, citado por Johnson.

Johnson acredita que Alberti teria feito desenhos muito precisos para a continuidade e observância de seu projeto, mas os argumentos de Johnson, nem sempre parecem inquestionáveis. Mesmo correndo o risco de incluir neste trabalho uma citação muito longa, uma passagem¹⁶¹ quase ao final da monografia merece ser transcrita e comentada:

Um exemplo particularmente revelador, no caso de S. Andrea, é o entablamento da ordem menor da fachada. Na medida em que o entablamento continua por dentro do vão central, ele comporta-se de uma maneira perfeitamente “normal” (pl.92 – Fig.36). As três faixas da arquitrave sobressaem da parede. Acima delas, o friso é ligeiramente recuado até o plano da própria parede, e então, o

¹⁶⁰ CALOVI PEREIRA, Cláudio, em conversa particular.

¹⁶¹ JOHNSON, Eugene, 1975, p.53.

conjunto é encimado por uma cornija projetada. Enquanto se desenvolve pelo vão central, apoiando-se sobre seus capitéis compósitos, o entablamento mantém a correta disposição das partes. Uma vez passados os capitéis, no entanto, ele é abruptamente empurrado para trás [Johnson refere-se aos trechos, em ambos os lados da fachada propriamente dita, após o entablamento sair de dentro do vão central], para dentro da espessura da parede (pl. 91 – Fig.37). As faixas da arquitrave são inclinadas para dentro, de modo a que nenhuma delas se projete mais do que as finas gregas da moldura de terracota que circundam a face das pilastras gigantes. O friso é empurrado para dentro da parede numa profundidade totalmente inesperada, e os perfis da cornija são inclinados, tal como os da arquitrave, para impedir que se projetem além do plano da ordem maior. O propósito disso tudo, é claro, é o de permitir às pilastras (cujas superfícies planas são, na verdade, ligeiramente recuadas em relação ao plano das paredes) um ritmo vertical contínuo desde suas bases ao pedimento (pl. 19). Nenhum classicista radical poderia ter tentado um jogo não-convencional tão brilhante, e poucos arquitetos, além de Alberti (apenas Michelangelo e Palladio vêm imediatamente à mente), poderiam ter levado isso adiante com um sucesso tão plácido.

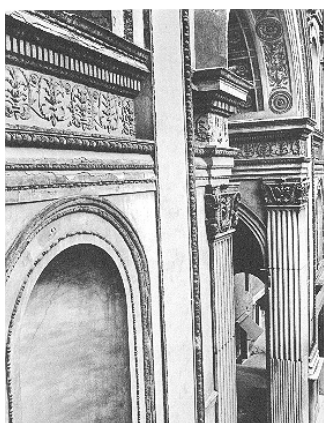


Figura 36 – Leon Battista Alberti – Sant' Andrea, Mantua – detalhe da fachada.
Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 91.

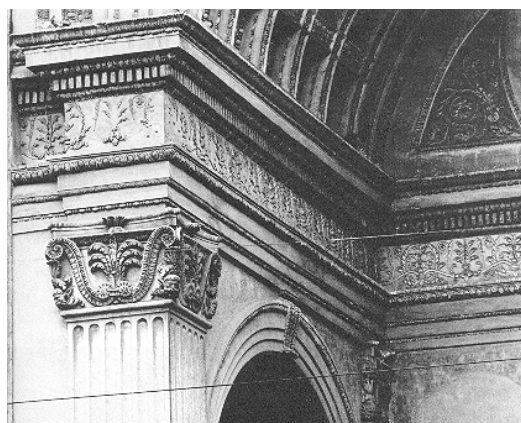


Figura 37 – Leon Battista Alberti – Sant' Andrea, Mantua – detalhe da fachada.
Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 92.

Por melhor que seja essa descrição de Johnson, e por mais que se considere que o tipo de tensão criado pelo tratamento superficial daquela fachada, pode ser definido como uma característica albertiana, fica difícil imaginarmos um projeto detalhado a ponto de prever tais sutilezas, mesmo que considerássemos estar Alberti preparando o projeto como uma espécie de herança, isto é, como um compêndio de documentos que suprissem sua ausência diante de cada detalhe imprevisto. Se o projeto estivesse desenhado até esse nível de detalhamento – como o faríamos num projeto contemporâneo, em que já estamos acostumados com a ausência do arquiteto na obra – parece realmente impossível nenhum desenho ter sobrevivido. Entretanto, se ele deu instruções verbais a Fancelli, como complemento a alguns desenhos básicos e a uma boa maquete, havia muita coisa para ser descrita e explicada antes da recomendação do aprofundamento das pilastras gigantes (esta recomendação talvez até tenha acontecido) e a inclinação das três faixas da arquitrave. Na verdade, com tanta informação a ser passada a Fancelli, parece pouco provável que possa ter sido transmitido o nível de precisão que a fachada estabelece.

Parece impossível que detalhes como esses não tenham sido resolvidos na obra, diante da emergência do problema e que, ciente da filosofia geral do amassamento, esta sim recomendada por Alberti, Fancelli tenha decidido que aquela seria a melhor maneira de interpretar tal filosofia¹⁶².

¹⁶² O ponto de vista de Johnson, nesse caso do tratamento da ordem menor da fachada, parece ainda mais curioso quando cotejado com outra opinião sua (1975, p. 20), a respeito dos capitéis das pilastras dessa mesma ordem: “É impossível afirmar se os capitéis de S. Andrea foram desenhados pelo próprio Alberti. Hubala prefere atribuir a Alberti apenas a composição global da fachada, em vez dos detalhes, e eu me inclino a concordar com ele”.

Acreditamos, por isso, que o elogio de Johnson ao radicalismo classicista de Alberti deva ser desviado para outras manipulações em Sant'Andrea ou, então, para outras fachadas. Até porque todas as estratégias de saliências e reentrâncias, pertinentes numa situação como a da fachada do Palácio Rucellai, cujas paredes já existiam e numa rua estreita, parecem desnecessárias em Mantua.

De qualquer maneira, o aprofundamento das pilastras representa, por si só, uma transgressão que, além de desautorizar as recomendações formais do *De re aedificatoria*, coloca Sant'Andrea como antecipadora de tensões maneiristas do século seguinte. Não contente em amassá-las para dentro das paredes, como se estivesse a produzir “pilastras em negativo”, seu autor coloca uma moldura em todo o contorno dos fustes que contribui, definitivamente, para transformar a superfície numa espécie de painel decorativo, e que nos leva a demandar a razão daqueles folhados capitéis e daquelas bases em cima e em baixo das tiras verticais de parede.

Entretanto, se as estratégias e o tratamento dos elementos da fachada ainda podem ser atribuídos a experiências e tentativas que faz qualquer arquiteto no curso de sua vivência projetual, com os acertos e desacertos que decorrem do ato criativo, o mesmo não pode ser dito daquela peça – uma espécie de dossel ou baldaquino, designada, pela maioria dos autores, pelo termo italiano *ombrellone* – colocada acima da cobertura do templo/arco do triunfo que constitui a fachada de Sant'Andrea. Johnson (1975, p.21-2), depois de explicar que esse elemento, ainda que originalmente mais discreto, faz parte do projeto de Alberti, tenta justificar sua presença por meio da teoria e da prática do controle da iluminação interna das igrejas. Não deixa, no entanto, de registrar a crítica:

O *ombrellone* de S. Andrea encaixa-se perfeitamente nesse padrão, mas ele parece aos críticos da igreja, de maneira quase universal, como uma solução canhestra. Ele impõe sua presença a todos os observadores, desaparecendo da visão apenas quando se está muito perto da fachada.

(...)

Mesmo que o projeto anterior pedisse um baldaquino um pouco mais raso, porém, ele ainda seria claramente visível da piazza fronteira à igreja e ainda pareceria uma solução inábil para um problema difícil.

Tavernor, por sua vez, não emite qualquer parecer sobre o aspecto e a relação formal do *ombrellone* com o restante da fachada. Em compensação, usa várias linhas de seu texto, tentando achar uma justificativa funcional para aquela peça, formulando uma complicada teoria cerimonial em que os frascos, contendo o sangue de Cristo – principal relíquia e razão de peregrinação anual à igreja de Sant'Andrea – seriam exibidos através de uma janela que ele pensa ter existido no lugar da rosácea. O *ombrellone* serviria, portanto, como uma espécie de proteção aos clérigos que estivessem postados nessa espécie de tribuna, acima do pórtico de entrada. No entanto, independente da função a que se destina, a melhor definição para aquela peça é dada pelo texto de Johnson, quando fala em “solução canhestra” ou “inábil”.

No início deste texto sobre Sant'Andrea foram mencionadas duas qualidades de Alberti que o projeto demonstrava e que chamam a atenção de quase todos os que a ele se referem. A primeira delas, já comentada, é a manipulação dos espaços e dos volumes internos, que, salvo na inconclusa e problemática San Sebastiano, e em menor escala, na capela e no Sepulcro Rucellai, seus demais projetos não permitiam avaliar. E a segunda qualidade, também demonstrada por seu tratado, é a do domínio da tecnologia e da economia da construção, que Alberti já anuncia na carta de oferecimento a Ludovico Gonzaga.

Além de Brenda Preyer, que, como já havíamos visto, advoga o envolvimento de Alberti com as obras de seus projetos, tanto Johnson quanto Tavernor enfatizam o domínio técnico e a economia, demonstrados durante a construção de Sant'Andrea, em que paredes de tijolos

maciços foram substituídas pelo antigo costume de preencher com entulho o espaço entre duas paredes mais esbeltas. Mas é, certamente, na montagem e na interação entre os vários elementos externamente visíveis (ou parcialmente, posto que os domos dentro das capelas fechadas não se mostram) que se cria a tensão maior de Sant' Andrea. Como se tratasse de peças de uma estrutura ancestral - com seus arcobotantes, travamentos e uma rudeza quase grotesca -, os elementos construtivos externos providenciam a estruturação e o sustento da harmonia espacial e do bom acabamento interno. Produzem, por isso, o efeito de um objeto virado de dentro para fora: um objeto em que toda a estrutura foi lançada sem maiores preocupações com a visibilidade exterior, posto que tudo nela contribui para sustentar as magníficas superfícies internas e uma pequena fachada, menor do que o corpo da igreja posterior.

Johnson já havia nos prevenido sobre a surpresa de ingressar no prédio e nos depararmos com tal espaço. A intemporal e dramática estrutura externa nos proporciona outra surpresa, mesmo que desta vez, nos indique o tamanho do espaço: a da contraposição entre tanta crueza construtiva por fora e tanto refinamento interno. Desse modo, a observação de Borsi (1996, p.236-8) parece exemplar:

O lado de Sant' Andrea, com seu caráter inacabado, com sua carga de intencionalidades sobrepostas e não expressas, com o seu sabor de lembranças persistentes, tem o fascínio de uma visão piranesiana e reassume, sobretudo se a aproximamos aos escassos resíduos medievais da abadia beneditina, toda a aventura histórica da arquitetura.

12. ALBERTI, ARQUITETO RENASCENTISTA

A localização cronológica de Alberti, no alvorecer do Renascimento, foi, certamente, um dos fatores importantes para sua qualificação artística, na medida em que sua percepção de novas possibilidades formais – ou, falando de outro modo, a sensibilidade que demonstrou para aproveitar o material do passado em novas combinações e novos usos – deve ter tido um considerável efeito para o reconhecimento de que um novo estilo se instalava.

Sabemos, no entanto, que nenhum estilo nasce de repente numa determinada época e com meia dúzia de personagens¹⁶³. Assim, se os projetos de Alberti são considerados híbridos, com várias reminiscências e citações góticas e bizantinas¹⁶⁴, por muitos historiadores, o trabalho de Brunelleschi, tradicionalmente o *pai da arquitetura renascentista*, também apresenta características que denotam a dependência fundamental de uma preexistência. Dentre os inúmeros autores que abordam o surgimento e as características formais da arquitetura renascentista, o trabalho de John Onians (1988) parece um dos mais ilustrativos. O autor fala inicialmente da utilização do estilo gótico como estilo oficial da Igreja Católica, em contraposição ao românico, cuja ascendência romana conotava paganismo. Ele aborda as dificuldades de quem queria e tinha dinheiro para construir na Itália do século quinze, pois além de poder ser acusado do pecado da ostentação, caso recusasse o gótico ainda poderia ser acusado de rejeitar a fé cristã.

Depois de afirmar que a igreja de San Lorenzo (1420) em Florença, patrocinada por Cosimo de Medici, foi a primeira a rejeitar as formas góticas na Itália, Onians fala sobre essa preferência de Brunelleschi em favor de formas clássicas e conta como seus biógrafos, principalmente Manetti, diziam que ele havia estado em Roma, tomando medidas e forjando seu gosto pelo classicismo. Informa, então, que esses dados foram contestados por estudos mais recentes que ressaltam, ainda, que o classicismo “brunelleschiano” vem do românico toscano e, não, do romano antigo. Conclui assim, que Brunelleschi estava mais preocupado em produzir uma arquitetura toscana do que uma romana ou um renascimento da arquitetura antiga.

Ele não deixa, porém, de afirmar a vontade de Brunelleschi em romper com o gótico e cita alguns escritores da época ou um pouco anteriores, que insistiam em tratar o gótico como um estilo alienígena, de origem franco-germânica.

Assim, ao sintetizar a contribuição de Brunelleschi, Onians (1988, p.133) afirma:

O que distingue Brunelleschi, não só de seus predecessores com também de seus sucessores, é a escrupulosa consistência com a qual ele aplica, num edifício determinado, um número limitado de elementos – colunas e pilastras, entablamentos e frontões – numa relação geométrica que lembra as normas da antiguidade. Os edifícios de Brunelleschi sempre pareceram evocar os da antiga Roma não porque ele estivesse ansioso por copiar tais monumentos, e sim, porque estava ansioso,

¹⁶³ Para definir o que seja estilo, utilizamos alguns trechos de HAUSER, Arnold (*Maneirismo – a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*, 1993, p. 25), que nos parecem elucidativos: “Todo estilo manifesta-se em graus variáveis de clareza em diferentes trabalhos, havendo poucos, se é que existe algum, que preencham completamente o ideal estilístico. (...) Tudo o que existe de fato são obras de arte individuais, diferentes fenômenos artísticos diferindo em seu propósito. O estilo é sempre uma ficção, uma imagem, um tipo ideal. (...) A utilidade do conceito de estilo é que ele estabelece uma unidade na qual aparentemente não existe unidade, mas na qual a coerência artística das obras envolvidas é maior do que a divergência entre elas.”

¹⁶⁴ Esse aspecto é evidenciado em manifestações como a de GADOL (1973, p.17): “*Un idéal humain au XVe. Siècle*: La pensée de L.B. Alberti (1930), de Paul-Henri Michel foi a primeira tentativa significativa de levantar a totalidade do pensamento albertiano sob a luz de descobertas recentes. Trata-se de um estudo erudito e freqüentemente compensador, mas Michel descobriu que as características ‘medievais’ e ‘modernas’ também estavam irremediavelmente interligadas em Alberti. Ele não pode tratar Alberti como representante nem de um nem do outro período, encontrando, em vez disso, um conflito irresolúvel entre ‘o homem da Idade Média e o da Renascença, entre o cristão e o pagão – dois aspectos dissimilares da pessoa de Alberti’.”

tal como Alberti com o dialeto toscano, em melhorar o estilo local e nacional, dotando-o com as qualidades de regularidade e ordem que, de maneira tão clara, caracterizavam os feitos romanos.

Fala-nos, então, das regras gramaticais de Brunelleschi, combinando capitéis coríntios, com jônicos, evitando o compósito e proibindo o uso de vários tipos de ordens numa mesma colunata, o que representa uma volta ao rigor romano e, nesse caso, sim, poder ser visto como adotando uma atitude de volta à Antiguidade. Só que Onians parece querer dizer que tal volta não foi por prezar a Antiguidade e sua regra, e sim, por Brunelleschi chegar à conclusão, mais ou menos por conta própria, de que aquela era a maneira certa.

Adiante, Onians aborda os experimentos de contemporâneos de Brunelleschi – Donatello, Masaccio e Michelozzo – e de como os dois primeiros ampliaram a linguagem restritiva imposta por ele. Ao falar de Michelozzo¹⁶⁵ e de como ele possibilitou às colunas uma maior variedade e articulação, inventando, inclusive, um capitel para uso secular, ao qual chamou de subcoríntio, mostra como ele veio recuperar o campo perdido e possibilitar, com essa maior articulação, gradações mais significativas no *status* dos edifícios.

Heydenreich (1998, p.30), depois de falar na diversidade de correntes e impulsos artísticos do início do Renascimento, até a fixação daquilo que poderíamos chamar de estilo hegemônico, no século XVI, chama a atenção para a influência do trabalho de Michelozzo:

Pelo uso magistral que faz das formas tradicionais, pela flexibilidade que lhe permitiu criar soluções conciliatórias para regiões distantes, como a Lombardia e a Dalmácia, mas acima de tudo pela sensibilidade demonstrada no tratamento da decoração arquitetônica, Michelozzo era capaz de adotar idéias e fazer um bom uso delas tanto quanto de criar idéias novas. Os estilos de Manetti, Bernardo Rossellino, Giuliano da Maiano, e mesmo o de Giuliano da Sangallo, seriam inimagináveis sem o suporte e a influência da linguagem artística de Michelozzo, que se somou à de Brunelleschi, como mais tarde à de Donatello.

Sabemos, no entanto, que nem a arquitetura de Brunelleschi ficou restrita a umas poucas regras, nem a de Michelozzo teve um grau de variedade que se possa comparar ao dos projetos atribuídos a Alberti. É importante darmos continuidade à citação anterior de Rudolf Wittkower (1996, p.68), um dos primeiros estudiosos do século XX a tentar decifrar os processos projetuais praticados por Alberti:

Tendo passado da alusão nostálgica à interpretação arqueológica, ele subordinou em seguida a autoridade do classicismo à lógica da parede antes de repudiar toda a arqueologia e toda a objetividade, para utilizar a arquitetura clássica como uma “reserva” de materiais disponíveis dentro do quadro duma composição liberta e subjetiva da arquitetura mural. Sem dúvida, ele foi o único arquiteto a ter assim progredido com coerência de uma a outra dessas etapas.

Após a convivência com as majestosas ruínas em Roma, que poderiam tê-lo predisposto para a retomada de valores clássicos, sua ida a Florença e o encontro com artistas inovadores devem ter sido fatores determinantes para que Alberti voltasse seu interesse para as artes plásticas. Essas mudanças mostravam com veemência a força visual do novo espírito.

¹⁶⁵ Nas p. 145 e 146, Onians diz: “Os Medici provavelmente também se deram conta da importância da mudança de ênfase de Michelozzo da gramática para o significado. Se existir alguma verdade na história de que rejeitaram o projeto de Brunelleschi para seu palácio, em favor do de Michelozzo, eles quase certamente o fizeram por se darem conta de que a maior expressividade de sua arquitetura era mais útil para eles do que a maior disciplina e lucidez de seu rival. A linguagem de Michelozzo podia comunicar, o que não faria a de Brunelleschi, seu respeito pela tradição, sua apreensão das distinções sociais e, acima de tudo, sua aceitação do domínio do sagrado sobre o secular. A maior gama expressiva da arquitetura de Michelozzo é devida, principalmente, a seu estudo mais aberto do exemplo românico, mas deve-se também, à sua disponibilidade em olhar para fora daquela estreita tradição e enriquecê-la tanto com detalhes góticos quanto da Antiguidade.”

Do mesmo modo que já acontecera com a pintura e a escultura, seu convívio com Brunelleschi deve ter indicado alguns princípios que ajudavam a definir essa arquitetura que se estabelecia. E, como nos lembra Grafton, se ele compensa, em sua dedicatória ao *Pippo architetto*, sua inferioridade técnica (ou de prática profissional) com a notória superioridade como escritor, poderíamos pensar que, em sua arquitetura, ultrapassando a contenção da de Filippo, talvez almejasse ampliar as possibilidades visuais por ele não contempladas¹⁶⁶.

Considerando correto o ponto de vista de Onians, de que Brunelleschi, mais do que procurar um novo estilo, inspirado em suas visitas a Roma, está preocupado em *ordenar* o material existente e disponibilizado pela arquitetura toscana, poderíamos afirmar que os princípios formais e de composição por ele estabelecidos, fundamentado nesse material, são mantidos dentro de um consistente grau de uniformidade, caracterizando aquilo que deveríamos chamar de coerência estilística.



Figura 38 (à esquerda) – Filippo Brunelleschi – Sacristia Velha, Florença.

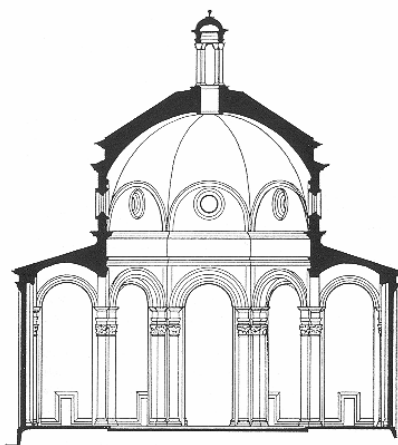
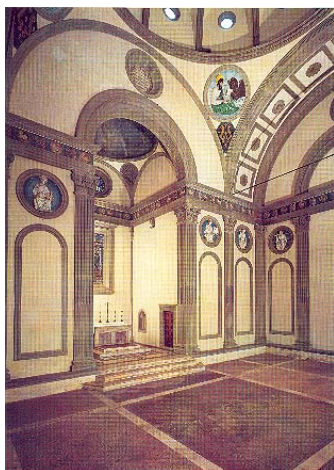
Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 17.

Figura 39 (abaixo, à esquerda) – Filippo Brunelleschi – Capela Pazzi, Florença – interior.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 19.

Figura 40 (abaixo) – Filippo Brunelleschi – Santa Maria degli Angeli, Florença.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 24.



Mesmo que possamos constatar uma considerável diferença entre seus espaços centralizados, tais como o da Sacristia Velha (Fig.38) e o da capela Pazzi (Fig.39), com a exploração da presença mural, e o de Santa Maria degli Angeli (Fig.40), com o caráter escultural que a colunata octogonal lhe confere, existem constâncias que são muito importantes. Ainda que consideremos seu débito a lições de Andrea Orcagna na Loggia dei Lanzi e a antecedência da *loggiata* no Ospedale de Lastra a Signa, é importante constatar a independência formal e a clareza da concepção de seu Ospedale degli Innocenti (Fig.16,

¹⁶⁶ Talvez o que deva ser afirmado é que Alberti, mesmo encantado com a nova linguagem que se estabelecia e que Brunelleschi parecia dominar tão bem, acredita que os novos prédios não precisam de tantos rigores e, quem sabe, nem devam tê-los a fim de restringir sua visualidade. O *ecletismo* albertiano parece uma proposta bem mais abrangente para o novo estilo ou maneira que se iniciava.

supra), julgado por muitos historiadores como a primeira obra da arquitetura renascentista. Certamente, além do rigor no uso de certos princípios, a extrema preocupação em definir um espaço pela clareza geométrica, enfatizada pela lógica dos elementos estruturais, leva-nos a, nos diferentes aportes morfológicos e funcionais que nos legou, possamos reconhecer a uniformidade de sua *maneira* projetual.

Alberti, ao contrário, mesmo com um número inferior de obras, e mesmo desculpado pela contingência de intervir em prédios existentes, mostrou uma variedade que distancia seus projetos daquilo que poderíamos chamar de unidade estilística. Como bem lembrou Wittkower, apenas naquelas quatro fachadas de igreja que realizou, Alberti estabelece um verdadeiro catálogo de possibilidades, numa atitude que, se por um lado mostra a flexibilidade a que o tema se presta, pelo outro, denuncia algo que poderíamos diagnosticar como uma falta de convicção verdadeira em alguma daquelas possibilidades. Um *tentar de novo* que mostra, por um lado, a riqueza da linguagem e dos elementos disponíveis, mas, por outro lado, nos induz a pensar que a mistura ou a composição (ou, até, o emprego daquela linguagem) deles ainda não o satisfaz.

Pode ser que um maior número de encargos tivesse lhe dado a oportunidade de definir sua preferência e fixar-se numa *maneira* albertiana, ou, contrariamente, desse à posteridade o ensejo de conhecer muitas possibilidades jamais imaginadas pelos arquitetos que o sucederam. De qualquer maneira, o que dele nos foi legado, autoriza-nos a distanciar, de maneira tanto positiva quanto negativa, sua arquitetura da de Brunelleschi, aproximando-a do experimentalismo de Michelangelo.

A incrível distância que separa o espírito romano de San Francesco do bizantino de Santa Maria Novella, mais evidenciado ainda no Sepulcro Rucellai, poderia, como argumentam muitos historiadores, ser explicada por uma aguda consideração de Alberti com os contextos locais, transformando essa atitude mimética, quase camaleônica, numa das maiores qualidades de sua arquitetura.

Esse respeito ao contexto, porém, tão conhecido e louvado na arquitetura de nossos dias, não exclui ou não impede o arquiteto de manter características próprias de projetar nas diferentes interferências com que lida. Pelo contrário, o grande mérito dos projetos contemporâneos bem contextualizados, advém da dialética entre essa maneira pessoal, e o espírito de um determinado local construído; da forma como um novo artefato pode (e deve) modificar um contexto e, ao mesmo tempo, ter por ele modificadas algumas de suas características que seriam diferentes em outro local. Em outras palavras, o moderno conceito de contextualizar um projeto pressupõe, antes de mais nada, o estabelecimento e a permanência de outro conceito caro ao nosso tempo: o de criar uma tensão entre a novidade e a preexistência, entre a inserção individualista e o contexto coletivo. De certa maneira, outro grande desafio nesses casos, é o de reconhecermos o toque do arquiteto, ou de uma determinada escola arquitetônica, nesse jogo de concessões que o projeto contextualizado deve apresentar. Como veremos adiante, a tensão que Alberti sabe criar tão bem em seus projetos nesse jogo contextualizado, não contempla a possibilidade de reconhecermos sua maneira, ao contrário de projetos contemporâneos como, por exemplo, os de Richard Meier¹⁶⁷, em que a maneira exclui a possibilidade de contextualização.

Mesmo considerando difícil estabelecer este tipo de comparação, provavelmente não estaríamos muito equivocados ao afirmar que a arquitetura renascentista de Brunelleschi foi

¹⁶⁷ Talvez um dos melhores exemplos contemporâneos dessa problemática da contextualização possa ser descrito por meio de alguns projetos de museus que Richard Meier tem feito para várias cidades européias: em seus projetos, reconhecemos imediatamente o traço e a maneira de Meier, mas, em compensação, sempre somos assaltados pela dúvida de que a obra está no local errado, isto é, seus projetos – cujas qualidades intrínsecas podem ser boas – agridem contextos que mereceriam um pouco mais de submissão da maneira pessoal.

mais *séria*, talvez mais contida e controlada do que as poucas proposições albertianas¹⁶⁸. Calovi Pereira ressalva que Brunelleschi afirma um estilo, ao passo que Alberti o explora e problematiza. Além do aspecto da persistência na aplicação de determinados princípios em situações de projeto equivalentes, por parte de Brunelleschi, poderíamos também conjecturar se a diferença entre as duas arquiteturas não seria, pelo menos em parte, um reflexo dos diferentes compromissos de ambos os arquitetos com a sua profissão.

Como já vimos, o vínculo de Brunelleschi com o canteiro de obras aconteceu quando ele ainda era jovem e constituiu-se numa escolha definitiva. Ao contrário de Alberti, não tentou ser latinista ou escritor. Assim, mesmo que não tivesse consciência disso, ele parecia mais comprometido com o conceito de que a arquitetura é um processo cultural, de sedimentação de formas e técnicas que, aos poucos, se mostraram adequadas ao suprimento de determinadas necessidades e atividades (e funções) humanas, e que, quando mudadas, requerem um certo *tempo* para adaptação. Alberti, que custou a se comprometer com a arquitetura, e quando o fez, continuou com outros interesses¹⁶⁹, não parecia ter paciência para esse *tempo*.

Talvez por ter muitos compromissos – e principalmente com a reutilização dos materiais, técnicas e textos do passado para novos usos, como o salienta Grafton –, talvez por sua condição de estrangeiro no canteiro de obras, facilitando o questionamento e a transgressão de regras que outros não faziam por excessivo envolvimento, Alberti não parece ter encontrado (e pode ser que nem o quisesse) um estilo que se lhe possa atribuir de forma inequívoca. Mas o que significa exatamente inaugurar um estilo? Nenhum estudioso do Renascimento concordaria com a afirmação de que Brunelleschi e, menos Alberti, tinha a convicção de que estava inaugurando um estilo. O ponto de vista de Heydenreich (1998, p.25) parece bastante lúcido:

Ainda que os cânones de Brunelleschi se convertessem em modelo para o futuro desenvolvimento da arquitetura na Itália, não se deve considerá-lo a única autoridade em campo. Estaríamos correndo o risco não só de subestimar importantes correntes secundárias, como também de deixar de fora toda uma série de impulsos criativos. Do respeito pelas formas tradicionais, de uma parte, e do encontro com a Antigüidade clássica, de outra, as mentes criativas deduziram concepções muito variadas dentro do novo estilo que, por sua vez, eram determinadas em grande parte pelas condições regionais. Dessa forma, desenvolveu-se nos vários centros artísticos da Itália uma grande diversidade de maneiras de construir que não revelavam qualquer tendência para a uniformidade até o final do século, quando prepararam o terreno para o estilo clássico que caracterizou o início do novo século nascente.

Pelos poucos registros de suas atitudes que chegaram até nós, parece claro que ambos tinham muita segurança sobre o que estavam fazendo e, além disso, uma segurança de que o que faziam não era uma simples continuidade de uma prática acessível ou dominada pelos profissionais da construção.

Assim, se considerarmos que nenhum arquiteto pode ter tido a plena consciência de estar começando o estilo renascentista, mas que, certamente, havia a noção de que um certo grau de ruptura estilística estava acontecendo, é compreensível que Alberti tenha se sentido com a liberdade que não é dada a quem continua um estilo vigente e solidamente instalado, em que regras formais, compositivas, sintáticas, gramaticais, etc., já estão definidas, e em que a

¹⁶⁸ ARGAN, Giulio Carlo (1999, p. 131-2), comparando a arquitetura de ambos, estabelece: “As teses teóricas de Brunelleschi encontrariam expressão sistemática nos tratados de Alberti, como dissemos; mas é justamente Alberti quem influenciaria profundamente o desenvolvimento histórico da arquitetura, guiando-a numa direção totalmente diferente da linha ideológica traçada por Brunelleschi. Sendo um literato, Alberti concentra todo o seu interesse sobre o *texto* do monumento: admira-o por seu esplendor e por sua imponência aparente, muito mais do que por suas leis estruturais secretas:”.

¹⁶⁹ CALOVI PEREIRA (em conversa particular), faz a ressalva que Alberti não via tais interesses como *outros*, mas como parte do mesmo universo ao qual a arquitetura está atrelada.

ruptura, mesmo quando aconselhável, para que se dê o passo adiante ainda dentro do estilo, tem certos limites.

Temos ainda que aventar a possibilidade de que a ausência de estilo¹⁷⁰ talvez fosse uma qualidade em Alberti, pois pode ser que ele tenha pressentido, melhor que Brunelleschi, que estava no limiar de uma nova era, uma era eminentemente eclética, em que as formas poderiam ser usadas com uma certa displicência, desde que se adequassem à função pretendida. Afinal, o próprio levantamento que ele afirma ter empreendido de maneira exaustiva, do material do passado, parecia mostrar que as regras não eram assim tão rígidas. Ou, pelo menos, eram rígidas apenas com relação a certos aspectos¹⁷¹. Alberti se comportou como um explorador de material disponível e, mais do que isso, de experimentador das possibilidades que um material, de certo modo inerte e inanimado, morto poderíamos dizer, oferecia ao uso e à prática contemporâneos.

Retomando o pensamento de Argan, a que há pouco nos referimos (nota 163, supra) poderíamos dizer que, na pesquisa e coleta do material do passado romano que Brunelleschi e Alberti fazem, o primeiro concentra-se nas leis geométricas e estruturais que, por seus rigores, possibilitam a clareza espacial e volumétrica da nova arquitetura, ao passo que ao segundo, interessa a visualidade, os efeitos por assim dizer comunicadores e de composição dos diversos elementos empregados para atingir um objetivo edificado.

E mesmo dizendo que o pensamento de Argan jamais poderá sofrer tal redução; que, como já foi visto, existe muito de continuidade na arquitetura de Brunelleschi, e que o simples fato de corrigir a prática toscana à luz das lições geométricas e estruturais da antiguidade romana, já traz consigo uma proposta estética; e que Alberti, com toda sua adaptabilidade estilística a contextos e clientes, estabelece rígidas normas relativamente à estrutura e à geometria espacial, talvez convenha, para a análise que está sendo feita aqui, essa espécie de contraposição arganiana.

Christian Norberg-Schulz traça, em seu *Arquitetura Ocidental*¹⁷², um paralelo entre os dois prédios de Brunelleschi e Alberti que melhor podem ser comparados: Santo Spirito (Fig.41), em Florença, do primeiro, e Sant'Andrea, em Mantua, do segundo. Mesmo enfatizando a flexibilidade das relações proporcionais empregadas por Alberti em Sant'Andrea, Norberg-Schulz agracia Santo Spirito com um elogio que me parece digno de comentários: “A articulação interior expressa visualmente o sistema geométrico mediante membros escuros, em pedra serena, que têm um caráter figurativo na relação com as superfícies murais secundárias rebocadas de branco. O resultado é um dos interiores mais serenos e perfeitos que existem”.

Ainda que venhamos a concordar com a boa relação entre membros estruturais (ou pseudo-estruturais) escuros e a parede branca de fundo, característica bastante recorrente em Brunelleschi e que, em relação à visibilidade, pode ser definida como traço estilístico, talvez possamos contestar a perfeição atribuída por Norberg-Schulz. Ou, pelo menos, argumentar

¹⁷⁰ E, neste ponto, talvez seja importante reafirmar que o conceito de estilo ao qual nos referimos é o da supracitada “coerência artística das obras envolvidas” de HAUSER (1993), isto é, da possibilidade de reconhecermos, sem maiores dificuldades, a autoria da obra por alguns gestos, traços ou elementos que sejam característicos de um determinado arquiteto.

¹⁷¹ Parece-nos impossível pensar que Alberti não terá feito a mesma constatação de SUMMERSON (1982) sobre a aplicação das ordens no Coliseu, demonstrando tanto seu caráter essencialmente decorativo quanto o embate e sobreposição de dois sistemas construtivos.

¹⁷² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona, 1985, p. 124.

que a proporção interna da nave, quando comparada com a serenidade que o interior de Sant'Andrea (Fig. 42) nos transmite, reduz um pouco o adjetivo¹⁷³.

Muito próxima em termos de estilo a seu projeto anterior de San Lorenzo, a elevação do teto plano, a exacerbação da cornija, que, por sua vez, cresce em relação aos arcos, criando uma espécie de ático, ampliando a verticalidade da nave central e aumentando efeito de estreitamento do espaço principal. O clerestório elevado estabelece a sensação de um espaço sobre o outro, separado pela cornija.



Figura 41 (à esquerda) – Filippo Brunelleschi – Santo Spirito, Florença – nave.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 18.

Figura 42 (abaixo, à esquerda) – Leon Battista Alberti – Sant'Andrea, Mantua – nave vista do acesso.

Fonte: JOHNSON, Eugene, 1975, figura 4.

Figura 43 (abaixo) – Filippo Brunelleschi – San Lorenzo, Florença – interior.

Fonte: BATTISTI, Eugenio, *Filippo Brunelleschi*, 2002, p.181.



Em Sant'Andrea, além da proporção de aproximadamente 1:1 da nave, a grande abóbada de berço verticaliza o ambiente sem perder sua condição de forro, servindo como um arremate perfeito para o grande espaço.

As capelas laterais de San Lorenzo (Fig.43), mesmo quadradas em planta, colocam-se atrás de uma parede que limita o espaço e que permite o acesso através de arcos mais baixos do que os que separam a nave central das naves laterais. A modificação dessa característica em Santo Spirito, com a colocação de arcos da mesma altura, tanto entre a nave principal e as laterais quanto entre as naves laterais e as capelas, em lugar das paredes, que definiam o espaço em San Lorenzo, provoca, como seria de se esperar, o alargamento da igreja, numa atitude que nos parece ter aspectos positivos e negativos. De positivo, certamente o alargamento e a fluidez espacial; de negativo, a distração do caráter “procissional” que se espera de uma igreja longitudinal e que reduz a importância do espaço centralizado, marcado pela interseção da

¹⁷³ Considerando um pouco injusta a comparação entre Santo Spirito e Sant'Andrea, CALOVI PEREIRA (em conversa particular) argumenta que seus espaços têm diferentes referenciais: Santo Spirito é uma basílica colunar nos moldes da basílica Julia ou da basílica AEmilia, ao passo que Sant'Andrea, tal como o Templum Pacis e a basílica de Maxêncio, é uma basílica tardia. Segundo ele, Brunelleschi e Alberti retomam esses precedentes e os aperfeiçoam.

nave e do transepto, coberto por um domo, que pretende ser o ponto de revelação da luz e de separação entre o sacro e o profano.

Em Sant' Andrea, a inexistência das naves laterais e o ritmo alternado entre as grandes capelas e as paredes fechadas que marcam as capelas menores não permitem a distração da monumentalidade direcional do espaço. Além disso, um engrossamento das pilastras das quais parte um duplo arco, como um pequeno rebaixamento da abóbada contínua, age como uma espécie de *pausa para respiração*, preparando a passagem para a cúpula juvariana. Além dessa preparação, esse gesto possibilita uma completa visualização do arco que, em S. Spirito, está espremido pelas paredes do clerestório. Na verdade, a visão da pequena cúpula de Brunelleschi de baixo talvez seja interessante, mas vista do início da nave, a cúpula tem sua potência reduzida pelo volume retangular do clerestório.

Esse tipo de comparação sobre o trabalho de dois arquitetos cuja excelência é universalmente reconhecida, feita com dados restritos, pode parecer impertinente. No entanto, julgamo-la fundamental para a constatação de um aspecto importante sobre a invenção em arquitetura. Quando Brunelleschi estabelece normas, regras e proporções para o novo estilo – para o *seu* estilo, talvez devêssemos dizer – a maioria dos projetos que executa parece comprovar o acerto de suas escolhas. E muitas das características que encontramos em San Lorenzo e, mais tarde, em Santo Spirito, certamente contribuíram para a qualificação daqueles espaços, com sua relação proporcional, com sua geometria perceptível e com a clara definição estrutural que comportam, como os espaços prototípicos da igreja basilical renascentista¹⁷⁴.

Sant' Andrea, com sua recusa do esquema basilical proporcionado pelas naves laterais é outro tipo de igreja. Mas se considerarmos a aprovação que o interior de Sant' Andrea teve por parte dos arquitetos posteriores, ficam no ar as perguntas: a utilização de um teto em abóbada de berço seria realmente incompatível com o esquema basilical?¹⁷⁵ Seria realmente importante o alargamento da planta de Santo Spirito, provocado pela ampliação dos arcos das capelas, que tensionou o caráter mono-direcional da igreja? Mesmo que não saibamos as respostas e até louvemos as diferenças, o que parece certo é que a busca da variedade, que compromete a definição do estilo albertiano, contribui de forma vital para a qualificação dessa nova maneira de produzir o espaço renascentista.

Ainda sobre a definição de um possível estilo albertiano, um aspecto cuja abordagem, mesmo que superficial, parece relevante é o de sua influência, ou da influência de seus projetos, sobre os arquitetos contemporâneos e posteriores¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Até que ponto Santo Spirito pode ser considerada um modelo acabado é difícil de responder. Inconclusa por ocasião da morte de Brunelleschi e com muitos detalhes do projeto literalmente levados para o túmulo por seu autor, deu margem a muitas conjeturas que persistem até nossos dias. Norberg-Schulz apresenta uma reconstrução, feita por Sanpaolesi, do exterior de S. Spirito tal como ele supõe que seria a concepção de Brunelleschi. Considerada sob o ponto de vista da habilidade em lidar com as formas, essa reconstrução é uma das piores relações entre volumes que já vimos. Se as igrejas centralizadas – por exemplo, as desenhadas por Leonardo – pecam pelo excesso de pequenos corpos, e nelas talvez desculpemos o pecado porque as formas circulares acabam por constituir uma espécie de corpo maior aglutinado (mesmo quando estranho, parecendo uma espécie de fruta em gomos ou uma penca de frutas). No caso do desenho de Sanpaolesi, a integridade, ou a tradição, da basílica, acha-se comprometida por pequenos corpos semicilíndricos que jamais deveriam estar agregados àquela estrutura. Mesmo considerando que o interior poderia ter outra relação proporcional e espacial, é difícil imaginar Brunelleschi *errando a mão* até o ponto de endossar essa composição sanpaolesiana.

¹⁷⁵ CALOVI PEREIRA (em conversa particular) argumenta que, embora não haja incompatibilidade, as referências não seriam às basílicas colunares e sim à de Constantino (Maxêncio).

¹⁷⁶ ZEVI, Bruno (1959, p. 192), afirma: “Como prova de suas inclinações doutrinárias, Alberti é criticado por conceber edifícios que não tiveram influência no seu próprio ambiente e no seu próprio tempo, mas que prefiguraram ideais do século seguinte. A aparência maciça do Tempio Malatestiano, o cubo estático de S. Sebastiano, a ordem colossal e o esquema sem naves laterais de S. Andrea, o monumental domo hemisférico do coro da Annunziata, as dilatadas volutas de S. Maria Novella, a rija e óssea estrutura da fachada do Palácio Rucellai foram quase completamente desconsideradas, dizem, no século XV, que permaneceu fiel à letra do

Como já foi dito, o modo pelo qual Alberti procede em seus poucos trabalhos lembra o de um antiquário que pesquisa os processos, as técnicas e o material de um passado glorioso, mas, definitivamente, *passado*, para experimentar seu uso na prática contemporânea.

Nada mais natural, portanto, que tais experimentações ficassem sujeitas aos contextos e aos clientes para os quais trabalhou. Essa disponibilidade, somada a um certo caráter contraditório que encontramos em seu tratado - uma contradição que nos leva a acreditar que Alberti pensa que, quando mudam os parâmetros, clientes e contextos por exemplo, as regras devem mudar - torna sua postura muito atual.

E essa atualidade levanta, sem dúvida, a pergunta de qual seria a receptividade da arquitetura de Alberti em seu tempo, uma pergunta que talvez deva partir da suposição de que, embora Brunelleschi tenha parecido mais útil, em sua época, para a consistência daquilo que se convencionou chamar de estilo renascentista, Alberti demonstrou, de certa forma, uma utilidade de maior fôlego, com o pequeno catálogo que produziu para os posteriores estilos, o Maneirismo e o Barroco.

Dentro dessa premissa, o testemunho de Vasari (1996) é particularmente importante, não obstante o século que o separa de Alberti e que, talvez, façam suas informações não serem todas absolutamente confiáveis. Como já vimos, Vasari respeita a intelectualidade e a capacidade literária de Alberti, mas critica sua falta de envolvimento com a obra. E mesmo que sua crítica também se estenda ao estilo de Alberti (no caso da *loggia* Rucellai e da Tribuna da Annunziata), ele considera San Francesco de Rimini como “inquestionavelmente uma das principais igrejas da Itália,” afirma que a capela onde está o Sepulcro Rucellai “foi uma obra difícil, porém sólida e é uma das melhores feitas por Alberti,” e depois de falar sobre a possível influência de seus projetos, quando diz que, “viajando de Mantua para Pádua, podemos ver também várias igrejas construídas no estilo de Alberti,” informa a efetiva influência sobre Luca Fancelli, que teria usado seus projetos e suas idéias como fontes para a produção de novos trabalhos.

Na antologia das fontes que Morolli relaciona ao final do livro de Borsi, a maioria dos documentos faz referência ao tratado ou às qualidades literárias de Alberti, e os poucos comentários com julgamento dos projetos são feitos por Luca Fancelli, por Ludovico Gonzaga, e por Matteo de' Pasti, restringindo-se à qualificação de “muito bonitos” ou adjetivos semelhantes. Nessa relação, sobressai o comentário de Luca Pacioli, na abertura de seu *Summa arithmeticae*, de 1494, que menciona os “excelsos edifícios albertianos, ricos de harmoniosas proporcionalidades”. Apesar de não citada na Antologia de Morolli, e sim no corpo do texto de Borsi, a carta do cardeal Francesco Gonzaga a seu pai, Ludovico, sobre a igreja de San Sebastiano, em fase de construção, demonstra um pouco do impacto que uma nova proposta arquitetônica poderia suscitar num personagem cuja atualidade cultural e cosmopolitismo deveriam ser incontestes.

Tavernor (1998, p.143) que também menciona essa carta, refere-se a ela da seguinte maneira:

Mesmo em 1473, quando o projeto revisado de Alberti estava supostamente quase concluído, ele não era reconhecido pelo filho de seu cliente: assim que visitou San Sebastiano, Francesco Gonzaga comentou para seu pai Ludovico que embora “à maneira antiga, conforme a visão fantástica do Mestre Battista dos Alberti, eu não poderia dizer se ele pretendia que ela se parecesse como uma igreja, uma mesquita ou uma sinagoga” – e ele era um cardeal!

exemplo de Brunelleschi e ao vocabulário de Michelozzo, tal como aparece no palácio Medici-Riccardi. As idéias de Alberti foram resgatadas, entretanto, pelo Maneirismo do século XVI e pelo Barroco. Esses comentários não podem constituir uma acusação, mas apenas um relatório dos fatos. Foi no século XVI que a influência de Alberti afirmou-se, porque seu tratado de arquitetura, publicado em 1485, coincidiu com o imenso interesse da época em estudos teóricos e arqueológicos”.

Como os livros que ilustram a História da Arquitetura do Renascimento não mostram qualquer imagem de igreja cuja fachada se assemelhe à de Sant'Andrea, temos de considerar que as igrejas no estilo de Alberti, no percurso entre Mantua e Pádua, a que Vasari faz referência, guardem semelhança apenas com relação ao espaço interno da igreja mantovana. Considerando que a fachada principal oeste tem a restrição do campanário ancestral que foi determinante na escolha de Alberti, e que outra fachada visível, para norte, era originalmente voltada para o pátio de um convento, podemos dizer, que, apesar do seu tamanho, Sant'Andrea é uma igreja enclausurada. Colin Rowe¹⁷⁷ chama a atenção para a influência do interior de Sant'Andrea em mais de um trabalho de Bramante, e na igreja do Gesù em Roma, de Vignola e Giacomo della Porta.

Na verdade, ao observarmos o interior de várias igrejas, projetadas a partir do último quarto do século XV, é impossível deixar de relacionar as grandes naves abobadadas com a criação de Alberti, mesmo sabendo que ele também fundamentou-se em precedentes. Sua outra igreja mantovana, San Sebastiano (Fig.44), rapidamente erguida, porém inconclusa, além das dúvidas que despertou no cardeal Gonzaga, não parece ter, tanto quanto Sant'Andrea, maior influência sobre as fachadas das demais igrejas de planta central que foram posteriormente produzidas em toda a Itália. Alguns expoentes desse programa, como Santa Maria delle Carceri (1484 – Fig.45) de Giuliano da Sangallo, Santa Maria della Consolazione (1508 – Fig.46) de Cola da Caprarola e Bramante e a pequena jóia do *tempietto* em San Pietro in Montorio (1502 – Fig.47) de Bramante, mesmo mantendo semelhanças em distribuição e articulação espacial, recusaram a grande escala da fachada e, conseqüentemente, a monumentalidade albertiana¹⁷⁸.



Figura 44 – Leon Battista Alberti – San Sebastiano, Mantua.

Fonte: HEYDENREICH, Ludwig, 1998, p. 41.



Figura 45 – Giuliano da Sangallo – Santa Maria delle Carceri, Prato.

Fonte: ONIANS, John, *Bearers of Meaning*, 1988, p. 190.

¹⁷⁷ ROWE, Colin; SATKOWSKI, Leon (*Italian Architecture of the 16th. Century*, 2002, p. 39), afirmam: “Bramante nos fornece uma pista de que está concebendo as elevações internas de S. Pedro como uma espécie de fachada, com todas as sugestões de projeção, recessão e relevo. Isso nos leva a outro retorno à S. Andrea em Mantua de Alberti (...). A familiaridade de Bramante com S. Andrea, que ele deve ter conhecido certamente antes de completada a nave pelos anos de 1490, pode ser inferida da nave de S. Maria presso S. Satiro (uma miniatura erigida quando o edifício de Alberti ainda não deveria estar muito alto) e pelas partes orientais de S. Maria delle Grazie (quando sua grande escala estava certamente aparente)”.

¹⁷⁸ Os problemas que cercaram a construção de San Sebastiano somam-se à usual dificuldade de definição sobre como seria o projeto de Alberti. O único documento existente, um desenho de Antonio Labacco, não mostra como seria a fachada do pórtico.

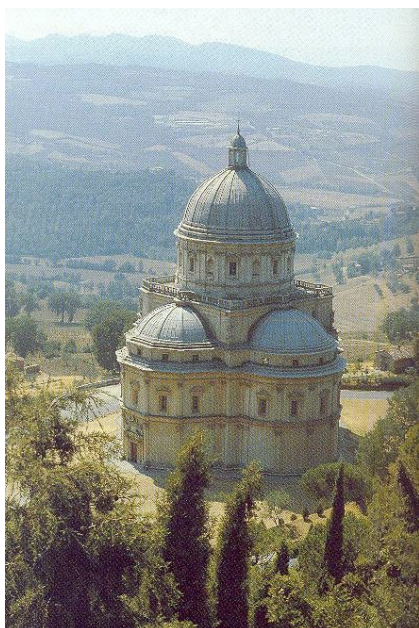


Figura 46 – Cola da Caprarola e outros – Santa Maria della Consolazione, Todi.
Fonte: LOTZ, Wolfgang, *Arquitetura na Itália 1500-1600*, 1998, p.38.



Figura 47 – Donato Bramante – *Tempietto* de San Pietro in Montorio, Roma.
Fonte: LOTZ, Wolfgang, 1998, p.10.

Da mesma maneira, sua influência sobre as fachadas de palácios também não parece ter sido imediata. Apenas Bernardo Rossellino talvez tenha se sensibilizado com a magnífica tensão que a aplicação das ordens conferiu à fachada do Palácio Rucellai e, como já vimos, sua releitura não foi propriamente elogiada pelos críticos que o comparam a Alberti. A aplicação das ordens em fachadas de palácios e, mesmo assim, sem as janelas bíforas - que talvez tenham sido consideradas por demais bizantinas para um renascimento clássico -, ao que consta, só volta a aparecer no final do século e, em maior frequência, no século XVI. Assim, se a falta de seguidores chama a atenção, poderíamos, talvez, conjecturar que suas concepções na época teriam causado encantamento e estranheza.

Seus prédios, tanto pela dificuldade em estabelecer as autorias, em separar a contribuição albertiana da dos demais participantes do processo projetual e construtivo, quanto pela novidade estilística que propositadamente apresentam, talvez tenham representado, aos historiadores e críticos de arte um caráter enigmático que, de certa forma, atrapalhava a apreciação do aspecto inovador, na medida em que demonstravam estar um pouco além do que se esperava.

Por isso, mesmo aqueles que acreditam na condição inquestionável do talento albertiano, como parece ser o caso de Preyer (1981, p.193), quando tentam estabelecer o *espírito* de sua arquitetura, acrescentam observações como esta: “ele era um arquiteto com tal inventividade e riqueza de imaginação que seus edifícios têm quase variáveis demais, para que se possa deles extrair um ‘estilo’ tradicional de arte e de história”.

Parece ter sido Paul-Henri Michel¹⁷⁹ o primeiro estudioso a localizar características medievais na postura renascentista de Alberti. No outro extremo, a tão citada afirmação de Wittkower parece levá-lo adiante, para uma posição arquitetônica que ultrapassa o Renascimento, atinge o Maneirismo e prenuncia o Barroco. Não parece possível enquadrar Alberti em qualquer um desses estilos. Ele foi renascentista, quase romano, no que vemos construído em San Francesco, um projeto que, se concluído conforme o medalhão e o esquema proposto por

¹⁷⁹ Não conseguimos acessar o texto, apesar de inúmeras tentativas.

Tavernor, teria seu *renascentismo* (ou *romanismo*) bastante comprometido, aproximando-se da *gaieté* dos projetos venezianos do final do século XV, de Mauro Codussi. Também foi renascentista – desta vez contribuindo para a qualificação do próprio estilo – na definição estrutural e da espacialidade interna de Sant’ Andrea. Foi românico-bizantino e classicista nas suas três intervenções em Florença, considerando aqueles projetos em que sua sensibilidade mostrou-se especialmente calibrada para alcançar a *concinnitas* por meio de um perigoso índice de variedade.

A única obra, porém, que autoriza sua catalogação como maneirista é a fachada de Sant’ Andrea, onde, poderíamos dizer, há uma mistura pesada, uma teatralidade no transporte da louvável composição interna para o exterior, como uma espécie de *outdoor* – embora não saibamos se Alberti primeiro concebeu o interior e depois a fachada ou vice-versa.

Arnold Hauser define o Maneirismo, em parte, como uma contraposição ao classicismo que geralmente é associado ao Renascimento. Depois de dizer¹⁸⁰ que “talvez o classicismo seja contrário à natureza humana e requeira uma autodisciplina a que os homens não conseguem se submeter durante muito tempo”, ele afirma que a clareza de proporções, a limpidez estrutural e, por assim dizer, gramatical, era um ponto muito importante para o desvendamento e para a reinterpretação do mundo propostos pela arquitetura renascentista, que não concebia ainda a idéia tipicamente maneirista de afastamento intencional da realidade, da lógica e da coerência – uma atitude culturalmente sofisticada que caracteriza a arquitetura daquele período.

Mas ao compararmos a fachada de Sant’ Andrea com as do Palácio del Té (Fig.48), ou com o saguão de acesso à Biblioteca Laurenciana (Fig.49), onde parece clara a intencionalidade dos respectivos arquitetos em produzir distorção tanto dos elementos quanto da escala – e isso é apresentado como qualidade de suas concepções e de seus estilos, ou do estilo a que se filiam -, veremos que as invenções ou a *varietas* albertiana parecem enquadrar-se numa inocência bem mais renascentista do que maneirista. Alberti carece de manifesto, isto é, seu manifesto é de outro teor: quando muito, ele quer dar uma pista dos elementos e combinações internas, além de fazer uma tentativa no sentido de produzir uma fachada para a situação específica - estrangulada pelos prédios contíguos - e para caracterizar uma arquitetura nova, contemporânea.



Figura 48 – Giulio Romano – Palácio Del Te, Mantua

Fonte: Disponível em < <http://web.kyoto-inet.or.jp>.>
Acessado em: 01jan.2006.



Figura 49 – Miguel Ângelo Buonarroti – Biblioteca Laurenciana, Florença – saguão.

Fonte: GRÖMLING, Alexandra *Miguel Angel Buonarroti*, 1999, p. 63.

Sua intenção, não obstante os problemas de relação de escala entre as aberturas e entre as ordens; a falta de peso no entablamento e, mais ainda, no frontão; o insólito aprofundamento das pilastras, e outras transgressões, estão mais próximos de uma tentativa de quem manipula

¹⁸⁰ HAUSER, Arnold, 1993, p.16.

os elementos, procurando um estilo do que, como acontece com Giulio Romano e Michelangelo, de quem brinca com os elementos de um estilo já saturado. Entre eles, ou entre o procedimento deles, nos três casos citados, há uma diferença de quem passa de uma estética de busca do equilíbrio para a do desequilíbrio premeditado; de quem passa da inocência quase delicada das formas para o pesadelo de ser sufocado por elas; de quem ainda acredita na beleza da arquitetura e encanta-se com ela, para quem acha que ela só tem alternativa na paródia de si mesma.

Seria, entretanto, importante registrar, ao lado da afirmação do ecletismo albertiano, algumas constâncias que talvez pudéssemos caracterizar como uma *maneira* do arquiteto. Sua preocupação com os espaços internos nos dois prédios – San Sebastiano e Sant’Andrea - em que teve oportunidade de propor o edifício inteiro, mostra uma influência dos majestosos edifícios e ruínas romanos, trazendo como resultado a clareza e a serenidade de proporções e de relações entre planos e volumes. Seus projetos florentinos somam-se às fachadas das duas igrejas mantovanas para afirmar uma característica que, *grosso modo*, poderia levar-nos a defini-lo como um arquiteto com um modo peculiar de tratar superfícies, um arquiteto preocupado em reduzir a profundidade e os desníveis dos diversos elementos interferentes nas fachadas, e tirar partido do caráter pelicular e, ao mesmo tempo, cenográfico das empenas. Como bem define Wittkower¹⁸¹: um arquiteto que subordina “a autoridade do classicismo à lógica da parede”.

¹⁸¹ WITTKOWER, Rudolf, em citação no início deste capítulo.

4ª PARTE

13. A PASSAGEM DO MUNDO EXTERNO PARA O INTERNO: A CRISE DE PRODUÇÃO DA ARQUITETURA

Um grande número de livros e textos, a maioria deles recente, ou novas interpretações de trabalhos mais antigos, tem mostrado como aquela Arquitetura que conhecemos como Clássica foi produzida como uma atividade eminentemente artística, isto é, como, para suprir necessidades básicas com a melhor tecnologia e os materiais mais adequados, os arquitetos procuraram, apoiando-se em um sistema de mitos e de convenções, impregnar suas obras com significados que representavam uma espécie de vinculação definitiva (ou um arraigar que transcendia a mera presença física) do prédio a seu contexto. Ao longo desse processo de dar outros significados ao meramente utilitário, os limites físicos e temporais das próprias sociedades que o desenvolviam, encarregavam-se de garantir a uniformidade das escolhas e preferências, caracterizando aquilo que poderíamos chamar de estilo local. Mas, até a determinação do estilo mais adequado – tanto à técnica quanto à representação simbólica – alguns gestos eram estimulados e outros abandonados, em virtude de sua maior ou menor compatibilidade com algo que talvez pudéssemos definir como o gosto daquela sociedade. A história da arquitetura nos mostra que, quando fica estabelecido um determinado estilo, embora se admitam e, até, se incentivem pequenos desvios individuais que providenciam seu enriquecimento, espera-se que os arquitetos mantenham uma certa compostura, que descubram pelas regras escritas ou por aquelas apenas intuídas, até aonde os desvios podem ir sem significar uma mudança estilística ou um elaborado (e, muitas vezes, impossível) exercício de interpretação das intenções do artista. A própria definição ou adoção de um estilo parece encerrar uma atitude problemática. Se podemos dizer que os gregos souberam traduzir e adequar, com tanta propriedade, um princípio estrutural que aprenderam dos egípcios, ou de outros povos, parece que o mesmo já não pode ser dito da arquitetura romana, em que a mescla de sistemas estruturais diferentes num mesmo edifício se transforma em qualidade e defeito de muitos prédios significativos. A história que nos conta John Summerson (1982, p.21-2)¹⁸², sobre a aplicação das ordens no Coliseu, parece ter tocado no ponto crucial do problema. Summerson afirma que a Arquitetura Clássica, não importa o período em que foi produzida, refere-se à utilização das cinco ordens greco-romanas, excluindo, por exemplo, estilos, como o gótico, e incluindo edifícios bastante posteriores ao Renascimento. O Renascimento talvez tenha sido um período excessivamente delimitado por muitos autores (e esse não é, certamente, o caso de Summerson), que enfatizaram sua excelência artística e sua ruptura com o gótico, que o antecedeu. Abordagens mais recentes, como a de John Onians (1988) e de Christine Smith (1992), advogam uma continuidade estilística ou, pelo menos, o retorno a uma sensibilidade visual que faria parte do espírito italiano. Embora a Itália renascentista tivesse dificuldades para esquecer um passado glorioso, evidenciado pelas sempre presentes ruínas do Império Romano, e que tanto a filosofia quanto o figurativismo gótico soassem como elementos estranhos a essa cultura, a retomada de esquemas formais e de produção que há muito estavam, por assim dizer, congelados, significava, efetivamente, um distanciamento crítico que levou o Renascimento a caracterizar uma das primeiras crises ou, talvez, a primeira grande crise de produção da arquitetura. Mesmo que concordemos com a tese de Onians, de que a arquitetura do início do Renascimento representa uma espécie de continuidade do Românico toscano, a simples mudança de proporção de vãos – mais quadrados, ao estilo romano – e a ordem que

¹⁸² Ver nota nº84, supra.

Brunelleschi impõe a suas estruturas, demonstram uma nova postura diante do edifício e da imagem que para ele se pretende.

De qualquer maneira, mesmo sem ter a intenção (ou a consciência) de criar um novo estilo, o revisionismo sobre a prática e a teoria vigentes, procedido pelos arquitetos do início do Renascimento, representou o distanciamento de uma continuidade e de um processo particularmente importante para o julgamento e a avaliação da arquitetura, como nos explica Carlos Martí Arís (1993, p.139)¹⁸³:

Enquanto o saber tradicional da arquitetura manteve sua vigência, o homem vinha utilizando, de um modo direto e imediato, a experiência precedente. A arquitetura era então, uma arte eminentemente coletiva cujo exercício dependia estreitamente da existência de alguns modelos normativos dos quais sempre se partia como algo certo e firmemente estabelecido. Assim, quando o mestre da Catedral de Bourges enceta a construção do edifício, não parte de alguns dados abstratos e carentes de forma; e sim, de um modelo definido, baseado em experiências imediatamente precedentes: Senlis, Noyon, Laon... Do mesmo modo, atua o Mestre de Chartres relativamente a Bourges: acrescentando um elo a mais (ainda que culminante, dessa vez) na cadeia dos exemplos anteriores, avançando por um lento caminho de depuração e aperfeiçoamento.

Talvez ainda mais significativa para a quebra da continuidade, para a ruptura da mentalidade de que um projeto – na verdade, o edifício em si - seja produto de uma cultura coletiva, uma propriedade autoral compartilhada por vários indivíduos, seja a idéia do projeto global tal como Alberti propõe, em nome da integridade e da cerebralidade da concepção. Em outras palavras, a idéia de uma ordem nitidamente racional que regerá toda a construção, em contraposição ao caráter aparentemente aleatório das construções românicas toscanas, que pareciam representar a ampliação da obra em várias etapas e por autores que resolviam, em cada interferência, deixar a marca de sua época ou de sua maneira. Provavelmente pela soma desse tipo de atitudes, possamos atribuir ao período do Renascimento o início do processo de passagem para a modernidade, apesar da grande maioria dos textos fazê-lo coincidir com o declínio da arquitetura barroca¹⁸⁴ e o surgimento de um grande número de tratados, a partir do século XVII, como o período em que efetivamente se estabeleceu, na Arquitetura (e não só na Arquitetura), a crise que o Modernismo pensava ter solucionado de forma definitiva. Nesse período, o crescimento e disseminação do pensamento e dos métodos científicos provocaram uma profunda transformação nos mais variados campos do conhecimento, visando a adequar a maioria das atividades humanas aos processos de experiência e comprovação que permitissem catalogá-las como ciência. Se, para muitas das atividades, a transformação foi fundamental para seu desenvolvimento e para aquilo que poderíamos chamar de progresso da humanidade, contribuindo para a melhoria e incremento do padrão e da expectativa de vida, para outras, como a Arquitetura, a vantagem foi questionável. Um questionamento que se estabelece na medida em que os aspectos priorizados pela prospecção científica não conseguiram tornar objetiva a sensibilidade humana, da qual nossa disciplina é tão dependente. Com essa constatação, as alternativas que se ofereciam aos arquitetos e teóricos do período, concentraram-se na tentativa de sustentar a subjetividade que caracterizava os aspectos artísticos da disciplina mediante sua abordagem científica, buscando em Vitruvius e nos tratadistas italianos dos séculos XV e XVI, chaves de interpretação do universo, tais como o conceito de ordem (ou o princípio do ordenamento, relação e pertinência, que subjaz o conceito das ordens) ou, mais adequado a tempos científicos, o de proporção.

¹⁸³ MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona, 1993.

¹⁸⁴ Ver, por exemplo, KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. Nova Iorque, 1968; KAUFMANN, Emil. *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux and Lequeu*. Barcelona, 1980; KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*, Barcelona, 1985; e VIDLER, Anthony. *El espacio de la Ilustración*. Madri, 1997.

Como lembra Erwin Panofsky (200, p.50-1)¹⁸⁵, ao falar sobre o Renascimento:

Colocou-se decerto a questão, e a importância foi mostrada principalmente pela teoria das proporções, de saber como determinar essa harmonia e o prazer que dela resulta, e o que constitui o fundamento desse prazer. Mas as respostas a essa questão, qualquer que fosse sua formulação em cada caso particular, coincidiam todas no fato de que jamais a apreciação puramente subjetiva e individual do artista podia servir de critério para uma justa proporção.

Richard Padovan (1999) explica como o conceito da proporção, tanto quanto o das ordens arquitetônicas, representou a busca do ser humano para a explicação do Universo, e depois de falar sobre o fundamento matemático e sobre os postulados da Antigüidade, que Platão, Aristóteles, Euclides e Vitruvius, entre outros, estabeleceram, fala de sua retomada no Renascimento, como continuação dessa busca. Conta, então, como as descobertas científicas do século XVII desacomodaram o homem de um Universo em que, bem ou mal, ele tinha sempre tentado adaptar-se, na medida em que procurava e, por vezes, acreditava entender as leis que o regiam¹⁸⁶.

O capítulo XIV do livro de Padovan é crucial neste sentido, a começar pelo título: *Do mundo exterior para o interior*. Padovan cita principalmente o trabalho dos empiristas ingleses/escoceses Berkeley, Hume, Burke, e do alemão Kant, para mostrar a grande diferença de enfoque que aconteceu no período, quando, finalmente, o homem parece dar-se conta que, independentemente da ordem e das leis universais, sua cabeça contém um universo desconhecido e surpreendente, cujas regras e funcionamento talvez sejam bem mais complexos do que aqueles que regem a natureza circundante.

Berkeley é considerado por David Berman (2000)¹⁸⁷ um dos pioneiros da Psicologia, por causa do seu processo de investigação do cérebro humano. Entretanto, o que parece interessar nessa mudança de pensamento provocada por Berkeley e outros, é um aspecto fundamental em nossa capacidade de julgamento dos objetos que visualizamos: se até o século XVIII acreditava-se que o mundo já existia e que o homem, bem ou mal, tinha que se adaptar e tratar de entendê-lo – e o prematuro aparecimento da religião e da filosofia na história da civilização parece um reflexo claro da importância de tal entendimento, rivalizando com o suprimimento das necessidades e impulsos básicos do gênero humano – as reflexões dos empiristas ingleses

¹⁸⁵ PANOFSKY, Erwin, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo, 2000.

¹⁸⁶ Recentemente, Celso Loureiro Chaves publicou, em Zero Hora (2003, Caderno Cultura, p.3), um artigo sobre música em que afirma ter ouvido um sabiá, desses que abundam em Porto Alegre, cantando tom após tom, um trecho de Villa-Lobos. É claro que Loureiro Chaves cogita a hipótese inversa, isto é, de Villa-Lobos, contumaz apreciador dos sons nativos, ter utilizado o canto de um sabiá tal como o daquele que lhe chegou aos ouvidos. Mas, considerando que os cantos de sabiá são facilmente reconhecíveis porém bastante variados, ele parece ter preferido a hipótese do acaso como fator de coincidência de ambas as melodias. Talvez mais do que em qualquer outra área do conhecimento, o estudo da proporção nos leva justamente para essa trilha da descoberta dos números do acaso, de formas ou sons recorrentes da natureza, diante dos quais imaginamos ter descoberto a chave do universo, ou, pelo menos, algum caminho seguro. E essa segurança, já o sabemos, não é nem mesmo a de termos descoberto valores absolutos, e sim, a de termos constatado padrões de ocorrência que nos agradam e confortam, que nos deixam em harmonia com um universo cuja chave talvez nunca venhamos a descobrir, mas com o qual, às vezes, sintonizamos.

¹⁸⁷ BERMAN, David (*Berkeley. Filosofia Experimental*. São Paulo, 2000, p.10), afirma: “Para Berkeley, a ciência-chave não era a matemática (que até aquela época, dada sua condição, revelada pelos gregos, de construção absolutamente cerebral e, reconhecidamente, criação ou descoberta humana, havia sido o fundamento para a explicação do universo – nota do autor da tese) como foi para Descartes e Leibniz -, mas a psicologia, a ciência da experiência. De fato, o primeiro grande trabalho de Berkeley, o *Ensaio para uma nova teoria da visão* (1709), é considerado um marco não apenas na filosofia, mas também na psicologia – a ‘primeira monografia em psicologia’, de acordo com alguns historiadores. Dizer que Berkeley foi um psicólogo pioneiro não significa, contudo, que tenha sido o primeiro filósofo a contribuir para a psicologia ou a empregá-la para fins filosóficos. O aspecto pelo qual Berkeley se destaca é ter mostrado como as duas disciplinas poderiam ser combinadas com sucesso”.

e escoceses e dos filósofos franceses e alemães do período, supõe ter levado à constatação de que o mundo só existia se comprovado pela percepção humana. Berkeley dizia que “existir é ser percebido”, e nos desafiava a imaginar um objeto existindo sem ser percebido.

No entanto, mesmo tendo em conta o considerável grau de subjetividade que os postulados dos empiristas deflagrou, David Hume, considerado um dos filósofos mais importantes do movimento, já alertava em seu *Of the Standard of Taste* sobre o perigo da individualização excessiva e da conseqüente fuga do reconhecimento social.

Peter Jones (1998, p 268-75)¹⁸⁸, falando sobre a teoria estética de Hume, informa-nos que:

Hume insiste que “cada trabalho de arte, para produzir seu devido efeito na mente, deve ser examinado sob um certo ponto de vista, e não pode ser completamente saboreado por pessoas cuja situação, real ou imaginária, não se conforme com aquela requerida pela performance”.

(...) É por isso que ele diz, em 1757, “o mesmo tratamento e destreza, dados pela prática à execução de qualquer trabalho, deverá ser adquirido, pelas mesmas maneiras, em seu julgamento”.

(...) Mas como um ser social ele [o homem] deseja comunicar aquele prazer, e garantir a segurança de que ele não está se desviando muito de seus pares. Isso ele só pode fazer obtendo a concordância de outros sobre as causas dos prazeres compartilháveis. O próprio Hume, por exemplo, admite a angústia por ser incapaz de mudar seus sentimentos para que eles concordem com aqueles dos homens que ele respeita.

Os empiristas ingleses e os filósofos europeus de sua época foram certamente os responsáveis pela definitiva instalação da subjetividade na avaliação dos conceitos estéticos, resumidos, por assim dizer, ao critério de gosto pessoal, difícil de ser compartilhado e, mais ainda, de ser transformado em teoria científica, quantificada e passível de transposição numérica. Burke (1993)¹⁸⁹, após nomear as seções de seu ensaio com títulos, como *A proporção não é a causa da beleza em animais*, *A proporção não é a causa da beleza na espécie humana*, e *A adequação não é a causa da beleza*, completa sua crítica à razão ao afirmar, na obra *Os verdadeiros efeitos da adequação*, que:

... todas as vezes que nosso Criador, em sua sabedoria, visou a que algo nos impressionasse, não confiou a execução de seu intuito à atuação lenta e incerta de nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstam o entendimento e até mesmo a vontade, pois, apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles.

Embora pudéssemos dizer que a subjetividade sempre esteve presente quando se tratasse da produção artística, o que a história nos mostra é uma permanente busca para objetivar critérios de avaliação, principalmente quando começa a enfraquecer a vigência de significados. Uma procura que, certamente, seria mais fácil, na medida em que os objetos de nossa apreciação contivessem em si, ainda que não revelados, esses critérios. No momento em que os objetos perdem essa qualidade de nos encantarem por seus atributos, a busca passa a ser feita, como bem mostra Padovan (1999), num outro universo, bem mais intimista. Num universo intracerebral que a ciência vem tentando explorar e desenvolver, mas que ainda parece estar longe de conseguir trazer para o território da objetividade.

Assim, se a crise comportada pelo Renascimento pressupunha um fazer diferente, mais individualista (e é essa a ênfase de Alberti, que valoriza a arquitetura como bem social, mas pela intervenção de indivíduos qualificados), a escolha da gramática, por assim dizer clássica, como modelo referencial para a nova produção e, conseqüentemente para atribuição de novos significados a elementos já existentes, presume tanto o conformismo quanto a suficiência

¹⁸⁸ JONES, Peter. In: NORTON, David Fate (ed.). *The Cambridge Companion to HUME*. Cambridge, 1998.

¹⁸⁹ BURKE, Edmund, *Uma investigação sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, 1993.

desses elementos. Uma suficiência que acabou se estendendo até o século XX, independentemente das contestações esporádicas.

Por isso, se a crise pós-barroca pode ser atribuída à falência de critérios (ou seria de um estilo hegemônico?) que asseguravam a qualidade do projeto, em contrapartida, não poderíamos dizer que faltavam aos arquitetos daquele período, elementos ou referências arquitetônicas passíveis de utilização.

Um bom exemplo dessa contraposição parece-me estar representado no desenho de Charles Eisen (Fig. 50) para o frontispício da segunda edição do *Essai sur l'Architecture* do Abade Laugier – que, em tempos recentes, tem sido reproduzido em livros e artigos que abordam a Teoria da Arquitetura, como uma espécie de imagem *cult* que por si só garante a qualidade e informa a ideologia do texto. Embora o desenho exija um certo conhecimento prévio para que se possa identificar a moça sentada sobre alguns fragmentos de edifícios clássicos, como a musa da arquitetura, assim como a pequena figura alada como uma espécie de cupido (que indica ao homem o caminho, mostrado pela musa, para a retomada dos princípios elementares da arquitetura, modelados pela natureza), o apelo visual do conjunto, talvez até pelo contraste entre a sofisticação das figuras do plano anterior e a elementaridade da cabana mostrada em segundo plano, é suficiente para que se possa deduzir as incertezas pelas quais a arquitetura passava no período, sufocada por um acúmulo de elementos cujo significado vinha perdendo o sentido e cuja única perspectiva de continuidade disciplinar parecia ser a da busca das origens.



Figura 50 – Cabana Primitiva – frontispício do tratado de arquitetura do Abade Laugier.
Fonte: KRUF, Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, 1994, ilustração n. 92.

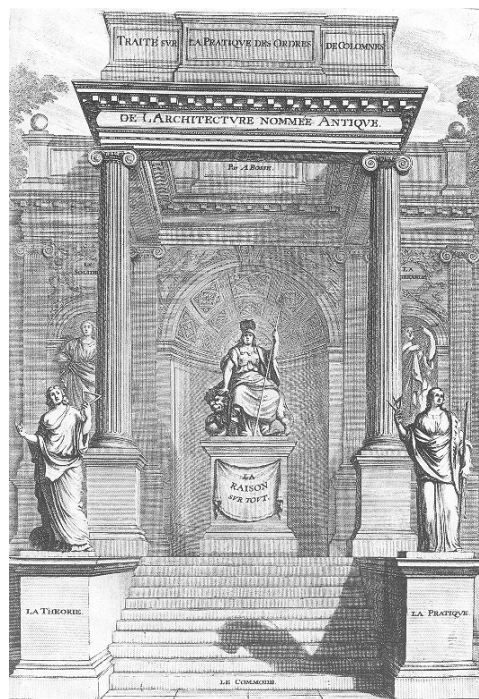


Figura 51 – Abraham Bosse – *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture* – frontispício.
Fonte: KRUF, Hanno-Walter, 1994, ilustração n. 80.

Hanno-Walter Kruf (1994, p.127) mostra a gradativa submissão dos valores subjetivos da arquitetura à razão nos seguintes termos:

A concepção racionalista da arquitetura da metade do século XVII é particularmente evidenciada pelo frontispício (Prancha 80 [Fig. 51]) de um livro sobre as ordens, que consiste apenas de gravuras, do gravador e teórico Abraham Bosse (1602-76). Seu *Traité de manières de dessiner les ordres de l'architecture antique* (1664) apresenta um tratamento alegórico para conceitos arquitetônicos hierarquicamente organizados. Sob uma edícula jônica, entronada em um grande nicho sobre um alto pedestal, há uma deusa com capacete e com os atributos do leão e da lança. No pedestal debaixo dela há a inscrição *La raison sur tout* (A razão acima de tudo). Em nichos laterais da parede de fundo, ela está ladeada pelas figuras de *Le Solide* e *La Agréable*. Alguns degraus com a inscrição *Le Commode* conduzem à edícula, e os parapeitos laterais da escada servem de base para a Teoria e a Prática. As categorias vitruvianas da *utilitas* (*le commode*), da *firmitas* (*le solide*) e da *venustas* (*la agréable*) estão assim submetidas à *raison*. O aspecto funcional – sem ele não alcançamos a *raison* – é de máxima importância. O princípio estético, agora tolerado apenas no fundo como *La Agréable*, está olhando através de um telescópio para o futuro – uma imagem rica em implicações. A lei suprema da arquitetura é a *raison*.

A idéia de que a razão, esse atributo de nosso cérebro que tanto vinha contribuindo para descobertas científicas e para o progresso, deveria substituir nossos sentimentos como força motriz da produção arquitetônica, certamente contribuiu para o definitivo questionamento dos significados que os elementos arquitetônicos poderiam ou deveriam comportar. Somados aos novos materiais e técnicas que a ciência da razão vinha aportando, e ao individualismo renascentista, a abstração estabelecia-se, então, como critério significativo.

Independentemente do período em que melhor detectamos sua origem, podemos, isso sim, afirmar que o Movimento Moderno foi, pelo menos em arquitetura, o ponto de culminância de todos aqueles processos de aprimoramento científico que a humanidade vinha há tempos ensaiando. Dentre as várias correntes, manifestos e tendências que compuseram o Modernismo, os desdobramentos do racionalismo¹⁹⁰ e do funcionalismo¹⁹¹, pelo menos, contribuíram para a erradicação de muitas das fantasias e da subjetividade que até então faziam parte do universo arquitetônico.

Essa ausência, aparentemente necessária para o progresso da arquitetura como ciência, parece estar na raiz da incapacidade do Modernismo em aceitar e resolver aspectos figurativos e simbólicos que sempre foram caros ao ser humano, decretando, em tempos mais recentes, a busca de alternativas que proovessem a sociedade contemporânea de valores aparentemente desnecessários mas que, no fim das contas, revelavam-se fundamentais para vincular o homem ao Universo em que vive e onde desenvolve sua história.

O Modernismo foi, como bem argumenta Anatole Kopp (1990)¹⁹², um movimento eminentemente social. Sua finalidade derradeira era a democratização dos espaços urbanos e

¹⁹⁰ COLLINS, Peter (*Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*). Barcelona, 1970, p.203), afirma que: “A melhor definição de racionalismo se encontra em um artigo escrito por César Daly em 1864 ... Daly também definiu o racionalismo como a convicção de que as formas arquitetônicas não só requerem uma justificativa racional, mas também que só podem ser justificadas se suas leis derivassem daquelas da ciência”. BANHAM, Reyner (*Teoria y Diseño em la Primera Era de la Maquina*. Barcelona, 1985, p. 27), informa: “...o enfoque racionalista ou estrutural da arquitetura é também de tradição inglesa, pois provém de Willis, embora elaborado na França por Viollet-le-Duc e codificado na magistral *Histoire*, de Auguste Choisy”...

¹⁹¹ COLLINS, Peter (1970, p.20), cita J.N.L. Durand, dizendo: “Tanto se consultamos nossa razão, quanto se examinamos monumentos antigos, é evidente que o objetivo principal da arquitetura nunca foi o de dela gostarmos, e tampouco a decoração foi seu intento. A utilidade pública e privada, a felicidade e o abrigo das pessoas são a finalidade da arquitetura (...) Não se deve lutar para fazer um belo edifício, pois se nos preocuparmos unicamente em resolver as necessidades práticas, é impossível que ele resulte feio. Os arquitetos devem preocupar-se com o planejamento e com nada mais.” Collins, conclui afirmando: “A doutrina do funcionalismo não poderia ser exposta com maior força e certamente nunca foi, nem nos últimos anos, melhor explicada.” Esclarece entretanto, na p. 157, que: “Os historiadores geralmente estão de acordo que o mérito dessa nova interpretação, referida à teoria arquitetônica, deva ser outorgado a Louis Sullivan, ainda que se possa dizer que ele nunca a expressou ou a utilizou antes de conhecer Wright”.

¹⁹² KOPP, Anatole, *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, 1990.

residenciais, passando, necessariamente, por uma democratização estética, uma espécie de limpeza formal dos ornamentos (e valores, é claro!) ecléticos para que os homens – todos eles – pudessem, enfim, ver a verdade revelada pela forma pura, uma forma resultante do bom atendimento da função pela nova tecnologia, sem a interferência perniciosa dos preconceitos estéticos¹⁹³.

Embora ainda possamos dizer que a revolução modernista não fracassou, afinal sua estética e seus significados abstratos acabaram *digeridos* pela maioria leiga a partir dos anos 1950, ela não teve o sucesso que pretendia. Primeiro, porque a sociedade leiga, de início, rejeitou veementemente essa estética nascida do casamento da função com a técnica que descartava os adereços formais. Mesmo quando comprovado o esvaziamento e a conseqüente falsidade desses adereços, eles mantinham aquilo que parece ser a mágica de significados embutidos em objetos meramente utilitários, justificando a necessidade da fantasia. Um segundo aspecto é o de que paralelamente à perda e fragmentação de sentidos na arquitetura e em outras disciplinas das áreas humanas, as ciências, que após o século XVI, pareciam destinadas a dirigir, soberanas, o pensamento e a vontade do homem, também acabaram demonstrando uma insegurança que reflete sua incapacidade, cada vez mais evidente, de substituir todas as construções mentais que a filosofia e a religião propuseram para explicar o Universo¹⁹⁴.

Estabelecendo um paralelo entre a arquitetura e a conduta social, podemos dizer que o homem contemporâneo não se sente compensado pela troca, a partir do século XVII, de Deus pela Ciência. Mas, se esta não veio substituir satisfatoriamente o conforto da religião e das necessidades sensoriais do cérebro humano, o processo pelo qual ela foi, insidiosamente, se instalando, preencheu de tal maneira o outro lado do cérebro, que tornou impossível o retrocesso ao sentir antigo e o apagar do saber moderno¹⁹⁵.

Assim, o que muitos teóricos recentemente têm reclamado é uma consciência mais acurada no resgate de valores deixados para trás em nome de uma tecnologia que se propunha todopoderosa, mas que não resolveu de forma completa nem mesmo os problemas de sua estrita competência (como, por exemplo, o conforto).

O texto de Pérez-Gómez (1994, p. 323-4)¹⁹⁶ parece exemplar nesse sentido:

¹⁹³ Certamente a definição deste parágrafo é limitada ou parcial para conter todas as correntes e tendências que se alojam no Modernismo. Parece-nos, no entanto, suficiente para o contexto da argumentação.

¹⁹⁴ Ainda que o livro se desenvolva num sentido diferente do que está sendo aqui tratado, a afirmação de SCRUTON, Roger (2000, p. 17), reflete o mesmo questionamento sobre a eficácia das ciências para resolver os problemas do homem contemporâneo: “Do ponto de vista em que a estou propondo, a alta cultura não é uma fonte de conhecimento científico ou técnico (conhecimento *que* ou conhecimento *como*), mas uma fonte de sabedoria prática (conhecimento *do quê*). Seu significado repousa na visão ética que ela perpetua e na ordem resultante em nossas emoções. Nesse ponto de vista, não pode mais haver uma cultura científica, do mesmo modo que não pode haver uma religião científica; a cultura, tal como a religião, coloca a questão que a ciência deixa sem resposta: a questão do sentir o quê. O conhecimento que ela deposita em nós não é um conhecimento sobre fatos e nem sobre os meios, mas sobre os fins: o saber mais precioso que temos”. Mais adiante, na p. 40, SCRUTON diz: “A arte cresceu com base em uma visão sagrada da vida. E é por isso que ela veio à baila repentinamente no Iluminismo, com o eclipse das coisas sagradas. Daí para frente, a arte transformou-se num empreendimento redentor, colocando o artista no lugar vago do profeta e do padre.”

¹⁹⁵ Se a ciência surgiu e desenvolveu-se até seu estágio atual, num processo que, embora o qualifiquemos de autófago em determinadas circunstâncias, indica sempre o caminho da contínua superação e busca incessante de explicações para os mistérios que cercam o homem, certamente essa ciência não pode ser acusada de estranha às necessidades humanas. E, se esse processo talvez esteja requerendo revisão para redimensionamento e contemplação de antigos e ancestrais valores, sem abrir mão da busca de explicações, podemos dizer que, na Arquitetura tanto quanto na sociedade, o exame de valores tradicionais poderia – deveria, talvez – apoiar-se no tipo de análise que os métodos científicos nos ensinaram.

¹⁹⁶ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, 1994.

Duzentos anos após Galileu e Descartes a arquitetura perdeu sua dimensão metafísica, e a relação entre a teoria e a prática atingiu um estado crítico. Depois de Durand e Viel, a arquitetura não mais podia ser uma forma privilegiada de reconciliação entre o homem e seu mundo, entre a fluidez e a efemeridade da vida cotidiana e a dimensão imutável e eterna das idéias. Uma arquitetura submetida a idéias utópicas, a um processo tecnológico cujos objetivos foram desgarrados da realidade da vida cotidiana, perderia necessariamente sua dimensão simbólica essencial; ela tornaria-se mera e prosaica construção.

O simbolismo, porém, é uma necessidade humana profunda e indispensável para a perpetuação da cultura. A humanidade do homem depende nada menos do que de sua habilidade em conciliar-se com o infinito em termos finitos, precisamente por meio de símbolos, sejam eles totens ou igrejas magníficas. Os símbolos são parte do mundo visível, mas também estão fora do mundo. Goethe escreveu que eles tornam visível o invisível e expressam o inexpressável. Assim como o próprio conhecimento e a percepção humanos, os símbolos são ambíguos. Eles possuem uma dimensão eterna e fora da história e outra dimensão determinada por um contexto cultural específico. A ciência positiva obviamente desconfiou dos símbolos e procurou substituí-los durante o século XIX pela crença de signos matemáticos como epítome do significado.

(...)A equivocada divisão entre arquitetura racional e intuitiva, entre arquitetos cientistas e artistas, entre funcionalismo, metodologias tipológicas ou formalistas, e todos os tipos de expressionismo, vem distinguindo, como nos esforçamos em provar, apenas os últimos dois séculos da arquitetura. Essa profunda ruptura foi a consequência inevitável de uma visão de mundo que estabeleceu a separação absoluta dos domínios objetivos e subjetivos da realidade humana. Na verdade, antes do final do século XVIII, os arquitetos não precisavam escolher entre duas opções irreconciliáveis. Foi somente com o trabalho de Durand que os arquitetos começaram a perceber o dilema que ainda os absorve atualmente.

Ao aceitarmos, não importa em que grau, a tese de que a arquitetura, tentando transformar-se em ciência e, principalmente, em disciplina passível de ensinamento científico, desviou-se de conceitos que lhe eram absolutamente essenciais, deparamo-nos, no mínimo, com duas constatações que parecem vitais para a continuidade da discussão. A primeira delas é que, mesmo quando lamentamos os efeitos da tentativa de tornar a arquitetura científica, procedida por Durand e outros que lhe antecederam ou vieram em sua esteira, não podemos esquecer que o próprio Durand apresentava e preconizava um fazer científico que, num determinado momento, cedia vez a procedimentos muito pouco racionais. Melhor explicando, ao comparar, equiparar e decompor exemplos de prédios clássicos; ao apresentar um catálogo de elementos disponíveis para a utilização em contextos, muitas vezes, distintos dos que haviam gerado esses mesmos elementos; ao desconsiderar as ordens clássicas como fonte de orientação e produção projetual; e, finalmente, ao propor as malhas e eixos que emergiam da simplificação e redução elementar dos projetos clássicos, como base no processo revertido, do qual todo e qualquer edifício poderia ser concebido, Durand estava efetivamente tratando a arquitetura como uma ciência, que pode ser reduzida à geometria e ao número. No entanto, o mesmo Durand tinha consciência que todos os elementos e métodos por ele disponibilizados não eram suficientes para a produção de uma boa arquitetura, isto é, mesmo com todos os dados na mão, era necessária uma boa dose de talento¹⁹⁷. E embora o talento possa ser definido como *capacidade adquirida* ou *habilidade adquirida*, pressupondo, assim, o processo de educação,

¹⁹⁷ MADRAZO, Leandro (Durand and the Science of Architecture. In: *Journal of Architectural Education*, n. 48/1. Nova Iorque, set. 1994), informa: “Numa passagem do Précis, Durand reflete sobre a dupla natureza, artística e científica da arquitetura(...): ‘A arquitetura é uma ciência e uma arte ao mesmo tempo: como uma ciência, a arquitetura demanda conhecimento; como uma arte, ela requer talento. O talento não é nada mais do que a aplicação apropriada e fácil do conhecimento. Essa correção e essa facilidade só podem ser adquiridas pela manutenção do exercício e de múltiplas aplicações. Nas ciências, uma pessoa pode saber perfeitamente sobre algo após tê-lo feito uma única vez. Mas nas artes, não podemos saber como executar bem algo sem tê-lo feito um considerável número de vezes.’”

as outras acepções dadas pelos dicionários¹⁹⁸ – *aptidão natural; inteligência excepcional; engenho; intelecto notável* – colocam o arquiteto na condição de dependente das benesses da natureza ou passível de submissão a um processo nada científico (ou, pelo menos, nada quantificável) e, no mínimo, misterioso, em que deverá ser tocado pelo cupido ou pela própria musa do desenho de Charles Eisen.

A segunda constatação, anteriormente referida, diz respeito ao ecletismo, um estilo gerado com base em procedimentos como os indicados pelos dois tratados de Durand, e que pode ser resumido pela afirmação de Alex Nicolaeff (1986, p.50)¹⁹⁹, quando faz a pergunta, por ele mesmo respondida: “Se não inventaram nenhum estilo, qual seria o mérito destes arquitetos para hoje nos preocuparmos com o seu trabalho? A resposta é simples: sabiam compor, isto é, organizar as formas, no todo e nas partes, de modo correto”.

E essa afirmação, mostra como um estilo que foi mal compreendido em sua época (já não reclamavam os arquitetos do século XIX a ausência de um estilo que caracterizasse seu tempo, como se o ecletismo não tivesse força para tanto?), e que foi severamente criticado pelos sucessores modernistas, mostra uma habilidade que, em certa medida, parece ser difícil de obter em tempos recentes e que poderíamos, muito bem, caracterizar como o conceito de *concinnitas* formulado por Alberti. Na verdade, a crítica modernista sustenta-se, em boa parte, no estilo de vida proposto pela *belle époque*, com um excesso de ornamentação e, poderíamos dizer, de significados, que parecia atrapalhar a formação da imagem do homem moderno que se pretendia. Dentre todos os textos panfletários que marcaram os diferentes movimentos e correntes que compuseram o *corpus* do Modernismo, o manifesto Futurista, com sua crítica contundente à tradição e a apologia à velocidade e às máquinas, sintetiza o *espírito da época*. Certamente, o ornamento e, principalmente, o ornamento sem um significado consistente, representava um sério entrave para o novo espírito que se pretendia.

No entanto, a frase de Nicolaeff aponta para uma característica que, até aquele momento – e que hoje, arrefecida a febre revisionista proposta pelo Modernismo, ainda vale – parece representar um aspecto importante da arquitetura: a habilidade em reunir e misturar elementos e volumes para compor um edifício cuja aparência encante o observador. Um encanto que escapa do território da racionalidade para recuperar o domínio sensível, ainda que não compreendamos tal sensibilidade. Como dizia Burke, um encanto que nos cativa a alma antes do entendimento.

Usando uma imagem figurada sobre o ecletismo, poderíamos definir essa habilidade como a capacidade de compor um texto com palavras de diferentes idiomas de maneira que o conjunto, mesmo impossível de ser reduzido a uma única linguagem, podia ser apreendido (sentido, talvez fosse o caso) como um todo intuitivamente agradável e completo, não obstante a profusão idiomática. De certa maneira, o argumento utilizado aplica-se, também, ao cuidado com a manutenção de uma mesma história num mesmo evento, recomendado por Alberti, e à transgressão desse princípio - com sucesso - no projeto que ele fez para o Sepulcro Rucellai.

Essas observações pretendem deixar claro o ponto de vista de que aqueles valores supostamente descartados pelo progresso da arquitetura científica, na verdade, nunca puderam ser completamente abandonados, até porque em muitos deles reside, consciente ou inconscientemente, a essência do fazer arquitetônico. Por isso, ao voltarmos aos tempos pós-modernos em que vivemos, com toda a complexidade e multiplicidade de produção

¹⁹⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 1348. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 2661.

¹⁹⁹ NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o Ecletismo. In: *Arquitetura Revista* nº4. Rio de Janeiro, 2º semestre de 1986.

arquitetônica (das quais uma boa parte já foi inclusive reunida sob a denominação *Novo Ecletismo*²⁰⁰) que vem sendo divulgada por todos os meios de comunicação, encontramos, tal como na crise pós-barroca, uma profusão de elementos, dados, informações, sem uma ideologia hegemônica que os aglutine. E essa condição faz, na melhor das hipóteses, que se justifique uma afirmação como a de Cristián Fernández Cox (1997, não paginado)²⁰¹: “É sabido que nós, arquitetos, estamos vivendo tempos de desconcerto: a falência generalizada de ideologias nos deixa sem ideais indicativos para dar sentido à ação projetual”.

Assim, se afirmamos que talvez a maior qualidade da cultura pós-moderna, e não apenas na arquitetura, seja a da aceitação da polivalência e da riqueza do pensamento e do sentir humanos, que permitiram o reconhecimento da convivência, em uma mesma obra ou teoria, de fatores e pontos de vista não coincidentes e, algumas vezes, até mesmo antagônicos, também ressaltamos que hoje folhear uma revista de arquitetura é um exercício que apresenta muitas decepções, uma vez que contêm poucos projetos que conseguem sustentar nosso entusiasmo pela disciplina.

A crise da pós-modernidade²⁰² e principalmente a curta vida dos novos estilos propostos, como o pós-modernismo²⁰³, ou o desconstrutivismo, vieram colocar os arquitetos mais uma vez diante do dilema: como fazer arquitetura nos dias de hoje? Mesmo sabendo que não existe uma resposta – ou, pelo menos, uma fácil resposta – para tal pergunta, e que os arquitetos têm, dentro das mais variadas tendências, buscado caminhos que representam uma continuidade ou, ao contrário, um completo restabelecimento de bases disciplinares, um dos objetivos deste trabalho é o de levantar algumas possíveis respostas para esse quadro de desconcerto com base nas experiências e na história de Alberti.

Como já havíamos visto, seus conselhos para superarmos os ancestrais, para utilizarmos a *varietas* e visarmos a *concininitas* como lei máxima de realização artística, somados ao elogio do poder da visão como processo de avaliação estética, colocam-no como figura inaugural de uma subjetividade que se explicitou dois séculos e meio depois. Ao passar da teoria para a prática, seus gestos arquitetônicos nos mostram, a par da inquietude da busca por novas possibilidades figurativas, segurança para lidar com temas gramaticais e compositivos com os quais os arquitetos continuam a se debater em nossos dias. A postura de Alberti nessa passagem entre teoria e prática revela um aspecto que poderíamos classificar como permanente no panorama volátil em que a arquitetura se insere: o de que sua produção

²⁰⁰ GLAZITCHEV, V. et al. O conceito do novo ecletismo. *Projeto*, n.115, São Paulo, out. 1988, p. 136-8.

²⁰¹ FERNÁNDEZ COX, Cristián, *Arquitectura Transmoderna*, 1997.

²⁰² JIMENEZ, Marc (*O que é Estética?* São Leopoldo, 1999, p. 378-9), afirma: “A pós-modernidade não é nem um movimento nem uma corrente artística. É muito mais a expressão momentânea de uma crise da modernidade que se abate sobre a sociedade ocidental e particularmente sobre os países mais industrializados do planeta. Mais do que uma antecipação do futuro que ela recusa a encarar, aparece, sobretudo, como o sintoma de um novo ‘mal-estar da civilização’. O sintoma desaparece progressivamente. A crise permanece: ela ocupa hoje um lugar considerável no debate estético sobre a arte contemporânea”.

²⁰³ Em Agosto de 1986 a revista *Architectural Review* (Volume CLXXX, nº1074) publicou um número aparentemente dedicado a introduzir um novo estilo arquitetônico que se entevia pela produção de alguns arquitetos como Wolf Prix, Helmut Swiczinsky (ambos da Co-op Himmelblau), Zaha Hadid, Gunter Domenig, Reiner Honold e Wolfgang Pöschl. Além de relação das fontes em que se fundamentaria o estilo, naquela ocasião intitulado *novo espírito*, a revista continha um manifesto incendiário, no qual E. M. FARRELLY dizia: “O pós-modernismo está morto. Alguns se deram conta desde o início que não se tratava mais do que um cadáver maquiado, mas outros levaram um pouco mais de tempo engabelados pelos argumentos populistas decepcionantes... O sucesso que ele obteve (...) foi devido à oferta de uma trilha estética de resistência mínima e pelo apelo, após todas as demandas e restrições do modernismo, a alguns dos aspectos menos louváveis da natureza humana – a indolência, a ignorância, a opressão e a ganância”. O movimento, com algumas correções ideológicas e muito poucas estilísticas, foi rebatizado como desconstrutivismo, possivelmente baseado em princípios filosóficos de Jacques Derrida. De junho a agosto de 1988, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque promoveu a exposição *Arquitetura Desconstrutiva*, cujo catálogo contém um texto inaugural do novo estilo, escrito por WIGLEY, Mark (1988, p.10-20), curador da exposição em parceria com Phillip Johnson.

projetual, considerada sob o ponto de vista da manifestação artística, não obstante a qualidade da maioria dos seus gestos, não reproduz objetivamente o extenso conhecimento e o domínio teórico acumulados. Seus projetos, mais do que fundamentados em regras e normas listados no tratado, sobressaem pela extrema sensibilidade de composições insólitas. Composições que não poderiam e nem deveriam se transformar em modelo, apesar da possibilidade de aproveitamento de várias características isoladas²⁰⁴.

Essa postura arquitetônica, tanto teórica quanto prática, de um personagem cindido, de um arquiteto dividido entre norma e transgressão, entre certezas e inseguranças, conferem a Alberti um grau de inquietude que poderíamos, de certa maneira, qualificar como contemporâneo. Como lembra Calovi Pereira (2001, p.98):

Notamos em Alberti a afirmação de uma tensão entre a norma e a inventividade...(...) A visão de arquitetura, segundo Alberti, é um apelo constante a um processo intelectual de análise e interpretação que não se limita a seu tempo e sua cultura, mas pode iluminar a compreensão do fenômeno arquitetônico mesmo na atualidade.

²⁰⁴ Características de extrema importância: a nave única coberta com abóbada de berço e com capelas isoladas de Sant'Andrea; a fachada com corpo central mais elevado e abas laterais, com volutas, para conciliar a cobertura das naves ou das capelas laterais, de San Francesco ou de Santa Maria Novella; e a aplicação das ordens como elemento de organização da fachada palaciana, como no Rucellai, dentre outras.

14. O PROJETO COMO INSTRUMENTO DE PRODUÇÃO DA ARQUITETURA

Desde a Antiguidade até o advento do projeto arquitetônico, isto é, até a separação entre a prefiguração mental de um edifício e sua efetiva construção, o processo do ensino arquitetônico esteve intimamente vinculado à prática. Aprendia-se arquitetura fazendo arquitetura.

Abrangendo um território mais amplo do que aquele que hoje delimita a profissão, com parte de suas competências desviadas para a engenharia, esse aprendizado ancestral poderia ser definido como um processo predominantemente maquinal, na medida em que seu objetivo primordial era o de transmitir uma prática consagrada por séculos de experimentações, não cabendo seu questionamento a cada passo por parte do aprendiz. Assim, poderíamos dizer que, após observar e praticar duas ou três vezes os procedimentos operacionais do ato construtivo, havia pouco a pensar ou a cogitar. Seguindo o mesmo raciocínio, também poderíamos imaginar que sempre houve a possibilidade, para aqueles trabalhadores que podiam ou queriam saber além do ‘como fazer’, se aventurarem no ‘como fazer um pouco diferente’ ou no ‘como inventar’. Afinal, na hora da invenção, em que precisamos perguntar o ‘como fazer diferente’, o histórico do desenvolvimento de uma técnica ou do comportamento de um determinado material precisa ser questionado e bem conhecido, pois, muitas vezes, as boas idéias surgem da investigação e do pinçamento de uma etapa já superada. Como esta superação aconteceu em outro contexto ou com outra ótica, que não a da nova invenção proposta, nela se pode encontrar uma trilha rentável precocemente abandonada. E é, na verdade, esse o sentido de diferenciação entre trabalho manual, automático, e trabalho mental, cogitativo, com que tanto Vitruvius quanto Alberti se preocupam, ainda que com enfoques um pouco diferentes, quando distinguem a teoria da prática arquitetônica.

Entretanto, se a separação entre a teoria e a prática pode ser realizada com relativa facilidade, o mesmo não pode ser dito - tanto naquele processo de aprendizado ancestral quanto hoje - sobre o discernimento ou a separação entre técnica construtiva e efeitos estéticos pretendidos ou obtidos. Como bem o sabemos, muito da excelência artística das obras antigas provém do correto uso e do lento aperfeiçoamento de um determinado material ou de uma tecnologia, tendo em mente (não necessariamente de maneira consciente) ideais estéticos ou parâmetros sensoriais definidos e estabelecidos pela visão humana.

Assim, nessa dialética entre invenção técnica ou criatividade estética, muito da beleza que podemos atribuir a uma obra como Sant’ Andrea, de Alberti, procede da adequação de uma determinada tecnologia construtiva à produção de um espaço impactante. Podemos imaginar que, quando Alberti escreve a Ludovico Gonzaga, sobre a beleza e as potencialidades espaciais do *Templum Etruscum* para abrigar os peregrinos daquela igreja, ele certamente já havia pensado nas possibilidades técnicas e construtivas de estruturas como a da Basílica de Maxêncio, até porque faz explícita referência à economia que seu projeto irá proporcionar.

Como já vimos, Alberti pode ser considerado, por seu tratado de arquitetura, uma figura inaugural de alguns aspectos do pensamento e das cogitações estéticas, e a separação entre teoria e prática é uma de suas primeiras preocupações. Uma separação que deixa bem clara a importância do projeto sobre a prática irrefletida, mas na qual não se constata uma maior preocupação em afirmar a supremacia teórica entre os campos técnico ou estético. Aliás, como sabemos, é praticamente impossível estabelecer este tipo de separação ao longo de todo o tratado²⁰⁵. Desse modo, sem cuidar que a proeminência teórica seja técnica ou estética, sua

²⁰⁵ Na verdade, se ele preconiza alguma distinção nesse aspecto, ela fica por conta da diferença entre beleza inerente e beleza adicional, ou ornamental, que analisa no segundo capítulo do Livro VI.

defesa do projeto representa a crença no poder da abstração. Representa uma crítica implícita à prática da continuidade tanto do processo tecnológico quanto do processo estilístico, fazendo a arquitetura não precisar mais ser pensada de improviso diante do problema técnico ou artístico com o qual nos defrontamos durante a construção. Em outras palavras, tanto o problema quanto sua solução – na verdade, um elenco de soluções – passa a poder ser prefigurado e colocado em julgamento para que a idéia de um edifício inédito possa ser estimulada ou descartada antes de qualquer ação.

É claro que, ao se afastar do cotidiano da obra, Alberti precisaria, necessariamente, do projeto e de modelos como elementos de interface entre criador e executante. A constatação da incapacidade da mente em prever o edifício inteiro e correto, feita em forma de confissão no Livro IX, pressupõe o projeto como uma espécie de exorcista das más idéias ou das idéias mal concebidas, que clamam pela necessidade do papel e da maquete para correção e aprimoramento.

Acreditamos, no entanto, que ao aclamá-lo, com Rykwert, *pai do arquiteto moderno*, precisamos considerar que a importância do projeto não se afirma apenas no aspecto prático de materializar, sintetizar e avaliar uma idéia ou um conceito por meio do papel, maquete, etc., e sim, na concepção e no domínio, por parte do arquiteto, de um *prélio mental* com qualidade. Explicitando de outra maneira, importa a criação e o controle de uma realidade virtual que se insira e, se possível, exceda o território da arquitetura, independente de quanto os desenhos e modelos venham implementar a qualidade da conceituação e da concepção originais.

Mas a *invenção*²⁰⁶ do projeto no Renascimento, além de ser explicada pelo implemento das técnicas de desenho e de representação, coincide com aquela que, como já vimos, poderia ser definida como a primeira crise da história da arquitetura. Uma crise que revela uma mudança surgida não só pela lenta saturação visual ou pela progressiva aquisição de novos valores, e sim, como uma vontade consciente de mudar de espírito: algo como vestir a roupagem de um passado glorioso não só para recuperá-lo e retomar o respectivo *modus faciendi*, como, também, para atualizá-lo e utilizá-lo como ponte para o futuro.

Como abstração múltipla - da materialidade, da escala, da história, entre outras – o projeto poderia sintetizar tanto a invenção técnica quanto a estética, mas mais do que qualquer uma dessas, sua grande síntese parece destinada ao conceito. A um conceito que técnico e/ou estético, também seria ético, propondo uma nova possibilidade de vida individual, ou uma nova relação social, a ser desenvolvida dentro dos espaços e dos volumes que o projeto propõe. Seu caráter de proeminência intelectual traz implícita a idéia de uma sociedade pensante, uma sociedade onde a ação irrefletida não tem sentido.

Sabemos, entretanto, que toda a vantagem da abstração ou da criação de uma realidade virtual dentro do cérebro, apoiada por desenhos e maquetes, que o projeto albertiano pressupõe, não foi, tanto quanto o hábito de pouco freqüentar a obra, imediatamente adotada pelos arquitetos renascentistas. Ao contrário, a crítica de Vasari indica outra realidade. Com isso, podemos dizer que muitos dos *edifícios de papel* que povoavam os tratados imediatamente posteriores ao *De re aedificatoria*, não significavam que seus autores desconheciam as técnicas construtivas nem que estivessem ausentes das obras que saíam do papel para a efetiva construção. Entretanto, se sabemos que a prática do desenho pelo desenho, isto é, sem a

²⁰⁶ Falar de invenção do projeto nesse caso pode parecer um pouco sem sentido, pois projeto sempre houve, ainda que não materializado na escala que se estabelece a partir do Renascimento. A descontinuidade estilística que acontece naquela época parece ter requerido um maior número de instrumentos que assegurassem e garantissem a concepção mental, extravasada pelo excesso de conteúdos. Talvez, por isso, mais adequado fosse falar em formalização, em vez de invenção do projeto.

pretensão de vir a ser um edifício real, toma corpo a partir do século XVIII, nos ambientes das Academias de Belas Artes, não podemos esquecer que por mais abstratas e utópicas que fossem as propostas, tanto os arquitetos das *Beaux-Arts* quanto os modernistas já deveriam saber com quais materiais, com quais técnicas e dispositivos formais, poderiam *vestir* suas plantas. Afinal, as dificuldades com o pré-dimensionamento e com a apreensão espacial só costumam acontecer com aprendizes que, vencido o estágio inicial do ensino, passam a pensar em espaços, técnicas, materiais e formas, de uma maneira mais global, a ponto de, na maioria das vezes, não saberem dizer qual foi a seqüência de sua concepção projetual.

Mas em tempos pós-albertianos, em que a instalação do projeto como elemento primordial de ligação entre o arquiteto e a realidade construída é inquestionável, o que acontece, quando o arquiteto e o aprendiz de arquitetura começam a projetar, é uma espécie de inversão do processo ancestral: a densa materialidade da obra que o vincula com a realidade e limita sua fantasia²⁰⁷, torna-se volátil e quase que opcional; o desenho²⁰⁸, ainda que com computador e com todos os recursos até aqui disponibilizados, pressupõe uma mudança de escala que impede penetrarmos nos espaços que estamos projetando para corretamente avaliá-los; impede também um pronto relacionamento com o sítio e o contexto.

Como lembra Elvan Silva (1986, p.26)²⁰⁹:

...o ensino do projeto arquitetônico, na escola, não se baseia na prática propriamente dita, mas na simulação da prática. Prática completa e simulação não são a mesma coisa. Mesmo que se ofereça ao aluno a representação de um terreno existente e a representação de um programa autêntico, tudo o mais será hipotético, ou seja, carente de substância. O contexto real tem sua forma de interagir com a prática projetual concreta; já o exercício realizado com base em um contexto hipotético está sujeito aos desvios conceituais gerados pela falta de informação.

A afirmação de que o projeto é uma síntese que visa ao conceito e à ética, traz implícita a idéia de que ele possibilita (ou incentiva) pretensões desmesuradas, facilitando a fantasia tanto sob o ponto de vista da criatividade técnica quanto estética. Mas uma invenção técnica – uma nova ferramenta, um novo mecanismo, ou uma nova estrutura – costuma requerer uma experimentação prática real, fora do papel; ao passo que uma invenção estética, como a da escolha dos elementos aplicados sobre a pequena caixa do Sepolcro, ou a das proporções e dos elementos da fachada de Sant’Andrea, pode ser transposta para a realidade sem maiores compromissos. Ou seja, uma estrutura mal concebida na mente e no papel, desaba ao ser posta em prática; já a composição errada de uma fachada, por não contrariar as leis da Natureza, permanece assombrando os observadores por séculos. Os desastres da construção de um projeto técnico errado devem ter alertado autores e pessoal envolvido no processo construtivo

²⁰⁷ Talvez pela constatação de que o projeto é fundamental, mas não suficiente para o aprendizado de todo o processo que envolve a prefiguração de um edifício, Gropius, um dos idealizadores e o primeiro diretor da Bauhaus, informa sua preocupação em resgatar da prática pré-renascentista a experiência do canteiro de obras: “A melhor maneira de preservar a uniformidade da formação em todos os graus é ligá-la o máximo possível à experiência prática real”. Mais adiante, continua: “Só na prática, só pela observação perspicaz do processo de obra com base nos desenhos, poderá ele [o estudante] reunir experiências que lhe tornam compreensível o andamento (...) Por isso, todo o estudante deveria, antes de se apresentar ao exame final, seguir o levantamento de uma obra do começo ao fim; tal experiência no canteiro de obra deveria ser obrigatória”. GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*, p. 91-2. S.Paulo, 1977.

²⁰⁸ Segundo SCHÖN, Donald (*La formación de profesionales reflexivos – Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje em las profesiones*. Barcelona, 1992, p. 80): “O desenho funciona como um contexto para a experimentação, porque concede ao projetista a possibilidade de eliminar aquelas características do mundo real que poderiam chegar a entorpecer ou interromper seus experimentos, mas no momento em que interpreta os resultados deles, [o projetista] deve recordar os fatores que foram eliminados”.

²⁰⁹ SILVA, Elvan. Sobre a Renovação do Conceito de Projeto Arquitetônico e sua Didática. In: COMAS, Carlos Eduardo Dias (org.), *Projeto Arquitetônico, Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. Porto Alegre, 1986.

sobre os cuidados e a contínua desconfiança do projeto; os erros estéticos, ao contrário, podem continuar *ad aeternum* e nos acostumam às más lições, contribuindo para deseducar nosso gosto.

Assim, ao mesmo tempo que se afirma a convicção de que mais do que desenvolver um dispositivo prático para poupar trabalho e tempo de obra, a intenção do projeto albertiano é a de assegurar a supremacia da concepção sobre a realização mecânica e irrefletida, é importante salientar o quanto a *varietas*, aquela categoria projetual que ele enfatiza em seu tratado, ganhou corpo dentro do universo abstrato que o projeto representa. Da mesma maneira, parece importante reafirmar o quanto essa expansão da variedade acabou por se constituir num elemento complicador do processo de qualificação e parametrização da *venustas* vitruviana, ao transformar o projeto numa espécie de ante-sala de futuros encantamentos e propagar a crença de que nele tudo é possível. Uma consequência imediata dessa crença é a problematização de um dos aspectos naturalmente mais difíceis do ensino da arquitetura: o da educação do gosto.

Creemos que a maioria dos arquitetos contemporâneos envolvidos com o processo de ensino concorde com a afirmação de que em poucas ocasiões algum método foi tão eficiente quanto aquele proposto, no início do século XIX, por Jean-Nicolas-Louis Durand, aos seus alunos - engenheiros, da *École Polytechnique* -, e posteriormente transcrito em um de seus dois livros de grande e duradoura influência. Preocupado com a praticidade que lhe era exigida e com o mau conceito que os sonhadores arquitetos sofriam por parte de Napoleão, Durand esquece boa parte dos preceitos de seu mestre Boulée e, num exercício notável de racionalização, consegue transcrever o processo que se passa, ou que deveria se passar, na cabeça de um arquiteto enquanto cria.

Ao desenhar vários edifícios exemplares do passado numa mesma escala (Fig. 52), no primeiro de seus livros²¹⁰, reduzindo características que não contribuam para sua esquematização, Durand dá continuidade, de certa maneira, ao método proposto por Palladio²¹¹ em seus *Quattro Libri*. E, embora digamos que eles estão acompanhando a tradição pós-albertiana do tratado ilustrado com exemplos que a história da arquitetura recomenda, em ambos, o conceito de história já se vê comprometido pela submissão de significados à síntese formal e funcional que era o que, efetivamente, lhes interessava²¹². O fato de Durand estar muito mais próximo do Ecletismo do que Palladio é apenas uma contingência temporal, já que, em ambos, parece evidente a preocupação em desvendar um mistério que poderíamos, *grosso modo*, chamar de tipológico - subjacente às formas que

²¹⁰ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, (1800) apud KRUFFT, Hanno-Walter, 1994.

²¹¹ MADRAZO, Leandro (1994, p. 21), op.cit., afirma: “A preocupação de Durand em sistematizar a arquitetura teve um precedente notável no trabalho realizado por Palladio nos seus *Quattro Libri*. Tanto Durand quanto Palladio procuraram chegar a alguns princípios genéricos da arquitetura que transcendessem os trabalhos individuais, tratando ambos de expressá-los graficamente”.

²¹² O que queremos dizer com essa relação com Palladio, é que a arquitetura sempre se apoiou na geometria, pelo menos, quando ela deixou de ser exclusivamente vernácula e teve um mínimo de pretensão erudita ou metodológica (e, portanto, educacional). Quase todos os arquitetos mostram isso em seu trabalho, mas é claro que, em alguns momentos, ou em alguns trabalhos, isso fica mais evidente. Quando Palladio faz as variações sobre o mesmo tema que caracterizam as hipóteses formais de suas *villas*, ou, até, nas experiências da soma de frontões das fachadas de suas igrejas venezianas, ele parece estar brincando com a geometria, com algo que está, por assim dizer, subjacente à arquitetura. Podemos, é claro, elogiar sua persistência e consistência projetual, no entanto, é impossível ignorar a atitude de busca de uma forma ideal depurada que reside nessa mesma persistência. Assim, mesmo que ele não chegue ao reducionismo geométrico de Durand, ele certamente está na mesma trilha da idealização.

materializam um edifício. E, mais do que isso, a preocupação em como esse mistério acontece e vai, geometricamente, tomando corpo na cabeça do arquiteto.

As grelhas, os traçados, a inversão do processo, as *marches à suivre*, os catálogos de elementos (Figs. 53, 54 e 55), e outras técnicas que Durand oferece, em seu *Précis*²¹³, para a montagem de um artefato arquitetônico, certamente desprezam a autoridade do passado, disponibilizado apenas como uma alternativa cujo significado não precisaria ser levado em conta.

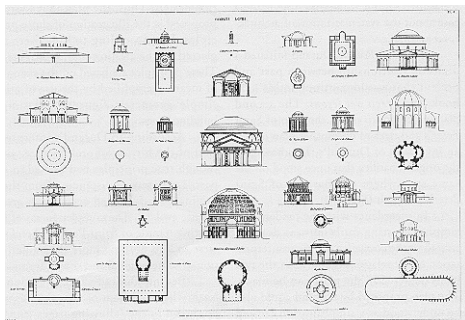


Figura 52 – J.-N.-L. Durand – *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* – Edifícios do passado desenhados numa mesma escala. Templos Circulares.

Fonte: MADRAZO, Leandro. *Durand and the Science of Architecture*, in *Journal of Architectural Education*, 1994, p. 13.

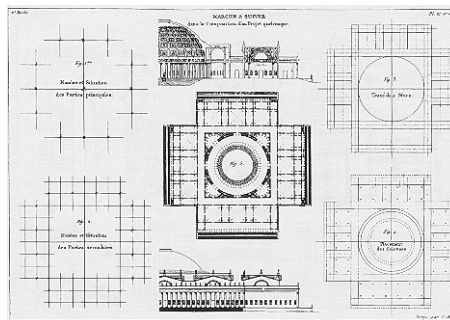


Figura 53 – J.-N.-L. Durand – *Précis des leçons d'Architecture données à L'École Polytechnique* – Grelhas e traçados da *Marche à Suivre* dans la *Composition d'un Projet quelconque*.

Fonte: MADRAZO, Leandro. 1994, p. 16.

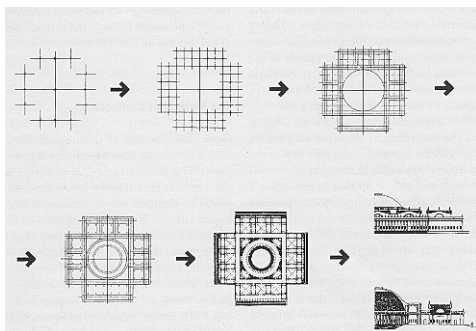


Figura 54 – J.-N.-L. Durand – Inversão do Processo: Método de Composição.

Fonte: MADRAZO, Leandro. 1994, p. 16.

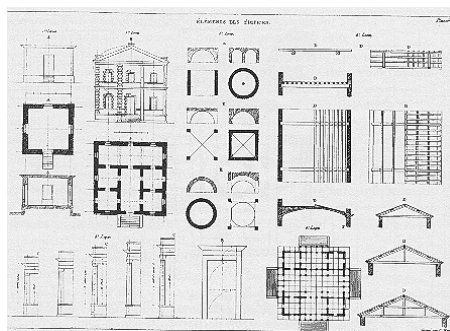


Figura 55 – J.-N.-L. Durand – *Partie Graphique des cours d'architecture* (1821) – Catálogo de Elementos de Arquitetura.

Fonte: MADRAZO, Leandro. 1994, p. 15.

Mas sabemos que, na época em que ele ministra suas aulas e escreve seus livros, a autoridade do passado já estava abalada, posto que Boulée, seu mestre, havia sido seduzido pelo drama do Sublime, em substituição ao jogo clássico de significados, e já trocara ordens, formas e proporções vitruvianas, pela geometria das formas puras de sua *architecture parlante*. Sabemos também que, não obstante ser professor da *École Polytechnique*, em vez de sê-lo da *École des Beaux-Arts*, seu trabalho influenciou os rumos da Academia e dos arquitetos²¹⁴ por

²¹³ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Précis des leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique*. Paris, 1802-1805.

²¹⁴ Além de muitos outros comentaristas do período Beaux-Arts, salientamos a afirmação de RYKWERT, Joseph (The *École des Beaux-Arts* and the classical tradition. In: MIDDLETON, Robin. *The Beaux-Arts and Nineteenth Century Architecture*, Cambridge, 1982, p.16): “O que eu desejaria colocar, entretanto, é que Durand rompeu com o passado, numa quebra talvez mais radical do que aquela que Brunelleschi e Alberti haviam feito quatrocentos anos antes, embora os resultados de suas retomadas do processo arquitetônico sejam mais visíveis.

um longo período. Período em que a história servia apenas como um relicário de formas cujos significados, mesmo quando emocionantes, já não pareciam adequados para os tempos vindouros.

É significativa a afirmação com a qual Rykwert²¹⁵ conclui seu artigo: “Tomada nesse sentido, a *École des Beaux-Arts* permaneceu por um século e meio como um monumento completamente sólido à tradição clássica. Dentre nós, porém, alguns pensam que se ela fosse desmantelada, sua tumba deveria ser removida por ter estado vazia o tempo todo.”

Uma afirmação que permite enquadrar a conduta de Durand não como a de uma ruptura com o passado, mas como a de quem coloca uma pá de cal sobre um passado que já havia morrido. Poderíamos inclusive afirmar que com relação às causas que a criaram, desde o Renascimento a arquitetura clássica já estava morta. Um dos aspectos que este trabalho procura mostrar é que Alberti usa o material do passado como ornamento agradável. Agradável porque pode conter implícita uma carga de significados que já não são, de jeito nenhum, claros (e, talvez, nem pertinentes, caso claros fossem), mas que agem com uma espécie de memória esfumada, como uma leve lembrança com a qual estamos acostumados a conviver. Muito do esforço da teoria francesa dos séculos XVII e XVIII foi no sentido de resgatar e renovar significados para os elementos, fossem eles clássicos, isto é, antigos e herdados, fossem eles modernos e recém-inventados. Mas é claro que os próprios teóricos franceses subsequentes, se deram conta de que, além de garantir significados, eles estavam acumulando mais material no catálogo dos elementos disponíveis para a arquitetura. Durand foi esse revelador. Seu *Parallèle* preparou o caminho para o *Précis*, em que o método e o *modus operandi* com aqueles elementos, espaços e formas apresentados no primeiro livro, ficaria evidenciado. De qualquer maneira, o que nos interessa primordialmente no didatismo de Durand é o fato de que seu método parece excelente para que os estudantes possam lidar com a ausência da realidade da construção e para a apropriação de espaços e fluxos numa escala diferente da natural. Em outras palavras, o método Durand capacita o estudante a trabalhar com as abstrações que o projeto havia imposto. Quando Durand entra em cena, o que fundamentalmente muda no processo de ensino é o compromisso e o envolvimento com a geometria, que se tornam mais veementes. Ao *facilitar* o método de envolver-se com o pensamento abstrato, ele amplia os distanciamentos, tanto da construção quanto dos significados dos elementos e de sua composição. No entanto, ele não ensina – e nem poderia, como o próprio Durand salienta (vide capítulo anterior) – a fazer boas escolhas ou escolhas certas. Pelo contrário, o desvendamento do processo, além de não colocar o talento artístico à disposição de qualquer estudante, confunde a possibilidade de um entendimento de sentidos e significados que já estava se perdendo ao longo do tempo.

Talvez seja importante salientar, nessa altura da argumentação, que a invenção do projeto não contribui nem prejudica o processo de incentivo ao talento que Durand julga necessário para a educação artística. A generalização das formas e a exclusão de significados que ele

A quebra ocorreu quase na virada do século. E a partir desse tempo, a despeito de várias exceções, a atitude proposta por Durand dominou o pensamento arquitetônico a ponto de excluir as demais proposições, posto que ele sugere uma abordagem do projeto totalmente apriorística e não-histórica, na qual o procedimento do arquiteto é completamente autônomo e o passado um mero repositório de convenções”.

No mesmo livro em que foi publicado o artigo de Rykwert, SZAMBIEN, Werner (*Durand and the Continuity of Tradition*. In: MIDDLETON, Robin, 1982, p.21 e 33), contesta a ruptura de Durand. O artigo de Szambien refere-se mais à obra projetada do que à escrita de Durand. Ele fala que “é típico de Durand adaptar o projeto de outros”, e das influências de J.-D. Leroy e de M.-J. Peyre, sobre seu trabalho. No final do texto, depois de ter dito que ignorou a teoria de Durand em si mesma, Szambien diz: “Na prática, Durand preservou as tradições herdadas. Ele rompeu com elas apenas em suas radicais teorias. Nisso reside sua originalidade.”

²¹⁵ RYKWERT, Joseph - artigo citado na nota anterior.

disponibiliza, são atitudes que visam a operacionalizar quantitativamente o processo projetual. Na medida em que ignora estilos e prédios específicos, a avaliação qualitativa que seu método propõe fica por conta do usuário ou da crítica.

É importante enfatizar que a idéia do projeto é absolutamente inquestionável na prática da vida moderna, posto que ele representa a passagem do trabalho manual para o trabalho mental numa síntese sem a qual a modernidade não poderia acontecer, a ressalva que vem sendo aqui desenvolvida é no sentido de lembrar que os distanciamentos e a abstração comportados no projeto representam uma dificuldade a mais no processo de aprendizado do espaço, das formas, dos volumes e da técnica construtiva, mas não no aprendizado daquilo que poderíamos classificar como um bom espaço ou uma boa forma. Ou seja, existem fundamentalmente dois aprendizados pouco tangíveis que qualquer estudante de arquitetura precisa fazer. O primeiro deles é o da abstração dos espaços, dos edifícios e de seus componentes para, em outra escala e no âmbito da virtualidade, saber com eles lidar e produzir outras combinações com o potencial de serem transformadas em novos edifícios. E é essa a função de um projeto de arquitetura. O segundo aprendizado é o da escolha estética ou dos significados que os novos edifícios devam comportar. E é essa a função de um *bom* projeto de arquitetura.

Ao falarmos na abstração, na generalização e no distanciamento dos significados que a invenção do projeto e, mais tarde, o método de Durand apresentam aos estudantes e arquitetos, ou seja, ao falarmos na implementação de um processo em que, cada vez mais, parece claro que tudo é possível, estamos, fatalmente, falando da liberalização estética que, tanto no ecletismo quanto em nossos dias, vem preocupando professores e críticos em geral. Na verdade, estamos falando de duas crises intrínsecas à disciplina que foram legadas à Arquitetura Moderna: a do distanciamento da obra e crescente abstração do objeto arquitetônico, e a dos significados, por assim dizer, clássicos, vinculados a prédios e elementos, que foram definitivamente embaralhados no período de vigência do Ecletismo. Com relação à crise projetual, já vimos que ela antecedia bastante o modernismo. Colin St. John Wilson (1995, p.49)²¹⁶, por exemplo, depois de dizer que “os métodos de ensino da *École des Beaux-Arts* tornaram-se uma prática universal no lançamento das primeiras escolas de arquitetura”, conta-nos um pouco sobre esse método e sobre o caráter de genialidade nele implícito:

Devemos, portanto, olhar com maior profundidade os verdadeiros procedimentos adotados nos estúdios da *École des Beaux-Arts*. Em primeiro lugar, eles eram formatados exclusivamente com vistas ao desenvolvimento dos “poderes de imaginação” dos estudantes. (...) Para testar a aptidão dos estudantes nesse campo, uma rotina extraordinária era imaginada. O tipo geral do edifício a ser projetado era anunciado (um hospital, um teatro, uma biblioteca, etc.) de maneira que alguma pesquisa muito genérica (usualmente em precedentes) pudesse ser encetada, mas nenhum fato específico sobre tamanho ou conteúdo era fornecido, como tampouco qualquer indicação da natureza do sítio. Todas essas informações eram guardadas até a realização do exame, quando os estudantes seriam fechados num estúdio (*en loge*) por um dia durante o qual eles deveriam preparar seus esboços (*esquisses*), contendo as principais características de seu projeto (*o parti*). Nenhum afastamento daquele *parti* era permitido no trabalho subsequente, não importando quanta informação adicional fosse vislumbrada ou quantos pensamentos mais povoassem o cérebro. (...)

Como modo de criar um exercício em padrões de desenho, esse procedimento não é irracional e, na verdade, na medida em que o objetivo é um exercício no Sublime, ele é bastante apropriado. Mas como modo de originar uma peça de arquitetura – um trabalho de Arte Prática – ele é muito perverso. E mesmo assim, tornou-se uma prática inquestionável nas escolas de arquitetura por todo o mundo.

²¹⁶ WILSON, Colin St. John, *The Other Tradition of Modern Architecture*. Londres, 1995.

Como já foi visto antes, uma das principais preocupações dos empiristas e de quase todos os filósofos a partir do século XVIII, havia sido a da transferência de foco e, principalmente, de autoridade, da natureza para o interior cérebro humano. A subjetividade e a relativização dos conceitos, pelo menos no campo da arte, andavam lado a lado com o desenvolvimento científico, em que certezas apareciam sem deixar de ser, eventualmente, revogadas por novas descobertas, que acabavam por mostrar a fragilidade de certezas anteriores.

O que nos mostra esse método *Beaux-Arts*, comentado por Wilson, nada mais é do que a continuidade da confiança no intelecto e na capacidade humana de produzir, com base na natureza ou na história, algo inédito, algo que viesse tocar nossa emoção. Algo, como diria Scruton (2000), que tornasse evidente a conciliação entre o homem e o universo em que foi lançado. Não podemos esquecer que a despeito de a separação entre arquitetura e engenharia ter se consolidado mais ou menos nesse período, a decisão dos arquitetos de se manterem vinculados aos aspectos artísticos da profissão, por mais problemática que tenha sido ao distanciar a disciplina do progresso científico, representa, de certa maneira, uma insistência nos valores sociais da arquitetura que tanto Vitruvius quanto Alberti já evidenciavam em seus tratados. Um reconhecimento de que a nova técnica deveria estar submetida à cultura e, não, o contrário, dobrá-la às novidades que rapidamente mudariam o horizonte, arrastando vertiginosamente valores e prioridades da sociedade ocidental. Na verdade, tal decisão partia do princípio (ainda que não declarado ou consciente) de que a arquitetura sempre foi uma atividade vinculada à cultura, a sua permanência e transmissão - um processo que precisa de um tempo para se adaptar às mudanças bruscas e às rupturas que a ciência passou a aportar a partir do Iluminismo.

O texto de Roberto Eustaáquio dos Santos (2003, não paginado)²¹⁷ ilustra bem o pensamento:

Na realidade, com a crise do pensamento arquitetônico no século XVIII, surge uma grande variedade de matizes no questionamento da tradição clássica. Os arquitetos tanto a questionam de maneira diversa dos engenheiros – que, de certa maneira, constroem um discurso mais coeso –, quanto de maneira diversa entre si. O desejo de racionalização dos arquitetos, porém, não se desvincula do desejo de expressão artística.

(...)

Já os engenheiros estão interessados em aplicar o conhecimento na satisfação de necessidades imediatas de conquista de território não explorado, visando ao aumento da produção e à circulação de mercadorias.

Como já havíamos visto, a engenharia foi amplamente beneficiada pelo progresso científico. Os engenheiros, descomprometidos com a tradição e, de certo modo, tratando-a como um obstáculo ao progresso, tinham muito a descobrir, ao passo que os arquitetos *pós-querelle* pouco tinham a dizer depois da falência da autoridade do passado e da tradição. Considerando que o jogo de atribuições de significados às formas e aos edifícios, isto é, o jogo da *venustas*, é um processo longo, sutil e demorado, a apropriação da estética da engenharia parece ter sido a única resposta possível da profissão.

²¹⁷ SANTOS, Roberto Eustaáquio dos. Disciplina e Legitimação do Conhecimento. In: *Interpretar Arquitetura*, v. 3, n. 5. Belo Horizonte, mar. 2003. Disponível em <<http://www.arq.ufmg.br>> Acessado em: 25.02.05.

15. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DA ARQUITETURA

Na Introdução deste trabalho, havia sido dito que o ensino contemporâneo de arquitetura tem se caracterizado pela preocupação em recuperar a cultura arquitetônica que parecia haver sido descartada pelas escolas nas décadas de vigência do ensino modernista. Supostamente, a ausência de referências e de antecedentes históricos e a do processo projetual fundamentado nesses parâmetros, teria ocorrido pela aplicação ou adoção dos métodos de ensino baseados na pedagogia da Bauhaus. Como se sabe, os exercícios bauhausianos, baseados no aprendizado espacial e no “aprender fazendo”, abordados por Pestalozzi²¹⁸ e Fröbel²¹⁹, refletem muito a filosofia empirista e a preocupação de que o verdadeiro universo para a produção artística precisa ser buscado fundamentalmente no interior de nosso cérebro, e não em referências externas.

Ainda que possamos louvar esta busca, isto é, ainda que tivéssemos nos dado conta de que esse tipo de pesquisa seria realmente fundamental para dar novos parâmetros a produção artística do mundo contemporâneo – industrializado e globalizado –, o que muitos professores de arquitetura reclamavam, a partir dos anos oitenta, era da completa revogação dos parâmetros anteriores em nome da idéia de que a arquitetura poderia ser gerada sem referências. Mais do que isso, ao se darem conta de que os alunos sempre usavam algum referencial, criticavam a falta de questionamento sobre tal uso e a aleatoriedade dos projetos que, aparentemente, resultavam apenas da criatividade do aluno.

Nesse sentido, meu depoimento de estudante na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, na década de sessenta, reflete bastante aquilo que poderíamos chamar aplicação do método Bauhaus ao ensino da arquitetura. Convém salientar que um ano antes de meu ingresso na Faculdade, o currículo do curso havia sofrido uma radical transformação, visando a adequar o ensino aos padrões de modernidade que quase todos os arquitetos vinham praticando há bastante tempo. Coerentes com a ideologia e com os princípios modernistas, os professores recusavam, de maneira geral, o debate estético sobre o projeto e o fornecimento de parâmetros projetuais que não fossem o simples programa e poucos textos de Le Corbusier ou de Lúcio Costa. Esperava-se que se aprendesse a fazer arquitetura, fazendo arquitetura, e, como a produção dos alunos, na maioria das vezes, não atingia o nível pretendido, além do velho refrão “tente outra vez”, que sempre caracterizou o processo de ensino em várias disciplinas, pairava no ar uma certa inquietação, uma expectativa para que os estudantes captassem, sabe-se lá como, algum espírito da época que os incluiria no estrito rol daqueles que tinham *jeito para a arquitetura* (expressão muito utilizada pelos professores que circulavam pelos ateliês de projeto).

Essa soma de procedimentos, aparentemente incompatível com a racionalidade que a Arquitetura Moderna deveria comportar, parecia partir do princípio de que o aluno sabe projetar, um princípio que, diga-se de passagem, parece implícito em quase todos os métodos posteriores aos anos 1960. Mesmo que se considerasse que lhe faltavam dados e informações, pressupunha-se que algo o estudante sabia e que, de uma maneira ou de outra, acabaria fazendo um projeto. Como o ato de projetar significa antever uma situação, uma condição, ou um objeto que ainda não existe (projetamos uma viagem, uma música, a cura de uma

²¹⁸ O educador suíço Johann Heinrich PESTALOZZI (1746-1827) é considerado uma das figuras mais importantes da pedagogia. Fortemente influenciado pelo pensamento de Jean-jacques Rousseau, acreditava no ensino baseado na experiência.

²¹⁹ O educador alemão Friedrich Wilhelm August FRÖBEL (1782-1852) foi responsável pelo surgimento do conceito de “jardim de infância” e, não obstante a crítica a alguns aspectos de seu pensamento, exerceu forte influência nas gerações de educadores que se seguiram.

enfermidade, um utensílio, etc.), talvez estivesse certo não questionar – pelo menos naquele momento da discussão – uma prática que aprendemos desde a infância.

Um segundo aspecto decorrente daquela soma de procedimentos era a constatação de que o *jeito para a arquitetura* poderia vir a assumir o caráter de um dom geneticamente herdado, com o qual o estudante já nasce, ou, na melhor das hipóteses, que ele representasse uma característica pessoal, também biológica, porém latente. Algo como uma espécie de potencial para desenvolver a sensibilidade que iria possibilitar a escolha e combinação de formas e elementos de uma gramática que está ao seu redor, com alguns exemplos melhores e muitos piores, mas cujas regras de combinação não eram fornecidas.

O comentário feito por Alberti em seu Livro II, capítulo 1, sobre a capacidade que tanto os cultos quanto os ignorantes têm para perceber o que está certo ou errado em um edifício, inclusive sob o ponto de vista estético, sustenta que esse dom ou essa percepção faz parte do cérebro humano.

Se a capacitação era mais radical no tempo de Alberti, que achava que todos os homens *têm jeito* para “sentir imediatamente o certo ou errado na execução e no projeto de um trabalho”²²⁰ de arquitetura, os estudantes da década de 1960 ficavam sabendo que esse jeito era desigual, isto é, ele não acometia a todas as pessoas, ou, pelo menos, não a todas da mesma maneira. Percebia-se, por fim, que esse jeito talvez não fosse completamente inato, já que, como uma espécie de vírus, ele poderia contagiar nossa percepção e nos tirar da condição de excluídos do território da arquitetura.

Schön (1992, p.85-6) busca apoio em Platão para ilustrar a permanência através dos séculos desse tipo de problema do aprendizado:

O ateliê de projeto comparte o paradoxo geral que acompanha o processo de ensino-aprendizagem de qualquer novo tipo de competência ou conhecimento, uma vez que o estudante busca aprender coisas cujo significado e importância não pode captar antecipadamente. Os estudantes caem no paradoxo que Platão descreve com tanta sutileza em seu diálogo *Menon*.

(...) Igual a Menon, o estudante de projeto sabe que necessita buscar algo mas desconhece o que seja esse algo. Além disso, tem de aprender na contingência de reconhecê-lo *na ação*. Mesmo assim, no início não o pode fazer e nem pode reconhecê-lo quando o vê. Cai, então, na contradição: “buscar algo” implica a capacidade de reconhecer aquilo que se procura, mas os estudantes não possuem inicialmente a capacidade de reconhecer o objeto de sua busca. O tutor cai no mesmo paradoxo: não pode dizer ao aluno o que ele necessita saber, ainda que disponha de palavras para explicar-lhe, pois ele não o compreenderia naquele momento.

O paradoxo lógico que aparece no diálogo *Menon*, descreve com bastante precisão a experiência de aprender a projetar. Capta a essência dos sentimentos de mistério, confusão, frustração e inutilidade que muitos estudantes experimentam em seus primeiros meses ou anos de carreira na arquitetura. Sem embargo, a maior parte dos estudantes consegue levar a cabo esta tarefa paradoxal.

(...)

A esse respeito, a tradição do ateliê de preparação para o projeto mantém uma antiga e extensa crença da teoria e da prática educativa segundo a qual as coisas mais importantes – a arte, a sabedoria, a virtude – só podem ser apreendidas pelo próprio aprendiz.

Talvez por não concordarem com esses “sentimentos de mistério, confusão, frustração e inutilidade que muitos estudantes experimentam”, ou talvez por entrarem no espírito revisionista que o Pós-modernismo estabelece na década de 1980, muitos professores passaram a contestar a *tabula rasa* que o ensino até então propunha. Procuraram, assim, trazer para o ateliê de projeto – aquele ambiente onde a criatividade moderna deveria surgir da correta interpretação do programa e da adequação tecnológica – as discussões programáticas, o debate crítico sobre a correspondência das formas com aqueles aspectos, e principalmente,

²²⁰ ALBERTI, 1999, Livro II, capítulo I.

com a investigação dos significados históricos com os quais os elementos, as formas, as técnicas e os programas, se viram impregnados ao longo do tempo.

No entanto, e este parece ser um ponto bastante questionável na crítica à falta de referências e ao excesso de criatividade preconizados pela Bauhaus, os produtos e o espírito daquela escola que deram forma, por assim dizer, a toda uma época, eram bastante rigorosos. Quando o modernismo se instala, isto é, quando a soma de movimentos que compunha o Movimento Moderno consegue assumir uma estrutura didática transmissível, os esquemas propostos em toda a sociedade ocidental, até pela necessidade de *varrer* o passado, são aproximações daquele estabelecido para a Bauhaus, complementados, é claro, pela observação das obras e do *modus faciendi* de alguns Mestres.

Ao lermos os programas propostos por Gropius²²¹ e Moholy-Nagy²²², fica realmente clara a rejeição da história como fonte de suprimento de material formal para os novos projetos, que a partir daquele momento deverão ser fundamentados na pesquisa de novas técnicas, novos materiais, e no desenvolvimento integral das capacidades humanas para gerar *ex nihilo*. Esse estímulo, excessivo, poderíamos dizer, à criatividade deveria, fatalmente, gerar objetos arquitetônicos das mais variadas formas, com toda a gama de materiais e técnicas que pudessemos imaginar. Mas tal não ocorreu. Se houve um certo grau de variedade no início da propagação da arquitetura moderna, ao folhearmos revistas dos anos 1940 ou 1950, o que vemos é o predomínio de um estilo (na plena acepção da palavra) com uma razoável coerência formal, onde as alternativas estavam fundamentadas na escolha de poucos elementos, de etiologia corbusiana, distribuídos em espaços fluidos - mais germânicos do que com ênfase à *promenade* de Le Corbusier -, e onde as escolhas se restringiam ao racionalismo do ângulo reto e, em menor escala, ao organicismo das linhas curvas.



Figura 56 – Le Corbusier – Notre-Dame du Haut, Ronchamp, França.

Fonte: Site <http://www.fondationlecorbusier.asso.fr>
Acessado em: 11 dez. 2005.



Figura 57 – Frank Lloyd Wright – Museu Guggenheim, Nova Iorque.

Fonte: GYMPEL, Jan, *Historia da Architectura – da Antiguidade aos nossos dias*, 2000, p. 102.

Assim, o que talvez pudessemos dizer com respeito aos projetos da geração Bauhaus (e mesmo que se argumente que tais projetos não receberam a influência da Bauhaus, podemos contra-argumentar que receberam a mesma influência ideológica que a condicionou) é que, se o estímulo à criatividade poderia sugerir qualquer coisa, a cabeça dos arquitetos estava acostumada a regras, não-escritas, muito rígidas, que faziam com que os prédios se assemelhassem entre si, constituindo de maneira muito clara aquilo que poderíamos definir como um estilo. Propostas como Ronchamp (Fig 56), de Le Corbusier, ou Guggenheim

²²¹ Ver, por exemplo: GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo, 1972. O livro é uma publicação que reúne vários textos seus publicados em revistas e palestras suas proferidas nas universidades norte-americanas.

²²² Ver MOHOLY-NAGY, Lazlo. *Vision in Motion*, 1947. In: OCKMAN, Joan *Architecture Culture 1943-1968*. Nova Iorque, 2000.

(Fig.57), de Frank Lloyd, só foram geradas no fim do período, trazendo, (só) então, a limitação da reprodutibilidade e a marca do gênio que caracteriza seus autores. Esses projetos, principalmente o de Le Corbusier que havia sempre se mostrado como um gramático que disponibilizava formas e soluções para novos usos, mais do que indicar a genialidade dos autores, representam o retorno da necessidade pela variedade que o modernismo inicial parecia ter aplacado (ou, pelo menos, mostrado os limites dentro de um território razoavelmente extenso), e a conseqüente dificuldade de sua reprodução pelos arquitetos *normais*.

Por isso, um aspecto que parece fundamental discutir, sobre o ensino moderno da arquitetura, está baseado na afirmação, mais ou menos generalizada, de que o Modernismo recusou a história, pois, na verdade, o que parece é que ela foi recusada como referência formal, isto é, os modernistas pararam de publicar tratados e livros que ensinavam sobre as ordens, sobre composição, sobre caráter, sobre simetria e outros conceitos, mas que também traziam (muitos deles) exemplos e desenhos de prédios onde tais conceitos estavam bem aplicados²²³. Com isso, é importante salientar que a arquitetura sempre foi ensinada pela teoria, mas, e principalmente, sustentada por imagens e exemplos²²⁴.

Quando a arquitetura moderna bane a história, ela não bane os exemplos: apenas os troca por edifícios com uma linguagem formal muito diferente. A crítica de que o modelo de ensino oriundo da Bauhaus aboliu a história e as referências, passa um pouco ao largo do fato de que a Bauhaus pretendia criar outros padrões de produção, estimulando a criatividade, a tecnologia e os materiais. O que geralmente não se diz sobre o ensino Bauhaus é que ele possivelmente contava com uma ajuda não-escrita, não-declarada, dos modelos arquitetônicos que os arquitetos das mais variadas correntes da vanguarda estavam produzindo.

Com isso, poderíamos também afirmar que a crise do ensino que desde a década de oitenta vem preocupando os professores, coincide com uma crise de produção da arquitetura. Isto é, no momento em que os mestres e os grandes arquitetos passam a produzir projetos cujos elementos e as regras de composição são difíceis, senão impossíveis, de sistematizar, abrem caminho para que se instale na arquitetura a mesma condição de imponderabilidade que fez com que os artistas plásticos procurassem o absoluto dentro de seus próprios gostos e preferências. A alta dose de individualidade que cada vez mais caracteriza a cultura globalizada contemporânea parece apontar para essa idéia de que quanto mais criatividade,

²²³ Na verdade, ao afirmar a manutenção de certos conceitos clássicos na arquitetura moderna seria importante voltarmos ao texto de SILVA, Elvan (1986, p.19), quando ele evoca Bruno Zevi para afirmar o contra-senso de “empregar a idéia de composição para criar uma arquitetura que, em essência, materializava a idéia de *decomposição*”. Embora possamos constatar que certos conceitos, como, por exemplo, o de simetria, desapareceram, poderíamos argumentar que tal desaparecimento significa antes sua substituição pelo conceito de equilíbrio assimétrico. Da mesma maneira, poderíamos dizer que o conceito de caráter acabou identificado com o da expressão funcional. Por fim, se as ordens saíram de cena, o ritmo que era inerente ao conceito, permaneceu.

²²⁴ Helio PIÑON, apresenta um capítulo em seu livro *Curso Básico de Proyectos* (Barcelona, 1998, p.36-48), intitulado *Apologia de la Visualidad*, em que diz (p. 46): “Quero insistir, de toda a maneira, que a reivindicação de visualidade que me ocupou neste capítulo não responde ao propósito de intervir na atribuição de qualidades que deva ter a arquitetura numa ou noutra época. Trata-se, na realidade, de uma chamada de atenção sobre a própria condição visual do arquitetônico: a visão é, ao mesmo tempo, canal de percepção e instrumento de juízo. (...) Não me preocupo, portanto, em supervalorizar os aspectos visuais da arquitetura em relação aqueles que não o são: quero simplesmente insistir na natureza essencialmente visual do juízo estético”. Na contracapa de um livro recentemente publicado por PIÑON (*Paulo Mendes da Rocha*.São Paulo, 2002), há um parágrafo do editor que reforça esse ponto de vista da supremacia da imagem sobre o texto: “Helio Piñon (...) reivindica há muito tempo estar na visualidade o âmbito específico do juízo estético. Segundo defende o arquiteto da Catalunha, o desvanecimento da dimensão sensitiva, no começo dos anos sessenta do século XX, a favor de um conceitualismo estéril seria uma das causas profundas dos descaminhos da arquitetura mundial nas últimas décadas”.

variedade e, muitas vezes, aleatoriedade, mais chances terá o objeto de se estabelecer como padrão para regras universais.

Na verdade, muitos dos argumentos que vêm sendo desenvolvidos neste trabalho têm relação com a ambivalência humana - falada em outro ponto da tese - entre a necessidade de continuar e, até certo ponto, perpetuar uma tradição e a necessidade de inovar, de inventar alguma coisa que mexa com a imobilidade da tradição. De certa maneira, a emoção que os projetos devem causar representa essa segunda necessidade. Uma necessidade que, acreditamos (e também acreditamos que a grande maioria dos profissionais que lidam com tais assuntos concorde comigo), precisa ser, de tempos em tempos, satisfeita.

Há pouco tempo²²⁵, a revista inglesa *Heat* publicou uma crítica sobre o filme brasileiro *Cidade de Deus*, no qual o jornalista Charles Gant, entusiasmado, dizia: “é para isso que o cinema foi inventado.” Parafrazeando esse jornalista²²⁶, poderíamos afirmar que é fundamental ver projetos e prédios diante dos quais possamos dizer: é para isso que a arquitetura foi inventada! No entanto, talvez seja importante esclarecer que defender a emoção e, de certa maneira a genialidade, não representa nem significa a defesa de uma arquitetura de superexposição formal, ou de objetos absolutamente inéditos e de exceção. Certamente a sutileza e a delicadeza para a escolha de elementos, de proporções e de visuais a partir dos quais um espaço e seus conseqüentes volumes possam ser construídos, contêm muito daquilo que é necessário para causar emoção. Uma emoção discreta que nos reconcilia com os espaços e as formas e que contribui para dar sentido à existência pelas realizações humanas.

Ao contemplar as várias casas que Eduardo Souto de Moura projeta no norte de Portugal (Figs. 58 e 59), aproveitando ruínas encravadas no solo inclinado e pedregoso de sua região, ou, muitas vezes, propondo-as totalmente novas, mas como se ruínas fossem, confundindo a paisagem natural com a construída, subvertendo os tempos e as realizações humanas, temos que convir que sua criatividade passa longe da busca desenfreada por novas formas que caracterizou a arquitetura pós-moderna e muito do que se produz atualmente. E, no entanto, sua arquitetura emociona pela capacidade de reunir passado e presente numa insuspeitada alternativa para a arquitetura do futuro. Emociona pela calma e elegância intemporal com que essa alternativa é colocada, evitando a obviedade da superexposição formal que parece ser o único caminho encontrado por muitos arquitetos para produzir algum novo artefato. Da mesma maneira, o projeto de Alberto Campo Baeza para a Casa Blas (Fig.60), nos arredores de Madri, propõe uma sutil releitura da Casa Farnsworth onde o elemento principal, isto é, o prisma de vidro de Mies, se transforma em elemento adicional (e em mero espaço de contemplação) da base de concreto, onde as funções residenciais são desempenhadas. Embora a subversão da função e o acréscimo do bloco complementar já tivesse sido estabelecido nas duas casas em que Phillip Johnson faz referência explícita a Mies, a qualidade da proposta de Campo Baeza está justamente na caixa semi-enterrada, como se fora uma rocha geometricamente perfeita parcialmente descoberta naquele sítio. Um sítio que – fazendo uma analogia ao pensamento de Mahfuz anteriormente citado – ao mesmo tempo em que confere valor à proposta é por ela qualificado.

²²⁵ Segundo nota publicada pelo *Correio do Povo*, em 4 jan. 2003, no caderno Variedades.

²²⁶ Charles Gant, por sua vez, parafraseia François Truffaut, numa crítica sobre um filme de Hitchcock.



Figura 58 – Eduardo Souto de Moura – Casa Baião, Portugal.

Fonte: *Revista Casabella*, n. 664, 1999, p. 33.



Figura 59 – Eduardo Souto de Moura – Casa em Moledo, Portugal.

Fonte: *Revista 2G*, n. 5, 1998, p. 45.



Figura 60 – Alberto Campo Baeza – Casa Blas, Madri.

Fonte: OLIVEIRA, Lêda Brandão de. *Caixa de contrastes. Casa de Blas em Sevilla la Nueva, Madrid, de Alberto Campo Baeza*, in *Revista Digital Arquitectos* – texto especial 055, fevereiro de 2001.



Figura 61 – Allied Works Architecture – Mirante sobre o Cânion do Rio Columbia, Maryhill, Estados Unidos.

Fonte: DIETRICH, Lucas (ed.) e RICHARDSON, Phyllis, *XS: Grandes Ideias para pequenos edifícios*, 2001, p. 72.

Como resultado desse potente diálogo entre natureza e arquitetura, a lâmina dobrada de concreto, proposta como um mirante (Fig. 61) sobre o desfiladeiro do rio Columbia, pelo grupo Allied Works Architecture é um dos gestos mais marcantes da arquitetura contemporânea, na medida em que não sendo um edifício, impõe-se sobre o território com uma veemência que poucos objetos de seu porte e traçado lograram até hoje. Nas palavras de Aaron Betsky (2002, p.162)²²⁷, “mesmo que não encerre nada, ele cria um lugar no amplo planalto. É o indício mais singelo da diferença que a arquitetura pode fazer na paisagem e sobre ela”. Tanto quanto a casa de Campo Baeza, o que mais chama a atenção no mirante de Maryhill é a nossa sensação de que aquele objeto sempre esteve ali, como se com aquelas pedras naturais, a natureza teve um pouco mais de cuidado e uma maior preocupação geométrica. Na medida em que a construção corrige a natureza e a arquitetura providencia os significados para tal correção, o gesto desses projetos semi-enterrados (ou semidescobertos, se quisermos) representa uma conciliação que, poucas vezes, salvo em sociedades mais primitivas, o homem conseguiu atingir.

É claro que os gestos arquitetônicos não precisam sempre ter um vínculo tão potente com a natureza e podem referir-se às próprias realizações humanas. A Biblioteca da França (Fig. 62), de Dominique Perrault, por exemplo, propõe uma perigosa releitura do prisma de vidro miesiano autônomo, dobrado-o em “L” e criando uma tensão típica de um objeto inacabado,

²²⁷ BETSKY, Aaron, *Landscapers- building with the land*, 2002.

isto é, de um objeto que solicita a participação das outras três torres semelhantes e o complemento virtual - por parte do observador - do “quarteirão” de vidro. Ao acrescentarmos, ainda, a transgressão²²⁸ da lógica de distribuição funcional, transformando as torres-cantoneiras translúcidas em depósitos de livros, para suprir leitores colocados na grande base fechada, veremos a importância que a criatividade, calcada sobre a precedência, tem para a qualificação de uma nova proposta arquitetônica, onde um conjunto de formas extremamente simples produz uma monumentalidade quase angustiante.



Figura 62 – Dominique Perrault – Biblioteca da França, Paris.

Fonte: *Revista Projeto*, n. 199, ago. 1996, p. 34 e 35.

É interessante observar que a invenção, por mais inédita que pareça, só existe no contexto de uma tradição, como bem o diz Scruton (2000, p.45):

A originalidade não é uma tentativa de chamar a atenção de qualquer maneira, ou de chocar ou perturbar, visando a excluir a competição com o mundo. As obras de arte mais originais podem ser uma aplicação genial de um vocabulário bem conhecido, tal como os últimos quartetos de Haydn, ou meditações confidenciais como os Sonetos de Rilke. Elas podem ser quase imperceptíveis entre as fanfarras de autopromoção contemporâneas, como os enganosos interiores de Vuillard, ou as igrejas escondidas de Borromini. O que as faz originais não é o seu desafio ao passado ou a sua rude agressão às expectativas estabelecidas, e sim, o elemento surpresa com o qual elas investem as formas e o repertório de uma tradição. Sem tradição, a originalidade não pode existir, pois é apenas contra a tradição que ela se torna perceptível. Tradição e originalidade são dois componentes de um mesmo processo, por meio do qual o indivíduo se faz conhecido por sua pertinência a um grupo histórico.

Mas o problema de nosso tempo, mais do que a opção entre um tipo ou outro de arquitetura, é o do passo entre uma satisfação e outra, é o da superposição de dados, de informações, de visões e de sentimentos decorrentes. É, em última análise, o problema de vertigem que a sociedade de consumo contemporânea vem estabelecendo como valor de mercado. A busca desenfreada que os arquitetos e, por indução, os alunos, vêm promovendo, mais do que ampliar os limites de um território já extenso, vem confundindo e procurando eliminar limites, provocando (mais uma vez ao longo da história da arquitetura) a sensação de que tudo é possível, desde que seja novo.

Alguns críticos e professores, diante dessa constatação, têm insistido que o grande problema da busca pela variedade em nossos dias é o de que esses projetos visam apenas aos aspectos visuais e comunicativos, sem demonstrarem atenção para com todos os processos estruturadores do fazer arquitetônico. Edson Mahfuz²²⁹ inclusive amplia essa crítica ao malefício cultural que a arquitetura contemporânea tem causado nos usuários:

²²⁸ Na verdade, a atitude transgressora de Perrault não suplanta, dentro do mesmo programa, o ineditismo da Radcliffe Camera, a biblioteca circular projetada por James Gibbs em Oxford, na primeira metade do século XVIII, sobre estudos de Nicholas Hawksmoor (que, por sua vez, parece ter-se valido da idéia de Christopher Wren para outra biblioteca, não realizada).

²²⁹ MAHFUZ, Edson da Cunha. *Arquiteturas Silenciosas*. In: *AU*, n.137, p. 40. São Paulo, ago 2005.

Seu resultado é criar ambientes em que tudo é falso e culturalmente irrelevante, além de não representar qualquer atitude positiva no entorno. Mas sua pior consequência como postura regressiva e antimoderna é infantilizar e corromper os usuários, pois não os educa e os mantém num estado primitivo de cultura visual. É entristecedor constatar que não apenas a construção comercial abraça a via cenográfica, convencida de que só produzindo lixo cultural terá retorno assegurado para seus investimentos, mas que muitos arquitetos a adotam sem hesitação.

Ao atribuir significado à construção, como o elemento qualificador da disciplina, os arquitetos precisariam ter incorporado a noção de que o sentimento humano é, por sua própria natureza, subjetivo e relativo. Além disso, ao ingressar no território da mímese, a arquitetura ingressa, automaticamente, no campo da não-autenticidade programada. No campo da irrealidade e dos sonhos que precisam contar com um certo grau de compartilhamento para serem validados como bem cultural. Se, nas sociedades primitivas, esse compartilhamento era mais direto, hoje, com toda a carga de informações e imagens de que dispomos, ele parece quase impossível. Mas não teria sentido questionarmos o desenvolvimento da civilização e o catalogarmos como responsável pela crise atribuída à produção arquitetônica contemporânea. O problema maior, que Mahfuz e outros vêm apontando, é o da eleição da variedade formal como critério quase que exclusivo de qualidade. Mesmo que digamos ser opção por uma arquitetura mais silenciosa um manifesto de preferência estética, ele também se constitui num *rappel à l'ordre* de cunho ético. Talvez tenhamos que reconhecer o direito à existência de outras preferências, mais cenográficas, como via de significação arquitetônica. Talvez tenhamos que reconhecer que nossa preferência por uma arquitetura mais silenciosa seja apenas uma entre outras possibilidades de praticar a arquitetura. Tanto quanto a estética da arquitetura moderna foi severamente rejeitada em suas propostas iniciais, e ainda hoje ela não tenha um reconhecimento público unânime, a afirmação de que uma arquitetura silenciosa, de etiologia modernista, é melhor do que uma cenográfica, só pode ser aceita como uma preferência individual (ou de um grupo) ou com uma densa argumentação de que essa última seja, efetivamente, um desvio disciplinar. De que ela seja, na verdade, mais um escapismo – tal como o que aconteceu nas décadas de setenta e oitenta, só que desta vez formal – para outras disciplinas, para fugir de uma discussão estética mais profunda. Entretanto, assim como existem artistas cujas obras nos encantam e outros, que, mesmo reconhecendo como artistas, isto é, mesmo reconhecendo qualidades em quase todos os aspectos ligados ao fazer artístico, nos desagradam por sua interpretação do mundo ou do problema escolhido, talvez tenhamos que reconhecer que nossa preferência estética não autoriza a desqualificação de muitos trabalhos. Tanto quanto o fazemos sob o ponto de vista religioso ou político, podemos – temos o dever, diríamos – de defender ferrenhamente nossos ideais e preferências. E com isso, provavelmente consigamos adeptos para nossas causas. Mas o fato de alguns não se convencerem com nossos argumentos ou com a emoção que pretendemos transmitir, pode, no máximo, relegá-los ao plano dos dissidentes, ao plano dos que têm outras preferências.

No entanto, quando Mahfuz²³⁰ e Martí Arís chamam de cenográfica essa produção recente, eles tocam num ponto crucial para a sobrevivência de nossa fantasia: diante de todas as

²³⁰ MAHFUZ, Edson da Cunha, 2005, p. 42, define essa nova vertente com as seguintes palavras: “Aqui e ali se observa uma arquitetura que, se fosse receber algum qualificativo, poderia ser chamada de ‘silenciosa’. Essa produção rechaça a concepção artística promovida pela pseudocultura midiática atual, que resulta em uma agressão histórica aos sentidos e ao bom-senso. Ao contrário, afirma uma concepção de arte como contemplação e introspecção. (...) Do ponto de vista projetual, essas arquiteturas caracterizam-se por adotarem formas elementares, serem pouco ornamentadas e figurativamente neutras, constituindo objetos enganosamente simples, cuja complexidade vai sendo revelada à medida que nos familiarizamos com eles. A falsa simplicidade dessa produção, encontrável ao longo do século XX, afasta aqueles que buscam a satisfação imediata dos sentidos, mas gratifica a persistência dos que se permitem um envolvimento emocional mais prolongado”. Esse tipo de arquitetura vem sendo defendido por outros teóricos contemporâneos: mesmo sem citações, parte do supracitado

frustrações que a história nos coloca ao longo dos séculos, a idéia de refazer o mundo, utilizando a tecnologia para restaurar nossos sonhos desmantelados, precisa de uma mídia potente para sua viabilização.

A arquitetura, por seu porte e onipresença, sempre se colocou como um dos melhores instrumentos para desempenhar tal façanha. Não obstante todo o desenvolvimento dos meios de comunicação, o entorpecimento e a hipnose que muitas mídias comportam não parecem suficientes para rivalizar com a súbita constatação de uma arquitetura mais realista a nos cercar. Esse confronto com realidade dos prédios estáticos, imóveis, densos de matéria e, principalmente, feitos para seres normais e percíveis, parece, numa sociedade pautada pelo consumo e pela velocidade, insuportável para um grande número de pessoas. Segundo eles, a arquitetura precisa entrar nesse jogo de ilusões e vertigens contemporâneas.

Um artigo recentemente publicado por Ole Bouman (2005, p.75)²³¹, já mostra, em seu título – *Arquitetura, Líquido, Gás* –, o teor de exigências que se espera da disciplina. Vale a pena, por isso, citar sua conclusão:

Por muito tempo, pensamos na arquitetura como uma entidade sólida e concreta: edificações, objetos, matéria, lugar e uma série de relações geométricas. Recentemente, arquitetos começam a encarar seu produto como líquido, animando corpos, *hypersurfacing* suas paredes, cruzando diferentes locações, experimentando novas geometrias. Isso é apenas o começo. Veremos mais e mais arquitetos produzindo momentos espacializados por meio de narrativas, desenhando eventos, trabalhando com efeitos e emoções. Claro que sempre haverá a necessidade e a produção de abrigo. Mas para usar a famosa dicotomia de Robert Venturi, a decoração não será a fachada. As coisas serão comunicadas, mas não para glorificar qualquer passado nem para abraçar qualquer futuro. Serão contadas, em flashes, por flashes, através de flashes. Arquitetura ainda será uma questão a destacar. Mas, dessa vez, é para elevar as pessoas, torná-las mais leves.

Os tipos de experimentação e pesquisa sugeridos no artigo de Bouman parecem compatíveis com o desenvolvimento e o ritmo da civilização contemporânea. Por isso, seria sem sentido estabelecer críticas à curiosidade e à pesquisa que têm ocorrido ao redor da arquitetura. O que me parece criticável é a tentativa de submissão de uma área do conhecimento e da cultura que tem seu próprio *corpus* disciplinar, a outras áreas. Principalmente quando o argumento de que tal *atualização* disciplinar se faz necessária em função de um novo homem, de uma nova espécie que teima em não acontecer.

De qualquer maneira, falamos de distinções, de separação entre um fazer pouco erudito e um outro que recolhe na tradição lembrada por Scruton, as possibilidades e potencialidades para os novos projetos. O território que as inovações e as variações excessivas desmantela é um território construído por uma cultura – por uma soma de culturas, para sermos mais precisos – e por vários gestos de contestação e revisão dessa cultura, devidamente digeridos e decodificados para nela poderem se inserir e ampliá-la. A crítica ao “fazer qualquer coisa” pode parecer retrógrada numa época em que tantos vanguardismos se tornaram arcaicos. No entanto, ela reflete a busca de uma possibilidade de trazer para o território lógico as realizações geradas pelos nossos sentidos.

Como já foi dito em outro ponto deste trabalho, todo o esforço humano sobre a Terra, desde o princípio da civilização, vem sendo dirigido à descoberta dos mistérios da natureza e, principalmente, os do nosso cérebro, pois, como já dizia Berkeley, o mundo só existe se nós o percebermos. Independentemente de nos termos dado conta de que os eventos ou os objetos

texto de Mahfuz aproxima-se muito da introdução do livro *Silencios Elocuentes*, de MARTÍ ARÍS, Carlos. Barcelona, 2002, p.5 .

²³¹ BOUMAN, Ole. *Arquitetura, Líquido, Gás*. In: *AU – Arquitetura & Urbanismo*, n. 139, 2005.

que encerravam certos mistérios tenham *perdido a graça* depois de desvendados, não se esgotou nossa vontade de descobrir como funciona o mundo e como nele funcionamos. A arte, nos lembram os filósofos, tem sido uma alternativa para as decepções com as descobertas e para a proposição de novos jogos. Jogos de encantamento inicial e que depois, já sabemos, nos levarão a novas decepções ou a novos desinteresses. É assim que vivemos. Ou pelo menos, assim que aprendemos e continuamos a viver. Já sabemos que nenhuma arquitetura, nenhum fato ou feito artístico irá resolver problemas existenciais: eles apenas irão nos distrair com seus enigmas e encantos até nos saciar e nos forçar a buscarmos outros fatos e outros feitos.

Além disso, a citação de Schönberg, feita por Bruno Zevi (1977)²³², parece melhor explicar a necessidade de continuarmos essa busca incessante:

A urgência de desmistificar o trabalho é, além de tudo, intrínseca aos próprios artistas. Schönberg escrevia: “A necessidade de um controle consciente dos novos meios e das novas formas nascerá em todo o artista. O artista irá querer conhecer conscientemente as leis e as regras que governam a forma por ele mesmo concebida “como em sonhos”. Por maior que seja a força de persuasão desse sonho, a certeza de que essas novas sonoridades sonhadas obedecem a leis da natureza e do pensamento, impulsiona o compositor para o caminho da investigação. Deve encontrar, se não as leis e as regras, pelo menos os meios capazes de justificar o caráter dissonante daquelas harmonias, e o modo com que sucedem umas às outras.

Mas se até aqui nos estendemos a falar sobre preferências arquitetônicas, na medida em que reconhecemos a importância que as imagens modelares têm para o processo do ensino da arquitetura, restam alguns aspectos cruciais desse processo para a discussão.

Já vimos que os professores da Bauhaus estavam, tanto quanto hoje continuamos a estar, preocupados com a formação da mentalidade dos alunos no sentido da autonomia projetual. Se considerarmos que nas primeiras décadas do modernismo haviam padrões e modelos bastante mais rígidos do que no ecletismo anterior, também podemos considerar que o estímulo à criatividade contava com a possibilidade de que os alunos criativos soubessem como penetrar num determinado campo cultural para dar continuidade aos feitos anteriores ou, ao contrário, providenciar as pequenas rupturas que ampliariam um território recém estabelecido. No entanto, tal ponto de vista estava (como ainda continua) no cerne da questão sobre o que aprender, ou o que deva ser considerado como valor e parâmetro projetual quando os alunos começam a produzir.

Denise Scott-Brown (1978, p.30-1)²³³, escreveu há algum tempo um artigo cujo título, *Learning the wrong lessons...*, faz uma brincadeira com o título de seu livro em co-autoria com Robert Venturi e Steven Izenour, e nos pareceu mais interessante do que o artigo em si. De fato, a ampliação da cultura arquitetônica, considerada apenas como coleção de imagens, coloca essa possibilidade de aprendermos apenas ou, principalmente, as lições erradas²³⁴.

²³² ZEVI, Bruno. La historia como metodologia operativa. In: *Summarios*, n. 5, fev.-mar.1977, p. 9 a 14.

²³³ SCOTT BROWN, Denise. Learning the Wrong Lessons from the Beaux-Arts. In: *Architectural Design*, v. 48, n. 12-12, Londres, 1978.

²³⁴ Há algum tempo vi um filme cujo nome em francês era *Ridicule* (Caindo no Ridículo, na tradução para o português) e que tratava desse tema: da dificuldade de compreensão, por parte de um indivíduo razoavelmente bem-nascido e com capacidade para ascender financeiramente, das regras não-escritas que lhe permitiriam evoluir socialmente, isto é, que possibilitariam sua aceitação numa elite que, mesmo quando falida, mantinha um *savoir porter* que era incompreensível para o resto da sociedade.

Na sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII, mais do que em qualquer outra (pelo menos em relação à propagação universal), palavras como gosto, elegância, sofisticação, tornaram-se sinônimos de valores definitivamente incorporados à bagagem cultural da civilização. E acrescentamos que, mesmo quando tais valores foram contestados por conotarem um elitismo incompatível com as revoluções sociais que, a partir da Revolução Francesa, vez ou outra, vêm acontecendo, o homem tem sempre procurado uma maneira, coerente

Por isso, a anterior defesa à emoção, ao sentimento e ao incentivo das produções sensíveis e pouco cenográficas tem, certamente, um grande contra-argumento didático: consideremos que a afirmação esteja certa, isto é, que se precise estimular a criação de projetos conceitualmente fortes e que nos emocionem, pois só assim – só se nos deixar algumas vezes sem respiração – a arquitetura terá chance de assumir aquele caráter quase sagrado, aquela possibilidade de substituir a religião, de que fala Scruton. Ainda assim, temos nas mãos o crucial problema colocado por Hume: como garantir que aquele objeto emocionante também toque as pessoas e com a mesma intensidade? Como sair do monadismo?

Certamente temos que convir que não existem, no estágio de desenvolvimento em que a civilização se encontra, meios práticos e objetivos (científicos, talvez) capazes de se ensinar o *bom gosto* e de uniformizar critérios de gosto²³⁵. Por isso, a insistência nesse tipo de argumento baseia-se no fato de que a ausência de soluções práticas e objetivas não exclui nem diminui a importância e a centralidade que o problema tem para o ensino da arquitetura.

Na medida em que o processo de ensino da arquitetura envolve tanto o sentir quanto o raciocinar, por mais que o professor se esforce em dar uma explicação lógica para seu gosto, ele precisa se conformar que o sentimento dos alunos passe por novas experiências, talvez similares e repetitivas, que os encaminhe para uma aceitação e, mais tarde, para um compartilhamento (que com alguns, nunca acontece). De certa forma, esse método de educação artística ou de educação do gosto, é na verdade, um método de formação de hábito. De hábitos que, muitas vezes, não são naturais no indivíduo e que, algumas vezes, até poderiam ser por ele repelidos.

As recomendações do Alberti *velho* para examinarmos várias vezes e esperarmos antes de qualquer atitude, refletem um processo de aprendizado que parece compensar o encantamento imediato que o Alberti *jovem* dedica à beleza: se não soubermos escolher a beleza certa que o jovem detecta ao primeiro olhar, aprendamos a persegui-la com a persistência do velho. Talvez por isso, o método que usa no tratado é próximo ao daquele que Joshua Reynolds²³⁶ irá utilizar mais tarde, isto é, o método do olhar e olhar de novo, de ver uma vez e mais outra,

com sua natureza animal, de delimitar o território individual, registrando velada ou abertamente, códigos de conduta que marquem as distinções.

²³⁵ É interessante a opinião emitida por SCRUTON, Roger (1980, p.118-9): “Os gostos arquitetônicos não precisam, portanto, ser espontâneos. Na verdade, na medida em que são gostos no sentido estético, eles inevitavelmente abrem caminho para a deliberação e para a comparação. E deliberação não significa, neste caso, o cultivo de uma experiência vasta e variada, tal como a do *connoisseur* muito viajado. Ele não denota a febril aquisição de experiência, e sim, a atenção refletida do que temos. Um homem pode conhecer apenas uns poucos edifícios significativos – como acontecia com os construtores de muitas de nossas grandes catedrais – e mesmo assim ser dotado de tudo o que seja necessário para o desenvolvimento do gosto. Basta apenas que ele reflita sobre a natureza daquelas escolhas que lhe estão disponíveis e sobre as experiências que deva obter”.

²³⁶ GOMBRICH, Ernest H. explica, no artigo *Estilos de Arte e Estilos de Vida*, publicado no n. 744, dez. 1992, da revista *Domus*, um pouco do processo de educação artística proposto por Joshua Reynolds: “Mas Reynolds não seria o homem tão inteligente que foi se pensasse que esse objetivo desejado seria facilmente atingido. Ele disse em seu último discurso que os homens não nascem com o gosto pela arte em seu estado mais refinado. No entanto, foi precisamente nesse contexto que ele pode se valer de uma recomendação que encontrou nos escritos de um crítico contemporâneo, Jamis Harris, uma recomendação que bem pode parecer chocante, mas que tem um importante vínculo com meu assunto. Ao falar das regras da arte, Harris sugeria que devêssemos, pelo menos, fingir apreciar uma boa obra de arte de maneira que essa pretensão acabasse por tornar-se uma segunda natureza; segundo as palavras citadas por Reynolds, deveríamos ‘imaginar um gosto até sentirmos que ele chegava até nós; e sentir que o que começou em ficção, transformava-se em realidade’. Em outras palavras, éramos convidados a praticar auto-sugestão. Se ficássemos desgostosos por nos darmos conta que uma obra de arte realmente considerada maravilhosa, repelia-nos, não deveríamos esmorecer. Se disséssemos várias vezes ‘isso não é maravilhoso?’, poderíamos convencer-nos com uma admiração genuína. Nós teríamos feito uma lavagem cerebral com sucesso em nós mesmos”.

até aprendermos a ver com a ótica correta, até aprendermos a gostar daquilo que a princípio não nos agrada.

Muito do que foi dito sobre gosto e emoção pressupõe cultura, pressupõe experiências por meio das quais o gosto individual vai sendo educado. Pressupõe também o conhecimento das ‘histórias’ subjacentes aos projetos. O fato de o professor também ser arquiteto e ter um bom conhecimento de outras histórias arquitetônicas e de outros projetos, mostra que ele sabe como uma nova história pode ser construída ou inventada, colocando-o numa posição privilegiada para saber ou discernir quando um novo evento, mesmo ampliando um território (ou forçando a ampliação do território), ainda pode ser compreendido dentro do escopo da disciplina. De certa maneira, esse conhecimento pode ser transmitido – ainda que demande um certo tempo (e um tempo desigual para cada pessoa) -, compartilhando, em algum grau, a emoção provocada pelo objeto ou pelo fato arquitetônico. Nesse caso, parece aplicável a observação de Gropius²³⁷ de que a arte não se ensina, mas ensina-se um modo de ver os objetos artísticos.

Poderíamos dizer que tanto em música (talvez mais nela) quanto nas artes plásticas e na arquitetura existem peças/objetos que nos tocam por sermos seres humanos, ou, melhor explicando, que tocam um ponto da sensibilidade que é comum a todos os seres humanos. Tal ponto representaria a universalidade pretendida por Alberti. Se no tempo dele, porém, esse toque era mais fácil, em nossa época – cinco séculos e muita história depois – de cultura globalizada, aquela universalidade que a obra precisa atingir, ou seja, o ponto de nossa sensibilidade que ela precisa tocar, parece bem mais guardado no âmago de cada um. Mesmo porque existe o propósito, mais ou menos explícito das vanguardas modernistas, de restringir a universalidade a um grupo seletivo que guardará a sete chaves os mistérios de sua percepção e de sua sensibilidade. Existe, é claro, a idéia generalizada entre um número bastante grande de intelectuais de que todo o evento ou todo o objeto que comuniquem muito facilmente, isto é, que possam ser *lidos* com muita facilidade, serão, forçosamente, populares e, portanto, dirigidos a extratos culturais menos sofisticados e menos exigentes.

Talvez um bom exemplo aqui seja o do filme *O gosto dos outros*, de Agnès Jaoui, em que a heroína despreza o industrial que lhe faz corte, que mesmo bem apessoado e com muito mais dinheiro do que ela, não consegue perceber os mistérios e valores de seu círculo de relações. Não é que ela se sinta melhor do que ele, pois sabe que em alguns aspectos – no financeiro, pelo menos – ele a supera, mas é como se para ela o que importasse fosse o ambiente cultural em que se move, fossem as pessoas com quem se relaciona para as quais cada gesto, cada palavra, tem um significado que os vincula àquele clã e que acaba por dar um sentido à sua vida.

²³⁷ GROPIUS, Walter, 1972, p. 43, afirma: “Na verdade, a arte Não é um ramo da ciência que possa ser aprendida passo a passo num livro. Só é possível intensificar o talento artístico inato quando a pessoa é influenciada pelo exemplo do mestre e por seu trabalho”. Mais adiante (p.44), ele diz: “Com demasiada frequência, confundimos a capacidade de desenhar com a capacidade de produzir o *design* criativo. A destreza de desenho bem como a destreza artesanal constituem apenas valioso meio auxiliar para exprimir representações espaciais. O virtuosismo e a habilidade manuais não geram ainda a arte. Apenas a formação artística alimenta a imaginação e as forças criativas. Para tanto, uma “atmosfera intensiva” é a coisa mais preciosa que o estudante pode receber. Mas tal *fluidum* surge apenas se um certo número de personalidades trabalha para um objetivo comum, o que não pode se conseguir através da simples organização”. Finalmente, na p. 51, ele completa: “A arte surge da graça da súbita idéia pessoal. Ela não é ensinável. O ensinável consiste em demonstrar a influência que luz, espaço, proporção, forma e cor exercem sobre a psique humana (...) Todo o principiante precisa aprender primeiro a ver. Precisa conhecer o efeito das ilusões óticas da influência psicológica de formas, cores e texturas, de contrastes e de direção, tensão e repouso; e precisa compreender o significado daquilo que chamamos escala humana”.

Voltando à pergunta sobre como ocorre o processo de aprendizagem e à proposição de Gropius e de Mahfuz de que o professor de projeto seja um arquiteto praticante, assumiríamos a idéia de que os alunos, ao verem como seu mestre resolveria determinado problema projetual (na prancheta ou na obra), receberiam indicações de como lidar com a criatividade; da mesma forma, aprenderiam também qual o grau de variedade a que soluções preexistentes podem ser submetidas sem cair no insensato ou no absurdo; e, por fim, perceberiam de que maneira uma soma de experiências transita e se estrutura na mente de alguém que já viu e já fez antes arquitetura.

No entanto - e nesse ponto temos de discordar do argumento de Gropius de que não se aprende só em livros -, sempre que vemos um projeto ou um prédio exemplar, o efeito não é muito diferente daquele que nos produz o aprendizado ao lado do professor, ainda que o grau de intensidade didática seja menor. Quer dizer, na realidade, o projeto acaba sendo uma revelação de alguém que domina ou que circula mais do que nós por um saber que é, por assim dizer, patrimônio coletivo.

Além disso, mesmo que consideremos a importância de atmosferas e de exemplos – professores, arquitetos, livros, obras, etc. -, temos de convir que todas essas condições favoráveis são necessárias, mas não suficientes para fazer brotar talentos inexistentes. A História da Arte conta com alguns personagens, como, por exemplo, Arthur Bispo do Rosário²³⁸, que, isolado, recluso e com pouca cultura, teve a capacidade de criar obras densas e potentes em condições muito adversas. Tanto quanto costumo dizer aos alunos, o espírito que Gropius pretende criar é um pouco como a história de pegar o *vírus* da arquitetura (ou, o *jeito*, como diziam meus professores), pois aquele professor livre e criativo que ele preconiza, pode ter exemplos e entusiasmo, mas não tem o poder de inserir sensibilidade em quem não a tem, ou em quem não tem a mínima propensão para desenvolvê-la.

É bom esclarecer também que a insistência em considerar que não existem garantias para produzir um bom projeto – até mesmo por parte de quem já deu mostras de habilidade em um ou outro caso – significa que estamos, fundamentalmente, falando em educação e sedimentação do gosto do arquiteto. Significa que estamos falando no condicionamento ou direcionamento de nossa percepção – daquela parte de nosso cérebro que, segundo Alberti, possibilita a todos sentir o que está certo ou errado nos objetos – para que ela assuma determinados parâmetros de avaliação e julgamento. Para que ela saiba, diante das novidades que lhe são apresentadas e para as quais ainda não estabelecemos critérios racionais e objetivos, quais as escolhas que devam ser feitas. Afinal, se as críticas contemporâneas se referem à falta de qualidade ou de consistência, elas não podem ser estendidas à falta de criatividade dos arquitetos, pois, pelo contrário, um dos grandes problemas hoje parece ser o excesso de criatividade. Assim, o que parece fundamentalmente faltar, ou, pelo menos parece ser esta a queixa dos críticos, é uma boa dose de criatividade ou uma criatividade corretamente educada.

²³⁸ Num artigo recentemente publicado no Caderno Cultura, do jornal *Zero Hora* de 20 set.2003, p.6, o psicanalista Edson Luiz André de SOUZA refere-se à obra de Arthur Bispo do Rosário, que, não obstante a insanidade mental do autor, já foi exposta algumas vezes no exterior, e representou o Brasil numa Bienal de Veneza, da seguinte maneira: “Eis aí o cenário da vida, reinventado por um homem que ficou praticamente toda a sua vida num hospital psiquiátrico e, de dentro desta aparente escuridão, pôde transmitir ao mundo o valor do trabalho. Demonstrou com suas obras que a sensibilidade pode encontrar seus meios de expressão nas condições mais adversas e que a vida, quando abre lugar para a criação, consegue expandir-se na vertigem necessária da imaginação”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, AS LIÇÕES ALBERTIANAS

Como foi visto na primeira metade nas três primeiras partes desta tese deste texto, ao escolher Alberti para investigarmos a teoria e a prática projetual passíveis de aproveitamento cinco séculos depois, confrontamo-nos com os problemas intrínsecos ao desvendamento de um personagem cujos gestos e atitudes estão tão distanciados a ponto de a maioria das afirmações a seu respeito poderem não passar de meras suposições. Apesar de tal contingência, a maioria dos historiadores que o analisou acabou constituindo – num processo muito recorrente até, pelo menos, o final do século XIX – aquilo que Alina Payne (2001) denomina de mito albertiano. E essa espécie de blindagem a que os mitos são submetidos acaba por estabelecer um ponto de vista segundo o qual pouco ou nada pode ser extraído de personagens distantes no tempo e no espaço, desestimulando novas abordagens.

Entretanto afora algumas poucas vozes dissonantes oriundas do passado, a quantidade de textos – livros, artigos e monografias, além de uma revista exclusivamente dedicada a ensaios sobre Alberti - que recentemente são publicados sobre ele, sem falar das exposições e congressos, que na última década, aconteceram, mostram que novas visões podem ser estabelecidas sobre um personagem aparentemente *esgotado*. Muitos desses textos – talvez a maioria deles - por se preocuparem em mostrar aspectos até então não abordados, ou novas abordagens de fatos aparentemente consolidados, acabam por fragmentar o mito estabelecido ao longo da história.

Nessa mesma linha, afirma-se a necessidade de uma “desconstrução” do personagem Alberti, com o fim de humanizá-lo e melhor transportar suas lições para a instabilidade pós-moderna em que vivemos. Tal atitude, mais do que reduzir o valor do personagem, de acordo com tendências generalizadas do pensamento contemporâneo, contribui para a melhor apreciação de sua extraordinária capacidade, que ultrapassa os limites naturais de seu tempo e da sociedade que o circunscreveu.

Procurando, então, estabelecer as lições que ainda hoje podemos aprender com Alberti, um dos primeiros pontos que precisa ser repassado é o da abordagem literária da arquitetura, com todas as vantagens e problemas que ela comportou.

Inicialmente, cabe salientar a importância do registro em si. Um valor que se manifesta tanto no sentido de protocolar os feitos e assinalar seus valores quanto no de instruir e educar as gerações seguintes. Cabe também salientar a percepção de Alberti de que recorrer a ancestral prática de transformar sentimentos e ações em palavra, significaria dar o passo necessário e definitivo para o entendimento e valorização da arquitetura como bem social. Tal como Vitrúvio, ele parece se dar conta de que apenas transformada em texto escrito, submetida à análise e conjecturas - em outras palavras, teorizada – teria a arquitetura chance de pleitear uma posição eminentemente intelectual. Embora pudéssemos dizer que, em seu tempo, mais do que hoje, tal teorização era fundamental, Pérez-Oyarzún (2002) tem razão ao afirmar que esse vínculo entre pedra e palavra se mantém indissolúvel até nossos dias.

A despeito de a atitude de Vitruvius ter sido inaugural, a retomada de Alberti revendo o papel do arquiteto, enfatizando o projeto e o trabalho mental, propondo uma nova versão da função social da arquitetura, representa, ao lado dos outros enfoques ali registrados, uma postura fundadora. Uma postura que eleva o nível de consideração que a disciplina estava a requerer da sociedade renascentista.

Um outro aspecto a examinar, nesse contexto da abordagem literária, é o do envolvimento com as artes plásticas por um personagem que se desenvolveu num meio erudito e que tinha

um talento evidente para a literatura²³⁹. Isso, além de mostrar uma propensão à universalidade cultural, reflete presença de um temperamento muito sensível aos apelos visuais, que muitos intelectuais do nível de Alberti devem ter sentido, mas que, ou por estarem satisfeitos em seus domínios, ou por não se acharem em condições de imergir naqueles territórios, acabam por se contentar com a condição de apreciadores.

A tese proposta por Jarzombek²⁴⁰ de que o interesse pelas artes em geral e pela arquitetura em particular deriva da constatação de que a atividade literária, cuja prática lhe parecia tão fácil, representava a imersão num campo com forte concorrência, e que a arquitetura ofereceria a possibilidade de fama, por assim dizer, mais duradoura, não explica, por si só, a relação de Alberti com a arquitetura²⁴¹.

Após o aprofundamento no personagem Alberti e nos escritos sobre ele, gerado por esta tese, a hipótese a ser defendida é a de que ele, irrequieto e consciente de que a literatura, território em que se movia com tanto desembaraço e maestria, não teria conseguido, apesar de muitas realizações e reconhecimento, aplacar todo o seu potencial criativo. Nessa circunstância, deve ter olhado para os outros campos com os quais acabou se envolvendo e se perguntado por que não penetrar nessas áreas em que pessoas menos cultas (inclusive tecnicamente) e com criatividade mais limitada, conseguiam realizar obras que ele executaria de modo diferente. Ele provavelmente considerou que os profissionais envolvidos com a prática da construção perdiam muito tempo na obra e nos detalhes operacionais, sem se preocuparem em traçar um projeto global, ou alternativas globais de projeto. E que ali, naquela conceituação estaria a essência da arquitetura. Ou o que poderia efetivamente transformar a arquitetura numa atividade cerebral, erudita.

E é nesse sentido que se instala seu fundamental realce ao projeto, afirmando-o predominantemente como um trabalho intelectual – de reflexão e cogitação – e que, uma vez concebido, dispensa seu autor da necessidade de executá-lo, transferindo a tarefa para outras mãos. Mesmo sabendo que tal lição foi aprendida de Brunelleschi, cabe a Alberti o protocolo e a ampliação do conceito, transformando definitivamente o projeto num bem cultural.

Podemos, então, dizer que o recurso ao texto é o principal ponto que caracteriza a escolha de Alberti para esta tese: um arquiteto com poucas obras, ao qual não podemos vincular um estilo pessoal característico, e que tem boa parte de seu credenciamento histórico por conta do alentado tratado que escreveu.

Esse recurso, porém, também comporta alguns problemas. Ao considerarmos que ele talvez pensasse que toda a matéria da construção poderia ser reduzida à filosofia e à textualidade, parece oportuno retomarmos as perguntas: Por que escrever um tratado daquele porte, isto é, por que insistir naquela releitura vitruviana que, como ele mesmo confessa no Livro VI, não teria começado se soubesse o trabalho que daria? Por que ele não o abandona, ou pelo menos, por que não abandona os trechos mais técnicos e se dedica aos pontos mais conceituais que salientam o fundamental para o projeto e sua *concinnitas*?

Na medida em que muitos trechos do tratado são resgatados de Vitruvius, talvez tenhamos que lamentar o fato de ele não dedicar e concentrar sua energia e sua sensibilidade para ampliar os conceitos arquitetônicos e as preocupações estéticas que retoma ou postula em seu texto. A hipótese mais plausível é a de que Alberti, levado por sua curiosidade e por sua mobilidade intelectual, propõe o tratado – que antecipa seus projetos importantes – como um esforço para

²³⁹ Ainda que sua literatura não tivesse a pretensão épica dos grandes antecedentes italianos, ao contrário, almejasse uma leveza e desembaraço que mais a aproximariam de uma crônica

²⁴⁰ Na verdade, esse é um argumento dentre outros propostos por JARZOMBEC, Mark (1989) para sua definição da personalidade albertiana. De qualquer maneira, a argumentação nesse sentido é um tema bastante central no livro de GRAFTON, Anthony (2002), estabelecendo uma espécie de complementaridade entre os textos.

²⁴¹ E, certamente, Jarzombek jamais foi redutivo a esse ponto.

captar, compreender e definir as razões e motivos, isto é, para demarcar o território onde a arquitetura, que tanto encanto lhe proporciona, se instala e se expande. Por sua temporada inicial em Roma, Alberti deve ter-se dado conta de que, para penetrar naquele domínio, ainda que visando fundamentalmente à beleza e ao encantamento, os passos técnicos deveriam ser compreendidos e incorporados.

Apesar do jeito cuidadoso como ele se move em tal território (jeito que recomenda a todos os iniciados e praticantes), ele tem consciência de que as regras, ainda que necessárias, não são suficientes para produzir o encantamento que aquela arte proporcionava. Mesmo que o tratado não desvende completamente as razões e caminhos para atingirmos tal encantamento, Alberti o busca, em sua prática, ao experimentar as composições, a proporcionalidade e a variedade ornamental, sem maiores preocupações em produzir um estilo coerente com o objetivo evidente de obter a *concinnitas* que conduziria à almejada beleza. Uma beleza que, como sabemos, é fácil de detectar, mas difícil de obter, e que leva-nos a examinar mais e mais, e ainda, ao nos afastarmos do objeto contemplado, voltemos mais uma vez a cabeça para o derradeiro olhar.

Desse modo, se estabelece a hipótese de que, para a arquitetura e sua transmissão, os poucos projetos de Alberti talvez tenham sido tão importantes, sob o ponto de vista didático, quanto seu erudito tratado. A despeito da dedicação de seu autor e a importância que a história lhe confere, seu tratado, por não conter figuras²⁴² e sustentar-se em descrições verbais, depende da imaginação do leitor para mostrar como se aplica a teoria, como se geram as idéias, as possibilidades formais ou figurativas, e em última análise, como se faz realmente arquitetura. Como já foi dito, a arquitetura pode ter regras, normas, parâmetros, preceitos, etc., para ser praticada, aprendida e transmitida, mas ela depende, fundamentalmente, das referências visuais para que se saiba exatamente como toda a teoria pode ser aplicada à prática; para que se possa pinçar, daquelas imagens, novas referências tanto para a continuidade quanto para a ruptura do fazer arquitetônico. Na verdade, a arquitetura é aprendida por meio de prédios reais, e não apenas pela explicação deles. A explicação de um prédio pode mudar nossa visão, nosso juízo sobre ele, mas, assim como a história do escritor argentino Jorge Luis Borges sobre o desenho de um mapa que acaba ficando do tamanho do país para não omitir qualquer detalhe, é impossível imaginarmos que a teoria descreva o prédio em todos os aspectos, características e sensações que ele provoca. A emoção que as palavras devem suscitar destina-se primordialmente aos nossos ouvidos. A das imagens, aos nossos olhos. Embora o cérebro que as receba seja o mesmo, talvez até por uma questão biológica, ele costuma separar as fontes e dizer que se trata de emoções diferentes. Não se cogita diminuir o papel e a importância da teoria, mas no caso que estamos discutindo, a teoria não é emocional, isto é, ela visa, ou deveria visar, à explicação do porquê da imagem arquitetônica nos emocionar ou, ao contrário, nos incomodar.

Um outro aspecto crítico que precisa ser salientado na distinção entre texto e imagem é o de que a teoria, por assim dizer clássica da arquitetura – ordens e proporção, por exemplo - que o tratado cuida de ampliar, baseado em Vitruvius, não se revela totalmente útil para a prática

²⁴² Existem, no entanto, dois aspectos do tratado que atenuam bastante essa *falha* albertiana e que apontam para o resgate do valor da imagem: o primeiro - que adiante será objeto de maior ênfase - é a sua defesa ao poder da percepção visual e seu encanto com uma beleza e uma harmonia que regra nenhuma pode conter completamente; o segundo é sua coleção de pequenas histórias que descrevem inúmeros prédios e situações estéticas e que contêm seu juízo por meio de expressões, como “gosto” e “não-gosto”, disseminadas por todo o texto. Sua descrição de prédios e de detalhes, ainda que sumária, age como uma espécie de complemento ilustrado, disponível a todos que conhecem os edifícios ou que ouviram descrições deles mais ou menos pormenorizadas.

albertiana. Ou, pelo menos, não se revela fundamental para aquilo que consideramos o mais significativo de sua prática, fundamentada na sensibilidade e no encantamento estético, cujos critérios não são, nem poderiam ser (na medida em que até hoje ninguém os fornece com precisão), fornecidos no *De re aedificatoria*.

Tanto no tempo de Alberti quanto hoje, não sabemos corretamente (cientificamente, talvez fosse um termo mais adequado) como desenvolver a sensibilidade. Na verdade, ingressamos na disciplina, seduzidos pelo encanto de formas, combinações e espaços que, certamente, não sabemos se seremos ou não capazes de produzir. Mais importante ainda: não sabemos avaliar corretamente a qualidade dessas formas, dessas combinações e desses espaços, que seguramente não são unanimidade entre os críticos e que poderão nos induzir a – parafraseando Denise Scott-Brown (1978) – *aprender as lições erradas*, e acharmos que arquitetura não é bem aquilo que muitos professores insistem em nos fazer olhar e olhar de novo.

Mesmo dando-nos conta de que Alberti consegue escapar da cilada renascentista de que o Universo foi finalmente desvendado pelo conhecimento científico emergente, isto é, embora ele mostre em seu tratado que todas as regras e normas ali listadas são necessárias, mas não suficientes, poderíamos pensar que sua crença seria a de que o arquiteto se forma aos poucos pelo acúmulo de experiências e, principalmente, de conhecimento. Trata-se da convicção de que, mesmo sem ter o poder de encaixar no cérebro do leitor a sensibilidade adequada e a *expérience d'autrui*²⁴³, o processo de racionalização e de verbalização dos sentimentos que o texto comporta, representa um passo fundamental para a construção de uma cultura.

Se essa crença, contudo, interessa ao tratadista estrangeiro à obra, criado no campo virtual das letras que lhe compensam boa parte das experiências que outros arquitetos vivenciaram desde jovens, a grande categoria inominada, ausente do tratado (ou sutilmente insinuada nas entrelinhas), é a da sensibilidade, a da disponibilidade para simpatizar, interessar-se e saber como adquirir e trabalhar com os elementos que irão produzir a beleza.

Alberti não faz a observação de que o projeto, um bom projeto, depende mais da sensibilidade do que da cultura ou do acúmulo de conhecimentos. Ele fala na percepção visual e no poder da visão como órgão avaliador, mas não diz, por exemplo, que um indivíduo inculto com uma sensibilidade transbordante possa ser melhor arquiteto do que um culto insensível. Pelo contrário, sua constante recomendação é para tudo observar, para com todos falar e para deixar arrefecer o entusiasmo inicial; suas passagens sobre fazer os desenhos e a maquete, e meditar muito sobre eles, para pedir conselhos a todos, querem dizer que o arquiteto se forma aos poucos, que a sensibilidade inata não é, de forma alguma, o mais importante. Por isso, é essencial questionarmos qual o papel que ele atribui ao talento, à vocação, em outras palavras, a uma sensibilidade como a que ele demonstrou para alcançar a *concinnitas* em seus projetos florentinos²⁴⁴.

²⁴³ A expressão se refere ao texto de Julien Guadet utilizado por OLIVEIRA, Rogério de Castro, em seu artigo *A Formação do Repertório para o Projeto Arquitetônico: Algumas Aplicações Didáticas*. In: COMAS, 1986, pp. 69-84. Falando sobre a assertiva modernista de que a “arquitetura não se ensina”, Oliveira utiliza as palavras de Guadet: “*la composition ne s’enseigne pas...(...) elle ne s’apprend que par les essais multiples, les exemples et les conseils, l’expérience propre se superposant à l’expérience d’autrui*”.

²⁴⁴ Mesmo que não considerasse esse aspecto fundamental a ponto de tecer maiores comentários, ele devia saber que não seria qualquer indivíduo culto, determinado a se envolver com a arquitetura, que poderia produzir um bom projeto. Pelo contrário, mesmo que ele não tenha estado em Pienza depois de pronto o palácio Piccolomini, em algum momento do processo projetual e construtivo talvez ele tenha percebido aquilo que seus estudiosos de hoje salientam: que há uma substancial diferença de mão, de sensibilidade, de talento arquitetônico, entre o experiente Rossellino e o novato Alberti. E mesmo que ele não tenha sentido ou experimentado isso com respeito a Rossellino (com quem, aliás, trabalhou em Roma, e de quem, portanto, já devia conhecer os potenciais e as limitações), o episódio da carta a Matteo de’Pasti revela um arquiteto que afirma sua superioridade, não

Ainda que não venhamos a endossar integralmente a idéia de Bayer (1979) sobre a formulação de uma teoria estética por parte de Alberti, é impossível não concordarmos com a observação de que ele, após retomar todos os princípios que sustentam aquilo que poderíamos chamar de uma teoria clássica da beleza, questiona a autoridade desses mesmos princípios, advogando a imprecisão da percepção visual e a imponderabilidade da *concinnitas*. Mesmo quando ressalta a universalidade da percepção visual, Alberti questiona sua afirmação quando, por exemplo, descreve as escolhas e preferências dos diferentes tipos femininos (C5 do LIX), ou apresenta aquela categoria que seria, depois da *concinnitas*, sua melhor descoberta no campo da teoria estética: a *varietas*.

O tratado de Alberti, ou a soma de tratados que o *De re aedificatoria* representa, pode ser lido de várias maneiras e dá margem a múltiplas interpretações. E, embora a teoria de arquitetura constitua o menor daqueles tratados, a quantidade de aspectos e a maneira como eles são abordados, alguns só de passagem, com opiniões não necessariamente coincidentes, com marchas e contramarchas, e espalhados ao longo do texto, têm estimulado muitos estudiosos a considerar as diferentes categorias propostas por Alberti como autônomas. Assim, após a afirmação de Burckhardt (1991) de que a *concinnitas* é, talvez, a maior contribuição de Alberti para a teoria da arquitetura, o *ornamento* e a *varietas* vêm sendo objeto de vários ensaios.

Sabemos que tanto quanto outros conceitos teóricos o da variedade não é propriamente uma descoberta de Alberti. Seu mérito é fundamentalmente o do entusiasmo - o mesmo entusiasmo que mostra pela beleza e pela *concinnitas* - por uma categoria que Vitruvius aborda tangencialmente e com desconfiança.

Vitruvius já fala nela, só que, ao contrário de Alberti, num sentido quase depreciativo.

Menciona como se seu emprego representasse uma atitude que prejudica o entendimento e a continuidade de regras, escritas ou não, que deveriam ser respeitadas na arquitetura. Mas como Vitruvius não cita só regras, isto é, como ele, em certos trechos de seu tratado, mesmo sem a ênfase albertiana, dá lugar à subjetividade e à sensibilidade do arquiteto, o que ele faz é criticar o excesso de invenções, a gratuidade da novidade para impressionar²⁴⁵. Apesar de encontrarmos algumas (poucas) críticas semelhantes no *De re aedificatoria*, Alberti é muito explícito no elogio da *varietas*, deixando-nos a impressão de que ela comporta muito mais vantagens do que problemas para a arquitetura.

Embora concordando com Vitruvius na crítica da novidade pela novidade, na condenação da busca exagerada pela originalidade, que tanto em seu tempo quanto hoje, mais do que contribuir atrapalha a cultura e a história da arquitetura, poderíamos dizer que, ao contrário de Alberti, ele não se arrisca na incerteza. Ao examinarmos seu estilo literário, veremos que muito da censura que lhe é anteposta refere-se mais à imprecisão (ou carência de dados) do conceito do que à subjetividade intencional de seus significados. Poderíamos com isso, resgatar o pleno valor do tratado de Alberti e dizer que um dos seus maiores méritos é o do risco: o risco de assumir a subjetividade humana e, mais do que isso, de qualificar tal subjetividade, elevando-a à categoria fundamental da produção arquitetônica.

É possível reconhecer que Alberti não está à vontade nessa condição que qualificamos de existencialista *avant la lettre*, pois mesmo encantado com a beleza, com a *concinnitas* e com a

técnica ou experimental (campos em que ele devia dar-se conta da superioridade de Matteo), mas de domínio das formas e do espaço.

O domínio científico que ele de certa forma argumenta a Matteo, referindo-se à proporção harmônica, não exclui a sensibilidade que ele demonstra ao assegurar que *aquela* escolha era a adequada para a circunstância estética pretendida.

²⁴⁵ O tratado de Vitruvius, principalmente nos prólogos, contém algumas críticas à falta do bom-senso, ou à valorização de profissionais levianos, fascinados pelo ineditismo e pouco aprofundados em todos os aspectos que ele parece considerar necessários ao correto exercício profissional.

varietas, procura, num e noutra ponto do tratado, parâmetros que possam, de certa maneira, balizar tanta subjetividade. Devido a sua inteligência e sua sensibilidade, ele muda de assunto e deixa pairando no ar, suspensa para futuros estudiosos que até hoje não o lograram, a tarefa de tornar científicas suas categorias.

Tanto quanto em sua definição do *corteggiano*²⁴⁶ no *Della Famiglia*, Alberti sabe que não existem regras que regulem nossa sensibilidade para discernir o caminho da *concinnitas*. Talvez por isso, o método que usa no tratado é próximo ao daquele do olhar e olhar de novo, que Joshua Reynolds recomenda trezentos anos depois. No *De re aedificatoria*, o tempo todo encontramos expressões como “eu aprovo”, “eu desaprovo”, “eu acho”, “eu odeio”, com as quais Alberti, também quando expressa a maneira ou o gosto dos antigos, quer dizer, com seu julgamento pessoal, que aqueles são os caminhos indicados, ainda que por força da tradição. Com isso - com essas pequenas histórias comentadas -, seu tratado transforma-se numa espécie de moldador da conduta, de limitador de extremos, de andador, que aos poucos define um caminho razoavelmente seguro. Entretanto, e que isso fique bem claro, o caminho é o próprio Alberti, seu discernimento e seu gosto pessoal. É como se ele nos dissesse, tal como o faria Reynolds, que suas experiências de vida o autorizavam a transformar-se na regra e que, portanto, sua melhor lição, seu melhor produto, era ele mesmo.

Acreditamos que ele soubesse das limitações desse *método*, que ele tivesse plena consciência de que não poderia emprestar seu cérebro experiente e adequadamente sensibilizado para alguém. E que tampouco qualquer pessoa poderia vir a ser Alberti pela leitura do tratado. No entanto, tal como hoje, quando nenhum crítico ou professor de arte e de arquitetura dá, com absoluta certeza, regras ou uma receita que conduza a um bom projeto, o aprendizado da conveniência ou do gosto²⁴⁷ só parece, a Alberti, poder ser feito pela exemplaridade, pelo acúmulo de experiências - em outras palavras, pela cultura arquitetônica. Entretanto, a cultura arquitetônica, como sabemos os professores por nossa experiência em sala de aula, não consegue transpor nossa condição monádica, isto é, não temos como vivenciar em sua plenitude a *expérience d'autrui*. Uma “atmosfera intensiva”, como a queria Gropius (1972); professores competentes para a transmissão da cultura, para a análise dos projetos exemplares, e para indicar, com sua prática, o *modus faciendi*, como preconizam

²⁴⁶ Como já vimos, mesmo deserdado, Alberti não é um *parvenu* na sociedade em que se movimenta. Nasceu e se desenvolveu em ambientes propícios e que estimulavam a captação do discernimento adequado. Mesmo assim, Grafton nos conta seu duro aprendizado na cúria, entre os literatos e, mais tarde, como cortesão. Pela voz de seus personagens, Alberti parece dizer que (Grafton, aliás, usa essas palavras) que o convívio na corte é tarefa para *equilibrista em corda bamba*, e que a construção do personagem adequado, passa por um grau de imprecisão semelhante àquele que ele utilizará na definição da *concinnitas*, no tratado. Nas palavras de GRAFTON (2002, p. 200): “No início do Livro Quatro do *Della Famiglia*, Ricciardo tenta definir as qualidades que ajudam alguém a conseguir amigos. A virtude certamente auxilia, argumenta ele, tal como o fazem os bens, mas a pobreza certamente atrapalha. A qualidade realmente central é ‘uma certa coisa para a qual eu não consigo encontrar um nome, que atrai os homens e o fazem gostar de uma pessoa mais do que de outras. É algo que reside num lugar que eu não sei, se na face, nos olhos, na maneira, e na presença de um homem, e que lhe dá uma certa graça e um charme carregado de modéstia. Não consigo expressá-lo absolutamente com palavras.’ Quando Alberti escreveu sua autobiografia, ele acreditava, ou queria acreditar, que tinha alcançado esse misterioso estado de graça secular – um estado muito semelhante àquele, alcançado sem esforço aparente, que Baldassare Castiglione chamaria, um século depois, *sprezzatura*”.

²⁴⁷ Sobre a semelhança dos processos de aprendizagem de ambas as categorias, é importante a afirmação de Werner SZAMBIEN, *Symétrie, Goût, Caractère* (Paris, 1986, p.99): “A origem do gosto é semelhante à do decoro [que poderíamos aqui traduzir por conveniência ou postura]. Trata-se - desde as primeiras menções da palavra nos tratados e, desde então, até hoje - de um discernimento, de uma capacidade de julgamento que impregna o comportamento e da qual um dos aspectos é o do conhecimento tanto nas Belas-Artes quanto na Arquitetura. O gosto está para o julgamento assim como o decoro está para o comportamento”.

Mahfuz e outros professores; colegas inspirados e criativos são fatores que certamente fazem muita diferença no aprendizado. Acreditamos que, mais do que isso, eles estimulam o desenvolvimento da criatividade e da sensibilidade num grau proporcional ao do talento de cada indivíduo.

O processo do ensino parte da idéia de que há conhecimentos e valores culturais que precisam ser difundidos e compartilhados. Além disso, a maneira como tal conhecimento e tais valores devam ser absorvidos e trabalhados nas mentes dos alunos precisa estar isenta dos pensamentos prefixados pelos seus professores, pois só assim poderemos ter alguma garantia de liberdade de pensamentos e de um eficiente estímulo à criatividade. O ensino não só transmite determinados conhecimentos e valores, mas também pressupõe a transferência de uma cultura, isto é, de uma maneira como vemos e do grau em que sentimos os conhecimentos e valores, caso contrário, isto é, caso haja uma má interpretação de nosso ponto de vista e de nossos sentimentos, estaremos correndo o risco de ensinar as lições erradas.

Na medida em que se conclui que Alberti pouco utiliza a teoria clássica que desenvolve no tratado em prol da exploração do potencial da *varietas* para a invenção de seus projetos, é importante extrairmos lições dessa conduta projetual.

Antes de mais nada, sua condição contextualista, fazendo cada projeto seu ser muito diferente do anterior, indica o gesto de alguém que, como nós, viveu numa época sem estilo.

Recomenda também outra característica fundamental para a discussão que aqui se estabelece: mostra como um arquiteto precisa ter introjetadas leis próprias de composição e de harmonia.

Leis que sejam passíveis de aplicação não-dogmática diante de diferentes desafios.

Poderíamos, ao examinar a prática albertiana, arriscar a hipótese de que San Francesco, com toda a sua música programada, seria obra do velho Alberti (embora a imagem mostrada na medalha e a posterior recriação da fachada por Tavernor e o grupo Olivetti, com o frontão curvo e a guirlanda superior, questionarem tal hipótese). Já Santa Maria Novella e o Sepolcro Rucellai, seriam, indubitavelmente, obras do jovem e afoito Alberti, um verdadeiro “aprendiz de feiticeiro” a lidar habilmente com formas, elementos, texturas e cores, que o seu lado velho e cauteloso, desaconselharia misturar.

Assim, se constatamos que o *numero*, o *finitio* e a *collocatio*, são utilizados pelo velho Alberti para produzir a *concinnitas* (ou, se quisermos, a harmonia) e *toda aquela música* em San Francesco, não nos parece que possamos creditar o uso desses três operadores para a mistura de elementos e, principalmente, para a ornamentação que o jovem Alberti propôs naquelas duas obras de Florença. Por isso, ao considerarmos o ineditismo e o apoio que seus projetos têm no ornamento – um apoio que não é pequeno e que, de jeito algum, pode ser desprezado em sua obra – temos de convir que nesse caso, o embasamento teórico fica por conta de sua *varietas*.

Já vimos que o recurso da variedade permitiu a Alberti transformar a preexistência românica e gótico-bizantina de Santa Maria Novella num todo harmonioso, pelo acréscimo de um novo corpo romano-bizantino, independentemente de um ático exagerado e de uma rosácea preexistente mal colocada; vimos também que ele consegue nos encantar com o Sepolcro, impondo um ritmo clássico a uma linguagem bizantina e, principalmente, coroando essa *caixa de jóias* com uma tiara de folhas que quase nenhum arquiteto com bom senso ousaria fazer; vimos ainda que ele transforma, para Giovanni Rucellai, o conceito de fachada palaciana com o mesmo recurso do ritmo clássico aplicado sobre uma textura medieval, impondo uma ordem e uma imponência que não excluem a delicadeza e a sofisticação, e que, pelo contrário, criam uma tensão que nos leva a olhar e olhar mais uma vez, fascinados pelo resultado e instigados

pela vontade de descobrir qual o *numero*, qual o *finitio* e qual a *collocatio* que permitiriam alcançar aquela *concinnitas*.

Ainda que em desacordo com alguns estudiosos também procuramos mostrar como o mesmo olho e a mesma mão que produzem a harmonia das obras acima com base na variedade e, de certa maneira, na desarmonia dos elementos cuidadosamente pinçados e colocados juntos, não alcançam o mesmo resultado na fachada de Sant'Andrea, a última igreja e a derradeira invenção de Alberti. Vista com a ótica de nossos dias, essa constatação, mais do que reduzir o valor do arquiteto, comprova a idéia de que a *varietas* pode, e talvez deva, contribuir para a *concinnitas*, mas tanto quanto o *numero*, o *finitio* e a *collocatio*, ela não a garante – ao contrário, ela às vezes, atrapalha. Tanto antes quanto depois de Alberti, a história da arquitetura está repleta de exemplos em que a não-conformidade em seguir os modelos consagrados – modelos a com base nos quais regras estilísticas e proporcionais poderiam ser estabelecidas – tem produzido projetos excelentes e, mais freqüentemente, desastrosos. Verificar que nossa disciplina por maior quantidade de normas, regras, padrões, processos, etc., com os quais queiramos cingi-la para garantir sua qualidade, está fundamentada em exemplos fortuitos, cuja reprodutibilidade não é aceita pelos arquitetos e cujas alterações, mesmo quando pensamos ter captado o *espírito* subjacente ao projeto exemplar, comprometem a excelência do próximo produto, é extremamente frustrante para os profissionais e, principalmente, para aqueles que lidam com o ensino da arquitetura.

Nas breves considerações que fizemos sobre o processo de ensino, vimos como vários teóricos concordam atualmente com a importância da cultura arquitetônica como garantia para o restabelecimento de uma boa produção por parte dos alunos. Mas também mostramos que existem, nesse método contemporâneo, alguns problemas.

A arquitetura, conforme lembra Piñon (1998 e 2002), pode ser teórica, mas se realiza, na maior parte das vezes, pela observação das imagens e, é claro, pela tentativa de explicação do encanto que tais imagens exercem sobre os críticos. E essa observação nos leva para outra constatação, mais ou menos óbvia, mas que ainda assim precisa ser reafirmada: a de que a transmissão da cultura por meio de imagens, por não se encaixar muito bem na estrutura discursiva e por se valer, na maioria das vezes, de nossa percepção em vez do nosso intelecto, acaba sendo mais imediata, direta e, em última análise, mais objetiva²⁴⁸. Como sabemos, a linguagem e, principalmente, a escrita, representam um passo evolutivo que pressupõe a reflexão sobre os sentimentos, enquadrando-os num processo lógico que afasta a causa do efeito e exclui o imediatismo, que é fundamental no mecanismo da percepção. Acreditamos, assim, que a arquitetura pode se basear em análises de obras exemplares, em leituras e investigação de textos edificantes, e muitos outros métodos que se pretenda, mas ela, fundamentalmente, tem de ser *sentida*, tanto em sua avaliação quanto em sua produção. Entretanto, como já haviam se dado conta os arquitetos e teóricos do período do Iluminismo, não podemos alicerçar uma disciplina apenas na avaliação visual e no jogo de emoções, pois, entre outras coisas, já vimos que nossa condição monádica impede um bom compartilhamento de sensações, fazendo esse tipo de avaliação correr, mais uma vez, o risco de não ser levado a sério. A lógica que a linguagem e a escrita representam é, em termos de conquista da Civilização, o caminho supostamente mais efetivo para atingir o compartilhamento entre pessoas com sentimentos desiguais²⁴⁹. Assim, tanto os cuidados que Alberti recomenda no *De*

²⁴⁸ Não obstante esse tipo de apreensão estar tradicionalmente inserido no domínio da subjetividade.

²⁴⁹ Essa é uma afirmação bastante contestável, na medida em que a linguagem formal – falada ou escrita – está longe de poder ser considerada uma manifestação racional. Além do desvio da lógica que a poesia representa, vários textos e manifestações orais fogem completamente de padrões que poderíamos considerar como universais. Por isso, a manifestação aqui pretende simplesmente encampar a idéia de que, ao utilizar o dom da

re aedificatoria, quanto o olhar e olhar de novo, de Joshua Reynolds, representam tentativas de trazer para o domínio da razão os nossos sentimentos. Essas tentativas visam universalizar nosso gosto e nos instilar uma visão diferente daquela com a qual nascemos ou fomos criados.

Ao falarmos sobre o gosto e a estética em arquitetura, e sobre a subjetividade das escolhas e preferências humanas, poderíamos dizer que, apesar dos séculos que se passaram desde que Alberti formula suas cogitações sobre a *concinntas* e a beleza, pouco avançamos no assunto. Pelo contrário, certezas que ainda podiam existir em seu tempo, acabaram caindo por terra. É conhecida a observação de que Baumgarten, ao dar nome e tentar estabelecer a Estética como uma ciência, tem seus gestos coincidentes com o aprofundamento da crise que sempre cercou aquela disciplina. Talvez, a maior certeza que temos hoje é a de que, por mais que a ciência tenha avançado, sabemos pouco sobre o quê e como sentir o mundo natural e o artificial, que cada vez mais ampliamos e sobrecarregamos com muito conforto e pouco sentido. Mas a angústia provocada pelas incertezas e pelo desconhecido, esse sentimento que nos acompanha desde o início da civilização, e a frustração porque a ciência não nos apresenta um caminho mais preciso, não eliminaram nossa vontade de descobrir os mistérios que, já sabemos, dificilmente chegaremos a desvendar.

Minha experiência como professor de projeto e, conseqüentemente, crítico de arquitetura, tem mostrado que, nesse universo escorregadio das preferências estéticas contemporâneas, mais do que olhar e olhar de novo, é preciso falar e falar de novo, é preciso discutir à exaustão os motivos pelos quais uma determinada obra nos encanta e por que nos entusiasmos tão pouco com outras. Além disso, e é nesse ponto que se encaixa a cultura literária ou discursiva da arquitetura, temos que considerar que as histórias que os arquitetos, críticos e professores, contam sobre as condições em que determinadas obras foram concebidas e projetadas, mudam, muitas vezes, nosso ponto de vista e, o que é mais importante, mudam nossa maneira de sentir aquelas obras. E é esse o sentido em que deve ser instaurado o debate sobre nosso gosto em arquitetura, um debate que aceite partir do princípio de que a *venustas* e a *concinntas*, com toda a imprecisão que as acompanha, são fundamentais para qualificar nossa disciplina.

Contudo, os arquitetos têm muito medo ou muito cuidado em afirmar as preocupações estéticas da arquitetura. Talvez seja uma herança ou um fardo modernista. De qualquer maneira, sempre que ocorre esse tipo de discussão, a grande maioria dos participantes se apressa em dizer que a arquitetura não é só estética, que ela é muito mais do que isso. É como se a estética fosse sinônimo de superficialidade, de frivolidade e, em última análise, de descartabilidade.

Sabemos que a arquitetura é mais do que a preocupação estética com a “decoreação” ou a com composição de uma fachada, ou com o impacto que determinado espaço irá provocar no espectador ou no usuário. Sabemos também que a criação artística só tem boas chances de acontecer em mentes abastecidas com suficiente dose de conhecimentos técnicos e com um mínimo de senso prático, para evitar que nossas idéias *geniais* acabem por não sair do papel ou que caiamos na mera utopia.

É preciso deixar bem claro que o conhecimento dos materiais, das técnicas e dos demais aspectos da construção tem de estar à disposição da invenção estética, pois é só com ela que a arquitetura transcende a mera construção. É por meio da *venustas*, seja ela traduzida por graça, beleza, conceito, ou estética, que a arquitetura se distingue da engenharia e da construção e estabelece seu território. Tal território possui solo movediço, mas que, talvez,

fala, o homem precisa, forçosamente, raciocinar mais sobre seus sentimentos e estabelecer um acordo com seus semelhantes para garantir a sua operacionalização.

mais do que no solo firme das disciplinas técnicas, encontraremos um número muito grande de fontes de emoção e de encantamento²⁵⁰.

Durante muito tempo e mesmo agora, quando os profissionais parecem estar buscando na comunicação e em outras áreas, novos caminhos, o que continuam a fazer é tentar achar uma solução que fuja da imprecisão estética. Mas até que alguém consiga provar o contrário – e muitos têm tentado, sem sucesso – a estética configura um território primordial da arquitetura. É graças a ela, à *venustas* vitruviana, ou à *concinnitas* albertiana, que a arquitetura se separa das disciplinas limítrofes. É a busca de significados além da mera lógica funcional e da técnica construtiva – significados, muitas vezes, equivocados, mas, mesmo assim, além do escopo funcional e técnico – que leva a arquitetura a penetrar, de viés, no domínio da filosofia, afirmando-se como arte que busca dar sentido à vida. Dessa forma, ela se afirma como capacidade humana de não só imitar como também corrigir e superar a natureza. Sustenta ainda que o homem, julgando-se herdeiro de Deus na Terra, após perder sua crença em divindades e entidades superiores, sente-se desarvorado por não encontrar explicações para sua existência, e procura, por meio da arte, compensar um pouco de sua perplexidade. Consegue se encantar, por algum tempo, com a magia de seus próprios feitos. Mais do que isso, o homem se encanta com feitos sem utilidade prática, feitos que Kant define como desinteressados, que nada mais objetivam do que nos emocionar com sua beleza, ou, mais modernamente, com seus curiosos conceitos de interpretação do mundo e de possibilidade de criar soluções inesperadas para problemas que, falando em termos práticos, não existem. Toda a crise que os professores e teóricos vêm detectando, não significa uma inconformidade com as soluções técnicas ou funcionais da produção contemporânea. Embora a profissão possa estar sofrendo de crises cuja origem se constata no plano político e ético, os resultados que incomodam alojam-se, fundamentalmente, no terreno da estética. Trata-se de uma crise de escolhas de significados visuais. E esse é o sentido em que melhor se estabelece a atualidade de Alberti: seu encantamento com a beleza e sua condição inaugural da cogitação e da preocupação estética em arquitetura.

Sua *concinnitas*, revelada pela visão, foi, e continua sendo, o grande objetivo e a grande preocupação de todos que se envolvem com a arquitetura. Sem ela, isto é, sem preocupação estética - ou dizendo de outra maneira, dentro do conceito de que quase tudo é possível, que os limites estéticos precisam ser puxados e adaptados à criatividade excessiva, que muito da arquitetura contemporânea tem mostrado – a arquitetura pode estar se transformando em outra coisa. Talvez por isso, os arquitetos busquem as áreas de marketing e de comunicação como recursos para seu anseio pela novidade.

Sabemos que seria muito difícil manter a arquitetura sem a criatividade ou sem seu equivalente albertiano, que é a *varietas*. Embora digamos que hoje, como em outros tempos, o excesso de criatividade incomoda, na medida em que não se conseguem gerar os parâmetros balizadores ou, pelo menos, acostumar a visão a tempo de julgar os novos artefatos, não podemos abrir mão da criatividade em arquitetura, isto é, não podemos exigir que os arquitetos se limitem a reproduzir soluções formais consagradas, ou pequenas variantes de tais soluções. Estamos – ao que parece, há bastante tempo – na busca de um novo estilo. Parece que já nos conformamos em dizer que hoje vivemos num período em que cada arquiteto tem seu estilo, e que, portanto, cada um traça as regras de sua *concinnitas* dentro do próprio

²⁵⁰ Provavelmente os mestres da Bauhaus estavam certos: ao tentar descobrir, dimensionar, quantificar, em suma, estabelecer uma completa e perfeita definição dessas fontes de emoção e encantamento (ou seja, ao tentar tornar científico o processo de criação artística), talvez tenhamos de esquadrihar mais nosso cérebro do que os objetos e prédios onde até a modernidade procurávamos aquelas fontes.

quintal. E que em função dessa conformidade, as pessoas (os arquitetos, inclusive) precisam se adaptar e fazer suas eleições, descartando os produtos que julgam de mau-gosto ou inadequados, e optando por soluções com as quais melhor sintonizem.

Mas o processo de ensino, no qual todos os objetos arquitetônicos, em maior ou menor grau, precisam ser avaliados, não pode se contentar com tal opção. Na medida em que a sociedade costuma sempre estabelecer distinções e gradações na qualidade dos artefatos humanos, uma escola (ou alguns de seus professores) de arquitetura precisa ter uma ideologia estética para se afirmar como escola. Não podemos dizer “dessa corrente, ou desse arquiteto, nós não falamos”, sem correr o risco de que os alunos digam que não falamos porque não temos o que dizer, porque não sabemos o que dizer²⁵¹.

A arquitetura é, lembremos mais uma vez, construção com significado. Um significado que, ao ser proposto, pretende ser lido, interpretado e reconhecido. Podemos criticar uma obra de arquitetura sob vários aspectos: sua inserção urbana (o que, de um modo geral pressupõe uma avaliação estética), sua funcionalidade e fluidez espacial, a tecnologia aplicada e suas conseqüências nos demais aspectos, a importância e relevância de seu programa, e assim por diante. Em geral, porém, quando os professores analisam um projeto e passam por todos esses aspectos, sem tocar no significado e na avaliação estética é porque não sabem o que dizer e também porque sabem que não podem dizer apenas “não gosto”.

Poderíamos continuar nesse campo de conjecturas e dizer que o ato de gostar significa, na maioria das vezes, uma empatia com o autor, com um determinado espírito ou com um determinado jogo de valores com base no qual o projeto foi sendo lançado e se desenvolvendo. Nosso “não gostar”, nesse caso, poderia significar incapacidade de captar o espírito, de compreender os valores propostos, mas, por experiência, sabemos que não é assim. Geralmente nosso “não gostar” representa, assumidamente, uma negação daqueles valores e do espírito do qual se deu a concepção, de valores que, no pré-julgamento que o poder da visão albertiano proporciona, muitas vezes apenas intuímos. É claro que existe limitação por parte dos avaliadores²⁵², pois não podemos esquecer que a subjetividade é companheira permanente dos aspectos artísticos de nossa disciplina e, por isso, evitados como aprofundamento de pesquisa. Entretanto, não podemos nos furtar a esse tipo de análise. Mesmo difícil, imponderável extremamente mutante, ele é o que ainda qualifica nossa profissão e que lhe confere, mais do que a funcionalidade e a tecnologia, um papel relevante na história da humanidade.

Esta tese foi escrita para afirmar esse ponto de vista. Para aproveitar a experiência, a angústia e o encantamento de um arquiteto do início do Renascimento, como mote e exemplo de que ainda estamos num território em que muitas precisões se fazem necessárias, embora não saibamos se, algum dia as alcançaremos. Não nos parece razoável que, ao procurar tais

²⁵¹ É claro que uma solução para demarcar e garantir nossa preferência seria estabelecer a quais correntes ou vertentes estéticas nos filiamos para que os alunos possam fazer sua eleição antes de nos aceitarem como professores. No entanto, tal condição, tanto individual quanto coletiva, parece estar muito distante daquilo que seria pedagogicamente aceitável.

²⁵² Como afirma MALARD, Maria Lúcia. Alguns problemas de projeto ou de ensino de arquitetura. In: MALARD, M.Lúcia (org.). *Cinco Textos sobre Arquitetura*, 2005, p. 107-8: “...avaliamos, de acordo com nossos pressupostos, nossa visão do mundo, nossa visão de arquitetura, nosso conhecimento técnico específico, nossos conceitos de adequação, beleza, funcionalidade, habitabilidade etc. Para resumir, avaliamos dentro de uma tradição. (...) Não há, também, possibilidade de se estabelecerem critérios objetivos para se avaliar o resultado desse tipo de problema em que não há a dicotomia certo/errado. Nesses casos, os critérios serão sempre subjetivos, pois são ditados pelos pressupostos dos avaliadores; e esses pressupostos são modelados pela vivência de cada um. As diversas vivências determinam gostos, crenças, emoções, prioridades e sentimentos diversos – e, por vezes, divergentes – determinam entendimentos diferentes e, portanto, distintos juízos”.

precisões, nos desviemos da trilha da incerteza que Alberti desenvolve. É nela que se estabelece nosso território – nossas alegrias, nossas tristezas, nossa condição humana, enfim. Tal como os personagens literários albertianos, abandonados pelos deuses num universo hostil e numa sociedade em que os indivíduos não atinam com o sentido de sua existência, o novo arquiteto, distinguido do corporativismo medieval e elevado à condição de pensador, recebe também, com esse novo *status*, a carga de insegurança e de fragilidade que acompanhava o literato albertiano. Transformado num personagem sonhador num universo pragmático, converte-se num ser capaz de fornecer fantasias que nem sempre interessam ou são valorizadas pela sociedade pragmática que o cerca e o restringe. Mesmo assim, submetidos às frustrações da incompreensão, da falta de entendimento e, o que é pior, submetidos às frustrações com nossa capacidade de produzir artefatos emocionantes, o convite que Alberti faz é este: o de nos encantarmos, nos frustrarmos, tomarmos muitos cuidados, encantarmo-nos de novo e nos descuidarmos, e assim por diante.

Passados mais de cinco séculos de sua morte, Alberti ainda tem algumas lições que podem ser, em maior ou menor grau, aproveitadas em nossa prática contemporânea: a importância e os problemas da abordagem literária da arquitetura; o envolvimento com a arquitetura por quem não tem prática ou não foi desde cedo acostumado com ela; o projeto como controle mental de um processo que compete ao arquiteto e que lhe permite delegar a execução; a constatação de que a beleza pode ser alcançada pelo *numero*, pelo *finitio* e pela *collocatio*, mas que também depende, e muito, da imponderável *concinnitas*; o valor e o risco da *varietas*, para obter a beleza; além de outros ensinamentos que tanto o tratado quanto sua prática posterior ilustram.

Mas sua maior lição parece residir no encantamento que a beleza lhe proporcionou. Um encantamento que excita sua sensibilidade e ultrapassa regras em que ele, ainda que com reservas, acreditava. Um encantamento que, depois de aprendidas todas as lições, leva o velho Alberti a ceder vez à sensibilidade do jovem e se lance com determinação numa prática em que a fantasia é um dos componentes que melhor a qualifica.

No prefácio de seu tratado, Alberti afirma a função social da arquitetura baseada na *utilitas*, sem deixar de, ao longo do texto, incluir e condicionar a beleza a tal utilidade, mas como já vimos, seu encantamento com a beleza e com a *concinnitas* extrapola o vínculo e a limitação da utilidade, assumindo a força de uma supranaturalidade, de uma epifania que deixa para trás cuidados, temperanças, regras e normas estabelecidas. Com isso, ele acaba por afirmar – tanto no tratado quanto em seus projetos – a verdadeira função social da arquitetura por meio da *venustas*, de significados que o ser humano não consegue dispensar, sejam eles falsos ou verossímeis, fracos ou potentes, duradouros ou extremamente relativos. Mais do que uma lição, o exemplo de Alberti é uma incitação para explorarmos nossa sensibilidade como fator de produção da *venustas* e da *concinnitas* e para a aceitarmos como um compromisso do qual o arquiteto contemporâneo não pode abrir mão, sob pena de transformar sua disciplina em algo que ela não é, ou que não precisa ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKEN, Jane Andrews. Leon Battista Alberti's System of Human Proportions. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII. Londres, 1980.

ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. 8.ed. Traduzido por RYKWERT, Joseph, LEACH, Neil, TAVERNOR, Robert. Cambridge: MIT Press, 1999. Tradução do original em latim: *De re aedificatoria* - c. 1450

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Traduzido por Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BANHAM, Reyner. *Teoria y Diseño em la Primera Era de la Maquina*. Barcelona: Paidós, 1985.

BATTISTI, Eugenio. *Filippo Brunelleschi*. Milão: Electa Architecture. Mondadori Electa, 2002.

BAYER, Raymond. *A História da Estética*. Lisboa: Imprensa Universitária, 1979.

BERMAN, David. *Berkeley. Filosofia Experimental*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

BETSKY, Aaron. *Landscape - building with the land*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2002.

BODEI, Remo. *La forma de lo bello*. Madri: Visor Dis, 1998.

BORSI, Franco. *Leon Battista Alberti – L'Opera Completa*. 5.ed. Milão: Electa, 1996.

BOUMAN, Ole. Arquitetura, Líquido, Gás. *AU – Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo: Pini, n.139, 2005.

BOZAL, Valeriano. *El gusto*. Madri: Visor Dis, 1999.

BROWN, Frank E. *VITRUVIUS – Biography*. In: PLACZEK, Adolf K. (*editor in chief*). *Mac Millan Encyclopedia of Architects*. Nova Iorque: Free Press, 1982.

BULGARELLI, Massimo. Caso i ornamento. *Casabella*, Milão, ano LXVII, n. 712, jun. 2003. Arnoldo Mondadori editore.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Edmund. *Uma investigação sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Traduzido por Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993. (Tradução de uma edição crítica inglesa de 1986, do original do século XVIII).

CALOVI PEREIRA, Cláudio. Critérios da arquitetura e prática de projeto em Leon Battista Alberti (1404-1472). In: KIEFER, Flávio et al. *Crítica na Arquitetura. V Encontro de Teoria e História da Arquitetura. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, v.3, Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. Sabiás. *Zero Hora*. Porto Alegre, 25 out. 2003. Caderno Cultura, p. 3.

- CHOAY, Françoise. *A Regra e o Modelo*. Traduzido por Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CIDADE de Deus. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 4 jan.2003. Caderno Variedades (Cidade).
- COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. Traduzido por Ignacio Solá Morales Rubió. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- DEZZI BARDESCHI, Marco. Sole in Leone – Leon Battista Alberti: Astrología, Cosmología y Tradición hermética en la Fachada de Santa Maria Novella. In: ROVIRA, Josep. M.; MUNTADA, Anna. *León Battista Alberti*. Barcelona: Stylos, 1988. P. 123-75.
- DIETRICH, Lucas (ed.); RICHARDSON, Phyllis. *XS: Grandes Ideias para pequenos edifícios*. Traduzido por Emilia Pérez Mata. Barcelona: Gustavo Gili 2001. Tradução de: *Xs: Big Ideas in Small-Scale Buildings*.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Recueil et Parellèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*. Paris, 1799-1801.
- _____. *Précis des leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique*. Paris, 1802-1805. De l'Imprimerie de Fermin Didot (edição de 1819).
- FARRELLY, E. M. The New Spirit. *Architectural Review*. Londres: The Architectural Press, ago.1986, n. 1074. Vol. CLXXX.
- FERNÁNDEZ COX, Cristián. *Arquitectura Transmoderna*. Porto Alegre, 1997. Cópia de palestra realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Ritter dos Reis.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- GADOL, Joan. *Leon Battista Alberti, Universal Man of the Early Renaissance*. Chicago: University Chicago Press, 1973.
- GARIN, Eugenio. Estudios sobre Leon Battista Alberti. In: ROVIRA, Josep. M.; MUNTADA, Anna. *León Battista Alberti*. Barcelona: Stylos, 1988. P. 33-100.
- GLAZITCHEV, V et al. O conceito do novo ecletismo. Traduzido por Eliana Leite Meirelles. *Projeto*, n.115, out. 1988. Tradução do texto publicado em inglês pela revista *Architecture and Society*.
- GOMBRICH, Ernest H. Stili d'Arte e Stili di Vita. *Domus*, Milão, n. 744, dez. 1992.
- GRAFTON, Anthony. *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- GRAYSON, Cecil. Apresentação ao *Da pintura*. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Traduzido por Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999. P.35-70.
- _____. Leon Battista Alberti Architect. *A.D. Profile*, 21,(*Architectural Design*), Londres, v. 49, n. 5-6, 1979.
- GRÖMLING, Alexandra. *Miguel Angel Buonarroti*. Traduzido por Hèctor Piquer. Colônia, 2000. Tradução de: Michelangelo.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitectura*.. Traduzido por J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1972. Tradução de: Scope of total architecture.
- GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO: *Itália*. Traduzido por Lilia Astiz, Marta Svartman e Rosemarie Ziegelmaier. São Paulo: Publifolha, 1998.

- GYMPEL, Jan. *História da Architectura* – da Antiguidade aos nossos dias. Traduzido por Virgínia Blanc de Sousa. Colônia: Verlagsgesellschaft mbH, 2000. Tradução de: *Geschichte der Architektur* – Von der Antike bis Heute.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo* – a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Traduzido por J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HEYDENREICH, Ludwig H. *Arquitetura na Itália, 1400-1500*. Traduzido por Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JARZOMBEC, Mark. *On Leon Baptista Alberti, His Literary and Aesthetic Theories*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* Traduzido por de Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- JOHNSON, Eugene J. *Alberti, Leon Battista*. In: PLACZEK, Adolf K. (editor in chief). *Mac Millan Encyclopedia of Architects*. Nova Iorque: Free Press, 1982. P. 48-59.
- _____. *S.Andrea in Mantua* – The Building History. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1975.
- JONES, Peter. *Hume's literary and aesthetic theory*. In: NORTON, David Fate (ed.). *The Cambridge Companion to HUME*. 5ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P.255-80.
- KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. 2 ed. Nova Iorque: Dover Publications, 1968.
- _____. *De Ledoux a Le Corbusier*. Traduzido por Reinald Bernet. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- _____. *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Traduzido por Xavier Blanquer, Marc Cuixart, Enric Granell e Ricardo Guasch. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Tradução de: Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. Traduzido por Edi G. de Oliveira. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- KRAUTHEIMER, Richard. *Alberti and Vitruvius*. In: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. Nova Iorque: New York University Press, 1969. P.323-32.
- KRUFIT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. Nova Iorque: Princeton Architectural, 1994.
- LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- LEITE BRANDÃO, Carlos Antônio. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- _____. *Da solidez da arquitetura à fragilidade humana: O sentido da filosofia e da arte no De Re Aedificatoria*, de Leon Battista Alberti. Revista digital da UFMG *Interpretar Arquitetura*, Belo Horizonte, v.3, n.4, 2002. Disponível em <<http://www.arq.ufmg.br>> Acesso em 22.06.03.

LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália, 1500-1600*. Traduzido por Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MADRAZO, Leandro. Durand and the Science of Architecture. *Journal of Architectural Education*, Nova Iorque: MIT Press, n. 48/1, set. 1994.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Arquiteturas Silenciosas. *AU - Arquitetura & Urbanismo*. São Paulo: Pini, n. 137, ago. 2005.

MALARD, Maria Lúcia. Alguns problemas de projeto ou de ensino de arquitetura. In: _____.(org.). *Cinco Textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. P.79-114.

MANCINI, Girolamo. *Vita di Leon Battista Alberti*. Fac-símile, Florença: Adamant Mídia Corporation, 2003.(Original publicado em 1882 por G.C.Sansoni).

MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal., 1993.

_____. *Silencios Elocuentes*. 2. ed. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002.

MC EWEN, Indra Kagis. *VITRUVIUS, writing the body of Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2003.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. New Education – Organic Approach. In: OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. 3 ed. Nova Iorque: Rizzoli International, 2000. P. 94-9.

MOROLLI, Gabriele (a cura di). Antologia delle Fonti Albertiane dall'umanesimo all'età Neoclássica. In: BORSI, Franco. *Leon Battista Alberti – L'Opera Completa*. 5.ed. Milão: Gruppo Editoriale Electa, 1996. P.359-75.

MURRAY, Peter. *The architecture of the Italian Renaissance*. 6.ed. Nova Iorque: Schocken Books, 1974.

NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o Ecletismo. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, n.4, 2 sem. 1986. Editor: Jorge Czajkowski.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Traduzido por Alcira González Malleville e Antonio Bonanno. Barcelona: Gustavo Gili, 1985. Tradução de: *Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative*.

_____. *The concept of dwelling*. Nova Iorque: Rizzoli International, 1993.

OLIVEIRA, Lêda Brandão de. Caixa de contrastes. Casa de Blas em Sevilha la Nueva, Madrid, de Alberto Campo Baeza. In: Revista Digital *Arquitextos* – texto especial 055, fevereiro de 2001.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. A Formação de Repertório para o Projeto Arquitetônico: Algumas Implicações Didáticas. In: COMAS, Carlos EduardoDias (org.). *Projeto Arquitetônico, Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1986. P. 69-84.

ONIANS, John. Alberti and Filarete: A Study in their Sources. *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, XXXIV. Londres, 1971.

_____. *Bearers of Meaning*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

- OYARZUN, Fernando Pérez et al. *Los Hechos de la Arquitectura*. Santiago do Chile Ediciones ARQ (Pontifícia Universidad Católica de Chile), 2002.
- PADOVAN, Richard. *Proportion*. Londres: E & FN Spon, 1999.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PAYNE, Alina. Il mito albertiano. *Casabella*, Milão: Arnaldo Mondadori, ano LXV, n. 690, jun. 2001.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. 7.ed. Cambridge: MIT Press, 1994. Tradução de: La gênesis y superación del funcionalismo em arquitectura.
- PIÑON, Helio. *Curso Básico de Proyectos*. Barcelona: Edicions UPC, 1998.
- _____. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.
- PORTOGHESI, Paolo. *El Angel de la Historia*. Traduzido por Jorge Sainz Avia. Madri: Hermann Blume, 1985. Tradução de: L'Angelo Della Storia.
- PREYER, Brenda. The Rucellai Palace. In: KENT, F.W. et al. *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: A Florentine Patrician and his Palace*. Londres: The Warburg Institute, 1981. P.155-228.
- ROWE, Colin; SATKOWSKI, Leon. *Italian Architecture of the 16th. Century*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2002.
- RYKWERT, Joseph. Inheritance or Tradition. *Architectural Design – Profile 21*. Londres, v. 49 n.5-6, 1979.
- _____. The École des Beaux-Arts and the classical tradition. In: MIDDLETON, Robin (ed.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1982. P.8-17.
- _____. Introdução a *On the Art of Building in Ten Books*. In: ALBERTI, Leon Battista. *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- SANTOS, Roberto Eustaáquio dos. Disciplina e Legitimação do Conhecimento. Revista digital da UFMG *Interpretar Arquitetura*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, mar. 2003. Disponível em <<http://www.arq.ufmg.br>> Acesso em 25.02.05.
- SAUNDERS, William S. From Taste to Judgement. *Harvard Design Magazine*, Winter/Spring, 1999.
- SCHÖN, Donald. *La formación de profesionales reflexivos – Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Traduzido por Lourdes Montero e José Manuel Vez Jeremías. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. Tradução de: Educating the reflective Practitioner.
- SCOTT BROWN, Denise. Learning the Wrong Lessons from the Beaux-Arts. *Architectural Design*, Londres, v. 48, n.12, 1978.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. 2.ed. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- _____. *An Intelligent Person's Guide to Modern Culture*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2000.

SILVA, Elvan. Sobre a Renovação do Conceito de Projeto Arquitetônico e sua Didática. In: COMAS, Carlos Eduardo Dias (org.). *Projeto Arquitetônico, Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1986. P.15-31.

SMITH, Christine. *Architecture in the Culture of Early Humanism*. Ethics, Aesthetics and Eloquence. 1400-1700. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SOUZA, Edson Luiz André de. Desequilíbrio necessário. *Zero Hora*. Porto Alegre, 20 set. 2003. Caderno Cultura, p. 6.

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. Traduzido por Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1982. Tradução de: *The Classical language of Architecture*.

SZAMBIEN, Werner. Durand and the Continuity of Tradition. In: MIDDLETON, Robin (ed.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*. Cambridge: MIT Press, 1982. P. 18-33.

_____. Werner. *Symétrie, Goût, Caractere*. Paris: Picard, 1986.

TAVERNOR, Robert. *On Alberti and the Art of Building*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1998.

VAN ECK, Caroline. The structure of De Re Aedificatoria reconsidered. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 57/3, 1998.

VASARI, Giorgio. *Lives of the Artists*. Traduzido por George Bull. Londres: Penguin Books, 1996.

VELOSO, Maísa; ELALI, Gleice A. A Pós-Graduação e a Formação do (novo) Professor de Projeto de Arquitetura. In: LARA, Fernando; MARQUES, Sonia (org.). *Desafios e Conquistas da Pesquisa e do Ensino de Projeto*. Rio de Janeiro: Virtual Científica., 2003. P.94-107.

VIDLER, Anthony. *El espacio de la Ilustración*. La teoría arquitectónica en Francia a finales des siglo XVIII. Traduzido por Jorge Sainz. Madri: Alianza Editorial, 1997. Tradução para o espanhol de: *The Writing of the Walls*. Architectural Theory in the late Enlightenment..

VITRÚVIO POLIÃO, Marco. *Da Arquitetura*. Traduzido por Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, 1999. Tradução de: *Vitruvii De Architectura Libri Decem*.

WIEBENSON, Dora. Vitruvius – Writings. In: PLACZEK, Adolf K. (editor in chief). *Mac Millan Encyclopedia of Architects*. Nova Iorque: Free Press, 1982. P.341-2.

WIGLEY, Mark. Deconstructivist Architecture. In: JOHNSON, Phillip; WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988. P. 10-20.

WILSON, Colin St. John. *The Other Tradition of Modern Architecture*. Londres: Academy Editions, 1995.

WITTKOWER, Rudolf. *Les principes de l'architecture à la Renaissance*. Traduzido por Claire Fargeot. Paris: Les Éditions de la Passion, 1996. Tradução do original inglês: *Architectural Principles in the Age of Humanism*.

ZEVI, Bruno. ALBERTI, Leon Battista. In: *Encyclopedia of World Art*. Nova Iorque: Mc Graw Hill, 1959. v. I. P.188-206.

_____. La historia como metodologia operativa. Traduzido por Antonio Bonanno. *Summarios*. Buenos Aires: Ediciones Summa SACIFI, n. 5, fev.-mar. 1977. Tradução de: *La Storia come metodologia operativa*. Conferência na Universidade de Roma, dez.1963. Publicada em forma de folheto em 1964.