

2.

A dimensão do trabalho na arte do Renascimento: o caso de Brunelleschi (1377-1446)

2.1.

Biografia e teoria: Manetti e Alberti

Giulio Carlo Argan constrói sua leitura acerca da obra de Filippo Brunelleschi dando destaque à dimensão histórica e sensível da descoberta da perspectiva pelo artista, refutando caminhos hegemônicos como os que consideram essa invenção (italiana) o produto de um racionalismo engessado, dissociado do valor do trabalho. Assim sendo, o historiador mira com cuidado em aspectos biográficos do trabalho de Brunelleschi com o objetivo de edificar uma interpretação que mostre a materialidade do fazer arquitetônico dentro da descoberta epistemológica da perspectiva linear italiana, sem se deter apenas em seu caráter abstrato e matemático, em geral enfatizado pelos estudiosos da História da Arte que defendem, fundamentalmente, uma leitura maniqueísta: a existência de um classicismo idealizado na Itália que se opõe a um caminho mais empírico e vivo na Europa do Norte.

No início de sua célebre monografia que trata do artista florentino, Giulio Carlo Argan faz a seguinte consideração de duas obras do século XV que dissertam sobre o trabalho de Filippo Brunelleschi:

A vida de Filippo Brunelleschi, escrita por um contemporâneo que Milanese identificou como Manetti, literato e matemático florentino, é muito mais do que uma crônica: recolhe e transmite, junto com os fatos, os pensamentos do mestre, com finalidade ainda maior do que o tratado da pintura de Leon Battista Alberti. Já isso é um indício importante: a obra de um artista é assumida por Manetti como um objeto de história, por Alberti, como fundamento de uma teoria (ARGAN, 2011, p. 81).

A observação do historiador mostra a diferença de tratamento existente entre o tratado *De pintura* de Alberti (1435), dedicado a Brunelleschi, e os textos de Manetti, *Novela do Grasso Entalhador* (1480) e *Vida de Filippo Brunelleschi* (1480), considerando com clareza o quanto estes últimos ultrapassam o propósito singelo de ser apenas uma crônica da vida do artista. Tal comentário deve ser lido

como um ponto de partida crítico que usa estes documentos para embasar o argumento do historiador no que tange ao seu questionamento sobre as origens do preconceito classicista que encobre a descoberta da perspectiva linear italiana. Nos textos de Manetti, a obra do artista é objeto histórico que, apesar de elaborado na forma discursiva da crônica, dá a ver o processo de trabalho da descoberta brunelleschiana. Já no tratado de Alberti pode-se perceber a base de um pensamento teórico acerca da perspectiva.

De fato, em a *Vida de Filippo Brunelleschi*, nota-se o desenrolar progressivo de uma existência dedicada à sua arte. E na obra de Alberti observamos o culto à perspectiva convertido em poética pictórica normativa. Quando o historiador traz à tona estes dois documentos, registrando-os como índices de sua investigação, ele o faz com o objetivo de descortinar os discursos de cada uma das fontes para explicar sua visão ampla acerca do Renascimento, ou seja, pretende enfatizar a multiplicidade de abordagens críticas do período. Multiplicidade que acaba por ampliar o pensamento renascentista, sem limitá-lo a um horizonte poético. Nesse sentido, Argan prossegue em sua explanação acerca da obra de Manetti:

Pela primeira vez, reconhece-se no artista uma personalidade histórica, cuja obra ultrapassa o círculo da arte e abre horizontes novos ao conhecimento humano. No início de uma época que define a arte como invenção, Filippo Brunelleschi surge como o grande inventor, aquele que abre à arte não apenas uma nova dimensão do espaço, a perspectiva, mas também uma nova dimensão do tempo, a história (ARGAN, 2011, p. 81).

A escolha interpretativa de Giulio Carlo Argan apresenta o seguinte direcionamento: enfatizar o caráter histórico da obra de Brunelleschi. Caberá aqui, portanto, observarmos nos escritos de Alberti e no de Manetti os aspectos apontados pelo historiador.¹

¹ No prefácio do livro de Manetti, o historiador Luiz Marques comenta sobre a ausência da obra de Alberti no livro de Vasari, expondo-nos a disputa sobre os domínios da perspectiva de Alberti e de Brunelleschi. Ele diz: “Mas se o quadro é, de fato, um *monumentum* da perspectiva, ele prima por uma escandalosa ausência: a de Leon Battista Alberti (1404-1472). Como se sabe, além de matemático, Alberti havia se celebrizado por ser, em latim e em italiano, o principal legislador desse novo saber que era a perspectiva. Alberti era a perspectiva por antonomásia” (MARQUES, 2013, p. 22). Marques prossegue: “porque Alberti perturba a glória de Brunelleschi. Mais que isso, porque Alberti e Brunelleschi representam duas posições antagônicas no que tange à relação da arquitetura moderna com os modelos antigos” (p. 23). Esse caminho apontado pelo historiador

Finalizado em 1435, o tratado *De pictura*, de Leon Battista Alberti, constrói logo em seu prólogo o seguinte elogio a Filippo Brunelleschi.

Mas, depois de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais, compreendi que em muitos homens, mas principalmente em ti, Filippo, no nosso queridíssimo escultor Donato, Luca e Masaccio, existe engenho capaz de realizar qualquer obra de valor e de rivalizar com qualquer artista antigo e famoso. Por isso, convenci-me de que a possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho do que dos dons da natureza e dos tempos. Confesso-te que os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas (ALBERTI, 2009, p. 68).²

O prólogo de Leon Battista Alberti deixa clara a sua admiração pela obra de Brunelleschi, assim como pela de Donatello, Luca della Robbia e Masaccio. Todavia, junto a este elogio, observa-se uma grande atenção dada pelo teórico às obras dos antigos. A qualidade dos artistas contemporâneos elogiados é vista em analogia com o trabalho dos criadores do passado, capaz de emular o trabalho dos antigos.

Os comentários de Alberti sobre as obras do passado estão repletos de ufanismo. O teórico inicia o parágrafo louvando a sua terra: “Itália”.³ Logo, verifica-se neste elogio ao passado a junção de um aspecto localista, pois o enaltecimento à “pátria” mais bela une-se à ideia da arte suprema, a antiga. Nota-se, assim, um classicismo cheio de características locais. Veremos que Argan pretende dissolver essa leitura habitual da arte italiana, acentuando o trânsito

brasileiro nos põe diante de um dilema que já estava presente na descoberta da perspectiva. Neste caso específico, o autor apresenta uma disputa pela autoria da perspectiva quanto ao seu criador, Brunelleschi, e ao seu legislador, Alberti. Essa direção não é a mesma adotada por Giulio Carlo Argan. Sem atribuir a autoria da perspectiva a Alberti, como faz o historiador brasileiro, o historiador italiano investiga o potencial desta descoberta na relação de trabalho inaugurada por Brunelleschi, entendendo o texto de Leon Battista Alberti como fonte *a posteriori* de legislação normativa a respeito dela. Do mesmo modo, não se observa no livro de Alberti qualquer competitividade estabelecida contra a obra de Brunelleschi. Ao contrário, vê-se um discurso elogioso do teórico em direção à descoberta de Brunelleschi.

² Em seu ensaio, Giulio Carlo Argan menciona o fato de o livro *De pictura* de Alberti ser dedicado a Ghiberti. Contudo, não se verificou a presença do nome de Ghiberti no texto traduzido que tomamos como fonte. Provavelmente, Giulio Carlo Argan deve ter tido acesso a outro original. Em seu texto sobre Filippo Brunelleschi, o historiador diz que Alberti elogiou Brunelleschi e Ghiberti, utilizando-se deste elogio como fonte para o seu argumento comparativo entre as duas obras. Cabe, portanto, perceber o raciocínio histórico de Giulio Carlo Argan mais do que se deter no cotejo das fontes, visto que são muitas.

³ Não havia Itália ainda como unidade nacional.

citadino e a troca de informação pelos artistas. E a escolha pelo confronto do texto de Manetti com o de Alberti reforça a estratégia de seu argumento crítico. O caráter normativo de Leon Battista Alberti fica ainda mais transparente nesta passagem:

Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria. Estou de acordo com o pensamento de Pânfilo, pintor antigo e renomado com quem os jovens nobres começaram a aprender a pintar. Ele pensava que nenhum pintor podia pintar bem se não soubesse muita geometria (ALBERTI, 2009, p. 128).

Vê-se, pois, o classicismo de Alberti associando-se ao saber absoluto da geometria. O aprendizado da pintura está atrelado, para o teórico, ao domínio de uma ciência matemática e universal. Assim sendo, entende-se que o sentido de desenho pode ser explicado pelo domínio de formas abstratas e absolutas.

Nota-se, assim, na citação do teórico, a explicitação de uma regra poética. Tampouco se trata de uma descrição de processos como na *Ars Poetica* de Aristóteles, na qual o filósofo grego nomeia as diferentes subdivisões poéticas processadas pela *mimesis*, construindo uma gramática descritiva que separa a tragédia, a comédia, a música e a poesia épica, com o objetivo de registrar as cisões entre os ordenamentos produtivos nos quais a imitação humana processa-se de modo diferenciado. De fato, no texto de Alberti há uma poética explicitamente normativa. A defesa de uma regra e a sugestão sobre como o pintor deve proceder em seu ofício orientam o trabalho do teórico renascentista.

No texto de Leon Battista Alberti lemos uma ordem, camuflada de conselho, para ser seguida pelo pintor. Esta ordem edifica uma norma que diverge em demasia do pensamento crítico de Giulio Carlo Argan, uma vez que este não abre mão de perceber na obra de arte o seu potencial de abertura estética. Esta característica normativa de Alberti também deve ser entendida como um aspecto do classicismo do teórico.

O ofício do pintor é este: descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, as quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito

mais do que riqueza. A isto chegarão os pintores cuja pintura cativar os olhos e a alma dos espectadores. Dissemos, quando tratamos da composição e da recepção das luzes, de que modo se pode fazê-lo. No entanto, gostaríamos que o pintor, para bem poder obter todas essas coisas, fosse uma pessoa boa e instruída nas artes liberais. Cada um sabe como a bondade da pessoa vale muito mais do que toda a sua dedicação e arte para conquistar a estima dos cidadãos. E ninguém duvida de que a estima de muitos em muito ajuda o artista a adquirir fama e riqueza (ALBERTI, 2009, p. 128).

O primeiro comentário que deve ser feito a respeito do texto citado de Alberti refere-se à combinação de temas apresentados no fragmento. Na primeira parte, o teórico faz uma explanação técnica sobre o desenho da perspectiva linear (“certa distância e posição centralizada”), e na segunda, uma consideração sobre qual deve ser a conduta moral do pintor (“buscar a estima e não a riqueza”). Nesta miscelânea de argumentos morais e técnicos, vê-se o modo como o teórico renascentista construiu o seu tratado sobre a pintura, amalgamando em sua retórica o elogio à técnica a um certo aconselhamento comportamental acerca da práxis do pintor.

Certamente, junto com Vasari, que será mais comentado no transcórrer deste trabalho, Leon Battista Alberti foi um dos responsáveis pela construção ideológica do Renascimento italiano como um momento hiperclassicista da cultura ocidental, conceito temporal que deve ser entendido, ao mesmo tempo, como um amálgama confuso de ufanismos e moralismos imbricados ao universalismo formal (cito o caso específico das formas universais geométricas e a perspectiva linear). Devemos avisar de antemão que o conceito de clássico para Argan não é o mesmo que a terminologia classicista ou classicismo, o que será explicado mais adiante e não aqui, em função de orientação metodológica da tese. Mas desde já se pode notar o nosso esforço teórico em mostrar no apontamento crítico de Argan as raízes deste classicismo europeu.

Apesar de suas formulações, Alberti admirava, assim como Manetti, a obra de Filippo Brunelleschi, enxergando nela o ponto alto daquela cultura renascida. E, apesar de edificar sua teoria apoiando-se no caráter geométrico da perspectiva criada pelo arquiteto florentino, ele não era indiferente a aspectos técnicos e materiais que deram base a essa construção:

Quem haverá tão insensível invejoso que não louve o arquiteto Pippo, vendo aqui uma construção tão grande a se elevar ao céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem o auxílio de travamento ou quantidade grande de madeira? (ALBERTI, 2009, p. 68).

Nessa passagem, vê-se a sensibilidade de Leon Battista Alberti diante da cúpula de Brunelleschi. Aqui, o elogio do teórico renascentista não é tecnicista ou tampouco matematicista, mas expressa de forma sensível o maravilhamento perante o edifício que “com sua sombra cobre todos os povos da Toscana”. Em seu texto, Giulio Carlo Argan cita esta passagem do teórico para ratificar a materialidade da construção arquitetônica e o modo como ela inaugura uma nova espacialidade cidadina.

O argumento de Giulio Carlo Argan não pretende reduzir o projeto teórico de Leon Battista Alberti a um clichê do classicismo, apontando no trabalho do pensador apenas limites epistemológicos e entraves à percepção da descoberta de Brunelleschi. Ele busca cotejar as fontes a fim de discutir a imagem de Brunelleschi que surge a partir dos dois trabalhos. O intento de Argan de não transformar Alberti num estereótipo de teórico legislador emerge do seguinte trecho:

Schlosser opõe Alberti, literato e “não artista”, a Brunelleschi, artista, livre gênio criador; mas a oposição, certamente injusta com Alberti (que é literato, mas literato-artista), também não é plenamente válida para Brunelleschi, que é sem dúvida artista, e dos maiores, mas que, em toda a sua ação, é animado por uma intenção polêmica premente, quase a urgência de uma missão a cumprir (ARGAN, 2011, p. 86).

Na passagem, observamos o quanto a operação de mediação analítica de Giulio Carlo Argan, a partir da leitura dos textos de Manetti e de Alberti da obra de Filippo Brunelleschi, não se funda numa oposição simplista. Logo, o classicismo de Alberti não deve ser compreendido por meio de uma visão estreita. Argan sabe que “Alberti julga os fatos daquela revolução artística com olho de literato e humanista, preocupado apenas com o renascimento do antigo e as reconquistas das fontes clássicas” (ARGAN, 2011, p. 86). Todavia, esta visão teórica faz parte do sistema amplo que é o Renascimento italiano e não será pelo esvaziamento de sua importância que se alcançará uma leitura melhor acerca desse período. Por isso, não basta lhe retirar o atributo de artista, e sim entender a

complexidade do surgimento deste artista-literato no contexto da arte italiana renascida.

Alberti surge no Renascimento ocupando estas duas posições. E se Argan prefere, em parte, o texto de Manetti para explicar a figura de Brunelleschi, essa escolha nasce da percepção de que em *Vida de Filippo Brunelleschi* o artista inventor surge como uma figura histórica que descobre a perspectiva a partir de uma práxis material, e não como o normatizador do espaço plástico. Porém, Argan sabe da importância desta normatização albertiana para a difusão do projeto de cultura do Renascimento italiano. Consequentemente, o seu ajuizamento não é partidário de Manetti ou de Alberti, porém desembaraça do acontecimento de descoberta deste espaço plástico tal intento normatizador – que faz parte do projeto de cultura do Renascimento, mas não é, necessariamente, o elã criativo dos artistas.

Antonio Di Tuccio Manetti inicia seu livro *Vida de Filippo Brunelleschi* (1480) também de maneira elogiosa:

Dir-te-lo-ei de bom grado quantas notícias tiver, que muitas não são, primeiramente por causa deste teu pedido, para que leias a novela como verdadeira e não como uma fábula como tantas que se escrevem; e para que, mediante esta história, com o teu engenho, penetres no dele, pois a ti será bem mais fácil que para muitos outros; e ainda, porque te satisfarei mais deste modo do que não tenho feito algumas vezes de viva voz, quando me perguntares de onde veio e como se renovou este modo das construções que se dizem à romana e à antiga, as quais hoje muito em vão tanto se imita, e quem trouxe à luz novamente, pois antes eram todas alemãs e ditas modernas (MANETTI, 2013, p. 153-154).

A passagem de Manetti traz alguns recursos discursivos que apresentam aspectos da historicidade retratada: “a novela como verdadeira e não como uma fábula como tantas que se escrevem”. Nota-se neste trecho, portanto, a ênfase na ideia de verdade factual, opondo-se ao engano da fábula. O artifício retórico revela o propósito do autor de traçar um perfil verdadeiro e não enganoso do artista. Não existindo em Manetti uma compreensão moderna e sofisticada do que vem a ser a disciplina história (como uma reflexão teórica e crítica acerca do tempo), surge, de outro modo, o entendimento da narrativa legítima como aquela que transmite certeza aos fatos – mesmo sendo transportada no formato de novela.

A construção desse discurso de verdade institui, conseqüentemente, uma figura moral e exemplar de artista, como se vê nesta passagem: “e para que, mediante esta história, com o teu engenho, penetres no dele”. Manetti está aconselhando os seus leitores a terem Brunelleschi como exemplo a ser seguido. Assim sendo, Manetti eleva o artista à categoria de modelo a ser imitado. E diferente de Alberti, modifica o foco do objeto da perspectiva para a vida do artista.

Em seu livro *O Controle do Imaginário*, Luiz Costa Lima cita uma passagem das *Lezioni* de Agnolo Segni, retirada do livro de Bernard Weinberg, acerca da definição de fábula no mundo renascentista. Tal definição nos auxilia no entendimento do texto de Manetti. Assim, Luiz Costa Lima cita:

A fábula é assim sempre mentira e falsidade, mas se divide em duas. [...], que contém em si coisas falsas, quaisquer que elas sejam; a outra são as próprias coisas falsas e, particularmente, as ações falsas, não verdadeiras mas fingidas (COSTA LIMA, 2007, p. 48 *apud* WEINBERG, B., 1975, p. 302).

No texto do teórico brasileiro, a citação funciona para confirmar sua tese acerca do controle do imaginário no Ocidente, na qual a crise de transição entre o pensamento religioso pertencente à escolástica e a centralização no homem proveniente do humanismo acaba por produzir um veto à ficção, gerado pelo domínio da razão científica e teórica diante da imaginação – o controle do imaginário (COSTA LIMA, 2007, p. 39). A observação de Luiz Costa Lima nos ajuda na leitura do texto de Manetti, em especial no que diz respeito ao modo como a sua retórica acaba por construir um efeito de verdade em torno da narração novelesca da vida de Brunelleschi.

Adotando uma postura generalista, pode-se aproximar a obra de Antonio Manetti da de Leon Battista Alberti, em função de ambos partilharem um discurso de verdade, próprio do período do Renascimento. Entretanto, a tese geral de Costa Lima não apaga as diferenças de foco e de construção dos dois textos, como defende Giulio Carlo Argan: o de Alberti, como o construtor de uma teoria do espaço; e o de Manetti, como a apresentação de uma trajetória artística fixada na história. Sabe-se, pois, que parte do valor desta construção de um personagem

histórico está atrelada a uma cultura da exemplaridade: Brunelleschi é, portanto, um artista exemplar a ser copiado por seus feitos.

Por isso na sua juventude, devendo-se acrescentar algumas prestigiosas figuras de prata ao altar de San Jacopo de Pistoia, o qual é muito rico, estas lhe foram encomendadas e ele as fez com suas próprias mãos, pois já naquele tempo era um mestre, ainda que muito jovem. Fez uma escultura de madeira de Santa Maria Madalena, e a coloriu; era trabalhada por todos os lados e um pouco menor do que o natural, muito bela, mas se queimou na igreja de *Santo Spirito*, em 1471, quando se incendiou a Igreja (MANETTI, 2009, p. 159-160).

O trecho de Manetti traz à tona a valorização do trabalho, visto que o biógrafo nos diz “ele as fez com suas próprias mãos”. Apesar de as figuras do altar terem se perdido, elas surgem no texto para confirmação factual do trabalho de Brunelleschi; do mesmo modo, a datação do incêndio da igreja documenta o desaparecimento das obras. Há aí um sentido de história que liga a ação humana ao acontecimento factual por meio de uma lógica de causa e efeito, ou seja, Brunelleschi as fez com as próprias mãos e, se elas não existem mais, deve haver, certamente, uma causa para este desaparecimento. Tal sentido de verdade, já presente no início da novela de Manetti, reforça uma concepção de história bem conveniente ao Renascimento, de vertente historicista, na qual história e fato são considerados como sinônimos indissociáveis. E Argan sabe que o sentido histórico construído por Manetti se dá dentro da órbita do historicismo (ARGAN, 2011, p. 20-43).

Quando toca no tema da perspectiva, Manetti o faz de modo bem diverso do de Alberti:

Também naquele tempo, ele próprio foi o primeiro a pôr em prática o que os pintores de hoje chamam de perspectiva, pois ela é uma parte dessa ciência, e consiste, com efeito, em dispor bem e racionalmente as diminuições e os aumentos das coisas distantes e próximas que aparecem aos olhos dos homens: Casarios, planos, montanhas e cidades de todas as regiões; e dispor em cada lugar as figuras e outras coisas daquela medida pertencentes à mesma distância, que se mostram longe (MANETTI, 2009, p. 162).

A descrição topográfica da perspectiva feita pelo biógrafo de Brunelleschi não legitima o discurso normativo de uma regra, mas apresenta a perspectiva

como parte de uma ciência da visão, criada inicialmente por Brunelleschi. Acima, a explicação de Manetti situa a posição do artista em relação direta com a cidade e não descreve de forma matemática a geometria como um procedimento formal. O entendimento desta racionalidade reivindicada por Manetti possui um componente histórico, não sendo fruto de uma formalização vazia. Ver com distância é, portanto, ver com verdade, assim como o prosador pretende construir uma biografia que ordena os fatos da vida de Brunelleschi, apresentando cada um por meio de sua racionalidade.

Há uma última questão a se pensar acerca do modo como Manetti constrói o seu discurso biográfico acerca da figura de Filippo Brunelleschi:

Mas ainda que tenham feito com a regra – que não sem motivo chamei de ciência pouco acima – como fez Filippo depois, quem poderia ensiná-la estava morto havia centenas de anos, e em escritos não se encontra, e se encontra, não é compreendida: mas a sua indústria e argúcia ou a reencontram, ou foram suas inventoras. Apesar de ele se destacar de muitos outros em muitas coisas, através das quais ele educou seu século e aquele seguinte, jamais o viram contar vantagem, nem se autopromover, nem se assoberbar de coisa alguma, nem nunca se louvar com uma só palavra, mas, nas oportunidades que tinha, provava seu valor com suas ações (MANETTI, 2009, p. 163).

Nota-se neste fragmento um aspecto moral a ser sublinhado pelo biógrafo de Brunelleschi. Ele mostra o perfil do artista como aquele que se destaca por suas ações, sem se autopromover. E a prova do valor de Brunelleschi, como o próprio Manetti expõe, se dá devido às suas ações serem desprovidas de vaidade. Vê-se nessa construção a forte presença do discurso da humildade na ideologia cristã,⁴ já que por meio dele é apenas a partir das obras que o indivíduo revela, de fato, o

⁴ A partir do argumento de Santo Agostinho e de sua repercussão na literatura medieval e na do Renascimento, Eric Auerbach expõe, em seu conhecido ensaio *Sermo humilis*, no qual ele apresenta a questão da cristianização da literatura ocidental por meio da presença da tensão da cultura cristã com a cultura clássica, uma espécie de clivagem no interior do discurso do baixo (próprio da retórica clássica) que dá a ver o surgimento do discurso da humildade – presente até mesmo na *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Tal clivagem se produz devido ao surgimento de uma cultura que entende o corpo-carne como uma prisão definitiva para a alma. Logo, viver na terra, mesmo para as almas salvas e virtuosas, é uma tarefa de mediação, ou seja, de lidar com a pequenez do corpo e sua pobreza diante de Deus e do infinito. Este dogma atravessa toda a retórica literária do Renascimento, e chega, certamente, aos textos de Manetti e de Alberti, como vimos acima. A obra artística de Brunelleschi é grandiosa, mas está revestida de modéstia, o que a dignifica ainda mais (AUERBACH, 2012, p. 29-76).

seu valor. É esse cristianismo que elabora, conseqüentemente, a concepção de verdade histórica de Manetti.

Sobre a presença de uma concepção cristã em Manetti, Giulio Carlo Argan diz: “O pseudo-Manetti relata a ideia de Brunelleschi, segundo a qual o renascimento da arquitetura clássica no românico florentino está ligado ao renascimento religioso” (ARGAN, 2011, p. 43). Nesta passagem, o historiador nos mostra o quão ciente ele está dos pilares religiosos do historicismo de Manetti. Há na retórica do biógrafo uma constante recorrência à ideologia cristã, e esta apoia a estrutura de seu discurso. Como já vimos em Alberti, este elogio moral não é privilégio de Manetti. Contudo, em Leon Battista Alberti, a religiosidade não erige um modelo de ação diante do tempo, mas sim acaba por edificar uma teoria do espaço. Teoria que não deixa de ser necessária ao contexto histórico do Renascimento, como nos mostra Giulio Carlo Argan ao comentar a diferença de Leon Batista Alberti e de Brunelleschi, questionando o pensador Julius Schlosser (p. 20).

Giulio Carlo Argan interpreta os dois documentos do período a partir de uma premissa dialética de fundo marxista. É este esforço de localizar historicamente as diferenças de tratamento de um mesmo conteúdo (a obra de Brunelleschi) que faz com que o historiador não caia no risco de unificação ideológica do Renascimento italiano. Para Argan, os dois textos da época são de extrema importância. Neles, Brunelleschi acaba sendo apresentado como ponto máximo desta invenção, porém através de duas direções discursivas distintas. Esta diversidade discursiva, demarcada por Giulio Carlo Argan, enfatiza uma multiplicidade de visão dentro do contexto estudado diferença de tratamento que, ao ser sublinhada, exhibe um período vivo e repleto de tensões. Logo, a escolha pelo confronto das fontes é uma estratégia de ampliação do contexto do Renascimento italiano, projeto intelectual de Giulio Carlo Argan.

O teórico da literatura Fredric Jameson, norte-americano, faz um comentário bastante apropriado para se entender o que vem a ser o marxismo:

Ser um marxista inclui necessariamente a crença de que o marxismo é uma ciência: ou seja, uma axiomática, um organon, um corpo de conhecimentos e procedimentos distintivos (se

fôssemos desenvolver o argumento, poderíamos dizer também que ele possui, como discurso, um estatuto característico, que não é o da filosofia ou de outras formas de escrita). Toda ciência, contudo, projeta não só uma ideologia, mas um certo número de possíveis ideologias, e isso tem de ser entendido em um sentido positivo: ideologia como a teoria operacional de uma prática específica, como se fosse a “filosofia” desta última, e o conjunto de valores e visões que o mobilizam e lhe conferem uma ética e uma política (assim como uma estética) - (JAMESON, 1997, p. 19).

Através desta definição de Fredric Jameson, pode-se entender parte do procedimento de Giulio Carlo Argan: captar uma “teoria operacional” do contexto do Renascimento, isto é, descrever as visões das práticas vigentes, descortinando o conjunto de ideologias da época com o intuito de apontar um painel histórico que ilumine o contexto fora de preconceitos que amarraram o período a uma visada unívoca. Sendo assim, o marxismo do historiador italiano é estratégico por possibilitar-lhe, conseqüentemente, a elaboração de um painel histórico amplo que enxerga as coerências internas e as fragmentações dos sistemas de ideias do Renascimento sem fechar-se em uma única tese, apresentando, entretanto, o quanto essas ideologias tensionam entre si, como é próprio da peleja travada dentro materialismo histórico.

No caso das duas fontes aqui analisadas, o historiador apontou as diferenças entre elas com o objetivo claro de mostrar a posição de cada uma delas, mesmo sabendo da presença de lógicas internas nesse historicismo do Renascimento. A exigência normativa de logicidade espacial em Leon Battista Alberti, submetida ao universalismo da geometria, não chega a ser antagônica à vontade de verdade do discurso biográfico do pseudo-Manetti, fundada numa ética cristã. Entretanto, as relações entre as fontes devem ser vistas a partir de distâncias e de tensões oferecidas pelo método crítico do historiador, de outro modo apenas se confirmaria um lugar comum acerca do Renascimento italiano, uma espécie de bloco sem qualquer contraste.

O texto de Manetti interessa a Argan menos pelo seu teor cristão, e mais porque nele o crítico encontra a descrição da crise de trabalho que se instaurou naquele contexto, possibilitando a Filippo Brunelleschi a construção da cúpula da igreja Santa Maria Del Fiore. O fato de que o espaço perspectivo tenha surgido do enfrentamento criativo deste artista diante do término de um saber antigo interessa

ao estudioso marxista, uma vez que a crise das instituições é um tema caro ao materialista histórico. Acerca disso, Maurice Merleau-Ponty comenta em seu ensaio intitulado “Em torno do Marxismo”:

A história comporta vetores, tem um sentido. Não que nela as coisas se disponham em vista de um fim, mas porque expulsa os homens e as instituições que não respondem aos problemas existentes. Não que tudo o que nela aconteça mereça ser, mas porque tudo o que desaparece merecia desaparecer (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 8).

O pensador francês, que teve grande importância no trabalho crítico de Giulio Carlo Argan, põe-nos diante de um axioma trazido pelo materialismo histórico acerca de um sentido próprio dos vetores da história: a história expulsa de dentro dela as instituições e os homens que não respondem aos problemas existentes no mundo material. Evidentemente, o trecho acima, caso seja lido sem a devida atenção, pode ser interpretado como um elogio ao liberalismo econômico ou à lógica perversa do capital. Entretanto, o que está em jogo aí se dá pelo caráter contingencial da história devido à sua força motriz de apagamento. Se não há merecimento para o que foi apagado pela história – ao contrário do que postula Merleau-Ponty – seu sentido constrói-se através da presença deste desaparecer.

Logo, a irracionalidade daquilo que a história exclui revela sua lógica tanto ou mais do que as invenções criadas pelos homens. Neste sentido, a tese de Argan se ancora numa estratégia marxista de perceber na fonte de Manetti aquela crise processada pelas guildas medievais e a capacidade de Brunelleschi de responder de maneira criativa a este fato. Por isso, para o historiador, esta novela do pseudo-Manetti traz um conteúdo histórico diferente do que aquele do texto de Alberti. O conteúdo histórico apontado por Giulio Carlo Argan se deve à percepção contingencial da história de fazer desaparecer aquilo que não lhe serve mais. E a resposta de Brunelleschi para este desaparecimento é a descoberta de uma nova espacialidade que revoluciona a arte do Renascimento italiano.

2.2.

Brunelleschi e Ghiberti: as disputas de “espaço(s)” no Renascimento

O método historiográfico de Giulio Carlo Argan apresenta as disputas estéticas dos artistas a fim de vasculhar a fundo como cada um dos criadores dialoga com seus pares; fundamentalmente, tem o objetivo de mostrar a visão de mundo destes inventores por meio da comparação de suas *práxis* dentro do contexto histórico no qual a obra se criou – sem desconsiderar os desdobramentos críticos gerados por essas criações.

Atento à lógica interna de cada poética, Argan interpreta os processos criativos dos artistas: ele sonda o princípio de criação destes homens por meio de uma análise direta do mundo concreto em que cada um deles está inserido. O artista é um trabalhador. Logo, ele possui um método de trabalho que, ao ser indagado, traz à tona um sistema ideológico, com suas matrizes filosóficas, e sobretudo a obra do artista, que está inscrita numa racionalidade a ser decifrada pelo gesto crítico do historiador. A palavra ideologia deve ser aqui compreendida como ligada diretamente à criação de um conhecimento, e não atrelada ao senso comum conforme se costuma entender.

Nesta direção, Leandro Konder, em seu recente livro chamado *Em torno de Marx*, questiona a apropriação indevida de Benito Mussolini da expressão de Karl Marx “tudo é ideologia”, reduzindo de modo amoral o sentido desta expressão, tirando-lhe em particular o componente ético. Para Konder, o termo “ideologia” em Marx possui um significado que está diretamente atrelado à conquista e à descoberta de valores pela sociedade, e estes valores são associados ao conhecimento (KONDER, 2010, p. 23-24).

Quando nos referimos à investigação realizada por Argan no cerne dos sistemas ideológicos do Renascimento, estamos nos referindo aos valores levantados, analiticamente, pelo estudioso nas descobertas dos artistas, no agenciamento das práticas dos grupos e nas disputas engendradas no âmbito destas esferas. Tais disputas confirmam os atritos entre as ideias defendidas pelos agentes deste contexto. Para um marxista, é na luta (“de classe” – terminologia marxista) que se observam aspectos importantes da sociedade e da história. Por isso, Giulio Carlo Argan dá demasiada atenção aos atritos ideológicos gerados nos

contextos de criação artística. Estes choques expressam a multiplicidade de uma cultura, mesmo quando esta se diz/quer (“ilusoriamente”) homogênea.

Neste primeiro momento do Renascimento, com a descoberta da perspectiva feita por Filippo Brunelleschi, Giulio Carlo Argan aponta um conflito de visões entre dois mestres: Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi. A análise do historiador expõe uma dialética que se processa nesse período. As disputas dos artistas serão divididas aqui em dois momentos bem demarcados pelo historiador: o concurso das *formellas* em 1402, e a construção da cúpula em 1435-36. Nesses dois momentos, Giulio Carlo Argan expõe uma arena conflituosa dentro do espaço do Renascimento. Vale a pena atentar para o modo como o historiador ilumina e distingue cada artista e como essa distinção situa uma disputa de visões espaciais nesse período.

2.2.1.

As formellas: narrativa e drama

Em um de seus textos que trata da obra de Brunelleschi, Giulio Carlo Argan apresenta o concurso para o batistério da Igreja de São João Batista a partir do caráter competitivo que fomentou a construção das *formellas* (Ilustrações 1 e 2). Ao apresentar a competição e os agentes históricos da disputa, o historiador põe em relevo os dois personagens que nela se destacam:

O concurso de 1402 é uma ocasião para travar batalha, e Filippo escolhe o terreno da invenção. Os concorrentes mais perigosos são Niccolò di Pietro Lamberti, Jacopo Della Quercia e Lorenzo Ghiberti, sobretudo os dois últimos, que na época já mostravam não ser seguidores submissos da tradição corrente. A *formella* de Jacopo se perdeu; mas a de Ghiberti demonstra o quanto a elocução latina do jovem mestre era polida e elegante, o quanto sua métrica compositiva era harmoniosa e correta. De fato os contemporâneos perceberam que na comparação das duas provas o diferencial não estava na correção e na dignidade formal, mas na maneira de delinear a ação. Duas concepções tão diferentes não podiam ser comparadas, e o júri renunciou a escolher; mas Filippo desistiu de colaborar, por serem as duas concepções inconciliáveis (ARGAN, 2011, p. 89).

Já neste trecho, Giulio Carlo Argan explica o quanto o problema que se manifesta nas *formellas* de Ghiberti e de Brunelleschi deve ser menos observado do ponto de vista da forma e mais pelo modo como a ação se dá em cada uma das

obras. O historiador nota que nessas duas concepções inconciliáveis examinam-se dois modos de agir diante do espaço. Ghiberti, com sua elocução latina dotada de polimento e de elegância, e Brunelleschi, com a contusão do gesto rápido em sua obra:

O gesto que surpreendia na formella de Filippo era a força e a rapidez dos gestos “[...] a postura de Abraão, a atitude daquele dedo sob o queixo, sua presteza e, no anjo, o ato decidido com que ‘lhe agarra o mato’”. O biógrafo acrescenta que Ghiberti “desfez e refez muitas vezes o inteiro e as partes” e “acabou a obra depois de muito tempo”; enquanto Filippo, “possuindo a arte energeticamente”, terminou sua história de um fôlego só (ARGAN, 2011, p. 90).

Ao expor o processo de trabalho de ambos descrito pelo biógrafo, Giulio Carlo Argan nos põe diante de dois ritmos que estão evidenciados nas *formellas*; essas cadências assinalam as características dos criadores: o tempo para Brunelleschi é urgente, como a ação de sua *formella*, enquanto para Ghiberti o tempo moroso expressa a calma da obra que deve ser contemplada como a leitura de uma “poesia”.⁵

São dois métodos e dois resultados opostos: Ghiberti procede devagar, aprimorando os detalhes um por um; Filippo executa com rapidez e segurança. No primeiro, invenção e execução são inseparáveis, avançam juntos; no segundo, são momentos distintos e sucessivos. Lorenzo conduz sua obra como se escreve uma poesia, polindo cada verso e calibrando as rimas; Filippo concebe sua composição como uma “história”, identificando os fatos e os momentos, articulando os episódios e, uma vez concebido o conjunto, executa-o sem um instante de hesitação (ARGAN, 2011, p. 90).

Aos poucos, Argan vai nos mostrando como o método de feitura de cada um dos artistas produziu concepções espaciais divergentes. No mundo de hoje, em que o espaço da perspectiva já foi completamente naturalizado pela fotografia, a TV, os *outdoors*, entre outros meios, talvez seja difícil perceber o que o

⁵ No texto, *O primeiro Renascimento*, no qual Argan trata da obra de Brunelleschi em contraponto com a de Ghiberti, o historiador compara a obra deste a uma poesia narrativa e a daquele a um drama (ARGAN, 2011, p. 21). Poesia aqui não se constitui por meio da metáfora de uma discursividade lírica, e sim pela aproximação da relação entre a palavra e o que é lido, visto que a experiência, segundo Argan, da fruição do ‘quadro’ de Ghiberti se dá assim como a de um suporte literário. Assim sendo, não considero de extrema importância estabelecer uma diferença entre poesia e prosa neste contexto, ou poesia de narrativa na obra de Ghiberti, mas penso ser fundamental distinguir o tempo dramático e sintético de Brunelleschi da poesia narrativa presente na *formella* de Ghiberti. Logo, a oposição que se deve observar aqui é mais a do dramático *versus* o literário do que a do narrativo *versus* o poético.

historiador nos apresenta. Ele aponta o que há nesta divergência espacial de Ghiberti e Brunelleschi: uma multiplicidade de conceitos de temporalidade e de ação até a chegada da construção do espaço.⁶

Apesar de no momento do concurso das *formellas* ainda não ter sido descoberta a perspectiva linear (“a perspectiva legítima”), pois a invenção só emergiria da construção da cúpula da Igreja de Santa Maria Del Fiore, Giulio Carlo Argan oferece explicação acerca de uma pré-história dos conceitos de espaço que moviam o debate desses dois artistas antes de tal descoberta. Na sua argumentação, o que sustenta esta diferença é a presença de uma ação dramática na obra de Brunelleschi. Eis a descrição de Giulio Carlo Argan sobre a cena do sacrifício em Brunelleschi: “Abraão optou pelo sacrifício, está decidido a realizá-lo, mas a vontade do anjo contrasta com a dele – a ação dramática nasce e termina nesse contraste” (ARGAN, 2011, p. 90). Vê-se, portanto, na obra de Brunelleschi um tempo condensado e conflituoso. Ao contrário, em Ghiberti, “os gestos são indecisos; não expressam vontade, mas intenção; e o anjo ainda está longe, no céu. O tempo da ação é indeterminado, assim como o espaço” (p. 90).

Assim, o historiador comenta que já havia na visão de Filippo Brunelleschi uma operação de vincular o espaço e o tempo em uma unidade dramática. No caso, o tempo do sacrifício coincide, radicalmente, com o tempo da chegada do anjo, e o mensageiro avisa a Abraão acerca da ordem de Deus, a de não haver necessidade do sacrifício. Para Argan, é nesta unificação de tempo e de espaço que se dá a construção de um pensamento histórico, presente na elaboração de uma cena dramática.

Um movimento único em cadeia, como um rápido jogo de alavancas, expressa simultaneamente dois momentos: Abraão que golpeia e o anjo que detém seu braço. Aquele gesto, para o qual convergem as linhas mestras da composição, vale como um ponto de fuga; e aquela estrutura, que evidentemente independe de uma perspectiva autêntica, possui no entanto o sentido de uma perspectiva, na medida em que define uma condição de visão para a avaliação mais certa e conclusiva de uma ação ou de um fato,. Ao passar da sucessão de tempos e episódios à unidade de tempo e lugar, passa-se da narração ao

⁶ Para Argan, o termo espaço, no sentido da espacialidade moderna, está diretamente ligado à descoberta da perspectiva linear, uma vez que esta coordena todos os elementos do quadro em relação a um único ponto – em direção a uma universalidade e ao infinito.

drama; não apenas porque o drama é sempre necessariamente “representação”, mas porque o crescimento rápido e a rápida conclusão do drama definem uma condição humana, a mesma que informa o ideal humano de Brunelleschi (ARGAN, 2011, p. 90).

No alto relevo da *formella* de Brunelleschi, o estudioso evidencia o quanto a síntese processada pelo quadro independe da descoberta da técnica da perspectiva autêntica. O sentido desta “condição de visão” (que possui o “sentido de uma perspectiva” – observação que mostra o arejo de Argan acerca do sentido do termo), que traz a latência de uma síntese, deve ser entendido pela visualização de uma construção dramática que aí expressa um novo valor de sujeito, cuja ação ocupa o centro do mundo. O fundamental é captar na construção do raciocínio de Giulio Carlo Argan a formulação do quanto esta dramaticidade se vincula a uma ideia de história que surge com o Renascimento.

Ao novo valor do sujeito corresponde, necessariamente, um novo valor do objeto. A plástica, que define o objeto, é áspera, dura, concisa. Não há mais ritmos fluentes e linhas e nuances, mas corte cru dos planos, contraposição nítida de inclinações de luz e sombra; e o que decide a luz e a sombra são os gestos, ou seja, a estrutura interior da “história” (ARGAN, 2011, p. 91).

De fato, a novidade espacial trazida pela *formella* de Brunelleschi antecipa uma ideia de sujeito que propõe uma concepção de tempo que está essencialmente ligada a uma síntese do espaço por meio de um único acontecimento. Tal coincidência do tempo e do espaço numa obra plástica é bem diversa do modo como se dava a fruição artística no medievo. Naquela época, era comum a apresentação de planos apinhados de episódios que requeriam do espectador uma leitura dessas passagens do mesmo modo que se experimenta a progressão da escrita no suporte do livro. Este percurso de construção de um espaço sintético, que vai de Giotto até Brunelleschi, é crucial para a constituição deste novo sujeito histórico do Renascimento.⁷

Na *formella* de Ghiberti o encadeamento narrativo dos episódios almeja do observador uma construção cognitiva própria a uma obra literária. Como nos diz Argan: “Ghiberti aproveita o ritmo psicofísico que adotamos ao escrever; indo na direção da escrita” (ARGAN, 2011, p. 22). E ainda que Ghiberti esteja

⁷ Haverá, no segundo capítulo, uma breve análise da obra de Giotto de Bondone.

“interessado em construir uma descrição literária, em que as figuras substituam as palavras” (p. 22). Brunelleschi, “ao contrário, renuncia à tendência natural da descrição para não confundir a forma literária com a forma plástica” (p. 22). Assim, nota-se já na *formella* de Brunelleschi a presença de uma forma plástica autônoma que antecipa, em parte, o espaço da perspectiva linear. Esta forma constrói sua autonomia por meio da síntese. Ela é, sobretudo, a urgência de um espaço unificado, diferente da multiplicidade sequenciada da forma literária da *formella* de Ghiberti.

As diferenças entre os dois artistas não provêm apenas da oposição da forma literária e da forma plástica. A questão a ser colocada é principalmente ideológica. Neste sentido, o historiador nos mostra o quanto a vinculação à forma literária em Lorenzo Ghiberti estava ancorada em uma cultura nominalista que acreditava que os seres eram essencialmente nomes, identidades autônomas (ARGAN, 2011, p. 20). Por pensar as figuras como palavras, essências fixas, Ghiberti faz com que as identidades dos seres em suas obras surjam presas em si mesmas, sem serem absorvidas pela espacialidade da *formella*, como seria o caso de uma unidade conjunta que abarcasse todos os objetos em uma mesma ordem e direção. As figuras são autônomas e, por isso, observa-se nelas a resistência a existirem dentro de um espaço que quer solicitar esta autonomia para si.

Em seu dicionário de filosofia, José Ferrater Mora dá a seguinte definição de nominalismo:

NOMINALISMO – Durante a Idade Média, o nominalismo afirmou nas discussões sobre os universais que as espécies e os gêneros e, em geral, os universais não são realidades exteriores às coisas, como defendia o realismo, nem realidades nas coisas, como o conceptualismo, mas são apenas nomes, termos ou vocábulos, por meio dos quais se designam coleções de indivíduos. Segundo o nominalismo, só existem pois entidades individuais, os universais não são entidades existentes, mas unicamente termos na linguagem (MORA, 1978, p. 199).

Há portanto no nominalismo, doutrina muito disseminada na Idade Média, o entendimento de que dentro dos nomes, e circunscrito às coisas, observa-se a verdade do ser, não existindo, por consequência, um universal que englobe o todo. Deste modo, torna-se exata a afirmação de Giulio Carlo Argan quando nos mostra

a atitude de Lorenzo Ghiberti ligada a esta vertente filosófica. Para Ghiberti, o nominalismo é a doutrina filosófica mais efetiva para se representar o real, visto que, no mundo, o que existe são unicamente os termos da linguagem, e não o universal que reúne e agrupa estes termos. Tal concepção filosófica possibilita a aproximação de Ghiberti de um Renascimento mais literário, mais ligado ao culto aos gregos, próximo daquela ideologia que é defendida pelo tratado de Leon Batista Alberti (embora ele leia a descoberta de Brunelleschi como produto desse passadismo).

A análise de Argan segue na mesma direção ao comparar o alto relevo de Ghiberti, *Esau e Jacó* (Ilustração 3), ao de Donatello, *Banquete de Herodes* (Ilustração 4). Na obra de Lorenzo Ghiberti, a presença dos arcos segue uma proporção mais exata em relação ao tamanho dos corpos do que no alto relevo de Donatello. Porém, não se vê em *Esau e Jacó* uma coordenação entre os grupos de figuras e um espaço que se manifesta pela síntese autônoma. Cada figura e os grupos de figuras estão presos a si mesmos. Não há unidade no quadro. O olho humano acompanha cada bloco de corpos e os objetos perdendo de vista o todo da obra, como se cada parte fosse fruída de modo independente. Já na cena de Donatello, os arcos, por detrás do grupo central do banquete, aparecem como janelas vazadas que dão a ver um espaço citadino no qual planos isolados de figuras e objetos acabam se submetendo ao todo do quadro. Logo, no primeiro há proporção nas medidas e nas distâncias, sem a unidade do quadro, enquanto no segundo não há proporção e distância (o quadro é bem achatado), porém há um enlaçamento das partes dando totalidade à obra.

Por estar relacionada a uma matriz filosófica que compreende a autonomia do nome e da figura desligada de qualquer sentido mais abrangente de universalidade, a obra de Lorenzo Ghiberti não efetua uma fusão tempo-espacial que liga o espaço ao núcleo do acontecimento. Assim, Giulio Carlo Argan nos faz ver por trás da construção poética de Ghiberti que se contempla uma ideologia que serve de entrave e ao mesmo tempo de formulação da síntese espacial (dramática), como a que se vê processada na obra de Brunelleschi, Donatello e Masaccio – e que, fundamentalmente, estava também presente nas pinturas de Giotto nos trezentos.

Argan ainda chama a atenção para um fato: “É mais belo o Isaac de Ghiberti ou de Brunelleschi? O de Ghiberti, sem dúvida. Qual é o mais forte plasticamente? O de Brunelleschi, com certeza” (ARGAN, 2011, p. 21). A questão da beleza clássica, o domínio simétrico e a busca por um belo-perfeito construído a partir de uma matriz idealizadora que vê na beleza proporcional o valor de eterno, próprio de uma leitura do antigo, são de fundamental importância para se entender um dos sentidos do Renascimento processado pela cultura humanista. Assim sendo, há na beleza da obra de Isaac de Ghiberti esta perfeição. Contudo, tal perfeição não se liga à força plástica, que é visível na *formella* de Filippo Brunelleschi. Com esta diferenciação, Giulio Carlo Argan impede que se entenda a visão de mundo de Brunelleschi – o formulador do espaço da perspectiva – em estreita identificação com a concepção grega de beleza, calcada na fixidez do eterno. Há, pois, diversidade de visões no Renascimento, e a eternidade do belo nominalista de Lorenzo Ghiberti distancia-se da historicidade dramática da *formella* de Brunelleschi. Há, seguramente, na comparação entre as *formellas*, uma disputa de visões “espaciais” nesse “primeiro Renascimento”:⁸ a obra de Brunelleschi solicita ao espectador uma visada sintética, enquanto a de Ghiberti, a experiência disjuntiva de uma leitura de partes belíssimas e bem detalhadas que exaltam sobretudo a perfeição do nome e da figura.

A distinção entre um Renascimento literário, que busca o seu modelo no antigo, e um Renascimento plástico, da descoberta da perspectiva italiana, é uma questão cara a Argan. A todo tempo, o historiador acompanha o encaixe e o desencaixe destas duas fontes de sentido para o Renascimento. Ele nota na obra de Leon Batista Alberti a firme defesa ideológica de um classicismo idealizador do antigo, que será recuperada e ampliada na obra de Giorgio Vasari, e observa também o quanto este sentido histórico e idealizado da antiguidade clássica adentra os objetos de arte, como é o caso do belo na *formella* de Lorenzo Ghiberti.

Investigar estes valores é perscrutar no interior do objeto artístico razões que ultrapassam a obviedade do que se determina como dado do período histórico. É perceber, por meio do juízo crítico, os discursos que se inscrevem na poética do artista, captando o seu gosto estético e atribuindo-lhe sentido. Uma vez que o real

⁸ Aludo ao título do ensaio de Giulio Carlo Argan.

se constitui por fenômenos, camadas de aparências, o historiador da arte deve estar atento não apenas às disputas de classe e ideológicas dos artistas (esta é apenas uma camada), mas às pistas estéticas que a obra oferece. Como uma escrita crítica historiográfica que busca reposicionar o objeto de arte em seu frescor produtivo, Argan nos mostra como o ideal de beleza de cada uma destas obras processa modos de representação distintos, com sua própria racionalidade interna.

Nesta etapa do trabalho, interessa-nos na escrita de Argan o sentido histórico que ele acaba por alcançar através de sua leitura destas duas obras. Ele capta a presença de uma matriz da cultura gótica na obra de Brunelleschi e nos dá a ver o quanto a descoberta de um novo espaço plástico não está separada desta cultura que foi vista de modo pejorativo por Giorgio Vasari. Sobre as *formellas*, Argan diz: “Em matéria de Latim, Ghiberti revela-se muito mais preparado do que Brunelleschi. Com efeito, Brunelleschi está mais voltado para o gótico tardio” (ARGAN, 2011, p. 23).

Apesar de indicar a formação artística de Filippo Brunelleschi atrelada ao estudo e à pesquisa de uma racionalidade própria da arquitetura romana clássica (mais especificamente quando analisa a cúpula da Igreja de Santa Maria Del Fiore), Giulio Carlo Argan nos conta que as linhas usadas pelo artista em sua *formella* são essencialmente góticas, oblíquas e diferentes das formas clássicas, arredondadas e perfeitas adotadas por Ghiberti. Tal comentário do historiador só é possível porque ele está se apropriando da definição da arte gótica desvinculada do sentido negativo que o termo, infelizmente, acabou por adquirir no texto de Giorgio Vasari.

Cabe, portanto, mostrar aqui como o termo aparece na obra de Vasari e como ele tem outro valor crítico em Giulio Carlo Argan. Vasari assim se expressa sobre a arte gótica:

Há outra espécie de trabalho, que se chama alemão, constituído por ornamentos e proporções muito diferentes dos antigos e dos modernos, que hoje não é usado pelos melhores artistas, que dele fugiram por achá-lo monstruoso e bárbaro, esquecendo de todas as suas ordens, que mais caberia chamar de confusão ou desordem; em suas construções, tantas que infestaram o mundo, as portas são ornadas de colunas delgadas e contorcidas à guisa de videiras, que não podem ter força para sustentar o peso do

que quer que seja; e assim, em todas as fachadas e em todos os seus outros ornamentos, faziam uma profusão de pequenos tabernáculos um sobre o outro, com tantas pirâmides, portas e folhas quantas pudessem caber, parecendo impossível que pudessem sustentar-se; e mais parecem feitas de papel do que de pedras e mármore [...]. Essa maneira era invenção dos godos, que destruíram todas as construções antigas e mataram os arquitetos nas guerras, de tal maneira que os sobreviventes depois criaram construções deste tipo, fazendo abóbodas em quatro arcos agudos e enchendo toda a Itália com essa maldição de construção; [...] E que Deus livre todas as terras da ideia de se executar esse tipo de obra que, por nossas construções, não merece que dela falemos mais do que já falamos (VASARI, 2011, p. 25-26; grifos nossos).

Neste trecho conhecido por muitos historiadores, Giorgio Vasari nomeia a arte gótica de uma forma revestida de preconceito étnico. O nome escolhido provém de uma tribo bárbara, os visigodos, e o estudioso analisa o conjunto das edificações feitas fora dos moldes clássicos como provenientes deste grupo étnico que participou das invasões bárbaras no tempo do Império romano. A citação de Vasari está repleta de preconceito e a construção retórica do texto busca valorizar o alto Renascimento como um período que liquidou a arte gótica.

Nesta citação, “antigo” e “moderno” são entendidos como ligados pelo elo do clássico, ou seja, a Antiguidade Greco-Romana e o Renascimento são os períodos áureos da arte porque estão unidos por esse espírito. Nas edificações arquitetônicas dessa época heroica, observa-se a presença dos arcos, das colunas com suas formas geométricas ancoradas em cálculos físico-matemáticos que suportam o peso arquitetônico dos prédios. Por outro lado, na arquitetura gótica, segundo Vasari, as construções não sustentam peso algum, “e mais parecem feitas de papel do que de pedras e mármore”.

Apesar da rejeição de Vasari, há nesta passagem uma descrição estilística sobre o gótico que vai imperar mesmo em análises posteriores que não se enraízam mais no preconceito quanto ao termo. Nesta estética, a leveza dos materiais conquistada pelo drapeado arquitetônico, as torções das colunas e de linhas passam a ser as características de um estilo que revela certa empiria dos arquitetos (que não deixam de ter as mãos de artesãos): a presença de uma racionalidade viva e tátil em oposição a um pensamento mais idealizado e abstrato – se quisermos, grosso modo, isolar este estilo apenas para fins de compreensão

conceitual. A arte gótica, desde as releituras de John Ruskin, com os pré-rafaelitas e com o movimento artístico chamado Art & Crafts, adquire um novo valor. Ela passa a ser vista como um momento artístico em que a força do trabalho do artista vem à tona e é reconhecido na obra e na cultura. Sendo assim, Giulio Carlo Argan fala sobre o termo:

O centro dessa cultura é a França, mas ao lado do gótico francês existem, com caracteres próprios, o gótico alemão e o italiano. Não somente a arte gótica reúne e desenvolve os fermentos novos, que vimos formar-se na arte românica, mas também os organiza em sistema; e esse sistema tem um lugar seguro na mais vasta organização do saber. O artesanato e, no seu vértice, a arte são também modos de atuar, tendo como fim o valor meritório, também no sentido religioso, da obra perfeita. É uma finalidade diversa daquela dos religiosos e dos senhores, tipicamente burguesa. O gótico é, com efeito, a primeira manifestação de uma cultura não só ocidental e europeia, mas também burguesa (ARGAN, 2003, p. 337).

Certamente, a definição da cultura gótica em Giulio Carlo Argan já está marcada por todo o empenho crítico de John Ruskin e dos movimentos ligados a este pensador de desvincular a arte gótica do preconceito classicista e etnocêntrico que a história da arte havia lhe atribuído a partir de Giorgio Vasari. Contudo, Argan, por meio de sua escrita ensaística, amplia esta questão, captando o valor do trabalho e da técnica na arte gótica através do seu caráter de sistema e, fundamentalmente, pela sua internacionalização no contexto europeu. Assim, arte gótica não é mais um nome pejorativo e tampouco somente um estilo. Também não é superior ou inferior à arte renascentista. É, portanto, um conceito potente que explica a transição da cultura artística medieval que aporta no Renascimento e na Idade Moderna. Se houve autonomia do espaço plástico a partir da descoberta da perspectiva linear no Renascimento italiano, ela só foi possível em função da autonomia conquistada pelo Gótico através de artistas donos do seu trabalho.⁹

⁹ O conceito de autonomia é um conceito problemático, uma vez que se compreende que o termo traz em seu cerne um certo idealismo pelo fato da não existência de uma autonomia absoluta. O que se nomeia aqui como autonomia dos artistas está claramente relacionado ao fato do surgimento do artista liberal como aquele que é dono da autoria de sua criação artística. Evidentemente, se compararmos estes pintores e os arquitetos do Gótico e do Renascimento a Pablo Picasso, iremos notar quão aprisionados eles são aos temas e às ordens religiosas. Mas se pensarmos neles em confronto com a grande massa anônima de trabalhadores que reproduziam com pouca inventividade temas das igrejas, captaremos o surgimento desta autonomia que não está, de modo algum, separada do surgimento do capitalismo e de uma arte cuja essência é burguesa.

Evidentemente, quando Argan nos diz que a *formella* de Brunelleschi é gótica, há aí a percepção do uso das linhas retorcidas, dos corpos pontiagudos, mas há também uma compreensão mais profunda acerca do Gótico desligada deste aspecto apenas estilístico. A *formella* de Brunelleschi é gótica porque traz uma tensão de forças inconciliáveis que se transforma numa unidade conflitante. E, em parte, para Giulio Carlo Argan, é dentro desta unidade conflitante e dramática que visualizamos a pré-história da descoberta da perspectiva, e não somente em operações matemático-geométricas. Logo, o Gótico não se opõe ao Renascimento, mas oferece condições de autonomia para esta cultura que tem como projeto pôr o homem no centro de seus questionamentos existenciais, estéticos e políticos.

Vê-se, portanto, que o modo como Giulio Carlo Argan compreende o tempo histórico do Renascimento não está firmado em oposições e rupturas estéreis ligadas a uma segmentação purista do Gótico e do Renascimento, como afirma Peter Burke ser o modo de construção mais habitual dos historiadores do Renascimento (BURKE, 2010, p. 24). Em suma, Argan não cai neste equívoco, porque entende a obra de arte como um objeto cuja riqueza simbólica ultrapassa esses discursos homogêneos, assim como o tempo não pode ser experimentado de um modo unívoco.

2.2.2.

A cúpula – o trabalho e a técnica

A história da cúpula de Santa Maria Del Fiore começa oficialmente em 19 de agosto de 1418, quando a corporação de Lã, que é responsável pelas obras da catedral, convoca o concurso para um modelo. Brunelleschi constrói o dele em alvenaria, tendo como colaboradores Donatello e Nanni Di Banco. É um indício precioso: esse grupo representava as ideias mais avançadas do ambiente florentino, e não havia dúvida de que o líder fosse Filippo (ARGAN, 2011, p. 93).

O trecho acima parece ser uma singela narrativa. Contudo, há aí um movimento narratológico e analítico que demonstra a operação historiográfica de Argan de demarcar a liderança de Filippo Brunelleschi. Em geral, a escrita do historiador se movimenta a partir da apresentação de um quadro sincrônico, um sistema (no caso, o concurso produzido pela corporação de Lã, e os agentes que

dele participaram); posteriormente, ele dá destaque aos personagens e aos grupos que ocuparam o centro, ou seja, aponta aqueles que se destacaram na disputa.

No momento em que o historiador mostra esta liderança e como ela se avulta, ele está, pois, dando a ver um processo diacrônico. Mas esta diacronia, tão bem exercitada por Giulio Carlo Argan, nunca se apoia em um evolucionismo, mas se fundamenta na percepção dialética de que o avançar só se dá em estreita tensão com o retroceder. Não existe “marcha” homogênea. O que se nota é uma ação crítica diante dos fenômenos técnicos e artísticos. E é exatamente porque há ação crítica que não se verifica uma caminhada histórica homogênea, mas sim, no caso de Ghiberti e de Brunelleschi, o que se observa são escolhas plásticas e técnicas, como já foi mostrado no exemplo das *formellas* e será explicado aqui no caso da cúpula.

Trata-se de um método historiográfico que se elabora expondo um panorama e as próprias tensões reais, visto que pretende situar suas questões em um contexto que não é apenas a sequência de fatos (com datas e a certificação pericial dos acontecimentos) e nem a dissolução do contexto em ideias (formas simbólicas e puras) que ditam o regime de uma temporalidade. O que Giulio Carlo Argan nos apresenta é a multitemporalidade vivaz de uma história que se percebe rica em contrastes, expondo os seus agentes em descobertas diversificadas.

As grandes obras em curso, naqueles anos, eram a primeira porta de Ghiberti e a Porta dela Mandorla, na parede lateral de Santa Maria Del Fiore; sem dúvida, essas obras eram o assunto principal das discussões e, provavelmente, das invectivas polêmicas de Filippo e seus amigos. Nas obras de Lorenzo já podiam ser detectados os indícios de uma renovação iminente do gosto, e todos concordavam com a necessidade de remontar à Antiguidade para recuperar uma naturalidade expressiva, que se perdera na austeridade iconográfica e litúrgica da pintura bizantina e na elegância demasiado áulica do gótico. A discordância estava, como dissemos, na maneira de estudar e interpretar a Antiguidade e de reconhecer e vivificar nessa experiência a ascendência latina do povo toscano. Filippo não cansava de salientar a necessidade de remontar às fontes e demonstrava-o com suas viagens contínuas a Roma (ARGAN, 2011, p. 93).

Argan desenha um painel histórico no qual se observa que Brunelleschi e Ghiberti não são necessariamente opositores. São, sobretudo, artistas empenhados

coletivamente em “remontar à Antiguidade”, cientes da necessidade de que, para isso, será preciso “recuperar uma naturalidade” que se perdera com a pintura bizantina e com a elegância áulica do gótico – este, certamente, não se refere à linhagem gótica de Giotto, louvada por ambos, e sim à tradição provinda de Siena, da obra de Simone Martini, pouco apreciada até mesmo por Ghiberti em seus *Comentários*, conforme comenta o historiador Lionello Venturi (2007, p. 95).¹⁰

No contexto da construção da cúpula, Argan acompanha tanto o debate cultural do gosto quanto as construções que se fazem na Igreja de Santa Maria Del Fiore (Ilustração 5), vendo todos os fatos de perto. O exemplo da bem-sucedida feitura da Porta de Ghiberti nesta igreja é um destes casos, porque interessa ao historiador estabelecer uma relação entre o que se deu na construção da Porta e a construção da cúpula. O fato de ele situar todas as construções que se dão na igreja sustenta um sistema produtivo no qual está amparada a sua visada material. É um olhar minucioso e aproximativo que, por seguir a exposição de um sistema produtivo, é capaz de ver as diferenças de interpretação/posição em um projeto mais amplo de ideologia e de cultura. Ciente dessa proximidade contextual de Ghiberti e Brunelleschi, é que Giulio Carlo Argan apresenta os contrastes entre estes dois agentes do Renascimento.

Argan evidencia a importância do trabalho de Ghiberti e de Brunelleschi no mesmo território de descobertas plásticas: a Igreja de Santa Maria Del Fiore. Este recorte faz parte do método deste historiador de aproximar, através de uma lupa, as experiências históricas que se davam no mesmo tempo-espaço, a fim de organizar as diferenças que existem entre os criadores, mostrando por meio do sistema arquitetônico as tensões construtivas entre os agentes. Se, como nos mostra Argan, as grandes obras em curso eram a Porta de Ghiberti (Ilustração 6) e a Porta della Mandorla de Nanni de Banco (Ilustração 7), cabe notar que havia sobretudo uma expectativa quanto à participação de Ghiberti na construção da cúpula. Expectativa maior do que para o trabalho de Brunelleschi, visto que a

¹⁰ Como se observa no texto de Giulio Carlo Argan, o emprego da nomenclatura “gótico” surge com muitas nuances de sentido. Neste contexto específico, o termo não está necessariamente ligado a um estilo determinado visando a um ajuizamento estético, mas é empregado para situar a oposição que o grupo de artistas ligados tanto a Brunelleschi quanto a Ghiberti faz em relação aos pintores do gótico internacional.

disputa entre os dois, que já havia se dado desde as *formellas*, prosseguira no concurso da Porta, que Ghiberti ganhara (ARGAN, 2011, p. 94).

Deve-se atentar para o fato de que a Igreja de Santa Maria Del Fiore localizava-se em Florença, e que esta cidade, ao contrário de Roma, não possuía tantas obras latinas, nela existindo uma forte presença gótica e bizantina. Foi a força dos humanistas, conforme nos mostra André Chastel em seu livro *Arte e Humanismo em Florença*, (1959), que fez florescer o Renascimento em Florença. Logo, era a vontade interpretativa de construção histórica que impulsionava essas obras do Renascimento florentino. Acerca desta questão, André Chastel diz:

Donatello foi um dos que organizaram, em benefício dos notáveis florentinos, a caça às antiguidades e sua restauração. Em meio século esse movimento iria contribuir para deslocar o horizonte da cultura. Mas, em Florença, isso não era assim tão simples. A cidade nunca teve ruínas comparáveis – nem de longe – às de Roma: à beira do Tibre, os vestígios brotam do solo, enquanto à beira do Arno, eles dependem da curiosidade, é preciso descobri-los, buscá-los, imaginá-los (CHASTEL, 2012, p. 79).

Em Florença observa-se o espaço de recriação próprio a uma cultura que está reinventando sua latinidade, em polêmica com a cultura gótica e bizantina. Deste tensionamento surge em Florença a criação de uma nova cultura que se constrói por meio de uma interpretação do antigo, uma vez que esta antiguidade é recriada pelas visitas que os artistas passam a fazer a Roma.

Este ambiente florentino é o cenário no qual nasce o espaço criativo para o Renascimento italiano, e o fato de a Igreja de Santa Maria Del Fiore pertencer a esta cidade nos põe em contato com a dinâmica cultural geral em torno das construções que aí se davam. A explicação de Argan sobre a diferença do trabalho de Brunelleschi e Ghiberti está em conformidade com o panorama apresentado por Chastel, visto que se verifica na rixa entre os dois artistas uma divergência de interpretação sobre a fonte clássica.

Porém como Cennini, [Ghiberti] acredita que a redescoberta do “latim” realizou-se de uma vez por todas, no começo do século XIV, com Giotto e os irmãos Lorenzetti, enquanto Alberti, e portanto Brunelleschi, tem certeza de que, no começo do século XV, ela está apenas começando. Ghiberti e Cennini reivindicam para si a herança de Giotto, e consideram a arte do fim do

século XIV, que transmitiu para eles a tradição de Giotto, o desenvolvimento natural daquela renovação. Brunelleschi, Donatello e Masaccio não contestam a grandeza de Giotto ou da escultura de Nicola e Giovanni Pisano, mas julgam a arte do final do século XIV uma fase de involução. De novo, trata-se de duas avaliações diferentes da situação: positiva, a de Ghiberti; negativa, a de Brunelleschi (ARGAN, 2011, p. 95).

No trecho, Giulio Carlo Argan é sucinto quanto à estratégia interpretativa e histórica de cada artista do período. Para Lorenzo Ghiberti, o Renascimento se dava por continuidade e não por ruptura com o trabalho de Giotto – o artista fundamental dos trezentos, que havia construído uma torre, o Campanário (Ilustração 8), junto à Igreja de Santa Maria Del Fiore. Filiada à leitura de Cennino Cennini da obra de Giotto, a interpretação de Ghiberti pretende perceber o fluxo temporal inaugurado por este artista naquela cultura renascida, apreendendo a constituição de uma transição histórica. Já a interpretação de Brunelleschi, por mais que igualmente apreciadora da obra de Giotto, aspirava, assim como Alberti, a uma ruptura com aquela tradição que, segundo nos mostra Argan, era vista por ele como decadente (ARGAN, 2011, p. 95).

Deste modo, atentamos para a construção crítica e historiográfica de Giulio Carlo Argan de demarcar analiticamente estas duas personalidades que rivalizam na construção da cúpula. Os dois artistas trazem em seu cerne relações diversas com o tempo, interpretam o passado recente dos trezentos a partir de ações diversas. Em Ghiberti, vê-se o desejo da transição. Já em Brunelleschi, a ambição por ruptura.

O nexu histórico de Argan prossegue quando o historiador relaciona esta diferença de temporalidade com a vinculação de ofício de Ghiberti e de Brunelleschi: “O que Filippo afirma e defende, pela primeira vez, é o “profissionalismo” do arquiteto contra o “magistério” genérico do artífice, a prioridade da invenção técnica em relação à perícia do ofício” (ARGAN, 2011, p. 94). Ao mencionar o profissionalismo do arquiteto em Brunelleschi, Argan está enfocando o pioneirismo deste na definição moderna do ofício e na demarcação de uma função construtiva técnica, afastada do conceito de trabalho existente nos grupos de mestres de obras das guildas que agiam como artesãos, sem a compreensão de um espaço funcional, próprio da perspectiva. Argan está

sobretudo delimitando o caráter liberal desta função. Entretanto, quando chama a atenção para o magistério genérico de artífice em Lorenzo Ghiberti, o historiador parece referir-se ao domínio técnico virtuosístico deste ao fazer uso de técnicas de fundição, e sobretudo o cuidado e o rigor com que trata a matéria plástica até atingir o resultado mais precioso. Acerca desta perícia de Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari comenta em seu livro *Vidas dos Artistas* (1550) que Donatello e Brunelleschi “reconheceram que Lorenzo era melhor mestre que eles na arte de fundição” (VASARI, 2011, p. 199). Este domínio está claro na Porta da Igreja de Santa Maria Del Fiore feita por Ghiberti.

No que se refere à cúpula, o historiador segue na investida desta distinção no trabalho dos dois artistas:

Ghiberti apoia-se na experiência tradicional dos mestres de obras, na antiga solidariedade e colaboração do canteiro; Brunelleschi acha que deve fazer tudo sozinho, e que não pode utilizar os operários senão para execução material. São duas posturas que implicam duas avaliações opostas das condições concretas do sistema produtivo. A avaliação de Ghiberti é positiva, a de Brunelleschi, negativa; como prova temos notícia de uma espécie de motim, ou melhor, de greve, dos mestres de obras contra Brunelleschi, que os despede na hora, para depois readmiti-los em bloco, menos um, mas com um salário menor – um episódio que mostra como o declínio do espírito da comunidade artesã medieval coincide com o surgimento do arquiteto profissional (ARGAN, 2011, p. 94).

Assim, Argan nos faz ver o quanto a ruptura temporal em Brunelleschi se efetiva pela necessidade do arquiteto de cindir a lógica daquele sistema produtivo que já havia se perdido. Sendo assim, a falência da tradição percebida pelo artista é apresentada por Argan como de duas ordens: 1. Ela é ideológica, pois o artista nota a necessidade de se reconstruírem novas bases de pensamento no Renascimento; 2. É do mesmo modo produtiva, já que Brunelleschi enfrenta uma crise real do trabalho na construção da cúpula. A crise necessita, segundo Argan, de um temperamento como o de Brunelleschi.

Quando foi apregoado o concurso para o modelo da cúpula, as dimensões da grande calota já estavam fixadas, e o tambor, construído; ao lado do campanário ainda se encontrava um modelo em alvenaria, que devia servir para a construção da calota. Mas, “na mente dos mestres de obra, já aparecia a dificuldade de construir uma abóbada tão grande e alta;

considerando que, por causa dessa amplitude e altura, as traves e as vigas de sustentação dos cimbres e das outras armações deveriam partir do chão, julgava-se que a quantidade de madeira e a despesa seriam assombrosas, e a obra, por sua dificuldade, quase impossível; ou, melhor dizendo, absolutamente impossível” (ARGAN, 2011, p. 95-96).

Na passagem, Argan apresenta, em citação de trecho da *Vida de Brunelleschi* de Manetti (1480), as dificuldades que existiam na construção da cúpula. A impossibilidade de realizar a obra em função de uma técnica inexistente força o arquiteto a encontrar uma solução para a construção por meio de uma invenção espacial. Logo, para resolver este problema material, torna-se necessária a recriação de um procedimento de trabalho e não somente o domínio de um fazer, ou uma *expertise* artesanal. E a inoperância de Ghiberti nesse processo – visto que está preso ao magistério do artífice e em busca de uma relação histórica vinculada à tradição gótica – ancora-se no fato de não ser mais possível resolver este problema construtivo através de um conhecimento adquirido a partir da tradição.

Para o estudioso, a solução da construção da cúpula (Ilustração 9) de Brunelleschi se deu pela “pesquisa que Filippo” empreendeu em “Roma” [...] que não visou “à descoberta de objetos preciosos ou simulacros míticos, e sim ao estudo documentado e filológico das formas e dos processos da arte clássica” (ARGAN, 2011, p. 95). Na sequência do seu argumento, Argan nos mostra a opção de Brunelleschi pela técnica de espinha de peixe aprendida no estudo dos antigos e pela escolha da forma ogival em lugar da semiesférica, como um cruzamento entre a cultura clássica e a gótica. Assim sendo, o desenvolvimento deste novo espaço, ou seja, a descoberta da perspectiva linear, dá-se, para Argan, no bojo do embate material e técnico, no qual a forma ogival gótica cruza-se com uma técnica própria da arquitetura romana.

No exame crítico da poética de Lorenzo Ghiberti e de Filippo Brunelleschi na construção da cúpula, Giulio Carlo Argan nos dá a ver uma questão historiográfica valiosa. Ele nos apresenta o quanto a construção deste espaço perspectivo dependia, sobretudo, de uma questão de técnica, esta entendida como questionamento vivo diante de encruzilhadas do próprio sistema produtivo. Ghiberti e Brunelleschi são dois artistas que, quando observados de perto, apresentam uma enorme diferença no que tange à interpretação daquela cultura

latina que faz uso do espaço arquitetônico da Igreja de Santa Maria Del Fiore como laboratório para o Renascimento. A lente próxima e espacial de Giulio Carlo Argan nos mostra essa diferença de visão no seio do Renascimento italiano, provocando uma reavaliação das leituras generalizadoras do período.¹¹

Encontraremos nos *Comentários* de Ghiberti a defesa da proporção, da busca pelas fontes clássicas, ou seja, uma preocupação formal oriunda das ideias hegemônicas que no correr dos séculos definiram o Renascimento italiano (GHIBERTI, 1912, p. 3).¹² Entretanto, o criador da perspectiva linear, Filippo Brunelleschi, descobriu-a não por ideias fixas, mas sim por meio de um enfrentamento real do trabalho. Sem estar ligado a uma doutrina filosófica como o nominalismo e a técnicas do passado, Brunelleschi descobre uma nova espacialidade que vai se coadunar ao conceito de Universal. E é este o interesse de Giulio Carlo Argan ao acompanhar as fontes históricas da época e o enfrentamento produtivo destes dois artistas: mostrar como esse espaço, que mais tarde será associado a uma concepção de universalidade em Galileu, surge da produção de um juízo crítico de Brunelleschi ligado ao trabalho.¹³

Na construção da cúpula, Ghiberti quis dar prosseguimento ao projeto com sua perícia de artífice, contando com a existência da tradição de um fazer que, felizmente ou infelizmente, estava falido. Ao contrário, Filippo Brunelleschi descobre, a partir desta crise de trabalho, o espaço perspectivo e o lugar liberal do ofício do arquiteto. Logo, as características do Renascimento (reinterpretação do antigo, uso da proporção dos corpos em face do espaço, domínio formal do belo,

¹¹ Caso comparemos o procedimento investigativo de Giulio Carlo Argan com o trabalho de Peter Burke acerca do Renascimento, observaremos o quanto o historiador italiano se aproxima mais das fontes e, sobretudo, dos acontecimentos que se processaram na Itália do século XV. Há toda uma historiografia recente desse período, como é o caso da de Burke, que apenas sobrevoa as datas, lista tendências historiográficas sem fazer análises, apontando, como que por pinceladas, fatos e contradições ligeiras sem adentrar o embate material e ideológico do contexto estudado. Não é difícil reconhecer no método de Argan a presença do marxismo. Contudo, a não investigação da natureza deste marxismo e até mesmo o quanto o autor expande tal ciência impedem que se observe o enorme alcance deste empreendimento historiográfico. Faço este comentário porque Burke resolve em seu texto em poucas linhas o problema da análise marxista do período, como se todos os esforços de uma historiografia marxista caíssem em um mesmo resultado.

¹² Disponível em: http://f.letmeprint.ru/80369803-d201c440/fragment_2067935.pdf. Acesso em: 05/06/2014

¹³ A questão do espaço galilaico, com a união do conceito de universal ao infinito, será discutida a seguir. A tese buscou dividir as influências filosóficas e teóricas de Giulio Carlo Argan. Contamos com a paciência do leitor no que tange o esclarecimento das questões. Elas serão desenroladas no desenvolvimento do trabalho.

atividade liberal do artista, descoberta da perspectiva linear) não formam um todo unívoco, mas sim um conjunto múltiplo de respostas que se fazem presentes através de uma disputa tensa de visões e de ideologias firmadas pela polissemia do termo Renascimento.

2.3.

A perspectiva como forma simbólica e o significado da cúpula de Filippo Brunelleschi – Argan e Panofsky

2.3.1.

A perspectiva e o símbolo

No livro clássico de Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*, no qual o historiador alemão se detém na especulação teórica e histórica em torno da perspectiva, causa surpresa a mínima alusão ao criador do espaço perspectivo, Filippo Brunelleschi.¹⁴ O interesse de Panofsky parece ser, especialmente, o de demarcar o surgimento moderno do espaço perspectivo, contrapondo-o com o conhecimento espacial dos antigos e enfatizando o quanto esta descoberta se deve, em especial, a uma sensibilidade renascida, sendo esta um símbolo da visão europeia humanista.

A construção do argumento de Erwin Panofsky baseia-se, sobretudo, em fontes tratadísticas e não no exame analítico das descobertas empíricas do espaço da perspectiva linear. Interessa ao teórico alemão, ao demonstrar o conhecimento criado por esta invenção artística, dar respaldo científico às artes como campo de conhecimento humanístico e não tanto entender os contrastes ideológicos presentes em tal descoberta, conforme faz Giulio Carlo Argan.

A prática italiana da perspectiva caracterizou-se pelo recurso às teorias matemáticas. A pintura do *Trecento*, à maneira dos Lorenzetti, tornou-se, progressivamente, mais artificial, até surgir, por volta de 1420, a *costruzione legitima*. Ignoramos se foi Brunelleschi, e há probabilidades de o ter sido, o primeiro a estabelecer o método perspectivo linear, matematicamente exato, tal como se desconhece se esse método consistia na representação do plano e em alçado [...]. Desta representação nos dá testemunho escrito, duas gerações mais tarde, Piero

¹⁴ Em seu livro *Renaissance and Renascences in Western Art*, Panofsky, sem pôr em dúvida, dá o crédito da descoberta da perspectiva a Brunelleschi. Porém, ainda estuda esta descoberta como uma espécie de cálculo matemático (que certamente é), sem dar a devida atenção ao problema arquitetônico da invenção do artista (PANOFSKY, 1972, p. 126).

Della Francesca em *De prospectiva pingendi*. Seja como for, encontramos o fresco de Masaccio, *A Trindade*, dotado de uma representação exata e uniforme (PANOFSKY, 1999, p. 58-59).

O intuito da tese de Panofsky é o de defender a característica matemática, abstrata e teórica da perspectiva italiana. A tese do historiador alemão se inicia com a citação de Dürer, que etimologicamente definia a perspectiva como “Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeuft ein Durchsehung” (Perspectiva é uma palavra latina que significa ver através de) - (DÜRER *apud* PANOFSKY, 1999, p. 31). Esta opção de abrir sua tese com uma descrição etimológica revela o propósito teórico do estudioso. Ele pretende descortinar o sentido do termo a partir de uma análise vocabular e matemática. Daí a insistência de Panofsky em mostrar o quanto a perspectiva não está enraizada na natureza humana, como se costumava entender, sendo, verdadeiramente, uma segunda natureza, ou seja, uma linguagem de comunicação visual aprendida pelo homem. No que se refere à divergência do espaço perspectivo como um espaço já dado, Panofsky diz:

A verdade é que a estrutura de um espaço infinito, imutável e homogêneo, em resumo, um espaço puramente matemático, difere em muito do espaço psicofisiológico: a percepção ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva (PANOFSKY, 1999, p. 32).

Deste modo, Panofsky defende a ideia de que a construção de uma perspectiva que pressupõe a abstração do infinito não está de acordo com a percepção visual humana, uma vez que esta costuma entrar em contato com os limites ópticos da visão. Logo, a descoberta da perspectiva inaugura um novo espaço abstrato plástico que não está, segundo explica ele, submetido à naturalidade psicofisiológica da visão humana, mas sim solicita da percepção visual do homem a sua faculdade racional e abstrata de visualização do espaço. O que o estudioso diz é que a perspectiva linear exige do cérebro humano uma espécie de complementação cognitiva, na qual a razão “engana” a visão dando a ver um espaço abstrato e ilusório.

Esta perspectiva italiana faz com que o espaço plástico se torne um sistema de linguagem. Do mesmo modo que o entendimento da língua não se dá por conta do som, mas da associação cognitiva de seus fonemas, o espaço perspectivo é

exposto por Erwin Panofsky dentro deste constructo simbólico, associado ao símbolo linguístico, isto é, a palavra e a sua capacidade de formar sentido. A perspectiva linear é, portanto, uma linguagem e não um dado objetivo, um modo de captação e de descrição do mundo objetivo, assim como a palavra.

De fato, há um objetivo bem deliberado na tese de Erwin Panofsky: dar relevância a esta invenção artística italiana, ratificando o seu valor de conhecimento, confrontando a arte como campo epistemológico a outras ciências humanas, como a matemática. Nesta direção, Panofsky ressalta o pioneirismo dos artistas e dos teóricos do Renascimento no que se refere a esta invenção, enfatizando o fato de que esta descoberta se manteve “inalterada até a época de Desargues”¹⁵ (PANOFSKY, 1999, p. 31). O projeto intelectual de Panofsky é estabelecer o lugar da História da Arte como disciplina humanística e, neste livro, sua erudição se coloca a serviço de tal intento.

A discussão do Renascimento voltada para a revisão daquela cultura do passado greco-romano é, em parte, relativizada por esta perspectiva linear compreendida como linguagem e símbolo que, como indica Panofsky, surge nesse período bastante ligada à concepção espacial do Medievo e nem tanto àquela espacialidade da Antiguidade Clássica. Desta forma, a cosmovisão “perspectiva” dos antigos era outra e, por isso, não seria possível aos gregos e aos latinos a formulação de uma perspectiva linear como a realizada pelos italianos. A cultura grega era demasiadamente “naturalista” para abdicar da experiência da fisis. Logo, há uma diferença radical na lógica do olhar dos antigos quando confrontada com a dos artistas italianos do século XV. “A arte da Antiguidade Clássica era puramente física: enquanto realidade artística apenas reconhecia o tangível e o visível” (PANOFSKY, 1999, p. 42). A afirmação proferida pelo historiador reforça a concepção de que a perspectiva grega é mais próxima da percepção do olho humano.

Quando diferencia a perspectiva grega da moderna, criada no Renascimento, Panofsky demonstra conhecimento aprofundado das fontes que relacionam as duas técnicas. Como o seu intuito é o de demarcar claramente a

¹⁵ Matemático e arquiteto francês nascido em 1591, em Lyon. Precursor da geometria projetiva.

diferença entre elas, ele refuta a tese de que haveria no texto do arquiteto romano Marcos Vitruvius a descrição de um espaço perspectivo tal qual o criado na época moderna. O historiador cita, para isso, a passagem da *Scenographia* na qual o arquiteto romano diz: “omnium linearum ad circini centrum responsus”¹⁶ (Todas as linhas devem responder ao ponto cardeal) - (VITRÚVIO *apud* PANOFISKY, 1999, p. 40). Após citar a fonte, Panofsky contrapõe que “esse ponto de fuga unificado não surge em uma única das pinturas da Antiguidade que chegaram aos nossos dias” (PANOFISKY, 1999, p. 40). Avança defendendo que o sentido de *circini centrum* não se refere a “um ponto de fuga existente no interior do quadro”, mas a um ponto cardeal (p. 40), ou seja, o estudioso sustenta a diferença entre a perspectiva antiga e a moderna, pelo fato de esta última se dar no plano do quadro, sendo nele possível o desenvolvimento de maior equilíbrio de proporção. Panofsky diz:

A representação do ponto de fuga moderno distorce a extensão, a profundidade e a altura em proporção constante, definindo, assim, sem margem para o equívoco, o tamanho aparente de um objeto qualquer, tamanho que corresponde à sua grandeza real e à sua posição relativamente ao olhar (PANOFISKY, 1999, p. 40-41).

A explicação de Erwin Panofsky defende o potencial ilusionista da perspectiva moderna de construir uma representação abstrata da realidade. O fato de que o espaço pressuposto por esta perspectiva seja abstrato e não obediente à relação psicofisiológica não lhe retira suas propriedades de sistema lógico de descrição da natureza. Sobre este potencial, Panofsky nomeia a perspectiva de Forma Simbólica, conceito retirado de Ernst Cassirer. Acerca da definição do termo, o próprio Cassirer explica:

[...] forma simbólica há de se entender aqui como toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares (CASSIRER, 1975, p. 163).

Deste modo, a definição de “forma simbólica” de Ernst Cassirer serve a Erwin Panofsky para sua explicação da perspectiva moderna como uma

¹⁶ “Todas as linhas respondem à do centro (cardeal)” – versão do latim, tomando como partida a explicação de Panofsky.

configuração interior deste homem renascido, cuja condição formal originou-se do espírito do homem da cultura italiana do Renascimento (PANOFSKY, 1999, p. 64). Nota-se, conseqüentemente, neste constructo do erudito alemão uma síntese que abarca todo o histórico de uma ideia: a perspectiva linear como forma simbólica.

Se, por um lado, Panofsky compreende a existência de vários Renascimentos na Europa Ocidental (desde o carolíngio), por outro, seu método isola os contrastes sempre em torno de um conceito, como é o caso da perspectiva como forma simbólica, ou as possíveis distinções históricas em torno da etimologia do termo Renascimento (PANOFSKY, 1972, p. 42-51). Logo, o método de Panofsky atravessa o sentido dos termos e, ao contrário da análise de Argan, dá demasiada atenção ao material literário e tratadístico do tema, menos colocando em oposição as fontes como faz Giulio Carlo Argan (como já mostramos), e mais unindo as peças de um quebra-cabeça ao redor de uma ideia central. Acerca de seu método, Panofsky faz a seguinte consideração:

É verdade que este problema parece situar-se mais no âmbito da Matemática do que no da Arte, já que se poderia, e com razão, apontar que a imperfeição relativa, até mesmo a ausência absoluta, de uma representação perspectivada nada tem a ver com o valor artístico (tal como, no caso inverso, a rigorosa observância das leis da perspectiva não constitui um fator valorativo e é, por certo, um fator estilístico. Poderá mesmo ser caracterizada como (e o termo tão apropriado de Ernst Cassirer penetra na História da Arte) uma dessas “formas simbólicas” em que “o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é, intrinsecamente, atribuído a esse signo”. Por isso, é fundamental apurar se os períodos e as áreas da Arte possuem ou ignoram a noção de perspectiva e também definir que noção é essa (PANOFSKY, 1999, p. 42).

O trecho citado do livro de Erwin Panofsky nos faz considerar o quanto o estudioso tem consciência de que sua ambição ultrapassa o âmbito crítico e estético da História da Arte, tocando, certamente, em disciplinas de outro campo, como é o caso da matemática. Para o autor, a perspectiva linear do Renascimento é forma simbólica que expressa o conteúdo do espírito do homem da Idade Moderna. De outro modo, na Antiguidade, esta forma simbólica se apresentava pela configuração de uma perspectiva angular. Tal entendimento expõe, sobretudo, um valor de conhecimento e não estético à perspectiva, mostrando a

espiritualidade do homem a partir da construção de seus símbolos. O homem da Antiguidade possui uma conformação espiritual que o faz enxergar o mundo de um modo característico, enquanto o homem do Renascimento responde à outra lógica do olhar, uma vez que sua interioridade difere da que amolda o homem clássico.

O argumento de Panofsky baseia-se na teoria racional de Ernst Cassirer. E o modelo filosófico deste pensador se enraíza em uma racionalidade específica que entende o homem como um ser sobretudo consciente, cujas simbologias expressam as etapas formativas desta consciência. Em suma, o pressuposto teórico de Ernst Cassirer é: “O homem só pode ser descrito e definido nos termos de sua consciência” (CASSIRER, 2012, p. 16). Logo, o homem, dentro deste modelo filosófico, passa a ser compreendido como um ser dotado de uma faculdade racional superior que “evolui” espiritualmente, alargando sua consciência diante dos fenômenos presentes no mundo real – e tal consciência pode ser investigada a partir dos símbolos configurados: as formas simbólicas.¹⁷

No prefácio do livro *A perspectiva como forma simbólica*, o historiador Christopher S. Wood nos diz o quanto Erwin Panofsky ficou associado ao grupo de historiadores da arte ligados à forma, como é o caso de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Tal movimento de buscar uma explicação, a partir da premissa da forma, para a História da Arte, prendia-se a uma concepção formal que analisava os objetos da arte por meio de um *a priori* no qual se pretendia captar a ideologia de uma cultura de um modo amplo – certamente não se pode deixar de perceber esta relação do historiador com a filosofia de Ernst Cassirer, como já mencionamos.

Axiologicamente, por meio da descrição de uma forma simbólica, Panofsky propõe sobretudo dar destaque à disciplina história da arte

¹⁷ Em Argan este componente simbólico parte de uma compreensão da operação estética de juízo crítico com a participação da intuição junto ao conceito. Para esta interpretação, baseio-me na explicação de Allen W. Wood: “um símbolo é um modo de dar conteúdo intuitivo a um conceito a priori.” (Wood, 2005, p. 194) Deste modo, para Kant, há uma diferença funcional entre o símbolo e o conceito. O primeiro tem a forte presença da intuição, enquanto o último já é um constructo a priori.

Diferenciar a leitura que Argan e Panofsky fizeram de Kant seria um desafio para um outro momento da pesquisa. Ambos partem de uma compreensão de um sujeito autônomo consciente. Porém, torna-se evidente que Argan ao descrever o caráter simbólico da perspectiva descreve o momento da descoberta dela como um juízo crítico de Brunelleschi e não pela descrição de uma linguagem-conceito a priori, um conceito matemático, como faz Erwin Panofsky.

apresentando-a como um pilar do conhecimento humano. Ele acaba por afincar-se no terreno árido da forma, sem tocar no campo da arte pelo viés da reflexão crítica do juízo estético.¹⁸ Do ponto de vista da história, este método historiográfico expressa certo reducionismo na composição dos contrastes das temporalidades e dos agentes da história ao ser comparado ao método de Giulio Carlo Argan, o de detalhar os agentes e pensar a prática artística em um contexto múltiplo e cheio de matizes. Parte desta simplificação se ancora no privilégio dado pelo erudito aos tratados em torno do espaço e à análise etimológica das palavras, praticando um método historiográfico que se filia ao idealismo, indagando-se sempre acerca da configuração abstrata do homem de uma determinada época, sem se pôr diante de uma irradiação de fatos estéticos que impossibilitam a composição de um quadro transparente. Ao lado da abordagem de Giulio Carlo Argan, essa construção de Panofsky surge como cristalina, reduzindo a época a uma formatação teórica, enquanto para o historiador italiano uma época é vista pelo seu desencaixe ideológico.

Após demonstrar os conceitos geométricos da Antiguidade que seriam aproximáveis da perspectiva linear, refutando todas as interpretações que defendiam uma equalização do espaço perspectivo renascentista com o praticado pelo mundo clássico, Erwin Panofsky constrói, em seu texto, uma delimitação generalista do homem antigo por meio da seguinte divisão: a antiguidade clássica, o helenismo e a arte greco-romana. Tal generalização se deve ao fato de o estudioso partir de um entendimento do homem antigo como um conjunto não contraditório, baseando-se em diferenças genéricas entre eles. Sua finalidade é entender, principalmente, a mentalidade deste homem.

¹⁸ No quinto capítulo da tese, quando abordarmos a presença do juízo estético na obra de Rafael Sânzio explicaremos de modo mais detalhado a questão do juízo de gosto dentro da dialética do clássico e do anticlássico na historiografia de Giulio Carlo Argan.

1. Antiguidade clássica

A arte da Antiguidade Clássica era puramente física: enquanto realidade artística apenas reconheceria o tangível e o visível. Os objetos eram materiais e tridimensionais, dotados de funções e proporções definidas e, por este motivo, em certa medida, antropomorfizados (1999, p. 42).

2. Helenismo

Certo é ter a arte helenística começado a afirmar tanto o valor do corpo sujeito à motivação interna, como o encanto da sua superfície exterior. [...] Mas até a imaginação artística helenística manteve a ligação aos objetos isolados e a um ponto tal que o espaço não era percebido como algo suscetível de englobar e dissipar o contraste entre corpos e não corpos, mas apenas como aquilo que subsiste, se quisermos, entre os corpos (1999, p. 42).

3. Arte greco-romana

Mesmo quando a arte greco-romana passou a representar interiores autênticos e paisagens verdadeiras, esse mundo enriquecido alargado manteve as suas quebras na uniformidade, continuou a ser um mundo em que os corpos e os abismos que os separavam se traduziam apenas em variações ou modificações de um contínuo da mais elevada ordem (1999, p. 42).

As três divisões mostram um processo de modificação gradual em que a ideia de um “espaço físico” vai se constituindo sem que os objetos tridimensionais sejam dominados por um espaço homogêneo e sistemático. Na Antiguidade, este espaço não subordina os corpos, mas sim compõe com eles uma tensão abismal, como se entre um corpo e o outro um vazio se impusesse. Assim, Panofsky prossegue na busca de uma teorização sobre uma *forma simbólica* para o homem antigo diversa da que se vê representada no Renascimento.¹⁹

¹⁹ O conceito “forma simbólica” é elástico. Como o próprio estudioso alemão expõe: “Isto representa aquilo que poderemos chamar uma história dos sintomas culturais – ou símbolos, no sentido que lhe deu Ernst Cassirer – em geral. O historiador de arte terá de comparar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras que estuda com o que ele pensa ser o significado intrínseco do maior número de outros documentos de civilização historicamente relacionados com a obra ou grupos de obras em estudo: documentos que sejam testemunho das tendências políticas, poéticas religiosas. Filosóficas, sociais da personalidade, época e país a que esteja a estudar” (PANOFSKY, 1995, p. 28). Como se observa, a forma simbólica é, para Erwin

Deve-se perceber também que o uso da terminologia arte greco-romana se processa em função do desejo do pesquisador de acentuar a transição entre o homem grego e o romano e não uma ruptura. De outro modo, ele usaria, isoladamente, o termo Arte Romana, reforçando, por sua vez, as diferenças entre os dois povos. Os blocos em Panofsky se orientam a partir de transição. Sua visada historiográfica costuma respeitar uma ideia de passagem e mudança gradual, o que é perceptível na sua referência à arte gótica como dotada de conteúdo espacial precipitado para a perspectiva do Renascimento.

Observa-se, pois, que o historiador opera com terminologias abrangentes: o homem da antiguidade, o homem medieval e o homem moderno. Mas esta segmentação ideal movimenta-se num tempo regido por leis de causa e efeito. Esses grandes períodos podem ser lidos como blocos que trazem em seu cerne uma lógica simbólica peculiar que compõe uma cosmovisão específica, em busca de um *Telos* (uma finalidade) do Homem.

Sobre a persistência da perspectiva em obras plásticas modernas, Erwin Panofsky ajuíza no caso do Impressionismo com bastante firmeza em seu argumento:

O Impressionismo logra, assim, desvalorizar e dissolver as formas sólidas sem, no entanto, pôr em perigo, uma vez que seja, o equilíbrio do espaço e a solidez dos objetos. Pelo contrário, dissimula esse equilíbrio e essa solidez. Por outro lado, como na antiguidade não existe essa unidade tirânica,²⁰ forçoso se torna granjear, por assim dizer, tudo o que represente um ganho em termos de espaço, mesmo que seja à custa da perda de materialidade, o que leva a que o espaço pareça devorar os objetos (PANOFSKY, 1999, p. 43).

Nesta passagem, Panofsky faz uma interpretação do Impressionismo como um movimento devedor da perspectiva legítima do Renascimento, de sua “tirania” espacial (sua busca por unidade), explicando o quanto a percepção do espaço homogêneo e Universal é a mesma tanto no Renascimento quanto no

Panofsky, uma espécie de sintoma e de tendência generalizante que o historiador da arte deve identificar a fim de mapear o momento específico da arte.

²⁰ O adjetivo “tirânica” aqui deve ser compreendido como um reforço ao argumento de Panofsky e não como um valor depreciativo imputado a esta descoberta. Notamos este fato pelo cotejo de vários textos do autor que não vê nesta espacialidade um caráter tirânico no sentido mais habitual da palavra.

Impressionismo.²¹ Modifica-se apenas a solidez dos objetos, que ficam mais enevoados. Contrariamente, no impressionismo grego,²² o espaço parecia absorver os objetos. É interessante ressaltar, nesse jogo analítico, o quanto Panofsky ilumina os dois períodos, demonstrando como seu método tem eficácia analítica. O texto de Panofsky tem o objetivo de demonstrar a diferença existente entre a perspectiva angular do homem antigo e a perspectiva linear do homem moderno. Ele formula a questão e conclui do seguinte modo:

Qual a razão por que os antigos não foram capazes de dar esse passo, na aparência tão insignificante, e de intersectar a pirâmide visual com um plano, partindo para a representação, realmente precisa e sistemática, do espaço? Enquanto o axioma dos ângulos, defendido pelos teóricos, se impusesse, isto seria impossível. Mas por que não foi então esse axioma pura e simplesmente desdenhado, como viria a acontecer mil e quinhentos anos depois? Se os antigos não agiram desse modo, isso aconteceu porque essa aspiração ao espaço, que buscava exprimir-se nas artes plásticas, não reivindicava um espaço sistemático. O espaço sistemático tinha tanto de impensável para os filósofos como de unimaginável para os artistas na antiguidade (PANOFSKY, 1999, p. 44).

Prosseguindo em sua conclusão, o autor liga as ideias de perspectivas com a de forma simbólica:

Não há lugar para dúvidas: O “espaço estético” e o “espaço teórico” fundem o espaço perceptual, sob a aparência de uma única e mesma sensação; no primeiro dos casos, tal sensação é simbolizada de forma visual, no segundo, apresenta uma forma lógica (PANOFSKY, 1999, p. 45).

Nesta passagem, o pensador demonstra com clareza o seu método ao ligar o espaço estético da visão à dimensão teórica. Logo, o símbolo é constituído de uma forma visual que é organizada logicamente através de um prisma teórico. E é este prisma teórico que é o responsável pela concepção do espaço da perspectiva angular na Antiguidade, assim como condiciona a criação da perspectiva linear no Renascimento. Panofsky faz uma espécie de história das ideias dentro do campo

²¹ Importante mencionar o fato de o Impressionismo se basear, principalmente no caso de Monet, na espacialidade de W. Turner que Giulio Carlo Argan nota como ligada ao espaço universal derivado da perspectiva linear italiana.

²² Período citado por Panofsky para confirmar a diferença do impressionismo moderno e do grego.

da História da Arte, explicando os contextos históricos pela pressuposição abstrata das ideias. Tal método é definido por Arthur Lovejoy do seguinte modo:

Ao lidar com a história das doutrinas filosóficas, por exemplo, a história das ideias interfere nos rígidos sistemas individuais e, para seus próprios propósitos, desmembra-os em seus elementos componentes, naquilo que pode ser chamado de ideias-unidade. O corpo total da doutrina de qualquer filósofo ou escola filosófica é quase sempre um agregado complexo e heterogêneo [...] Esse corpo não é só um composto, mas também um composto instável, embora, era após era, cada novo filósofo geralmente se esqueça dessa melancólica verdade (LOVEJOY, 2005, p. 13).

Esta definição do filósofo e historiador norte-americano elucidada o procedimento de Erwin Panofsky, visto que ele opera sua historiografia pela edificação destas ideias-unidades: homem antigo, perspectivas (angular e linear), forma simbólica, Renascimento(s) etc. Temos apenas de tomar cuidado para não analisar o conjunto vivo de uma historiografia rigorosa vendo nestas ideias-unidades um conjunto simplório de conceitos. É pelo rigor conceitual destas ideias que Panofsky dá a ver diferenças de termos e de símbolos. O aplanamento operado no seio desta historiografia está no fato de ela entender o tempo como um constructo cristalino no qual um conceito a priori, uma forma simbólica, dará conta da experiência histórica como um todo. Neste sentido, o seu entendimento do tempo histórico se difere do de Giulio Carlo Argan. Ele caminha com essas ideias-unidades (e a perspectiva italiana, o espaço Universal é um delas) por novas rotas.

2.3.2.

Argan e o significado da Cúpula

Giulio Carlo Argan investiga o significado da perspectiva linear diretamente ligado ao contexto da construção da cúpula de Filippo Brunelleschi. Sendo assim, ele propõe um caminho diverso do processado pelo método de Erwin Panofsky. Tal diversidade não pode ser entendida como antagonismo e nem como argumento polêmico contra o autor alemão. De fato, Panofsky se interessa pela simbologia da perspectiva linear e não tanto pela questão da cúpula em si. Isto porque o seu objeto principal de investigação é sobretudo a nova forma geométrica de representação (abstrata e psicofisiológica) da espacialidade renascentista. Já o significado indagado e reivindicado por Giulio Carlo Argan

estabelece uma relação direta entre a experiência da arquitetura e o espaço urbano de Florença.

Para entendermos melhor o que o historiador italiano formula como o significado da cúpula, devemos examinar esta significação num arco histórico mais extenso e não apenas no contexto do Renascimento. Giulio Carlo Argan traça sempre paralelos entre essa construção brunelleschiana e a categoria de funcionalidade, muito utilizada por ele para explicar grande parte da produção da arte moderna. Assim, o estudioso reatualiza o significado da descoberta da cúpula por meio de uma relação funcional entre ela e o espaço urbano da cidade de Florença, berço do Renascimento Italiano. Para compreendermos bem como ele vê esta significação, faz-se necessário conhecer os elos de sentido entre a arte moderna e a do Renascimento tecidos no interior da historiografia de Giulio Carlo Argan.

Ao comentar a obra do importante arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, Giulio Carlo Argan afirma:

Num âmbito mais amplo, pode-se com toda certeza afirmar que Wright inaugurou o ciclo histórico da arte americana. Sua arquitetura determinou sua orientação da mesma maneira que a arquitetura de Brunelleschi determinou a orientação de toda arte (e não apenas da arquitetura) do quatrocentos. Quase todos os temas de pesquisa da arte moderna americana, que irá se afirmar em todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial estão mais ou menos explicitamente prefigurados na arquitetura de Wright (ARGAN, 2008, p. 299-300).

Ao lermos este fragmento, é possível perceber a nítida separação de dois paradigmas espaciais e arquitetônicos apontados pelo historiador. Certamente, estes paradigmas mostram em seu cerne uma experiência urbana diversificada. Brunelleschi é o marco da arte do Renascimento, assim como Frank Lloyd Wright o é da arte moderna. Dois modelos de intervenção no espaço da cidade unidos pela vontade de funcionalidade social, categoria histórica que explica o valor que o método de Argan busca ver nos objetos de arte.²³

²³ O conceito de Giulio Carlo Argan parece menos surgir em referência ao texto de Theodor Adorno “Funcionalismo Hoje” do que ligado a categoria funcionalismo da psicologia de John Dewey, importante filósofo e psicólogo norte-americano, como vimos em seu texto “Lógica – a teoria da investigação”. Alguns aspectos nos fazem ter essa percepção: Argan não liga, como faz

Cabe ressaltar que, caso se compare a abordagem de Panofsky com a de Argan, nota-se o fato de que o problema histórico é diversamente elaborado por ambos. Panofsky busca compreender o porquê de a perspectiva linear não ter sido desenvolvida pela razão grega, e nos mostra o quanto a Idade Média deu condições para o desenvolvimento desta forma simbólica. Argan não nega a simbologia armada por Panofsky, mas o que lhe interessa é situar o fato estético da cúpula de Brunelleschi em uma dimensão funcional e civilizatória.

O objetivo desta parte do trabalho é verificar quanto a visada de Argan acerca da obra de Brunelleschi está ancorada num ponto de vista crítico sobre a arte moderna, mais precisamente na relação que o historiador constrói com a categoria de funcionalidade. Assim, pretendemos captar o raciocínio historiográfico de Giulio Carlo Argan examinando como a sua historiografia está apoiada no presente histórico. Contudo, como já mencionamos, o fato de Giulio Carlo Argan interpretar o passado através de categorias de seu presente histórico deve ser relativizado. De fato, ele atualiza a arte renascentista a partir de uma sensibilidade moderna. Porém, há em sua historiografia, no mínimo, a filtragem de anacronismos tolos em função da atenção dada em suas análises à proximidade tempo-espaçial dos objetos examinados, assim como um cuidado na organização cronológica das fontes históricas. Não se veem projeções genéricas a partir da etimologia das palavras, ou seja, a palavra “renascimento” se modifica a cada contexto apresentado, e ela não é suficiente para dar conta do sentido histórico da época. E tampouco usam-se teóricos basilares da época (como Marsílio Ficino, Pico Della Mirandola ou Nicolau Maquiavel) para dar conta resumidamente de um período como um todo. O fato de a historiografia de Giulio Carlo Argan está diretamente ligada à sua visão da arte moderna deve-se ao objetivo do historiador em buscar no presente uma razão histórica e crítica ao Renascimento.

Adorno, o conceito apenas a Adolf Loos e a Le Corbusier, também não relaciona o conceito de funcionalismo a uma ideia de design específica na arquitetura.

Dewey criou este conceito distinguindo-o do instrumentalismo da psicologia americana, percebendo o funcionamento da mente humana. (MARICONDA, 1980, p. VII) Assim como em Dewey, o funcionalismo em Giulio Carlo Argan surge como um processo cognitivo da razão, um modo de ação da racionalidade humana de resolver problemas. No campo da arquitetura, funcional é a razão que rompe com o instrumentalismo da lógica urbana, propondo novas saídas, ou seja, novas funções urbanísticas.

Primeiramente, temos de entender melhor o que significa para Giulio Carlo Argan a categoria funcional. Em seu livro de história da Arte Moderna, o pensador inicia o sexto capítulo, “A Época do Funcionalismo: urbanismo, arquitetura, desenho industrial”, trazendo esta questão à tona. Neste capítulo, Argan define as necessidades funcionais da arte do seguinte modo: “a cidade é um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho e, portanto, deve se libertar de tudo que emperra ou retarda o seu funcionamento” (ARGAN, 2008, p. 263). De cara, a citação, assim desprendida de seu contexto, insinua uma demanda progressista e até mesmo um incitamento “liberal”, pouco habitual em um marxista como Argan. Há certamente aí um teleologismo, uma vez que o próprio funcionamento é explicado pelo historiador como um fim almejado pela cidade. Finalidade sempre móvel, pois as necessidades urbanas vivem em constante transformação.

Mas se elencarmos alguns fatos apontados por Argan nesta passagem, assim como a tomada de consciência do operariado após a Primeira Guerra, captaremos o vínculo causal que o historiador propõe entre a ação desta funcionalidade e a práxis da classe trabalhadora. Logo, essa teleologia não é liberal, e sim emancipatória, e até mesmo revolucionária em prol do operariado, visto que o valor da arte vai estar conectado ao processo ético de função social, no qual a cidade é um organismo vivo e deve funcionar para o homem de modo igualitário.

Ao discutir essa lógica urbanística, Argan situa o maior entrave à realização da funcionalidade: a especulação imobiliária. E diz que essa ciência (o urbanismo moderno) está fadada a fracassar porque é sempre reprimida pelas forças econômicas de interesses privados no que diz respeito aos valores dos imóveis na cidade. Assim, cabe perceber que esta categoria (a funcionalidade) se amarra a valores, sobretudo éticos. A riqueza do argumento de Argan está em subdividir em seis formulações problemáticas éticas a questão da funcionalidade. São elas:

1. um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier;
2. um racionalismo metodológico didático, que possui seu centro na Alemanha, na *Bauhaus*, e tem à frente W. Gropius;
3. um racionalismo ideológico, o do

construtivismo soviético; 4. um racionalismo formalista, do neoplasticismo holandês; 5. um racionalismo empírico, dos países escandinavos que têm seu máximo expoente em A. Alto; 6. um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright (ARGAN, 2008, p. 264).

Não há como explicar nesta tese cada um dos itens acima, pois isso implicaria um desdobramento em torno da obra de vários artistas. Mas esta listagem serve para notar o modo como Argan explica a ação de razões éticas em busca da funcionalidade, razões estas já fracionadas e que constroem o seu problema diante de questões locais. Cada procedimento elencado demanda, conseqüentemente, um método diferenciado da racionalidade desta função da arte, e expressa o quanto a razão, para Giulio Carlo Argan, não está cristalizada em um fundamento, mas processa-se de modo diverso em cada contexto específico. Isto fica nítido quando o autor diferencia a racionalidade que se efetiva na França de Le Corbusier daquela da Alemanha da Bauhaus de W. Gropius. Ele nos esclarece que no primeiro exemplo vemos uma razão que pensa através de formas apriorísticas e matemáticas, por exemplo, as formas geométricas, enquanto no segundo, há uma racionalidade derivada de uma relação gestáltica do cérebro do indivíduo com as formas que são construídas mentalmente (ARGAN, 2008, p. 265-282).

Tendo dito isto, podemos voltar à categoria da funcionalidade e seu caráter teleológico. O teleologismo desta categoria crítica deve ser visto como um valor da obra de arte, sendo ao mesmo tempo sua finalidade. No caso de Argan, este valor estético se vê claramente conectado ao sentido ético do objeto artístico e a razão crítica que constrói tais objetos não se encaminha para um movimento unívoco. Não há um modelo *a priori* para a construção de obras artísticas e nem uma normatividade formal. Há uma operação universal e teleológica. Todavia, não existe um fundamento, isto é, um modo único de produzir respostas para as problemáticas urbanas.

No caso da cúpula, Argan inicia seu texto com um comentário de Giorgio Vasari acerca do espaço ocupado pela catedral.

Vasari foi o primeiro a observar que a Cúpula de Santa Maria Del Fiore não deve ser relacionada apenas ao espaço da catedral e aos volumes relativos, mas ao espaço da cidade inteira e,

portanto, a um horizonte circular – precisamente, ao perfil dos morros ao redor de Florença: Vendo-a se elevar a tal altura, que as montanhas de Florença pareçam seus semelhantes (ARGAN, 2011, p. 133).

Este comentário já traça qual será o movimento do argumento de Giulio Carlo Argan. Ele irá mostrar o quanto o significado da cúpula ultrapassa o seu domínio arquitetônico. A menção a Vasari atesta como a percepção do potencial urbano da construção havia sido compreendida pelo historiador do século XVI, um século após a construção de Brunelleschi.

Em seguida, Argan aproxima o que foi dito por Vasari da explanação de Alberti em *Da Pintura*. Leon Battista Alberti mencionava o quanto a representação do infinito na cúpula – e o apontamento dela para os céus – sustentava-se por uma “composição de elementos portantes”. Era uma estrutura flutuante que, nas palavras de Argan, “alude a uma função de suporte exercida mediante um fator dinâmico”, pois ela “autossustenta-se, e ao mesmo tempo produz uma força que puxa para o alto” (ARGAN, 2011, p. 134-135).

A cúpula é representada pelo do espaço infinito. Esta representação se efetiva mediante a construção de uma estrutura. Argan cita também o fato de Alberti dizer que a cúpula é sobretudo uma estrutura. Seguindo o termo “estrutura” do teórico renascentista, o historiador explica o seu sentido como portador da ideia de uma unidade composta por complementaridades. A insistência de Argan reivindica para esta espacialidade o seu caráter representativo e ao mesmo tempo material, entendendo que a representação do infinito (o impulso da cúpula “aos céus”) se emaranha com uma lógica urbanística.

Aquela grande forma representativa (e não meramente simbólica) do espaço universal, surgida por um milagre intelectual no centro de Florença, acima dos tetos das casas e em relação direta com o horizonte visível dos morros e com a abóbada dos céus, não é um volume, algo fechado e pesado, mas uma estrutura (ARGAN, 2011, p. 134).

Na passagem, três fatores devem ser observados. 1º A concepção de estrutura diversa da de volume, mostrando o quanto a invenção estrutural tem uma característica fortemente arquitetônica e não está mais atrelada à concepção de volume própria do escultórico; 2º A forma da cúpula não é “meramente

simbólica”, mas estrutural; 3º Esta estrutura se relaciona diretamente com Florença, tendo uma função urbanística.

O conceito de estrutura não é necessariamente oposto ao de forma simbólica, entretanto não são sinônimos. Talvez possamos ver enormes relações entre os dois se seguirmos aqui o caminho do estruturalismo/formalismo presente em Argan e em Panofsky. Mais à frente mostraremos algumas relações entre Argan e o pensamento estruturalista. O historiador nos fala, de modo breve, acerca de uma possibilidade de experimentar a ciência estruturalista no campo da arquitetura em seu “Guia de História da Arte” (ARGAN, 1994, p. 40). Porém, esta distinção crítica feita por ele nos faz pensar em uma espécie de clivagem entre a forma simbólica (da perspectiva linear) e o espaço arquitetônico e estrutural da cúpula. O termo estrutura reforça a ideia de composição de elementos em que a significação se processa por encaixe e não tanto pelo sentido total e *a priori* que uma forma simbólica, mesmo esta sendo entendida como uma ideia-unidade histórica, como no caso da teoria de Erwin Panofsky. A concepção de uma forma simbólica não toca na questão funcional, que é significativa para Argan: “Brunelleschi, parece dizer Alberti, não eliminou as estruturas que ‘ajudavam’ a construção em seu devir, mas as integrou à construção, e assim a estrutura, que era um meio, um fator funcional, identificou-se com a construção” (ARGAN, 2011, p. 135).

Após mencionar uma relação entre a arquitetura gótica e a renascentista a partir de uma operação estrutural, Giulio Carlo Argan nos mostra a unidade atingida pela construção de Brunelleschi, e se refere a esta estrutura como um fator funcional que se integra à construção. No final de seu artigo, Argan explica melhor esta questão espacial que envolve a cúpula e a cidade de Florença.

Centro visível e símbolo de um espaço geográfico social, a cúpula de Santa Maria Del Fiore é significativa não apenas para a cidade propriamente dita, mas para aquilo que hoje chamamos de território e que Alberti, já na metade do século, define urbanisticamente como região [região], zona muito mais extensa que a área da cidade: uma entidade que poderiam definir como geopolítica, porque é toda a extensão em que se desdobra a influência política e econômica do núcleo urbano, a ação do Estado (ARGAN, 2011, p. 140).

Argan propõe aí abertamente uma aproximação entre a função da cúpula e o espaço da região política da Toscana. A cúpula passa a ser um símbolo de um território, ultrapassando a construção da arquitetura da Igreja de Santa Maria Del Fiore, da cidade de Florença e girando em busca de uma ocupação territorial. Na leitura de Argan, a cúpula é uma máquina perspectiva que almeja a infinitude dos céus e é, ao mesmo tempo, uma estrutura arquitetônica que indica a conquista de um território. Logo, a cúpula não é apenas aérea, mas também terrena. Nela estampa-se a lógica do homem renascentista, sua concepção de espaço. Este entendido não só como uma elaboração geométrica e abstrata, mas sim geopolítica. Assim sendo, a universalidade do juízo estético de Brunelleschi, sua intuição diante de um problema técnico, propõe uma espacialidade cuja universalidade não é apenas geométrica, mas também política.

A diferença funcional que a arquitetura de F. L. Wright inaugura e que difere do propósito da arquitetura de Brunelleschi se dá pela busca de uma harmonia com a natureza, diversa da pesquisa pela ordem natural e universal buscada pelo homem do Renascimento. Sobre Wright, o historiador relata:

Wright, muito jovem, reage; não procurará dar aos Estados Unidos uma arquitetura à altura da europeia, e sim uma arquitetura totalmente diferente. Une-se a Ruskin, a Morris, ao ideal de uma harmonia ou comunhão entre artista e natureza que fora destruída pelo intelectualismo do Renascimento. Ele afirma que a arquitetura é pura criação; enquanto tal não deriva da história, mas subverte sua ordem, contesta-a, é anti-história (ARGAN, 2008, p. 295).

De fato, se pensarmos no Museu Guggenheim (1958) ou na Fallingwater House (1935) de F. L. Wright (Ilustrações 10 e 11), entenderemos a crítica formulada na obra deste arquiteto norte-americano e voltada para o paradigma da cidade histórica e territorial do Renascimento. A ética que o museu de Wright nos desvela é “contrária com violência” ao alinhamento das ruas de Nova York (ARGAN, 2008, p. 298). Há no desalinhamento uma ação anti-histórica, se entendermos a concepção de história renascentista ligada à vontade de ordenação da cidade. Do mesmo modo, a Fallingwater House nos dá a ver uma casa-fonte-rochedo, onde o concreto da construção se confunde com a rocha na qual está edificada. Assim, a busca arquitetônica de Wright vai no sentido de restaurar o

homem em face da natureza, visto que o problema da cidade industrial moderna está nesta perda de contato.

Talvez seja um pouco nostálgica a construção de valor criada por Argan em torno da poética de Wright. Entretanto, o que se vê é uma funcionalidade a contrapelo dos interesses econômicos vigentes na cidade moderna. Parece difícil entender como pode existir para o historiador Giulio Carlo Argan uma conexão entre a funcionalidade da cúpula e aquela que está presente na arquitetura moderna de Wright, uma vez que suas lógicas são antagônicas ao que é proposto como matriz espacial urbana. Não está no objeto e no paradigma alcançado por cada uma das arquiteturas a conexão existente entre elas, mas na resposta funcional dada por elas à lógica urbana vigente. A universalidade de Brunelleschi propõe a criação de um espaço internacional, rompendo a segmentação regional e localista presente na lógica nominalista de Lorenzo Ghiberti. O naturalismo de Wright critica o modelo de cidade industrial de sua sociedade.

É sabido que na República de Florença houve vários confrontos de famílias, e que a cidade sentia intensamente a guerra entre os partidos políticos ligados ao papado – guelfos – e ao Sacro-império – gibelinos (MAQUIAVEL, 2007, p. 83). Quando se pensa no alinhamento e na ordem criados pela perspectiva brunelleschiana, é preciso ter em mente que essa ordenação histórica buscava unificar um organismo que estava fracionado, e que via na cúpula de Brunelleschi uma função de reunificação em torno dessa concepção de Estado. Logo, o valor da cúpula deve ser submetido ao entendimento de sua práxis histórica no contexto de Florença. É nesta direção que o argumento de Giulio Carlo Argan estabelece ao mesmo tempo uma funcionalidade crítica agindo na obra de Brunelleschi e na de F. L. Wright, embora saibamos que o projeto urbano de ambos era antagônico.

Para Giulio Carlo Argan, o significado da cúpula de Brunelleschi está diretamente ligado à dimensão do trabalho humano, mas de um trabalho que se dá em diálogo constante com um espaço que é sobretudo político. Na disputa com Lorenzo Ghiberti no concurso das *formelles*, Argan mostra a vontade de ação histórica deste artista. No trabalho da cúpula, vemos que Filippo Brunelleschi descobriu o espaço perspectivo por meio de um problema técnico. E, por fim,

Argan lê o significado desta estrutura arquitetônica sem se deixar reprimir por qualquer tecnicismo perspectivo, captando, além disso, os sentidos históricos, políticos e sociais desta construção.



Ilustração 1: GHIBERTI, L. **Sacrifício de Isaac**. Bronze, 45 x 38 cm. Florença, Museu Nacional de Bargello.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 2: BRUNELLESCHI, F. **Sacrifício de Isaac**. Bronze, 45 x 38 cm. Florença, Museu Nacional do Bargello

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 3: Ghiberti, L. **Esau e Jacó**. Bronze dourado, 79 x 79 cm. Florença, Batistério de San Giovanni, porta oeste (Porta del Paradiso)

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

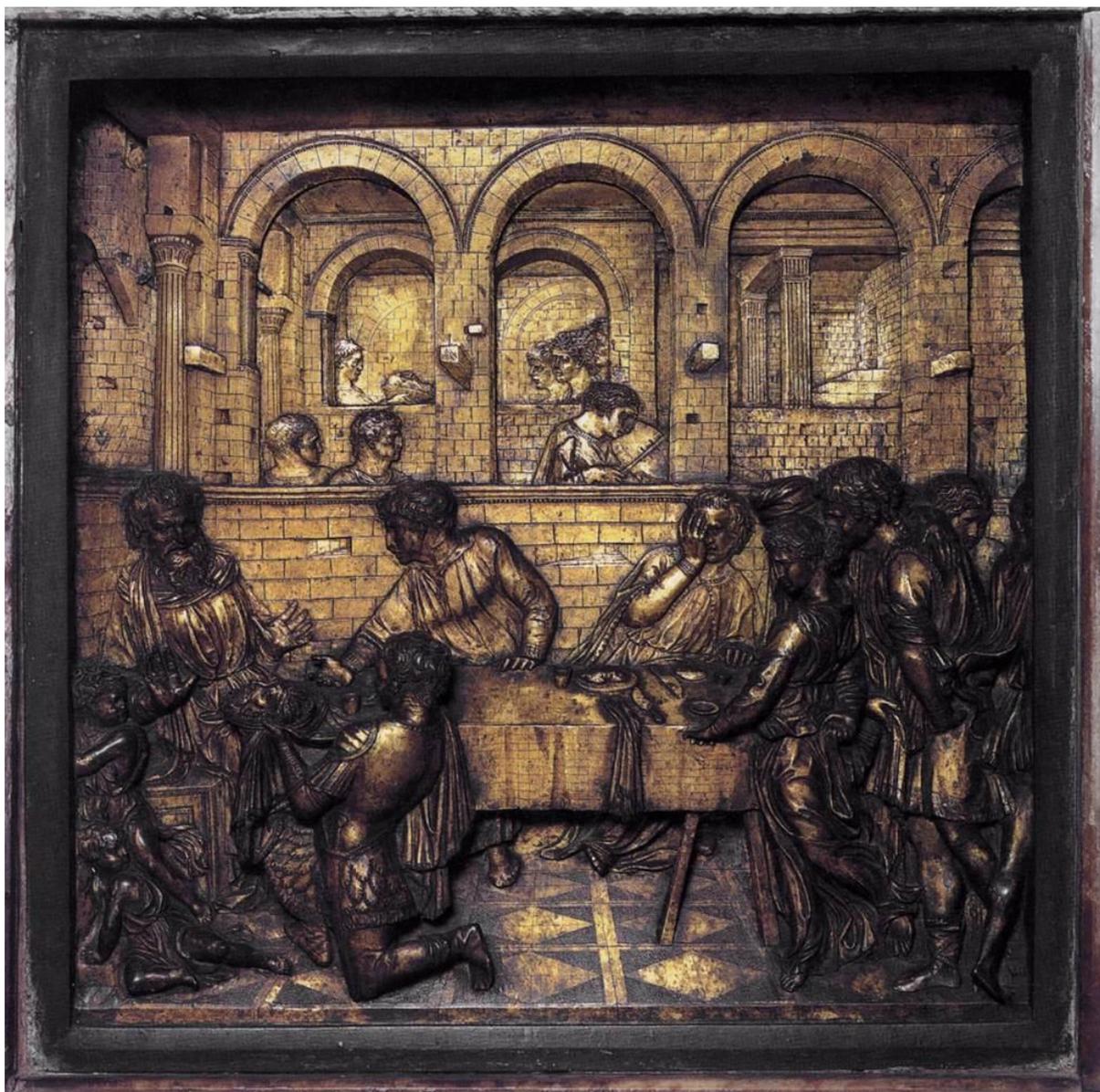


Ilustração 4: DONATELLO. **Banquete de Herodes**. Bronze dourado, 60 x 60 cm. Siena, Batistério.

Fonte: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Ilustração 5: Igreja de Santa Maria del Fiore. Construção. Florença

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 6: Ghiberti, L. **Porta do Batistério**. Florença, Batistério.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

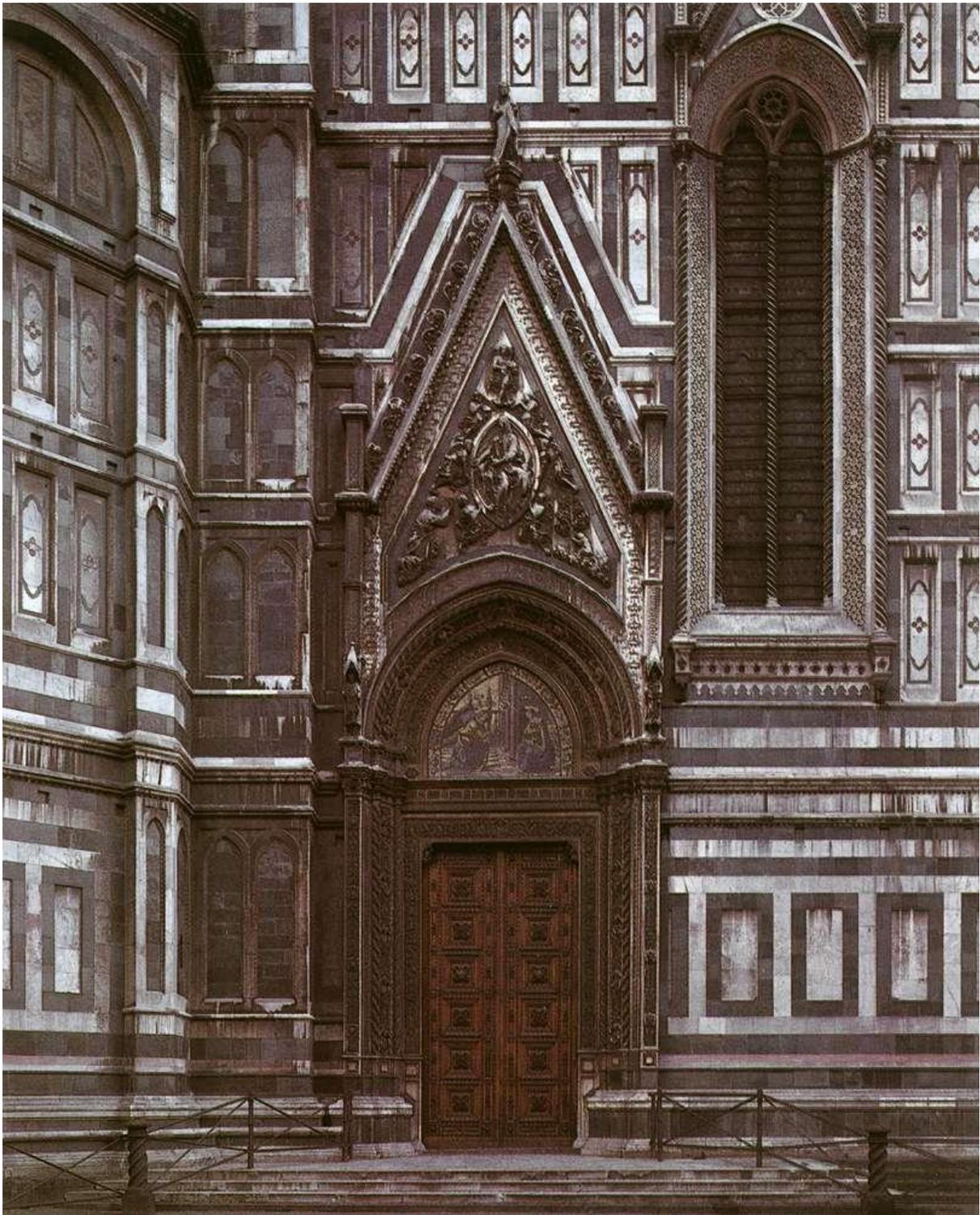


Ilustração 7: Nanni di Banco. **Porta da Mandorla**. Florença, igreja de Santa Maria del Fiore.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>

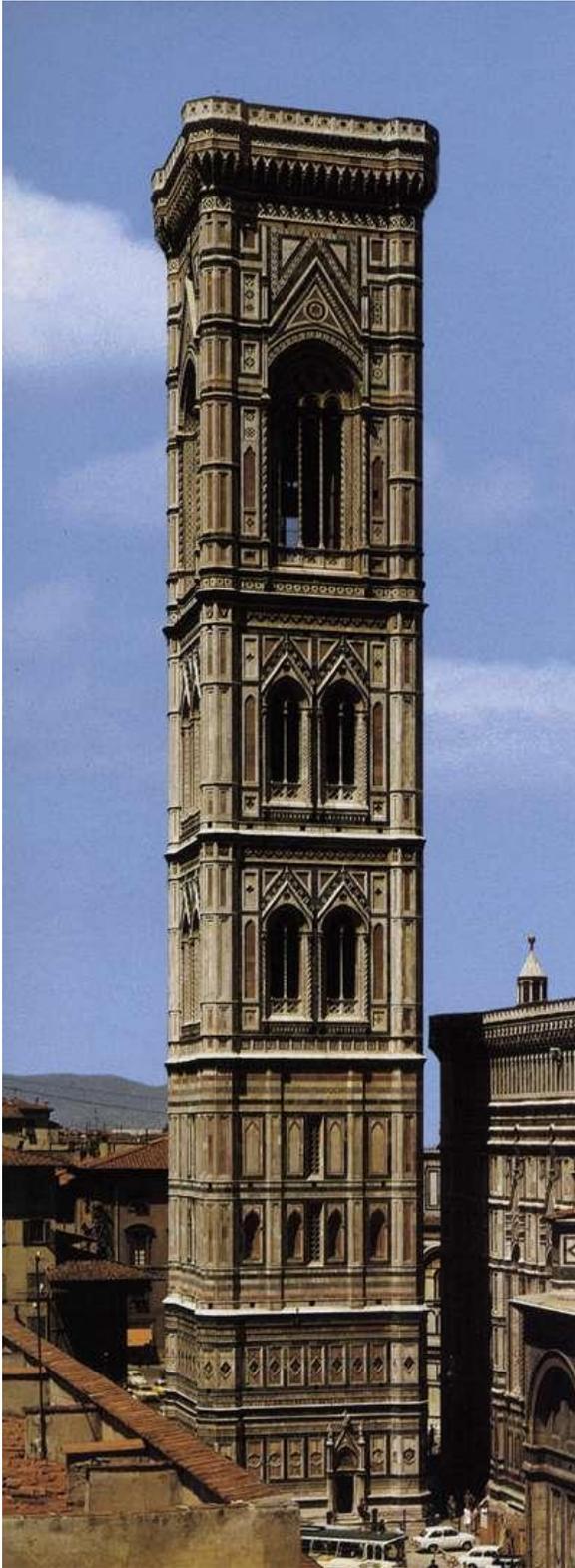


Ilustração 8: GIOTTO. **Campanário**, Florença

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>



Ilustração 9: BRUNELLESCHI, F. Cúpola da igreja de Santa Maria del Fiore, Florença.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015>