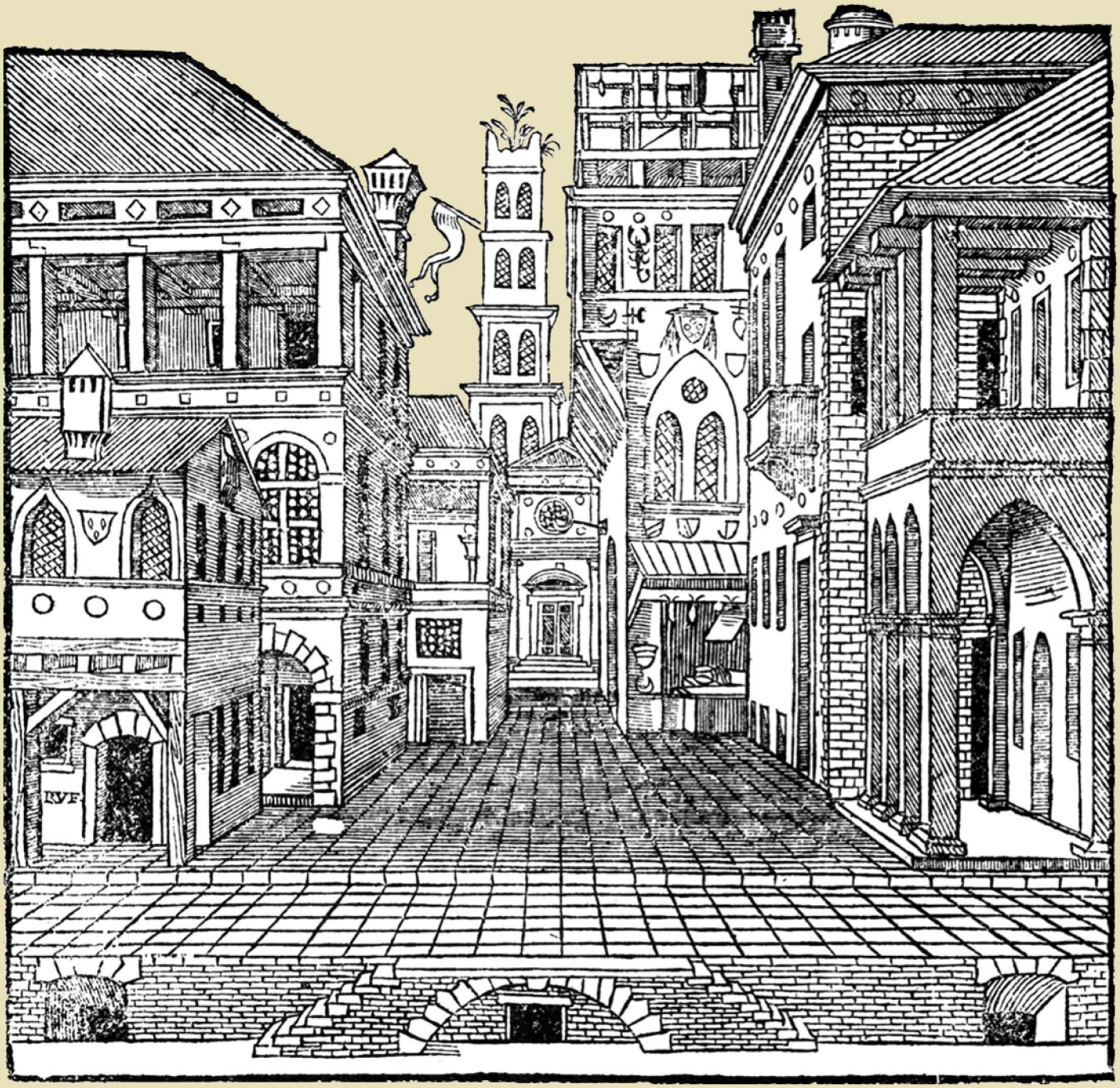
risco.

revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo
instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp

2021

edição temática : tratados da arte



risco.

2021

Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo
Publicação Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP)
Volume_Ano v19_2021 - Edição Temática "Tratados da arte"
ISSN 1984-4506 (*on line*)
Periodicidade anual

Instituto de Arquitetura e Urbanismo Diretor: Prof. Associado Joubert José Lancha
Universidade de São Paulo Reitor: Prof. Titular Vahan Agopyan

Conselho Editorial Adauto Lúcio Cardoso (UFRJ,BR); Adrián Gorelik (UNQ,AR); Alberto Sato (UNAB,CL); Andrea Pane (UNINA,IT); Antonio Baptista Coelho (LNEC,PT); Arturo Almandoz (USB,VE); Aurelia Michel (Univ.Paris-Diderot,FR); Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (USP,BR); Carlos Alberto Ferreira Martins (USP,BR); Carlos Antônio Leite Brandão (UFMG,BR); Carlos Roberto Monteiro de Andrade (USP,BR); Claudia Costa Cabral (UFRG,BR); Daniele Vitale (Politecnico di Milano,IT); Fernando Luiz Lara (UT,US); Georges Dantas (UFRN,BR); Irã Taborda Dudeque (UTFPr,BR); Jaelson Bitran Trindade (IPHAN,BR); João Masso Kamita (PUCRio,BR); Joubert José Lancha (USP,BR); Manoel R. Alves (USP,BR); Miguel Buzzar (USP,BR)

As atribuições deste Conselho referem-se à gestão e execução da linha editorial da revista, à definição de aportes e temas, ao estabelecimento das seções, a decisões sobre os artigos a serem publicados, à definição dos pareceristas, das obras a serem objeto de resenhas e dos autores destas.

Editor Tomás Antonio Moreira (IAU-USP) | **Editor Adjunto** Eulalia Portela Negrelos (IAU-USP)

Secretaria Editorial Anna Laura Pereira Rossi (mestranda IAU-USP) | **Projeto Gráfico** David Sperling, José Eduardo Zanardi | **Produção e Editoração Eletrônica** José Eduardo Zanardi | **Apoio Técnico** Centro de Produção Digital (CPDig-IAU/USP)

Capa Créditos da imagem - Cena Cômica. Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46) - coletada do artigo "Do desenho e da pintura aos lumes coloridos na cena - Plínio, Alberti e Serlio", de Vania Cristina Cerri, desta Edição Temática.

Apoio A Revista Risco é apoiada pelo "Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP"

Bases Indexadas A Revista Risco encontra-se indexada na "Actualidad Iberoamericana", "ARLA - Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura", "BASE - Bielefeld Academic Search Engine", "DOAJ - Directory of Open Access Journals", "SJIF – Scientific Journal Impact Factor"; "Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal", e "MIAR - Matriz de Información para el Análisis de Revistas".

Contato Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU-USP, Av. Trabalhador Sãocarlense n. 400, São Carlos SP, CEP 13566-590 (16) 3373-9312 Fax: (16) 3373-9310 risco@sc.usp.br

risco.

2021

Edição temática "Tratados da Arte"

_editorial

4
Edição temática "Tratados da Arte": **leituras e desdobramentos**
Maria Luiza Zanatta de Souza

_artigos e ensaios

7
Beleza e corpo no *De Architectura* de Vitrúvio: **uma questão em aberto**
Mário Henrique Simão D'Agostino

14
Beleza e ornamento na arte edificatória **A recepção dos preceitos albertianos num tratado espanhol de arquitetura**
Andrea Buchidid Loewen

28
A *symmetria* vitruviana: **interpretação de Francesco di Giorgio Martini em seu tratado e obras construídas**
Ana Paula Giardini Pedro

41
Arquitetura e romance em Antonio di Pietro Averlino
Vitor Murtinho

62
A repercussão na arquitetura e nas artes do Tratado das Ordens de Iacomo Barozzi da Vignola (1562)
Maria Luiza Zanatta de Souza

80
Vignola em Português: **anotações a partir das Regras das Cinco Ordens de 1787**
Angela Brandão

93
O Manifesto dos Tratados de Arquitetura em Vila Rica Setentista: **o pórtico toscano do Palácio dos Governadores de José Fernandes Pinto Alpoim**
Marcos Tognon

risco.

2021

Edição temática “Tratados da Arte”

_artigos e ensaios

121
O papel do dicionário de Quatremère de Quincy nos debates sobre as preceptivas arquitetônicas
Renata Baesso Pereira

130
O Tratado do belo ou as Indagações sobre a origem e a natureza do belo 1752 e alguns dos seus desdobramentos nos *salons* de 1763, 1765 e 1767 (e nos ensaios sobre a pintura que completam o salons 1765)
Alguns escritos de Denis Diderot sobre o belo e as artes
Frédéric René Guy Petitdemange

148
Do desenho e da pintura aos lumes coloridos na cena - Plínio, Alberti e Serlio:
ornato e amplificação do discurso sobre a arquitetura, a partir das qualificações *Dei lumi artificiali delle scene*
Vania Cristina Cerri

157
Método, modelo e memória:
***Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo**
Mateus Alves Silva

_editorial

Figura: *"Regola delli cinque ordini d'architettura... con la nuva [nuova] agionta, di Michelangelo Buonaroti...*, Rome, Giovanni Orlandi, 1602. Fonte: <https://archive.org>, acesso 01/02/2020.

_Edição temática "Tratados da Arte" - leituras e desdobramentos

A presente edição resulta do empenho coletivo de professores de reconhecimento internacional ao lado de promissores estudiosos e de pesquisadores especialistas que foram convidados a apresentarem os resultados de seus estudos e pesquisas sobre as doutrinas artísticas no "*Colóquio Internacional Tratados de Arte: Leituras e Desdobramentos*", realizado em maio de 2019.

Contando com o apoio da FAPESP[1] e da Fundação Ema Klabin em São Paulo, o encontro foi organizado pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo em parceria com as Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-CAMP), além da Société Internationale Leon Battista Alberti (S.I.L.B.A.) e da Association Internationale Artes Renascentes.

O objetivo do evento[2] foi o de alimentar discussões e estudos acerca da Tratadística de Arte, desenvolvidos nos diferentes centros de pesquisa do país e de Portugal. Tomando como base as categorias das Artes e das Letras, procurou-se inquirir nos tratados e em alguns outros gêneros discursivos sobre as Artes suas fontes, preceitos, assimilações e desdobramentos verificáveis nos campos da teoria e da prática.

Para tanto, o evento contou com a presença dos seguintes professores: Mário Henrique D' Agostino e Andrea Loewen (FAU-USP); José Joubert Lancha (IAU-USP – S. Carlos); Leon Kossovitch (FFLCH-USP); Frédéric René Guy Petit Demange (ECA-USP); Marcos Tognon (IFCH-UNICAMP), Renata Baesso Pereira e Ana Paula Giardini Pedro (FAU PUC-Campinas); Angela Brandão e Maria Luiza Zanatta de Souza (EFLCH – UNIFESP);

[1] FAPESP - Auxílio à Pesquisa - Organização de Reunião Científica, número do processo: 19/02426-1.

[2] Este colóquio foi organizado pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas da UNIFESP-Guarulhos pela professora Angela Brandão e pela pós-doutoranda Maria Luiza Zanatta de Souza (PNPD -CAPES), pela professora Ana Paula Giardini Pedro (FAU PUC-Campinas) e por Vânia Cristina Cerri, pós-doutoranda pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo.

[3] Tendo em vista os desdobramentos alcançados por algumas pesquisas, alguns autores preferiram publicar individualmente seus trabalhos.

Vania Cristina Cerri (pós-doutoranda pelo IA-UNESP-SP) e dos catedráticos Mário Krüger e Vitor Murtinho do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

A presente publicação reúne as pesquisas apresentadas na referida ocasião[3] e procura oferecer ao leitor interessado no estudo deste cabedal doutrinário e normativo das Artes, não somente os resumos ou resenhas das comunicações, mas um conjunto completo de reflexões e ensaios de natureza acadêmica acerca dos discursos sobre a prática das artes, nas quais se insere o gênero dos Tratados.

Desta forma, os artigos organizados nesta edição temática iniciam-se com a reflexão "Beleza e Corpo no *De architectura* de Vitrúvio: uma questão em aberto" do professor Mário Henrique D'Agostino, seguido pelo ensaio da professora Andrea Loewen, intitulado "Beleza e ornamento na arte edificatória. A recepção dos preceitos albertianos num tratado espanhol de arquitetura".

Em observância ao exame das doutrinas e preceitos ilustrados a partir do século XV, temos o artigo "A *symmetria* vitruviana: interpretação de Francesco di Giorgio Martini em seu tratado e obras construídas" de autoria da professora Ana Paula Giardini Pedro e a contribuição do professor Vitor Murtinho, titular do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, que enriquece esta coletânea com a "Arquitetura e romance em Antonio di Pietro Averlino".

Perscrutando tratados de arquitetura como fontes para contratação, construção e exaltação das obras, importante veículo para a formação de jovens artistas, observa-se "A repercussão na Arquitetura e nas Artes do Tratado das Ordens de Iacomo Barozzio da Vignola (1562)" da pós-doutoranda Maria Luiza Zanatta de Souza. Este ensaio foi seguido por dois outros importantes artigos escritos por Angela Brandão e Marcos Tognon tendo como foco o mesmo artista e tratadista do século XVI, Iacomo Barozzio da Vignola (1507-1573).

No ensaio "Vignola em Português: anotações a partir das Regras das Cinco Ordens de 1787", elaborado pela professora Angela Brandão verifica-se a contribuição dos tratados europeus não apenas para a Teoria mas também para a Prática Artística em Portugal e em suas colônias, e que foi igualmente apontado no artigo do professor Marcos Tognon intitulado "O manifesto dos tratados de arquitetura em Vila Rica setecentista: o pórtico toscano do Palácio dos Governadores de José Fernandes Pinto Alpoim".

Abordando os tratados como novos gêneros literários e pensamentos sobre as Artes e a Arquitetura do século XVIII francês, temos o ensaio da professora Renata Baesso Pereira "O papel do dicionário de Quatremère de Quincy nos debates sobre as preceptivas arquitetônicas" e o artigo elaborado pelo professor Frederic Petit Demange "O Tratado do belo ou as Indagações sobre a origem e a natureza do belo 1752 e alguns dos seus desdobramentos nos *salons* de 1763, 1765 e 1767 (e nos ensaios sobre a pintura que completam o salons 1765)".

Sobre os preceitos e gêneros discursivos encontrados nos Tratados de Arte, destacamos o ensaio da pós-doutoranda Vania Cristina Cerri, "Do desenho e da pintura aos lumes coloridos na cena - Plínio, Alberti e Serlio: Ornato e amplificação do discurso sobre a arquitetura, a partir das qualificações *Dei lumi artificiali delle scene*".

Para o encerramento deste conjunto de estudos sobre as doutrinas artísticas observa-se a contribuição do pesquisador Mateus Alves da Silva, que acompanhou o Colóquio Internacional Tratados de Arte: Leituras e desdobramentos, o ensaio intitulado "Método, modelo e memória: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo" resultado de sua tese de doutoramento em História pelo Instituto de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (2020).

Nossos agradecimentos pela acolhida deste material à Revista Risco, em especial ao professor Joubert José Lancha e ao professor Tomás Moreira, à equipe responsável pela edição e a todos os autores e pareceristas que contribuíram com a presente edição.

Com votos de boa leitura a todos!

Maria Luiza Zanatta de Souza

Beleza e corpo no *De Architectura* de Vitrúvio:

uma questão em aberto[1]

Mário Henrique Simão D'Agostino*

Resumo Os estilos de elocução «tenro», «médio» e «elevado», operantes na Retórica e Poética Clássicas, podem fornecer insumos para o entendimento do que historiadores têm assinalado como elementos contraditórios na tessitura do *De architectura*, escrito pelo arquiteto romano Vitrúvio no último quartel do século I a.C.. A conhecida analogia vitruviana da arquitetura como um corpo bem conformado vem aqui considerada por regimes de *compositio* possíveis de serem identificados no tratado, a invitar indagações sobre o influxo das noções de belo e sublime na ordenação da obra.

Palavras-chave: Tratados, *De Architectura*, Vitrúvio.

Belleza y cuerpo en *De architectura* de Vitrúvio: una pregunta abierta

Resumen Los estilos de expresión "tierno", "medio" y "alto", que operan en la retórica y la poética clásicas, pueden proporcionar insumos para la comprensión de lo que los historiadores han señalado como elementos contradictorios en el tejido de *De architectura,* escrito por el arquitecto romano Vitruvio en el último cuarto del siglo I a. C. La conocida analogía vitruviana de la arquitectura como un cuerpo bien formado se considera aquí mediante regímenes compositivos que pueden identificarse en el tratado, lo que invita a indagar sobre el influjo de las nociones de bello y sublime en el ordenamiento de la obra.

Palabras clave: Tratados, *De Architetura*, Vitruvio.

Beauty and Body in the De architectura de Vitrúvio: an open question

Abstract The styles of utterance "tender", "medium" and "high", operating in Classical Rhetoric and Poetics, can provide inputs for the understanding of what historians have pointed out as contradictory elements in the weaving of *De architectura,* written by the roman architect Vitruvius in the last quarter of the 1st century B.C. The well-known Vitruvian analogy of architecture as a well-shaped body is here considered by c*ompositio* regimes that can be identified in the treaty, inviting inquiries about the influx of the notions of beauty and sublime in the ordering of the work.

Keywords: Treaties, *De Archictetura*, Vitruvius.

A Beleza – externa Platão com a voz e os olhos de Sócrates – *pudemos vê-la em todo seu esplendor (...). Aqui, temo-la surpreendido, resplandecendo em sua mais luminosa clareza, pelo mais clarividente dos nossos sentidos. (Fedro, 250 b-d)*

No estojo dos argumentos sobre o Belo, dois são os lugares mais freqüentados entre os Antigos: pela *anamnesis* platônica, a beleza é conclamo ao perfeito e, por seu lume, ascese da alma ao divino; *recto-verso,* porque afeita ao visível, a beleza é *pharmakón*, droga a oscilar entre a clarividência e a alucinação. Tenhamos em conta o potencial imagético do corpo para as doutrinas antigas sobre o perfazimento do belo nas artes, gregas e romanas. Olores de Afrodite, luzeiros de Narciso, afãs de Hércules, enleios de Helena... são longevos os acenos entre a Beleza e o Corpo, e também seus torpores.

À guisa de convite literário, tenhamos o magistral estudo de Erwin Panofsky, *Hércules na encruzilhada* (1930), no qual, a partir de Pródico e Xenofonte, seguindo Sófocles, Hesíodo, Cícero, Juliano, o Apóstata, e tantos mais, persegue veredas de uma figuração dual da beleza que finda «em um certo ponto da história e no interior de um certo fermento cultural a identificar a [bela] Virtù com a feiúra» (2010, p. 83).

O *locus classicus* da imagem da arquitetura como corpo situa-se no livro terceiro do *De Architectura*, redigido no século I a.C. (1997, III, 1, pp. 237-43), no qual o arquiteto Vitrúvio, avivando palavras e métricas de perfeita complexão corporal colhidas do *Cânone* de Policleto, estatuário da Atenas de Péricles, compara a unidade orgânica e a harmonia geométrico-proporcional do templo com a figura do homem inscrito no quadrado e no círculo. O Renascimento – sabemos por muitos, mas sobretudo por Rudolf Wittkower – não poupará energias na assimilação da referida imagem àquela do «corpo do mundo» e suas ordens matemáticas, tal como descrita por Platão no *Timeu*. Memoro os desenhos de Filarete (*c.* 1460), Francesco di Giorgio (*c.* 1470), Leonardo (*c.* 1490), Fra Giocondo (1511), Cesare Cesariano (1521), dentre outros. A referência ao corpo na definição do belo comparece em notórios diálogos do filósofo ateniense, mas, no mais das vezes, com o propósito de comparar a sedução (e sensualismo) da beleza corpórea – i.e. a cosmética – à «adulação» do Sofista, guiada por escusas intenções. No livro segundo da *República* o filósofo detrata o sofista como aquele que, conforme seus interesses, *joga com as aparências* e não com o *desnudamento da verdade* –, aquele que «traça um círculo à [sua] volta, como uma fachada ou frontada [de aspecto encantador], uma imagem da virtude, que arrasta atrás de si a raposa matreira e astuciosa do muito sapiente Arquíloco» (II, 365c).

Por certo, a figura vitruviana se afasta das invectivas platônicas contra o sofista, alinhando-se à longa tradição de «dignificação» da arte retórica que culmina em Cícero e outros grandes retores romanos. A familiaridade do arquiteto com o léxico da retórica clássica tem sido tema de importantes estudos, sobretudo depois da participação de Louis Callebat no congresso *O Projeto de Vitrúvio*, realizado na cidade de Roma, em março de 1993, no qual forneceu novos insumos para o viés investigativo mais

* Mário Henrique Simão D'Agostino é Arquiteto e Urbanista, Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <http://orcid.org/0000-0003-3620-7209>.

[1] Uma primeira versão desta conferência de abertura do Colóquio "Tratados de Arte" – São Paulo, 22-23 abril 2019 (Fundação Ema Klabin) foi apresentada no seminário "O Corpo Humano nas Artes Plásticas e na Arquitetura", organizado por Claudia Valladão, com dossiê publicado pela revista *Desígnio*, nº 3, Annablume Ed., 2005.

amplo perseguido sobretudo por John Onians, três anos antes, em *Mensageiras de significado: Ordens clássicas na Antiguidade, Idade Média e Renascença* (1990). Os compromissos da concepção helênica de beleza com a «unidade orgânica das partes entre si e com o todo», a pouco e pouco, cobravam maior precisão pelos trânsitos abertos entre Retórica e Arquitetura.

Pretendo, aqui, deter-me numa contra-imagem, por assim dizer, da tópica da arquitetura como corpo *bene figuratus*. Vale dizer: não a contradição dessa «palavra de ordem» dos classicismos, mas, antes, a provável detecção de um ruído no contexto mesmo da narrativa vitruviana. Da ordem e harmonia do corpo humano gregos e romanos inferem dois preceitos, conexos e igualmente válidos para a arquitetura:

1. O conúbio entre utilidade e beleza. «Nenhuma parte do corpo é desnecessária», adverte Cícero no *Arte Oratória*, «e a sua inteira estrutura é uma obra de arte e não do acaso», palavras que ressoam na tríade vitruviana da *firmitas, utilitas* e *venustas*;

2. A pertinência e necessidade do ornamento. Assimilando os estilos *tenro*, *médio* e *elevado* da Oratória aos estilos dórico, jônico e coríntio dos templos, Vitrúvio reitera a distinção ciceroniana entre *inventio* (própria à estrutura argumentativa) e *elocutio* (própria à ordem expositiva e a persuasão), na qual a interdependência das partes afigura-se como a da ossatura e suas carnes, ou a do corpo nu e suas vestes. Nos livros terceiro e quarto do *De Architectura* vem detalhada a *assimilatio* da coluna dórica com o corpo masculino, da jônica com o corpo feminino matronal e da corínthia com o da virgem nubente, ornamentos do decoro arquitetônico: «a posição intermediária do [ornato] jônico colocar-se-á em equilíbrio seja com a severidade do dórico seja com a delicadeza do coríntio.» (De Arch., I, 2)

Precisarei à frente nuanças peculiares a este segundo preceito. Tenhamos por ora o primeiro, mais holístico. De seu ponto de vista, a excelência da beleza tem por metro a conveniência (*decen, decor*): não se computa pelo precioso, pela exorbitância dos gastos ou raridade dos materiais; afere-se pela aptidão, acuro e adequação (1997, I, 2, 8, p. 31). Raciocínio similar Vitrúvio desenvolve para a pintura. Mais: a moléstia e derrogo da pintura afiançam a corrupção da arquitetura: «Quem dera fizessem os deuses imortais voltar à vida Licino e corrigir essa insensatez e os desvios em voga nas nossas pinturas parietais! Mas não será fora de lugar explicar por qual motivo um estilo baseado na ficção (*ratio falsa*) prevaleça sobre o critério do verossímil. O fato é que aquele resultado que os antigos, despendendo fadiga e energia, se esforçavam por tornar apreciável graças à habilidade técnica, agora se obtém graças às cores e à sua elegância toda exterior, e o prestígio que o fino trabalho do artista conferia às obras agora é assegurado pela despesa sustentada pelo comitente» (1997, VII, 5, 7, p. 1047).

Irracionalidade igual anuncia-se na arquitetura com a transferência de motivos de um entablamento a outro e com o fausto (1997, I, 2, 6, p. 29-30). Como antídoto, a observância do verdadeiro, a destreza, o esmero, a elegância da feitura. Estes os atributos apreciados pelos Antigos e, enfatiza Vitrúvio, «majoravam o valor dos materiais nobres ao deles se servirem com parcimônia».

No proêmio ao livro oitavo, o arquiteto deixa patente a convicção de a natureza, copiosa, jamais desprover do necessário. «Pois a inteligência divina», lê-se, «os bens necessários aos humanos não lhes tem feito difíceis de encontrar e custosos como as pérolas, o ouro, o argento e todas aquelas coisas de que nem o corpo nem a natureza desejam, mas tem profusos, oferecendo ao alcance das mãos para todo o mundo, os bens sem os quais a vida dos mortais não está segura.» (1997, VIII, Proem., 3, p.1109) A contraposição do «conveniente» e do «raro», advogada na definição da *distributio* (I, 2, 6), prolonga-se na do «necessário» e do «supérfluo». Trata-se, como mostrou Elisa Romano em *A cabana e o templo,* publicado em 1987, do professo alinhamento do arquiteto às invectivas contra o luxo lançadas por Catulo e Cícero, dentre outros.

A defesa dos valores morais frente aos efeitos desagregadores da riqueza e do dinheiro modela-se, nos séculos II e I a.C., pelo contraste entre a *dignitas* do homem honrado e o prestígio resultante da propriedade de bens exteriores. Aos que cuidam da coisa pública convém a *gravitas,* i.e. rigor moral, honestidade, desinteresse em prol do bem comum, temperança ou autocontrole sobre prazeres momentâneos *(abstinentia).* Endógenas ao dinheiro são a «*libido, luxuria, avaritia, cupiditas,* a paixão caprichosa e desenfreada, o prazer desregulado do luxo, a insana sede e cupidez de riqueza» (cf. Romano, 1987, p. 146 e 155). A *domus* dos grandes homens, ultima o rétor no *De Officiis,* deve convir ao prestígio do proprietário como um «ornamento para a dignidade»; não atende apenas a exigências do uso, porém previne-se «dos excessos de uma suntuosidade tão faustosa quanto dispendiosa» (cf. Romano, 1994, p.64).

Paradoxalmente, na exposição de Vitrúvio, às advertências contra o suntuoso seguem recomendações para «dar aos edifícios disposições diferenciadas, segundo sejam adequados ao uso dos pais de família ou à riqueza ou à eloqüência *(eloquenciae dignitatem)*» (*Vitruve* I, 2, 9, p. 19). O livro sexto amplia a exposição sumária do primeiro. Distinguindo nos edifícios privados as partes reservadas ao uso dos pais de família e as destinadas à visitação pública, o autor elabora uma tipologia na qual o decoro sagra e celebra a estratificação social. Aos que lidam com honras e magistraturas e devem pôr-se ao serviço dos cidadãos, convém «elevados vestíbulos reais, átrios e peristilos assaz amplos, bosques e extensos passeios silvestres condignos à sua majestade», e também bibliotecas, pinacotecas e basílicas «aprestadas de modo não dessemelhante da magnificência das obras públicas, pois nas suas habitações freqüentemente se efetuam deliberações públicas e juízos e arbitragens privadas» (1997, VI, 5, 1-2, p. 845). Ganham pleno contorno as sucintas palavras do livro primeiro sobre o decoro segundo os costumes (*id.,* I, 2, 6, p. 29). A consonância entre o decoro edilício e a excelência do proprietário acolhe, pondo-os lado a lado, a expressão de dignidade e também a de riqueza (ou poder).

Tal adesão a práticas edilícias e estilos de vida consolidados aviva na memória, de imediato, o proêmio a Augusto em louvor da *maiestas imperii.* Em um e outro caso o aval aos mármores da cidade testemunha o arrebatamento do arquiteto frente à *magnificentia* das obras. Pierre Gros, num estudo magistral sobre a semântica das ordens no *De Architectura,* vindo ao lume em 1989, advertirá que as emoções assim acendidas por Vitrúvio parecem discrepar dos sentidos de beleza acalentados por todo o escrito.

As contradições ficam evidentes em duas passagens do tratado. A primeira diz respeito à suntuosidade. Em conclusão ao livro sexto, mencionando as atribuições de praxe que

competem a comitentes, mestres construtores e arquitetos, Vitrúvio enumera os três aspectos em jogo na apreciação dos edifícios: a habilidade construtiva, a magnificência e a disposição. A responsabilidade da segunda cabe ao proprietário, pois, conforme seus recursos, decide «se construirá obra com tijolos ou cimento ou com cantaria de pedra [lateralícia, cimentícia ou quadrada]». Por outro lado, a especificação dos diferentes materiais a serem empregados na construção, «pelo fato de que em todos os lugares não se formam todos os tipos de materiais», está mais sob a alçada do construtor, de sua «sagacidade», do que do arquiteto. «Se o edifício possuir elegante respeitabilidade (*auctoritas*) por proporções e relações modulares, a glória será a aura do arquiteto.» Desobrigando o arquiteto de definir os tipos de materiais e a soma dos recursos investidos em magnificência, igualmente acentua que o seu «efeito», exigindo beleza, mede-se sobretudo pelo *sumptus,* pelo montante despendido. «Quando se aprecia a magnificência, se ela perfaz toda a obra, as despesas serão louvadas por toda autoridade» (1997, VI, 9, 9, p. 859).

A segunda passagem refere ao emprego de materiais nobres na arte. No longo proêmio ao livro sétimo, súmula das obras sobre arte edificatória redigidas por antigos e modernos, o autor finaliza lastimando a ausência de escritos pelos que edificaram obras grandiosas, como Cossuzio, autor do Olimpieion em Atenas, e G. Muzio, cujo Templo de Honra e Virtude «se fosse feito de mármore, de modo a possuir não só refinada arte mas prestígio (*auctoritas*) pela magnificência e grande despesa, seria mencionado entre as primeiras e supremas obras» (1997, VII, Proem., 17, p. 1027).

Nas duas passagens, Vitrúvio contemporiza com a magnificência e suntuosidade das edificações; pelo reverso, evidencia a sua excisão da «necessidade», «ordem natural» ou, sobretudo nesse caso, «parcimônia» antes admirada na beleza.

Como ajuíza Pierre Gros, no prólogo laudatório a Augusto, engajado em fornecer-lhe regras sólidas sobre uma arte edilícia que aos olhos de todos exclamava com suas pedras a *maiestas imperii,* o arquiteto finda por anuir a uma política edificatória estranha aos códigos de valores que nutrem a porção mais substanciosa do escrito. «A grandeza do império», exalta Vitrúvio, «também se manifesta no extraordinário prestígio dos edifícios públicos» (1997, I, Proem., 2, p. 11). Em outras passagens do *De Architectura* Vitrúvio avaliza o uso de colunas soberbas ou da ordem colossal em espaços suntuosos e magnificentes. Os desvios da parcimônia e justa-medida na consecução da beleza coligam-se a mudanças superlativas no modo de ideação do próprio edifício. Rompe-se, em síntese, a urdidura bem tecida do conceito de unidade orgânica que abre o tratado: na *symmetria* a coerência entre partes e todo, a harmonia de forma e figura enfeixa-se na coesão corpórea – *uno intiero e ben finito corpo,* conforme a fórmula consagrada na Renascença. A estese não se desliga do espectador, mas os sentidos que nele acorda tocam ao edifício como um todo. Nesse cosmo, conviria mais falar de «reverência e respeito» do que de «manifestação de poder».

O *páthos* da magnificência augustana é outro. Envolve o espectador com a sua grandiosidade, capturando-lhe os sentidos. Sua imponência o constrange, suscita contenção, incide sobre ele arrebatando-o (subjugando-o, por assim dizer). Para além da perfeição e esplendor do belo, é do «espanto», da «comoção», do «terror» que irrompe a admiração (*támbos* e *phóbos,* no vocabulário grego). Sobretudo, sua arte visa ao exterior, rescinde o corpo coeso da *symmetria*: cenográfica, espetacular,

unidirecional – a se sobrepor e como que descurar a tudo o que foge aos olhos. Fictícia, como as pinturas. Urbe e Orbe: nesse universo imperam a *auctoritas* e *maiestas* do mármore augustano. «O código de valor ao qual reenviam essas palavras», pondera Gros, «entra dificilmente no quadro definido pela morfologia modular que rege o conjunto dos capítulos consagrados à construção pública, religiosa ou profana. A concepção da arquitetura como manifestação do poder parece funcionalmente estranha a um sistema no qual os critérios da beleza se nutrem de relações internas ao edifício, como a *symmetria,* a *eurythmia,* o *decor,* e do qual parece excluída, por princípio, toda busca de efeito orientado para o exterior» (1989, p. 126).

No volumoso *L'architecture romaine,* o historiador multiplica exemplos desse novo *kunstwollen,* como os templos de Vênus Genetriz e Marte Ultor, nos fóruns de Júlio e Augusto respectivamente.

A capacidade de impressionar pela exorbitância, magnificência ou preciosismo, pelo excesso mais que por medida, formas todas de manifestação de poder, finda por acolher, no coração mesmo do estilo elevado, aquela *ratio falsa* combatida por Vitrúvio como a cicuta das artes. O «fictício», o «ilusório» e o «irracional» – a sobrepujar o esmero pelo «necessário», «útil» e «natural» – fornecem todos armas poderosas para a prossecução dos novos valores da *elocutio* perseguidos no período tardo-republicano e imperial. Na basílica que o arquiteto edifica em Fano (única de que testifica ser autor), o emprego da ordem colossal «reduz consideravelmente as despesas. As mesmas colunas de altura ininterrupta até as traves da cobertura parecem aumentar seja a magnificência dos recursos seja a autoridade» (1997, V, 1, 10, pp. 555-57).

Mas a alvorada não prenuncia, por certo, o nítido contraste entre as preceptivas próprias ao *éthos* da simetria e ao *páthos* do sublime, como cria o romântico inglês nos séculos XVIII e XIX da nossa era; antes, consiste na gêmula de uma *concordia discors* cuja parábola, perpassando o escrito vitruviano, projeta-se muito além do chamado mundo antigo. À guisa de conclusão, volvamos, uma vez mais, aos expedientes do decoro e à *assimilatio* acenada por Vitrúvio entre os estilos da oratória – *tenro, médio e elevado* – e as espécies de colunas – *dórica, jônica e coríntia.*

Cícero: «Três são os estilos, em cada um dos quais floresceram certos oradores [...] por um lado, os grandiloquentes, por assim dizer, com elevada gravidade de sentenças e grandiosidade de palavras, veementes, variados, abundantes, graves, hábeis e preparados para comover e arrastar os ânimos [...]; por outra parte, os simples, claros, expositores [...] que tudo o faz mais inteligível que magnífico [eu sublinho], polidos em um estilo preciso e conciso [...]. Por sua vez, há um orador intermediário entre esses, e por assim dizer, temperado, que não se serve nem da precisão dos últimos e nem da torrente dos primeiros; [...] partícipe dos dois em honra da verdade [...]» (*Orator,* 20-21, trad. Karina Fonsaca, p. 196).

A grandiloqüência do estilo elevado não se prende tanto à necessidade e precisão das partes (dos argumentos e ornatos) na ordem expositiva da matéria, «em honra da verdade»; visa, em maior grandeza, *exaltar* uma idéia, uma proposição, um valor – para além da verdade, do certo ou errado, por assim dizer. Eis a sua potência e o seu perigo! *Venus-venenum...* A *unidade e coesão corpórea* cumpre-se aí, como ressalva Aristóteles na *Retórica,* quando aquilo que é exposto não perde sentido, não soçobra

com o excesso de ornamentos, não derrui com o empolamento estilístico a obnubilar a percepção e enlevo do que é aclamado. No limite extremo, o *uno intiero e ben finito corpo* precisa ser preservado, ainda que não se ajuste bem à analogia com o *ordo* do corpo humano, conúbio de *firmitas, utilitas* e *venustas.*

Quiçá a Retórica, operante nas artes até o Século das Luzes, forneça a razão maior para que o *Perì Hýpsos,* a tratativa do Sublime na Antiguidade, não se ponha em contraste com a Beleza, cindindo a estesia – a modalidade de conhecimento própria aos sentidos, como asseverará Baungarten – pelos radicais em claro-escuro da Estética nascente.

Referências bibliográficas

CALLEBAT, Louis. (1994) "Rhetorique et Architecture dans le De Architecture de Vitruve", *In* GROS, P. (a cura di) *Le Project de Vitruve. Object, destinataires et réception du De Architectura*, Acte du colloque international (Rome, 26-27/3/1993). Rome.

CICERONE. (2000) *Dell'oratore*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

_____. (1998) *I doveri*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

_____. (1991) *El Orador*. Madrid: Alianza.

GROS, Pierre. (1990) *L'Architettura Romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero.* (2001) Milano: Longanesi & C..

_____. (1989) "L'auctoritas chez Vitruve. Contribution à l'étude de la sémantique des ordres dans le De Architectura", *In* AA.VV. *Munus non ingratum.* Proccedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Helenistic and Republican Architecture. Ed. by H. Geertman & J.J. d Jong. Leiden.

PANOFSKY, Erwin. (2010) *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna.* Macerata: Quodlibet Srl.

ROMANO, Elisa. (1987) *La Capanna e il Tempio:* Vitruvio o dell'Architettura. Palermo: Palumbo Editore.

_____. (1994) "Dal De Officcis a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio: il dibattito sul lusso edilizio", *In* GROS, P. (a cura di) *Le Project de Vitruve*. Object, destinataires et réception du De Architectura, Acte du colloque international (Rome, 26-27/3/1993). Rome.

VITRUVE. (1989-ss) *De L'Architecture.* Paris: Les Belles Lettres.

VITRUVIO (1997). *De Architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editore. (A cura di P. Gros. Trad. e commento di A. Corso e E. Romano).

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Academy Editions/New York: St. Martin's Press, 1988.

Recebido [Fev. 04, 2020]
Aprovado [Mai. 05, 2020]

Beleza e ornamento na arte edificatória

A recepção dos preceitos albertianos num tratado espanhol de arquitetura

Andrea Buchidid Loewen*

Resumo A meados dos Quinhentos, entre 1545 e 1548, enquanto se encarregava da supervisão dos trabalhos do Comitê de Obras Reais estabelecido em Madri por seu pai, o rei Carlos V da Espanha, o jovem príncipe Filipe promove a redação de um tratado arquitetônico aplicável à prática nacional e baseado, em grande parte, no *De re ædificatoria* de Leon Battista Alberti. Este trabalho se dedica a analisar como o autor do manuscrito castelhano elege e assimila os preceitos albertianos, em particular aqueles concernentes às noções de «beleza» e «ornamento», tendo em vista as intenções reais de embelezar a ainda modesta Madri para transformá-la na capital dos reinos de Castela e Aragão, a partir de 1561.

Palavras-chave: tratado anônimo de arquitetura, doutrinas da arquitetura, Renascimento, Espanha.

Belleza y adorno en el arte de la construcción
La recepción de los preceptos albertianos en un tratado de arquitectura español

Resumen A mediados del Quinientos, entre 1545 y 1548, mientras supervisaba el trabajo del Comité de Obras Reales establecido en Madrid por su padre, el Rey Carlos V de España, el joven Príncipe Felipe promueve la redacción de un tratado arquitectónico aplicable a la práctica nacional e basado en gran medida en el *De re ædificatoria* de Leon Battista Alberti. Este artículo está dedicado a analizar cómo el autor del manuscrito castellano elige y asimila los preceptos albertianos, en particular los relativos a las nociones de «belleza» y «ornamento», en vista de las intenciones reales de embellecer la aún modesta Madrid para transformarla en la capital de los reinos de Castilla y Aragón desde 1561.

Palabras clave: tratado anónimo sobre arquitectura, doctrinas de arquitectura, Renacimiento, España.

Beauty and ornament in building art
The reception of Albertian precepts in a Spanish architectural treatise

Abstract By the mid-five hundred, between 1545 and 1548, while overseeing the works of the Royal Works Committee established in Madrid by his father, King Charles V of Spain, young Prince Philip promotes the drafting of an architectural treatise applicable to the national practice and based largely on Leon Battista Alberti's *De re ædificatoria*. This paper is dedicated to analyzing how the author of the Castilian manuscript elects and assimilates the Albertian precepts, in particular those concerning the notions of «beauty» and «ornament», in view of the real intentions of beautifying the still modest Madrid to transform it in the capital of the kingdoms of Castile and Aragon from 1561.

Keywords: anonymous treatise on architecture, doctrines of architecture, Renaissance, Spain.

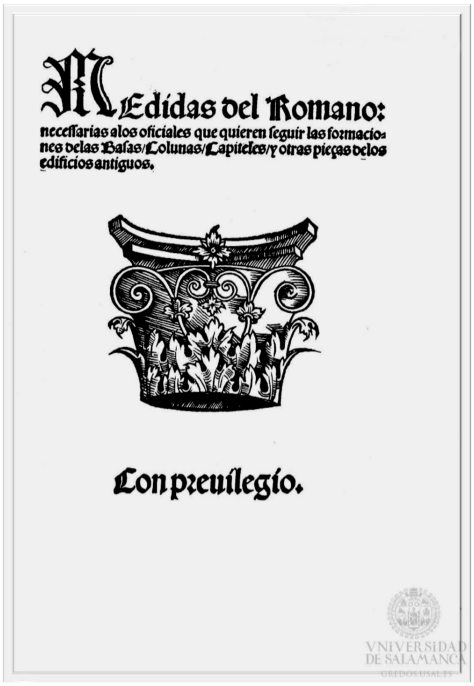
Em seu estudo sobre a teoria arquitetônica na Espanha do século XVI, José Ramon Paniagua Soto (1995, pp. 179-187) recorda a significativa acolhida recebida pelo tratado *De re ædificatoria* entre os arquitetos, os humanistas e os doutos daquele reino, de tal modo a contribuir seja para a introdução dos princípios da arquitetura do Renascimento seja para a possibilidade de uma compreensão mais aprofundada dos mesmos. Os inventários de bens, testamentos e outros documentos daquela época correspondentes a arquitetos, nobres e mesmo monastérios atestam a importância e a difusão alcançadas pelo tratado: tome-se como exemplo Juan de Herrera, o arquiteto de Felipe II, que mantinha em sua biblioteca até sete exemplares do texto albertiano, entre versões latinas, italianas e em romance (MARÍAS, 1983, pp. 41-42).

Tais fatos certamente decorrem do cenário de mudanças observado na Espanha de início dos Quinhentos, quando a arte recebe ideias e noções provenientes da Itália e uma nova corrente arquitetônica passa a se manifestar, à qual se aplicou a assimilação do *modo romano* como emulação da Antiguidade. Alguns oficiais, como Diego de Siloé e Pedro Machuca, haviam trabalhado na península itálica e traziam um conhecimento direto das obras lá empreendidas. O primeiro teria participado do canteiro de São Pedro entre 1514 e 1518 e, com seu sócio, Bartolomé Ordoñez, havia trabalhado como escultor em Nápoles, enquanto o segundo, como pintor, integrava em Roma a oficina de Rafael (TAFURI, 1992, pp. 276 e 294, n. 10). Outros artistas, apesar de nunca terem saído da Ibéria, tentaram se colocar à altura dos tempos por meio não apenas do conhecimento de desenhos e estampas, mas também do estudo das doutrinas arquitetônicas professadas nos tratados, como os de Vitrúvio e Alberti, escritos cuja circulação havia sido favorecida por uma lei promulgada pelos Reis Católicos, em 1480, que liberava os textos importados de qualquer imposto alfandegário (DAMONTE, 1972, p. 356).

Neste contexto Diego de Sagredo publica, em 1526, o tratado que Menéndez y Pelayo considera «o primeiro livro com pretensões de teoria estética da arquitetura e com intento de restaurar os cânones de Vitrúvio» (DAMONTE, 1972, p. 357). Se trata do *Medidas del Romano* (figura 1), no qual o autor, para confirmar e explicar a doutrina do arquiteto antigo, cita frequentemente o *De re ædificatoria* de Alberti (MARÍAS y BUSTAMANTE, 1986, p. 64).[1] Convém lembrar que também Sagredo viaja à Itália, visita Florença e Roma e, de acordo com seu próprio testemunho, admira não as obras contemporâneas mas aquelas que tomava por antigas, como o Batistério florentino, o Panteão romano, as ruínas das termas imperiais e a basílica paleocristã de São Pedro. Sua atenção é voltada especialmente à conformação, aos membros e às partes das colunas, ainda que as reminiscências romanas não tenham sido examinadas por ele do mesmo modo como Alberti o fez a meados do *Quattrocento* (BASSEGODA I HUGAS, 1985, p. 124).

* Andrea Buchidid Loewen é Arquiteta e Urbanista, Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), ORCID <http://orcid.org/0000-0001-6371-3874>.

[1] No que se refere a Vitrúvio, Sagredo se vale das edições de Fra Giocondo da Verona (Veneza, 1511; Florença, 1513 e 1522) e a do milanês Cesare Cesariano (Como, 1521). Do tratado de Alberti, a edição empregada por Sagredo foi a francesa (Paris, 1512) e não a editio princeps florentina (1485), pois, como notam Marías e Bustamante, aquela se encontra dividida em capítulos e esta última não, e as citações de Sagredo ao texto albertiano incluem referência a este tipo de subdivisão.



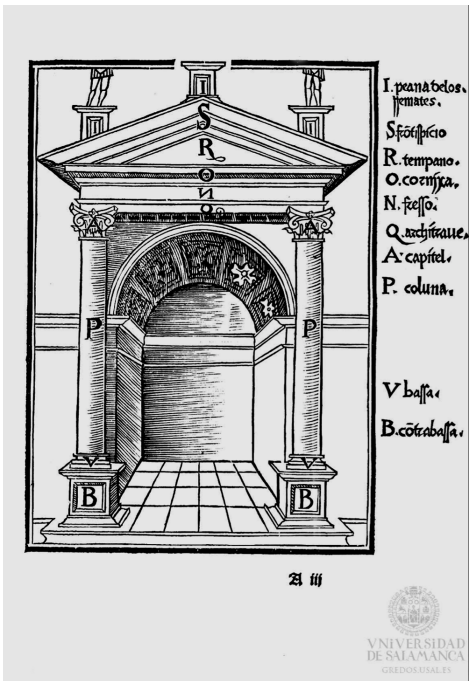


Figura 1: Diego de Sagredo. *Medidas del Romano,* Toledo, 1526, frontispício e fol. A iii r. Fonte: SAGREDO, Diego de. Medidas del Romano... Exemplar de Salamanca, Biblioteca General de la Universidad, BG 36176.

Num reino de Espanha na qual ainda vigoravam os sistemas de organização tardo-medievais no âmbito da arte da edificação, Sagredo introduz pela primeira vez em castelhano o conceito de *arquitecto* como artista liberal em oposição ao de maestro de obras[2] e ao início de seu texto esclarece o escopo da obra:

Tomei este diálogo das obras dos antigos que na ciência da arquitetura largamente escreveram, no qual se tratam das medidas que hão de saber os oficiais que queiram imitar e contrafazer os edifícios romanos: por falta das quais têm cometido e a cada dia cometem muitos erros de desproporção e feiura na formação das bases e capitéis e peças que lavram para tais edifícios. (SAGREDO, 1986 [1526], fol. A IIr).

A grande originalidade do tratado sagrediano reside no reconhecimento de um interesse particular endereçado às colunas (figura 2), de modo tal que, do quanto as autoridades tinham a dizer sobre a questão, o autor seleciona extratos e os combina em um único manuscrito, útil para a educação e guia dos oficiais e dos artesãos.

[2] «arquiteto é vocábulo grego: quer dizer principal fabricador: e assim os ordenadores de edifícios se dizem propriamente arquitetos. Os quais segundo parece por nosso Vitrúvio são obrigados a ser exercitados nas ciências de filosofia a artes liberais. De outra maneira não podem ser perfeitos arquitetos, cujas ferramentas são as mãos dos oficiais mecânicos» (SAGREDO, 1526, fol. A viiv).

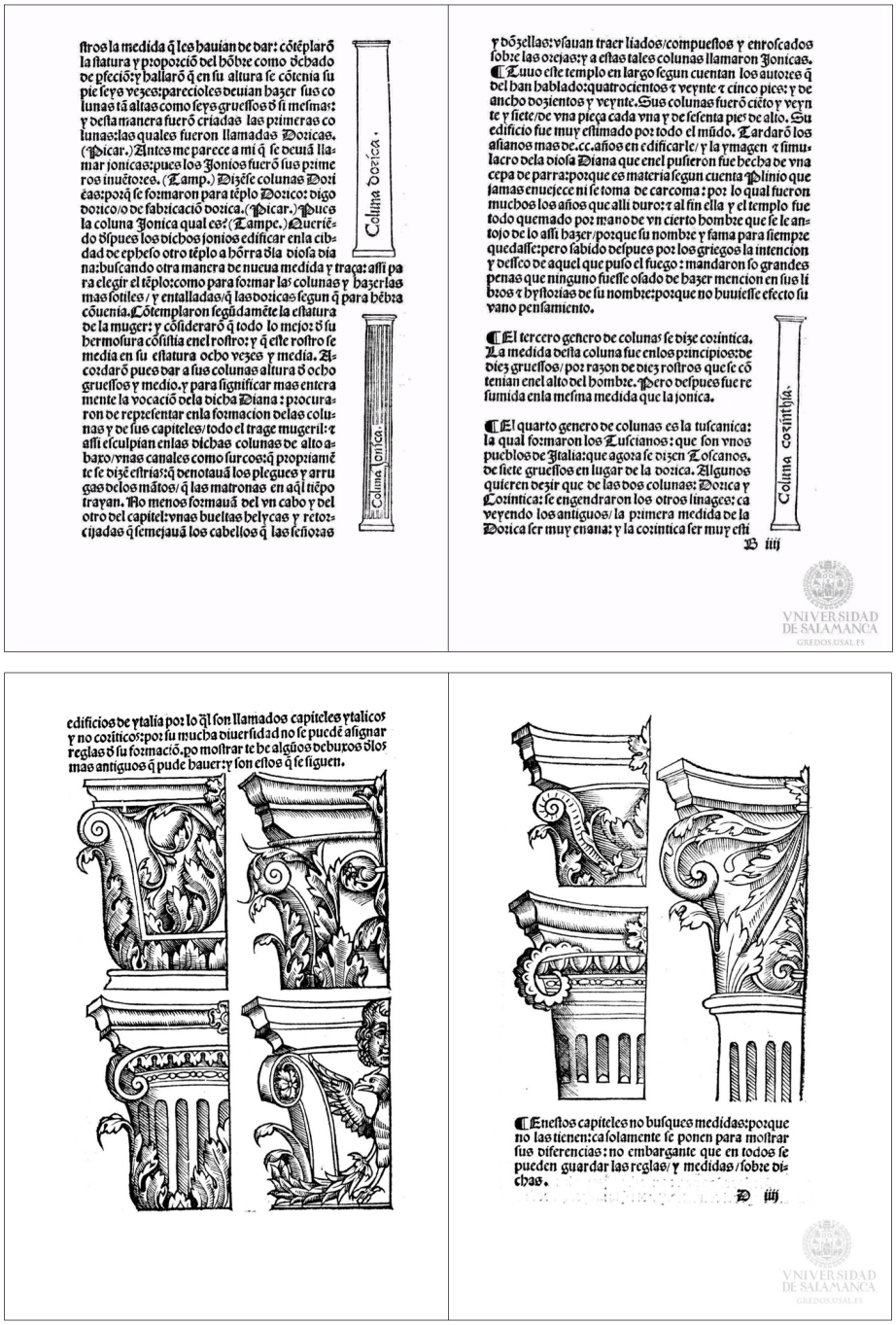
Segundo John Bury (1989, p. 43), sua obra se distingue como o primeiro manual dedicado estritamente às «ordens da arquitetura»[3], suas proporções e ornamentos (figura 3), antecipando em mais de uma geração as Regras de Vignola, publicadas pela primeira vez em 1562.

Apesar de sua importância e significativa fortuna crítica, o escrito não deve ser tomado como um livro de arquitetura em sentido estrito, mas como um manual de formas arquitetônicas, já que a visão do classicismo oferecida por Sagredo se mantém segmentada (NIETO, 1989, p. 93) e não obstante desejar propor um repertório de formas de arquitetura antiga a ser conhecido através do desenho e das proporções,

[3] Recorde-se, entretanto, que Sagredo jamais emprega o termo ordem, referindo-se, em plena afinidade com as terminologias e noções vitruvianas, a colunas ou a gêneros de colunas.

Figura 2: Diego de Sagredo. *Medidas del Romano,* 1526, fols. B iii v.; B iiii r. Fonte: Ídem Figura 1.

Figura 3: Diego de Sagredo. *Medidas del Romano,* 1526, fols. D iii v.; D iiii r. Fonte: Ídem Figura 1.



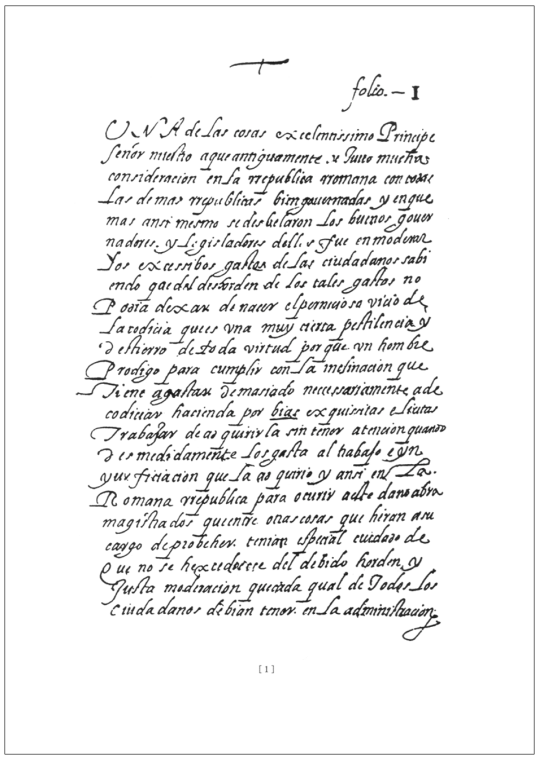
em pouquíssimas ocasiões se manifesta sobre as relações sintáticas entre os elementos e as partes das colunas; «o autor não pensa com mentalidade de arquiteto, mas de executor de retábulos, de escultor, decorador *ao romano* de obras já construídas» (BASSEGODA I HUGAS, 1985, p. 118).

Mesmo que o *Medidas* expresse a fase inicial da interpretação do antigo na Espanha quinhentista e «verse sobre a experiência, compreensão, seleção e interesse da nova arquitetura» (ARENAS, 1982, p. 24), estão ausentes do escrito quaisquer análises sobre os valores, os princípios e os aspectos construtivos e formais da arquitetura humanística ao modo de Alberti. Carente de um *corpus* doutrinário, o escrito certamente não responde plenamente aos interesses do Príncipe Felipe, que havia começado a se interessar por Pintura e Arquitetura ainda jovem e não era tido como mero amador. Ávido colecionador de textos de Arquitetura, entre seus pertences se contava um sem número de livros impressos, vistas de cidades e riscos de edificações que, segundo Juan Bautista Villalpando, «eu mesmo examinei muitas vezes, [...], não apenas arcas cheias de tais esquemas, mas também inclusive aposentos repletíssimos» (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. vii). Em 1541, quando completa quinze anos, seu preceptor compra do livreiro Juan de Medina o *Medidas* de Sagredo, no ano seguinte adquire também os tratados de Albrecht Dürer sobre a Geometria (*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt,* 1525) e a Proporção (*Vier Bücher von Menschlicher Proportion,* 1528) e nos mesmos anos passam a integrar a biblioteca do Príncipe vários exemplares de Vitrúvio, além de um Serlio «en Toscano que trata de arquitectura» (CHECA, 1989, p. 253).

Sob a autoridade da corte, Felipe passa a se encarregar, em 1545, da supervisão dos trabalhos do Comitê de Obras Reais instituído em Madri por seu pai, Carlos V.[4] Além de prover diretrizes para a limpeza das áreas públicas, cabe ao comitê a responsabilidade pelo estabelecimento de normas para o embelezamento arquitetônico daquela ainda modesta cidade (ESCOBAR, 2000, p. 92) (figura 4). Junto aos reinos de Castela e Aragão, Felipe recebe a missão de fundamentar e potenciar uma autêntica política de construções e até 1559 será capaz de imprimir às obras reais um ritmo acelerado, favorecendo, segundo Alfredo Morales (1989, p. 99), a busca por um «classicismo arquitetônico».

[4] Desde a década de 30, observa-se o abandono de Granada e das regiões meridionais e o crescente interesse do Imperador Carlos V pela região central da península (MORALES, 1989, p. 106).

Figura 4: Jan Cornelius Vermeyen. Desenho do alcázar *madrileño* e suas imediações, 1534-1535. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alcazar_madrid_1534.jpg> (domínio público).



folio. – I

VNA de las cosas excelentissimo Principe
Señor mucho aque antiguamente a sido muchas
consideracion en la republica romana con cosas
Las demas republicas bien gouernadas y engue
mas assi mesmo se dieron Los buenos gouer
nadores y Legisladores della. y fue en moderar
Los excesibos gastos de las ciudadanos sabi
endo que del desorden de los tales gastos no
Poca dezan de nacer el permicioso vicio de
La cobdicia que es vna muy cierta pestilencia y
destierro de todo la virtud por que vn hombre
Prodigo para cumplir con la inclinacion que
Tiene a gastar demasiado necesariamente ade
codiciar hacienda por bias exquisitas y ilicitas
Trabajar de la quitar la sin tener atencion quanto
Deremedio damente los gasta al trabajo y sol
licitud que la ha quitar y assi en la
Romana republica para ocurrir a este dano abra
magistrados que cuidase destas cosas que diran a su
cargo de probechos. tenian especial cuidado de
Que no se hiziesse otro del debido horden y
Questa moderacion guardada qual de todos los
ciudadanos debian tener en la administracion

[1]

Figura 5: Tratado anônimo [de arquitectura]. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9681, fol. I r. Fonte: ANÓNIMO, De arquitectura. Estudio preliminar por Cristina Gutiérrez-Cortines Corral, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1995, c. 1r.

Em consonância com tais programas, o jovem Príncipe espanhol promove, entre 1545 e 1548, a redação de um tratado arquitetônico aplicável à prática nacional.[5] O manuscrito, inacabado e sem título, composto por 130 *folios,* sem ilustrações, se conserva na Biblioteca Nacional de Madri (Ms. 9681) e foi publicado pela primeira vez em 1995 (figura 5). Todavia, antes mesmo da publicação foi objeto de estudos desenvolvidos por Fernando Marías e Agustin Bustamante, assim como por Catherine Wilkinson, os quais tornam evidente sua dependência do *De re ædificatoria* de Alberti.

Os primeiros, que empreenderam uma rigorosa análise do texto de modo a rever as hipóteses anteriores sobre sua datação e possível autor[6], destacam na obra o que consideram um interesse peculiar pela «engenharia» com a finalidade «de promover a boa arquitetura antiga, como instrumento para controlar os gastos excessivos em matéria edilícia e incrementar o prestígio do reino» (MARÍAS, 1983, p. 11). E, de fato, o pedido feito ao monarca pelo redator do manuscrito para que não oferecesse comitências aos oficiais, os quais aumentam notavelmente os custos dos trabalhos construindo *soberbios y estraños hedifiçios* dada sua avidez e inadequação, é tomada por Marías e Bustamante (1988, p. 309) como «crítica feroz à tradição arquitetônica espanhola representada por oficiales brutalmente práticos e ignorantes das artes liberais».

Wilkinson (1985, pp. 37, 41-42), por sua vez, em aproximação com a narrativa seiscentista oferecida por José de Sigüenza (1605), interpreta o escrito à luz de uma articulação entre uma moralidade contra-reformista e um estilo clássico ordenado e contido que se materializaria na construção do Monastério do Escorial filipino.

[5] O autor do manuscrito afirma: «não sem grande nota de atrevimento eu me poria novamente a escrever sobre as artes de edificar se o mandamento de Vossa Alteza a isto não me obrigasse» (ANÓNIMO, 1995, fol.10).

[6] Marías e Bustamante (1983, p. 48) afirmam se tratar de um espanhol, nascido no início dos Quinhentos, de origem burguesa ou gentilícia, mas não nobre, homem erudito, que conhece o latim e o vulgar, dirigindo-se seja aos textos clássicos seja aos bíblicos, que viajou muito e, eventualmente, a serviço do Imperador.

Em seu entendimento, a atenção do tratadista não era dirigida tanto aos edifícios quanto à dimensão moral dos mesmos e à sua relevância no panorama espanhol contemporâneo. Não obstante o reconhecimento da importância da dimensão ética no tratado, é também ela quem afirma que o autor, à exceção das ordens, raramente faça menção ao ornamento e nunca refira à definição albertiana de beleza «como uma harmonia de partes ou razões musicais e proporções».

A análise de Wilkinson toma a noção de beleza albertiana como objetiva e racional, fundada sobre a relação e a proporção entre as partes do edifício, seguindo a linha de interpretação aventada por Rudolf Wittkower em seu estudo sobre os «princípios arquitetônicos da idade do humanismo», que conclui que a proporção é a principal característica da *concinnitas* albertiana.[7]

[7] Sua leitura se pauta pelo paralelo vitruviano entre o templo e a *symmetria* do corpo humano traçado pelo arquiteto romano no início do livro III de seu tratado *De architectura.*

Entretanto, a leitura atenta do *De re ædificatoria* em vista de um exame mais abrangente da doutrina de *pulchritudo* e *ornamentum* lança luz sobre outros aspectos, como o reconhecimento do vínculo entre *pulchritudo* e *virtus*, a fusão das noções de *decorum* e *aptum,* elementos essenciais à compreensão do significado que o *ornamentum* assume no tratado albertiano. Buscando uma acomodação de motivações da ética a disposições da estesia, é possível reavaliar o entendimento de ornamento assimilado pelo tratadista espanhol e reconsiderá-lo sob a perspectiva das intenções de Felipe de transformar a modesta Madri em magna e digna sede da corte, a partir de 1561.

O autor do manuscrito castelhano, anônimo, possivelmente fazia parte do círculo do Príncipe e, segundo Cristina Corral (1995, pp. XX-XXI), poderia até mesmo se tratar de um humanista, haja visto o rigor de seu texto e o domínio da linguagem, não obstante estarem ausentes todos os aparatos humanísticos e de erudição antiquária: o tratado é concebido como um conjunto de regras e preceitos de arquitetura com evidente intenção didática (MARÍAS & BUSTAMENTE, 1983, p. 49). Logo na abertura do escrito, evocando o exemplo da antiga República romana, bem governada, na qual se mantinham moderados os gastos dos cidadãos com as construções e se observavam as regras do edificar, manifesta que sua atenção se dirige à *imago urbis* e que seus argumentos são balizados pelos preceitos do decoro. A reflexão ecoa as formulações albertianas no *De re ædificatoria.* Vale lembrar que no livro I «o desejo desordenado de construir» era severamente reprovado enquanto a moderação e a sobriedade eram dignas de louvor, também porque Alberti estava consciente da necessidade de evitar as invectivas, frequentes desde o início dos Quatrocentos, contra o emprego de grandes somas e o empenho imoderado dedicado às construções, até mesmo de igrejas, o que poderia implicar em um interesse excessivo pelo temporal ou ainda em manifestação do desejo de glória pessoal (ONIANS, 1971, p. 98). A fim de reafirmar as motivações para uma arte edificatória aceita moralmente, ao início do livro VI Alberti memora a origem e o progresso da arquitetura, da juventude asiática à esplêndida maturidade romana, creditando à inata sobriedade itálica a defesa da conformidade entre um edifício e um ser vivo. Na Itália, afirma,

preferiu-se conciliar a parcimônia tradicional com a magnificência dos reis mais poderosos, fazendo sim que a frugalidade não subtraísse nada à prática conveniência, nem que esta tivesse muita relação com as riquezas, mas adicionando a estas duas qualidades tudo o que poderia ser encontrado a ponto de conferir de algum modo suntuosidade e prazer às obras. (1966a, VI, 3, p. 454-455)

E é significativo que o primeiro capítulo do manuscrito espanhol recorde justamente esta reconstrução histórica da marcha da arquitetura traçada por Alberti, mas que a aproxime à definição dos *tres géneros de obras*, tomadas pelo autor anônimo como resultado da busca dos antigos pela beleza:

A gente da Ásia foi a primeira que buscou a formosura nos edifícios, e a estes depois imitaram os gregos dóricos, jônicos e coríntios, porém em diversas maneiras porque os dóricos tomaram para os edifícios figura que parecia mais firme, e os coríntios a mais delicada e bela e os jônicos a média, porém de tal maneira que nem nos edifícios dóricos faltasse bastante beleza nem nos coríntios conveniente firmeza, e os jônicos tivessem ambas as coisas por igual. Outros houveram que seguiram outras maneiras ou formas de edificar, porém estas nos foram as mais aprovadas de todos os antigos, pois os romanos, homens de altos juízos e diligentes em considerar a percepção das coisas, as quais quase em todo o mundo de que eram senhores, escolhiam o melhor de quanto viam para adornar Roma [...]. (ANÔNIMO, 1995, fol. 12)

Se para tratar da arquitetura e da cidade o autor anônimo parte das colunas, e em sentido claramente distinto daquele proposto pela obra sagrediana, pode-se bem afirmar que reitera a definição albertiana de *primarium ornamentum* da arte edificatória. Deste modo, imbuídas de significado ético, as colunas se redimem do valor meramente decorativo que detinham nas obras espanholas até então e passam a ser vistas como elementos essenciais e identificados com a própria beleza. Não obstante estarem ausentes referências às associações entre coluna e corpo humano, na passagem ecoam também as considerações do livro IX do tratado albertiano acerca das regras da *finitio* (um dos aspectos da *concinnitas*) e da correspondência com os *genera dicendi* da Retórica, com um eloquente reclamo à observação de uma *ratio mediocritatis*, de um meio entre o excesso e a falta, noção que permeia todo o *De re ædificatoria.* E, de fato, ainda que as proporções das colunas determinadas pelo espanhol não sejam acompanhadas dos esclarecimentos sobre as médias proporcionais das quais resultaram, as razões por ele prescritas coincidem com aquelas albertianas: 1:7, 1:8 e 1:9 para dórica, jônica e coríntia, respectivamente.

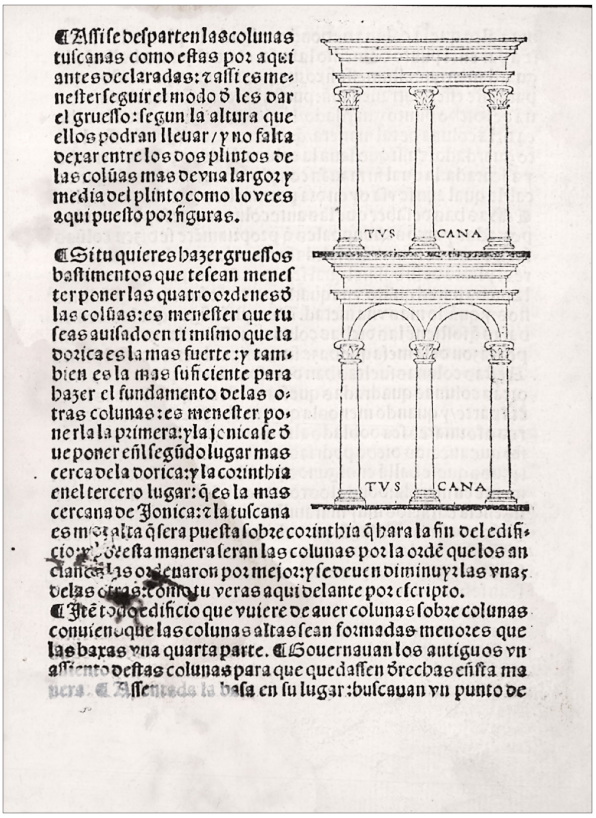
Considerando que o autor dedique os primeiros trinta e cinco capítulos do escrito aos ditos gêneros de colunas, tomadas em suas partes e elementos compositivos, Cristina Corral (1995, p. XXI) afirma que a «preeminência da proporção e das ordens como fundamento de toda arquitetura» seja um dos traços mais característicos do tratado. Entretanto, não se pode acatar sua interpretação de que em vista disto o autor deva ser colocado «entre os partidários de uma arquitetura baseada em princípios abstratos», tampouco que seus critérios sejam «estritos e puristas» e «rechacem toda novidade» (CORRAL, 1995, pp. XXI e XXV). Ao contrário, os argumentos desenvolvidos no início do tratado explicitam que as escolhas do autor são balizadas pela aproximação às regras de uma beleza prescrita em função do decoro.

Assim, em vista desta busca pelo aspecto conveniente das obras, ele repete o ensinamento de Alberti (1966, VII, 15, pp. 642-643) sobre a relação entre coluna e arco: «ao invés de traves algumas vezes se colocam arcos que não são outra coisa que traves encurvadas [...], e se se hão de fazer sobre colunas mais convém que sejam quadradas e não redondas, porque as pontas de suas plantas não assentam sobre o vazio» (ANÔNIMO, 1995, *fol.* 52). E também neste ponto se assinala a distinção entre

o manuscrito em tela e o *Medidas* de Sagredo, que nas poucas ilustrações dedicadas à sintaxe das colunas na edição de 1549 não observa qualquer incoerência na combinação de arco sobre coluna (figura 6) e propõe uma solução mais familiar ao orbe brunelleschiano da Florença dos Quatrocentos do que às obras dos antigos. O anônimo, ao contrário, indica ter compreendido a lição albertiana sobre o valor da coerência e da unidade visiva que firma ênfase sobre o muro do edifício, conforme a tradição romana.

Na verdade, é significativo que no manuscrito castelhano a tratativa dos aspectos relativos à cidade, seus muros, portas e principais edifícios, e em particular os templos, seja orientada pelos mesmos princípios. Convém lembrar que ao final do primeiro quartel do século XVI, a maioria das cidades espanholas apresentava ainda um aspecto em grande medida medieval, encerradas entre altas muralhas e com um casario bastante adensado no qual se destacavam os conjuntos góticos e mudejares dos templos e de alguns palácios e residências nobres (CHECA, 1989, p. 216). E o próprio autor quinhentista enuncia sua desaprovação pelo aspecto das cidades espanholas contemporâneas:

aqueles do nosso tempo não cuidaram de fazer as praças com medida nem ornamentos, mas os antigos tinham nisto muito cuidado porque o espaço é a coisa mais adornada e mais posta em razão de toda a cidade a ver, a que é mais vista do povoado e onde mais comumente acodem os estrangeiros, os quais costumam levar da relação das cidades a outras terras estrangeiras [...]. (ANÔNIMO, 1995, *fol.* 163)


¶ Assi se desparten las columnas tuscanas como estas por aquel antes declaradas: y assi es menester seguir el modo ó les dar el grueso: segun la altura que ellos podran lleuar / y no falta dexar entre los dos plintos de las colúas mas de vna largor y media del plinto como lo vees aqui puesto por figuras.

¶ Si tu quieres hazer grueſſos baſtimentos que teſean meneſter poner las quatro ordenes ó las colúas: es meneſter que tu ſeas auiſado en ti miſmo que la dorica es la mas fuerte: y tambien es la mas ſuficiente para hazer el fundamento delas otras columnas: es meneſter poner la la primera: y la jonica ſe ó ue poner eñl ſegũdo lugar mas cerca dela dorica: y la corinthia enel tercero lugar: q̃ es la mas cercana de Jonica: y la tuſcana es mas alta q̃ ſera puesta ſobre corinthia q̃ hara la fin del edificio: y deſta manera ſeran las columnas por la ordẽ que los antiguos las ordenaron por mejor: y ſe deuen diminuyr las vnas delas otras: como tu veras aqui delante por eſcripto.

¶ Iten todo edificio que viniere de auer columnas ſobre columnas conuiene q̃ las columnas altas ſean formadas menores que las baxas vna quarta parte. ¶ Gouernauan los antiguos vn aſſiento deſtas columnas para que quedaſſen derechas eñſta manera. ¶ Aſſentada la baſa en ſu lugar: buſcauan vn punto de

TVS CANA

TVS CANA

Figura 6: Diego de Sagredo. Medidas del Romano, edição de 1549, fol. C viii r. Fonte: SAGREDO, Diego de. Medidas del Romano: Agora nuevamente impressas y añadidas de muchas pieças et figuras muy necessarias a los officiales que quieren seguir las formaciones de las basas, colunas, capiteles, y otras pieças de los edificios antiguos, Lisboa, Luís Rodrigues, MDXLII. Exemplar de Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 6082 P.

Seguindo o preceito albertiano que considera que o precípuo ornamento de uma cidade seja constituído pelas vias, pelo foro, por cada edifício e por sua posição, construção, forma, colocação, elementos que deverão ser dispostos e distribuídos de modo a responder, da maneira mais adequada, aos usos de cada obra e às suas exigências de comodidade e decoro (ALBERTI, 1966, VII, 1, p. 535), o autor anônimo concebe, em 37 capítulos do escrito, uma cidade *all'antica.* Cercada por muros úteis e bem compostos, nos quais se abrem portas em arco adornadas por colunas, estátuas e inscrições, como convém «aos povoados suntuosos e bem edificados que desde a primeira vista prometem o que dentro possuem» (ANÔNIMO, 1995, fols. 95-97), a cidade deverá contar com um castelo bem defendido e fortificado, praças muito belas e oportunas para se estar em público, pisos e vias ladrilhados e de desenho compatível com a conformação da urbe, pontes utilíssimas, aportando respeito à sua dignidade e graça. Entre os edifícios, se erguem consistórios assaz adornados, cárceres situados em locais bastante públicos e com aspecto exterior horrível, teatro, anfiteatro e circo para *las cosas de plazer*[8], ginásios com colunatas dóricas e situados em lugares lindos para a prática de exercícios físicos e mentais, arcos triunfais que ostentam colunas de capiteis coríntios elevadas sobre pedestais, além de digníssimos templos. Estes, a quem o autor confere significativo destaque, devem ser os mais suntuosos e adornados, erguendo-se em posição privilegiada.

[8] De acordo com o autor, as "coisas de prazer" são os jogos públicos nas cidades, como torneios, feiras, touros, lutas, caça, música e espetáculos (ANÔNIMO, 1995, fol. 172).

Ainda que a tratativa de tais edifícios sagrados emule a noção albertiana de *maximum et primarium urbis ornamentum* e recorra até mesmo à diferenciação entre templo e basílica, seus argumentos são marcados por um claro aceno à ortodoxia católica, como já observado por Catherine Wilkinson (1985, p. 40): «o principal cuidado da república bem instituída há de ser o da religião» (ANÓNIMO, 1995, *fol.* 103), assevera o autor anônimo que, em consonância com os decretos tridentinos, reitera a relevância e a sacralidade das imagens como meio de devoção e forma de incitação à piedade e as toma por principal ornamento de tais edifícios (ANÓNIMO, 1995, *fols.* 134-135).

Mas as recomendações do Concílio de Trento acerca da imaginária são conciliadas a formas e disposições tiradas do *De re ædificatoria* de modo que, em vista da dignidade, os templos, quadrangulares ou de planta central, se elevem sobre pódios, recebam certo número de capelas e tenham a cobertura em abóbada apoiada sobre as cornijas que arrematam as colunas dispostas ao longo das paredes. O grau de ornamentação do interior, assim como do exterior, será determinado em função da dedicação de tal templo:

«a santos animosos e constantes se há de fazer de obra dórica que tem em si majestade e firmeza; e os das virgens serão feitos de obra coríntia do[nde] se representa sua formosura e delicadeza; e os dos santos doutores que se deram à contemplação e tiveram constância contra as ondas do mundo serão de obra jônica que parece ter bastante firmeza e beleza». (ANÓNIMO, 1995. *fols.* 124-125)

Ainda que a conformidade do ornato do templo com o caráter da divindade consagrada remeta ao livro VII do *De re ædificatoria,* a cristianização do léxico da arquitetura dita clássica, que adapta o universo dos santos da igreja ao preceito do decoro vitruviano e prevê a adequação do gênero da coluna a tal caráter, remonta seja ao tratado de Cesare Cesariano (1521) seja ao livro IV de Sebastiano Serlio. Este, publicado em Veneza em 1537, foi traduzido ao castelhano por Villalpando possivelmente antes

Figura 7: Anton van der Wyngaerde, Vista de Madri, 1562. Fonte: WYNGAERDE, Anton van den. Villes d'Espagne, Toledo, 1563, C. 19r.

de 1548, segundo Kubler (1977), e editado em 1552. E Fernando Marías (1983, p. 11) observa como não apenas o «modo das ordens» mas também a localização mais conveniente dos templos no arranjo da cidade é definido pelo tratadista segundo as respectivas dedicações.

Para além das tentativas de cristianização, no tratado espanhol, assim como no *De re ædificatoria*, prevalece o reconhecimento de que não obstante o *ornatus* seja conveniente a todas as edificações da *res publica,* ele é determinado segundo razões peculiares a cada obra e comedido pelo conúbio de *utilitas* e *dignitas.*

Tal imitatio da doutrina albertiana certamente se afina às ambições de Felipe II de Espanha de conformar uma nova cidade-capital. Em 1559, o vedor das construções de Madri, Luís Hurtado, escreve ao Rei para informá-lo sobre o andamento das obras na cidade:

E pois todo o mundo diz que esta vila de Madri é a favorecida de Vossa Majestade com particular favor, enobrecendo-a com tais suntuosos e reais edifícios e não consentindo que ninguém a golpeie nem pise, guardando-a sempre Vossa Majestade para si só, conveniente coisa é que Vossa Majestade não permita que os lugares que perto dela estão sejam alienados nem de outro dono, para que mais inteiramente que hoje mais se possa apreciar ser Madri a favorita de Vossa Majestade. (*Apud* CHECA, 1989, p. 266)

Em 1561, Madri (figura 7) se torna sede permanente da corte espanhola e o monarca dá prosseguimento a novas obras em vista de seu embelezamento, como a construção da Nova Ponte Real, das casas da *manzana* de Santa Cruz, da porta de Guadalajara e da Plaza Mayor. O responsável pelas traças de tais edificações foi Juan de Herrera, segundo seu próprio testemunho registrado na petição em que reivindica ao Ayuntamiento de la Corte o pagamento pelo feito. No documento datado de abril de 1586, e no qual é referido como *maestro mayor de obras de su magestad e su aposentador de palacio,* Herrera declara ter realizado também a *planta desta vila* (*Apud* BUSTAMANTE, 1976, p. 228), o que reitera a hipótese de que o programa de *renovatio* filipino contemplasse não apenas os edifícios tomados individualmente, mas a cidade como um todo.

Figura 8: Francisco de Villalpando. Tradução dos Livros III e IV de Sebastiano Serlio Toledo, 1552. Fonte: Tercero y quarto libro de architectura de Sebastian Serlio bolomnes: en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios, con los exemplos de las antiguedades, Agora nuevamente traduzido de toscano en romance castellano por Francisco de Villalpando architecto. Toledo, Iuan de Ayala, 1552, Frontispício.

Os projetos para Madri, assim como as obras do Escorial, apoiados nas preceptivas albertianas emuladas no tratado espanhol, dão suporte às ambições de Felipe II em se mostrar não apenas como grande comitente e conhecedor da arquitetura, mas sobretudo como verdadeiro «príncipe arquiteto». E Villalpando, na introdução à tradução do tratado serliano (figura 8) que dedica ao *Principe de España,* em 1552, resume:

«E se ao honrá-los os príncipes tinham razão, vejamos quem perpetuou suas memórias honrosamente, os tesouros que deixaram ou os edifícios que com eles edificaram. [...] na arquitetura se veem, porque ver feito um edifício de um templo, de uma cidade, de uma fortaleza, de um palácio, de um porto de mar, de um arco triunfal, de um pontão, de um Mausoléu ou sepulcro, ou outras que se queira maneiras de edifícios, [...], porque parece que cada pedra e cada madeira e cada pintura está dizendo e representando a pessoa, a majestade, o pontificado e a autoridade do fundador».

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura [De re ædificatoria].* Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, Introduzione e noti di Paolo Portoghesi. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1966.

ANÓNIMO. *De Arquitectura [tratado del siglo XVI].* Estudio preliminar por Cristina Gutiérrez-Cortines Corral. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1995.

BASSEGODA I HUGAS, B. Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo, *In: Boletin del Museo e Instituto Camon Aznar.* Obra Social de la Caja de Ahorrros de Zaragoza, Aragón y Rioja, XXII, 1985, p. 124.

BURY, John. Medidas del Romano. By Diego de Sagredo. *In: The Burlington Magazine,* Vol. 131, No. 1030 (Jan., 1989).

BUSTAMANTE, Agustín. En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura. *In: Boletin del Seminario de Estudos de Arte y Arqueologia.* Tomo XLII, Valladolid: Universidad de Valladolid/Facultad de Filosofia y Letras, 1976, pp. 227-250.

CHECA, Fernando. Una imagen definida y precisa, la arquitectura del Rey. *In:* NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España – 1488-1599.* Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1989, pp. 253-338.

DAMONTE, Mário. La fortuna di Leon Battista Alberti in Spagna nel secolo XVI. *In: Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere,* vol. XXIX, 1972, p. 356.

ESCOBAR, Jesús. Architects, masons, and bureaucrats in the royal works of Madrid. *In: Annali di architettura.* Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, no. 12, 2000, pp. 91-98.

KUBLER, George. Noticia del Tercero y Quarto libro de Sebastián Serlio traducido por Villalpando. *In:* SERLIO, Sebastiano. *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastiã Serlio Boloñes.* Agora nuevamentre traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto. Toledo: Ivan de Ayala. [facs. de la ed. de Toledo: Valencia, 1977].

MARÍAS, Fernando. Orden y modo en la arquitectura española. *In:* FORSSMAN, Erik. *Dorico, Jonico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento.* Madrid: Xarait Ediciones, 1983, pp. 7-46.

_____. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631), I.* Toledo, 1983, pp. 41-42.

MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín. Trattatistica teórica e vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento. *In: Colloque Internacional "Les Traités d'architecture de la Renaissance".* Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981. Études réunies par Jean Guillaume. Paris: Picard, 1988, pp. 307-316.

_____. Un tratado inédito de arquitectura hacia 1550. *In: Boletin del Museo y Instituto Camón Aznar,* XIII, 1983, pp. 41-57.

_____. Introduccion - Las 'Medidas' de Diego de Sagredo. *In:* SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano* (Facsímile da edição toledana de 1549). Madrid, 1986, p. 64.

MORALES, Alfredo J. La nueva imagen del poder, las obras reales. *In:* NIETO, Víctor; MORALES, Alfredo J.; CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España – 1488-1599.* Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1989, pp. 99-119.

ONIANS, John. Alberti and φιλαρετη. A study in their sources. *In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* Vol. 34, 1971.

SCHOLZ, Michael. New Documents on Pellegrino Tibaldi in Spain. *In: The Burlington Magazine,* Vol. 126, No. 981 (Dec., 1984), pp. 766-769.

SCOTTI, Aurora. Il trattato sull'architettura di Pellegrino Tibaldi. *In: Colloque Internacional "Les Traités d'architecture de la Renaissance".* Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981. Études réunies par Jean Guillaume. Paris: Picard, 1988, pp. 263-268.

SERLIO, Sebastiano. *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastiã Serlio Boloñes.* Agora nuevamentre traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto. Toledo: Ivan de Ayala, 1552.

SIGÜENZA, José de. *Historia de la orden de San Jerónimo.* Madrid, 1605.

SOTO, José Ramon Paniagua. Sobre la teoría de la arquitectura en España en el siglo XVI. Fecha y fuentes de la traducción castellana del tratado de arquitectura de Sebastián Serlio. *In: Anales de História del Arte, no. 5.* Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1995, pp. 179-187.

TAFURI, Manfredo. La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo. *In: Ricerca del Rinascimento – principî, città, architetti.* Torino: Einaudi, 1992, pp. 276 e 294, n. 10.

WILKINSON, Catherine. Planning a Style for the Escorial: An Architectural Treatise for Philip of Spain. *In: Journal of the Society of Architectural Historians.* Vol. 44, No. 1 (Mar., 1985), pp. 37-47.

WILKINSON-ZERNER, Catherine. *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain,* New Haven and London: Yale University Press, 1993

WITTKOWER, Rudolf. *Principî architettonici nell'età dell'umanesimo.* Torino: Einaudi, 1964.

Recebido [Jan. 30, 2020]
Aprovado [Jan. 03, 2021]

A *symmetria* vitruviana:

interpretação de Francesco di Giorgio Martini em seu tratado e obras construídas

Ana Paula Giardini Pedro*

Resumo Francesco di Giorgio Martini (c. 1480-98) elabora método para concepção de templos, a partir de esquemas geométrico-proporcionais pautados por círculos e quadrados, alinhado às prescrições vitruvianas sobre *symmetria* e analogia arquitetura e corpo humano. Henry Millon e Richard Betts iniciaram estudos de cotejamento destes esquemas com obras e desenhos coevos. Interessa, aqui, continuar tais estudos aplicados às igrejas de *San Bernardino degli Zoccolanti* e *Santa Maria delle Grazie al Calcinanio*, ambas atribuídas a Martini. Pretende-se responder lacunas apontadas pelos historiadores e demonstrar que, longe da repetição estereotípica, o método formulado por Martini concerne flexibilidade e adequação à diversidade de exigências impostas pela ideação arquitetônica, bem como avanço técnico e compositivo para superação das referências antigas e coetâneas.

Palavras-chave: Francesco di Giorgio Martini, *symmetria* vitruviana, tratados de arquitetura renascentista.

La *symmetria* vitruviana: interpretación de Francesco di Giorgio Martini en su tratado y obras construidas

Resumen Francesco di Giorgio elabora un método para concebir templos, a partir de esquemas geométrico-proporcionales constituidos por círculos y cuadrados, alineado con las prescripciones vitruvianas sobre *symmetria* y analogía entre arquitectura y cuerpo humano. Henry Millon y Richard Betts iniciaron estudios de comparación de estos esquemas con obras y diseños coevos. Se presenta la continuación de esos estudios analizando las iglesias de *San Bernardino* y *Santa Maria delle Grazie*, atribuidas a Martini. Se pretende explicar lagunas señaladas por estos historiadores y demostrar que lejos de ser una repetición estereotipada, el método elaborado por Martini presupone flexibilidad y adecuación a la diversidad de requisitos impuestos por la ideación arquitectónica, como por el progreso técnico y compositivo para superar referencias antiguas y coetáneos.

Palabras clave: Francesco di Giorgio Martini, *symmetria* vitruviana, tratados de arquitectura renacentista.

Vitruvian *symmetria:* Francesco di Giorgio Martini's interpretation in his treatise and erected buildings

Abstract Francesco di Giorgio Martini (c. 1480-98) elaborates a design method for temples, based on geometric-proportional schemes using circles and squares, related to the Vitruvian prescriptions on symmetria and the analogy between architecture and human body. Henry Millon and Richard Betts began studies comparing these schemes with coeval works and drawings. We intend to continue such studies applied to the churches of San Bernardino degli Zoccolanti and Santa Maria delle Grazie al Calcinanio, both attributed to Martini. Aiming to answer gaps pointed out by these historians and demonstrating that, far from stereotypical repetition, Martini's method concerns flexibility and adequacy to a diversity of requirements imposed by architectural ideation, as well as technical and compositional progress to overcome ancient and coeval references.

Keywords: Francesco di Giorgio Martini, vitruvian *symmetria,* renaissance architecture treatises.

No segundo quartel do *quattrocento* Francesco di Giorgio interrompe a tradução do *De Architectura* vitruviano *(Codici Zichy),* a que se dedicava, e passa a reunir e organizar apontamentos para redação de seu tratado de arquitetura civil e militar (MUSSINI, 2003, p. XVII). Seus *Trattati di Architettura e Arte Militare* chegam ao nosso conhecimento em duas versões. Uma primeira muito vinculada ao texto antigo[1], a qual é abandonada para formulação de nova composição, mais amadurecida[2].

Ainda que com maior autonomia em relação à tratativa vitruviana, já no prologo desta segunda versão dos *Trattati,* Martini adverte que para além de principal fonte literária, o *De Architectura* é referência primaz para a prescrição sobre as proporções de colunas templos e *palazzi.* Ele afirma adotar autonomia de invenção e engenho apenas nas formas e figuras apresentadas (MARTINI, 1967, p. 29 - M, f. 2r). Com efeito, já a primeira versão dos *Trattati* se apresenta assaz vinculada ao texto antigo. Nesta ocasião, ainda que tenha o livro de abertura dedicado às fortalezas, Martini enuncia aí os preceitos basilares de toda a tratativa. Referindo Vitrúvio, reitera a analogia macro-microcósmica entre corpo humano e cidade ou fortificação, rematando a passagem com prescrição que norteará o tratado:

"Portanto deve-se considerar que, assim como o corpo tem todos os membros correspondentes uns aos outros, e as partes com perfeita medida, também para as composições de templos, cidades, fortes e fortalezas se deve observar." (MARTINI, 1967. p. 4 - T, f. 3r)

Passagem muito próxima à definição da *symmetria* vitruviana (VITRÚVIO. I, 2, 4) que incorre na justa relação métrica existente entre todos os componentes de uma obra completa, pensada na parte e no conjunto. Vitrúvio demonstra tal preceito através da analogia humana, ou seja, das descrições do *Homo bene figuratus* e do *Homo ad circulum* e *ad quadratum,* referências basilares na concepção, sobretudo, de templos (VITRÚVIO. III, 1, 4), mas também dos outros edifícios (VITRÚVIO. I, 2, 4). Por esta senda, Francesco di Giorgio afirma que a mesma coesão que ordena os membros no corpo humano, deve ser observada na concepção arquitetônica (MARTINI, 1967, p. 4, 20, 68-69 - T, f. 3r, 6v, 16v-17r), e apresenta esquemas geométricos constituídos por círculos e quadrados que devem nortear a delineação de edifícios e, assim, participar a perfeição deífica inerente ao homem (MARTINI, 1967, p. 301, 371, 414 - M, f. 3r, 30v, 46v).

Longe da repetição estereotípica, estes esquemas de proporcionamento geométrico do edifício asseguram a universalidade, a adaptabilidade e a flexibilidade na ideação arquitetônica (.MONTEBELLO, 1997, p. 28) Na elaboração de seus *trattati* Martini enuncia, amiúde, a confiança no juízo e engenho do arquiteto. Juízo este que, pautado pelas regras da Arquitetura, deveria guiar a ideação mediante tantas variáveis que se apresentam nas diversas situações. Vale dizer: a observância ao contexto e

* Ana Paula Giardini Pedro é Arquiteta e Urbanista, Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8036-4749>.

às demandas que ensejam a obra. A ilustrar tal multiplicidade de soluções, Martini apresenta, sem exaustão, quantidade considerável de desenhos e estudos gráficos para cada tema tratado.

Aqui, interessa investigar os desdobramentos destes esquemas geométricos – que remontam à *symmetria* vitruviana – nos desenhos sobre a moderna formação de templos apresentados nos *Trattati,* bem como nas igrejas de *San Bernardino degli Zoccolanti* em Urbino e *Santa Maria delle Grazie al Calcinanio* em Cortona. Com efeito, é intuito dar continuidade aos estudos demonstrados por Henry Millon, que em 1958 verifica a compatibilidade destes esquemas com a igreja de Cortona, bem como àquele desenvolvido por Richard Betts, que em 1993 amplia tal cotejamento aos desenhos do tratado e a outras igrejas, entre as quais as que são objeto deste estudo. Trata de revisão pontual que pretende responder duas das lacunas apontadas por estes autores.

O esforço de Martini quanto à fundamentação da similitude entre a arquitetura e o homem é empenhado na verificação gráfica por meio de desenhos em que são superpostos o corpo humano aos diferentes cosmos que estuda, seja a coluna, a cidade, mas principalmente os templos. Ao discorrer sobre estes últimos, o tratadista reitera o valor da concordância de cada um dos elementos que compõe a obra. Já na primeira versão de seu tratado, Francesco di Giorgio pondera:

"a meu ver, o que o edifício pode ter de mais excelente, é a concordância e conferência de cada coisa, ou seja, (...) entre um membro e outro. E assim, por conseguinte, que todas as partes tenham correspondência." (MARTINI, 1967. p. 48 - T, f. 12v)

No cerne da *symmetria* vitruviana, Martini recomenda que tal «concordância» seja consumada por meio de método aritmo-geométrico de proporcionamento que, na 1ª versão do tratado, é apresentando de forma incipiente, e é deslindado apenas naquela amadurecida. Para ideação de templos modernos, o tratadista sugere partir de esquemas geométricos compostos por quadrados e círculos que o amparavam na definição de todas as dimensões e asseguravam a consecução da coesão tal como no *homo ad circulum e ad quadratum.*[3]

Para Francesco di Giorgio os templos se dividem em três espécies formais, que orientam a invenção do arquiteto: a redonda, a angular ou em faces - referindo-se à retangular, e aquela que participa das duas anteriores, considerando mais perfeita a circular ou central (MARTINI, 1967, p. 372 - M, f. 31; 395 - M, f. 39). Para cada uma dessas espécies o tratadista prescreve esquemas de proporcionamento orientados por métodos distintos e específicos, todos com esteios nas figuras de quadrados, círculos e suas diagonais.

Para as elevações, Martini estabelece um esquema contido num quadrado (figura 1), em que semicírculos, diagonais e suas intersecções determinam largura e altura das naves, dimensões da porta principal, da lanterna, da cúpula e abóbadas (MARTINI, 1967, p. 399-400 - M, f. 40v-41).

[1] Que corresponde aos códices *Saluzziano 148* ou *Torinese* (da *Biblioteca Reale* de Torino – o qual é apresentado em edição de 1841, aos cuidados de Carlo Promi – MARTINI, 1841) e *Ashburnamiano 361* ou *Laurenziano* (da *Biblioteca Medicea Laurenziana* de Florença).

[2] Que corresponde aos códides *S.IV.4* (da Biblioteca Municipal de Siena) e *Magliabechiano II.I.141* (da *Biblioteca Nazionale* de Florença - o qual é transcrito e anotado em edição de 1979, aos cuidados de Piero Marani – MARTINI, 1979).

[3] Além do templo, Martini sugere, em rápida menção que também as casas de príncipes e grandes senhores deveriam seguir a ordem do corpo humano. (MARTINI, 1967. p. 72-73 - T, f. 17v). Apesar de sucinta e pouco elucidativa, tal passagem assume particular relevo pois consta da primeira elaboração teórica que toca no liame arquitetura-corpo aplicado a um edifício residencial (WITTKOWER, 1971, p. 130, nota 4). Com efeito, na segunda versão do tratado, Martini apresenta esquemas geométricos que devem orientar a concepção dos edifícios civis equivalente aos que serão estudados a seguir e propostos para igrejas (MARTINI, 1967. p. 348-349 - M, f. 22r-22v; e tav. 203, 204). Sobre este método aritmo-geométrico de proporcionamento de residências privadas ver: MONTEBELLO, 1997, p. 22-27.

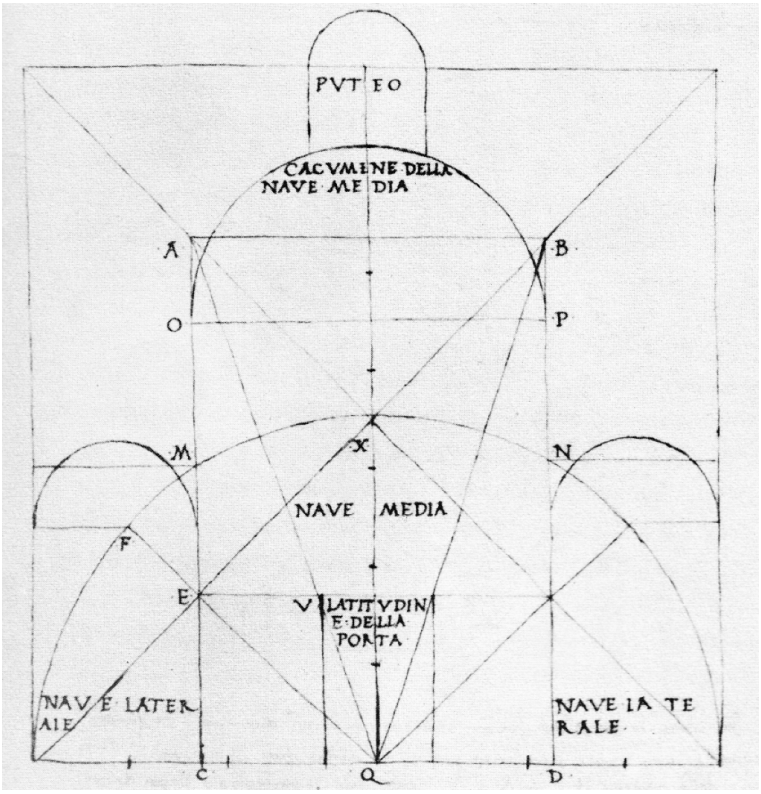


Figura 1: Esquema (01) para o proporcionamento de um "templo"em seção transversal. Na figura, de cima para baixo e da esquerda para a direita, lê-se: *"Puteo; Cacumine della nave media; nave media; nave laterali; latitudine della porta; nave laterale"*. F onte: MARTINI, 1967, tav. 233 - M, f. 41.

Para as plantas de templos longitudinais são apresentados dois esquemas. Um composto por dois quadrados de dimensões distintas, concêntricos, rotacionados em 45°, e inscritos um ao outro (figura 2). A completar o esquema, são aditados um terceiro quadrado de mesmo tamanho e adjacente ao menor, bem como um semicírculo que tem por diâmetro a linha de adjacência dos quadrados menores (MARTINI, 1967, p. 401 - M, f. 41-41v). O outro esquema (figuras 2A e 2C), Martini afirma ser equivalente ao primeiro e consta apenas do semicírculo e dos dois quadrados menores adjacentes (MARTINI, 1967, p. 401 - M, f. 41v). Ambos os esquemas de proporcionamento visam a determinação de módulo que definirá todo o edifício. A semelhança entre eles é assegurada pelo fato da obtenção do módulo, nos dois casos, seguirem o mesmo método. Ou seja, é definido pela altura da corda representada pelos segmentos AB ou OS (destacado em verde nas figuras 2C e 2D).

O tratadista não aclara como tal unidade modular deveria ser articulada na concepção do templo, apenas verifica-se que no primeiro esquema de planta (esquema 02) fora adicionado, na porção inferior, um retângulo com altura equivalente ao módulo AB (em verde - figura 2B). Ainda, os quadrados (em vermelho - figuras 2B e 2D) nos quais estão inscritas as diagonais QG e NT, assumem particular relevo, pois correspondem, respectivamente, a 1/5 e 1/4 do comprimento de cada esquema (em azul - figuras 2B e 2D).

A orientar o desenho de edifícios sacros de planta central, Martini propõe um esquema geométrico a partir de dois quadrados concêntricos, rotacionados em 45° (AECD e o periférico) que inscrevem dois círculos, além de diagonais e relativas paralelas formando retícula que orienta a colocação de semicírculos marginais (figura 3).

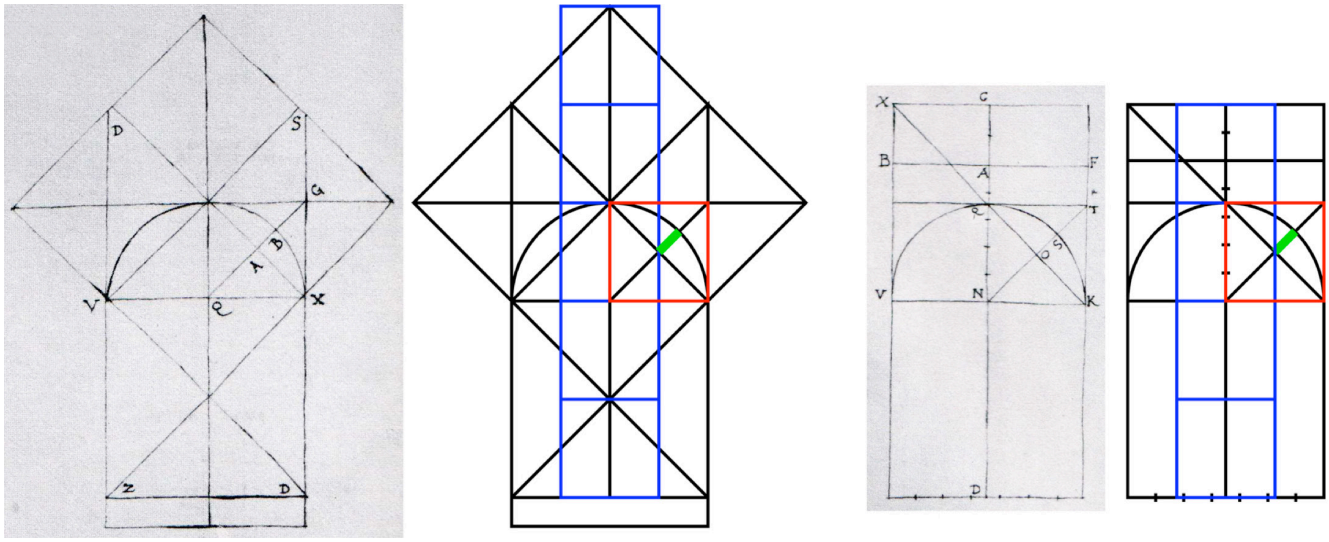


Figura 2 (acima): A - Esquema (02) para definição de unidade modular. Fonte: MARTINI,1967, tav. 234 - M, f. 41v;

B - Esquema (02) com destaque em vermelho para o quadrado QXG, em verde para o módulo AB e em azul para a repetição (5x) do quadrado QXG. Fonte: adaptado de MARTINI,1967, tav. 234 - M, f. 41v;

C - Esquema (03) para definição de unidade modular. Fonte: MARTINI, 1967, tav. 234 - M, f. 41v;

D - Esquema (03) com destaque em vermelho para o quadrado QNKT, em verde para o módulo OS e em azul para a repetição (4x) do quadrado QNKT. Fonte: adaptado de MARTINI,1967, tav. 234 - M, f. 41v.

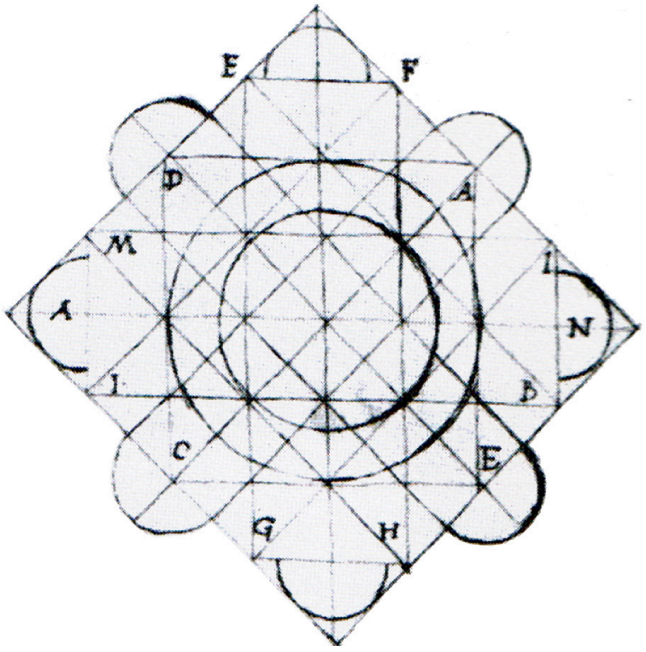


Figura 3 (à direita): Esquema (03) para definição de templo com planta central. Fonte: MARTINI, 1967, tav. 235 - M, f. 42.

Todos estes esquemas geométricos que norteiam a definição de planta ou elevação do edifício podem remeter a procedimentos medievais[4] de quadratura usados para calcular dimensões e formas estruturais (BETTS, 1993, p. 11; RYKWERT, 1996, p. 61; MILLON, 1958, p. 258). Não obstante, as constantes invocações à autoridade de Vitrúvio e ao conúbio edifício-homem sugerem o esforço de Martini em perquirir a geometria harmônica da figura humana, a *symmetria* vitruviana para o edifício. O que é corroborado pelos estudos de sobreposição dos desenhos à figura humana (MARTINI, 1967, p. 45 - T, f. 12).

[4] Tais métodos geométricos medievais referem-se aos estudos de Villard de Honnecourt.

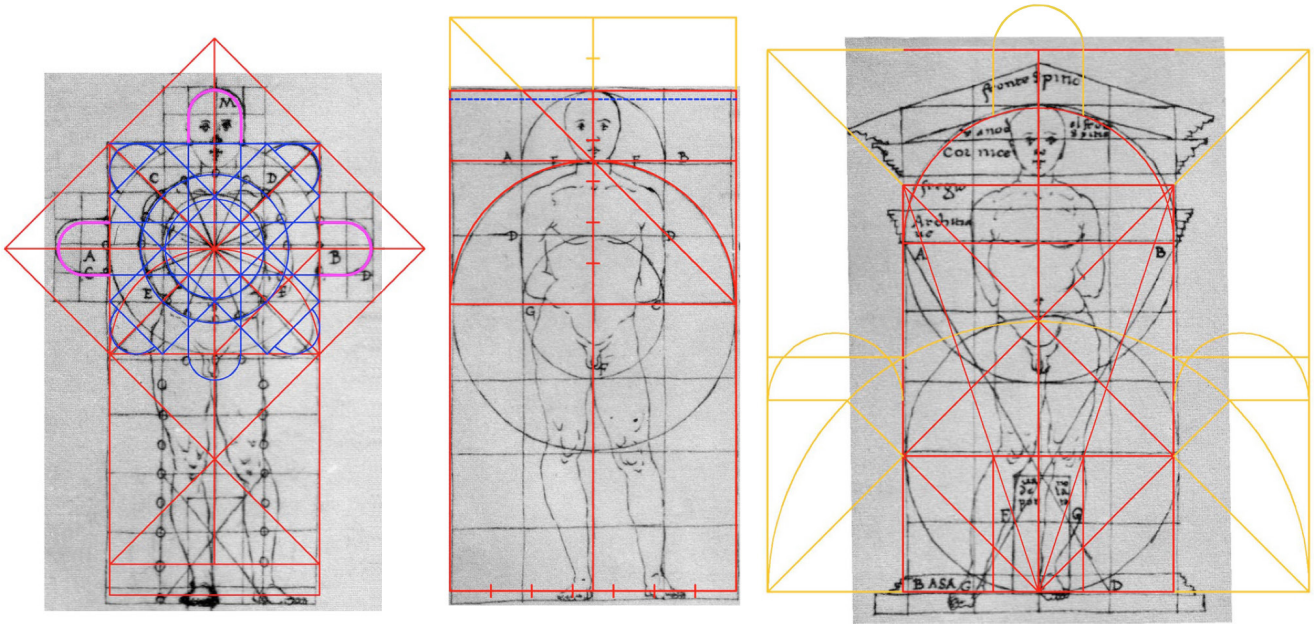
Vale destacar que estes esquemas geométrico-proporcionais apresentados por Martini não são fixos ou inalteráveis, mas passíveis de variações por adição de módulos ou continuidade da sequência geométrica estabelecida. Como o próprio tratadista afirma:

"E figuras semelhantes, a partir desta forma e modo, podem ser variadas para se adaptarem às composições de templos." (MARTINI, 1967. p. 402 - M, f. 42)

É justamente essa autorização à variação oferecida pelo tratadista que fundamenta os estudos de cotejamento dos esquemas de proporcionamento com os desenhos dos *Trattati* e os edifícios por ele concebidos.

Na 2ª versão do tratado, curiosamente, Martini apresenta apenas três desenhos de estudo a soluções de plantas e fachada de templos, todos assaz simplificados e sobrepostos à figura humana, seguindo razões proporcionais ora de 1:7 ora de 1:9 entre cabeça e altura total do corpo ou do edifício. Tratam de soluções diagramáticas às quais, naturalmente, tais esquemas são aplicados já com pequenas variações, destacadas em rosa e amarelo na figura 4, A B e C.

Henry Millon (1958, p. 259) aponta certas dificuldades para aplicação do esquema geométrico estabelecido por Martini, visto que existem pontos não estabelecidos quanto à espessura

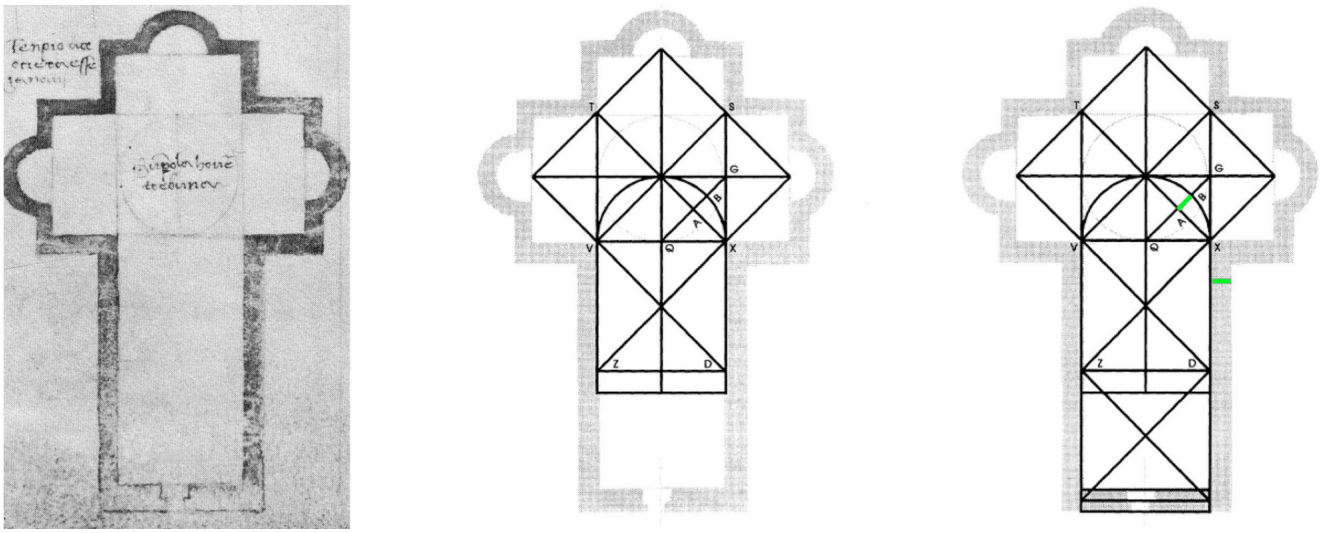


A B C

Figura 4: A - Sobreposição dos esquemas de proporcionamento para igreja de planta central (em azul) associado àquele em faces ou longitudinal (em vermelho) e à planta proposta. Em rosa, a posição das capelas decorrentes de ajustes. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 236 - f. 42v;

B - Sobreposição do esquema de proporcionamento para igreja de planta em faces ou longitudinal à planta proposta. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 236 – M, f. 42v;

C - Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja em três naves elevação de igreja em nave simples. Em vermelho: trechos do esquema referentes à nave principal, aplicáveis a esta elevação. Em amarelo: trechos do esquema não aplicáveis ao desenho. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 228 – M, f. 38v.



A B C

Figura 5: A - planta de templo em cruz, com nave única e cúpula. Fonte: MARTINI, 1967, tav. 18 – T, f. 11v;

B - método geométrico [esquema 02] para concepção de igreja sobreposto a planta de templo em cruz, com nave única e cúpula. Fonte: BETTS, 1993, p. 13, Fig.8;

C - Variação do método geométrico [esquema 02] para concepção de igreja sobreposto a planta de templo em cruz, com nave única e cúpula. Fonte: BETTS,1993, p. 13, Fig.9.

dos muros e o respectivo posicionamento em relação à trama ortogonal, ou seja, se em eixo ou faceando as linhas da trama. Soma-se ainda o fato de Martini ter incluído, apenas nessa passagem, número reduzido de estudos gráficos de plantas e fachada de templo. De outro lado, a postura lacônica do tratadista corrobora seu intento de não apresentar modelos fechados, sugerindo possibilidade de variação e flexibilidade inerentes à ideação arquitetônica, e sua confiança no bom juízo do arquiteto para esquadrinhar a melhor solução em cada caso específico.

A chave para deslindar tais lacunas fora sugerida por Millon (1958, p. 259, nota 14), ao reconhecer pistas nos desenhos de templos da versão inicial do tratado. A questão é superada por Richard Betts (1993), que se dedicou ao estudo sistemático de tais soluções gráficas. Este último aponta que os esquemas proporcionais apresentados por Martini na 2ª versão do tratado, além de definirem parâmetros para soluções compositivo-formais das novas igrejas, estabelecem um método de dimensionamento estrutural para muros portantes em função do vão que cúpulas e abóbadas devem vencer.

Betts (1993, p. 9-17) elucida, então, que tais esquemas determinam as dimensões internas da igreja, e a espessura das paredes é descrita pela altura da corda dos semicírculos, a referida unidade modular dos esquemas já vistos (figura 2) ou equivalentes derivações. A confirmar sua hipótese, Betts afirma ter se dedicado ao cotejamento dos esquemas de proporcionamento geométrico apresentados na versão amadurecida do tratado com as mais de 30 plantas de templos desenhadas na 1ª versão, exemplificando tal empenho com as verificações atinentes a dois destes desenhos.

O primeiro exemplo, uma planta em cruz latina (figura 5, A) cujas medidas internas dos braços do transepto e do coro correspondem à dimensão do quadrado maior e rotacionado do esquema (figura 5, B). A nave tem comprimento estabelecido pela variação deste esquema, sendo adicionado quadrado adjacente ao VXDZ. A validação é rematada pela correspondência da altura da corda AB e a espessura do muro (em verde na figura 5, C).

O outro exemplo apresentado por Betts parte da planta de templo alongado (figura 6, A), em que o diâmetro do semicírculo do esquema (em azul na figura 6, B e C) define a largura interna da nave. A continuidade de mesma lógica geométrica, vale dizer, um passo adiante na sequência de rotação e circunscrição do quadrado e semicírculo (em vermelho na figura 6, D), define a largura externa da igreja e a nova unidade modular A´B´ (em vermelho mais grosso) corresponde a espessura do muro, ratificando então a validade da variação.

Betts (1993, p. 10, nota 20) aponta ainda que apenas dois desenhos apresentados na 1ª versão do tratado não teriam respeitado os esquemas geométricos. Um, referente a planta de templo em cruz latina circunscrita ao corpo humano (figura 7). No entanto, estudando a variação do esquema por método um pouco divergente daquele apresentado pelo historiador (BETTS, 1993, p. 13-14), é possível verificar concordância inclusive aí. Aditando dois outros quadrados, consecutivamente circunscritos e rotacionados verifica-se a largura total do transepto. No vértice inferior do maior quadrado, é adicionado mais um quadrado igual ao Q´G´X´ (figura 7), e o retângulo que remata a porção inferior do esquema inicial é deslocado para baixo, concluindo o comprimento total da igreja. Tendo como referência um novo semicírculo, define-se novo módulo A´B´, que corresponderá à espessura do muro (figura 7). Esta, uma revisão ao estudo de Betts que, por outro lado, corrobora seu argumento central.

O outro desenho é aquele com a elevação de templo em três naves também circunscrita a figura humana (figura 8). Em texto Martini afirma que a altura total do frontispício deveria corresponder a sua largura,[5] em equivalência a *symmetria* do *homo ad quadratum* vitruviano. Contudo o desenho não corresponde ao texto. É sensível a diferença entre a altura e a largura. Restituindo o esquema geométrico estabelecido para fachada de templos, verifica-se que apenas as larguras conferem, mas as alturas não respondem ao respectivo esquema de proporcionamento (em vermelho na figura 8). As alturas da porta principal, dos pés-direitos das naves central e laterais, bem como da cúpula são consideravelmente distintas da indicação do esquema.

[5] "E porque as faces dos templos são tiradas do corpo humano com aquelas razões e medidas que este requer, aqui as exporei. Deve-se saber que o corpo humano é dividido em 9 partes ou 9 cabeças, desde o término e caimento da fronte e cabelos até a extremidade do queixo. E na transversal, no sentido dos braços [abertos], outras 9 partes, das quais se extrai 4½, entre um e outro cotovelo. E assim como a altura do corpo é 9 cabeças, também a face do templo deve ter

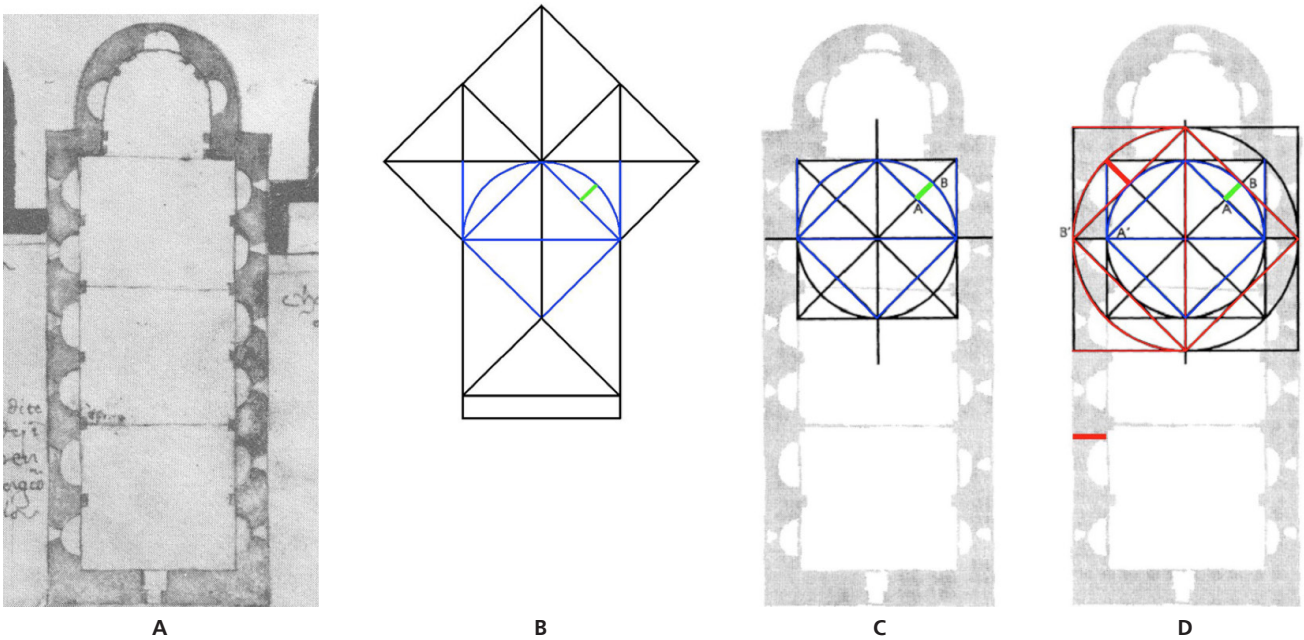
... continua na página 34 ...

Figura 6: A - Planta de templo alongado com nave em 3 quadros. Fonte: MARTINI, 1967, tav. 18 - T, f. 11v;

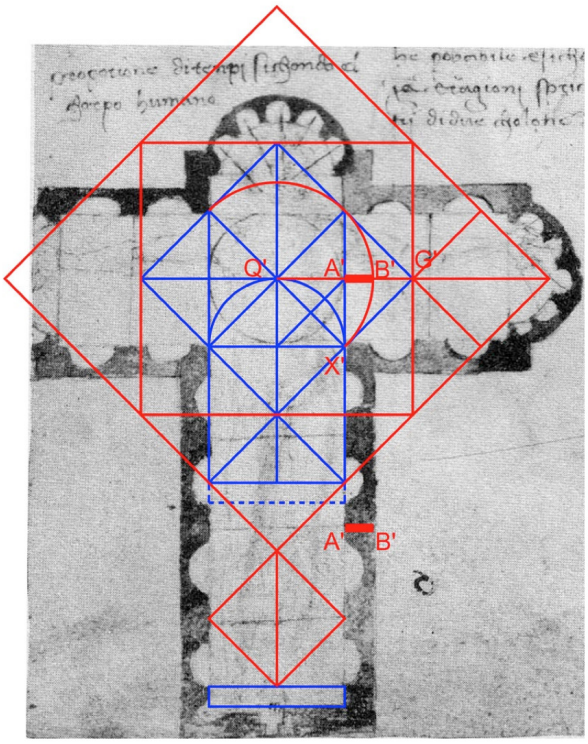
B - Esquema (02) para definição da unidade modular, com destaque em azul para referências usadas por Betts. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 234 - M, f. 41v;

C - Método geométrico [esquema 02, em azul] para concepção de igreja sobreposto à planta de templo alongado com nave em 3 quadros. Fonte: adaptado de BETTS, 1993, p. 14, Fig 8;

D - Variação do método geométrico [esquema 02, em vermelho] para concepção de igreja sobreposto à planta de templo alongado com nave em 3 quadros. Fonte: adaptado de BETTS, 1993, p. 13, Fig 9.



A B C D



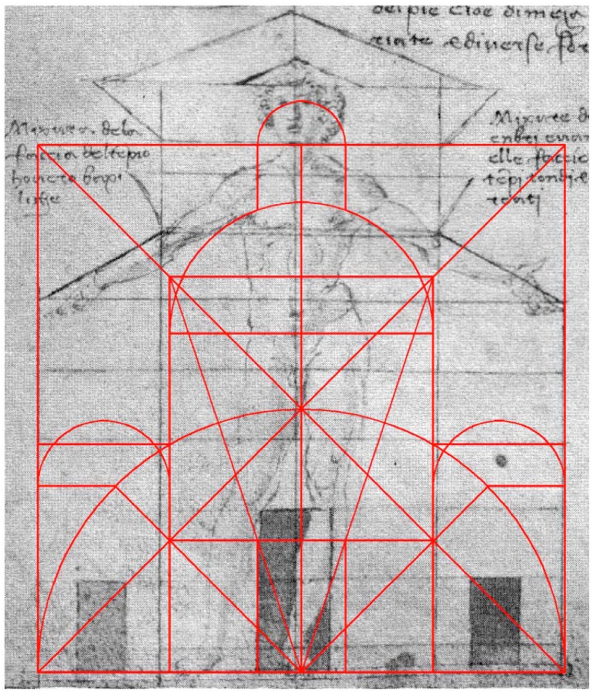


Figura 7 (topo): Analogia entre templo e corpo humano com verificação do esquema de proporcionamento aplicado à planta da igreja. Em azul, o esquema tal como descrito por Francesco di Giorgio. Em vermelho, a variação do esquema. No desenho, acima e à esquerda, lê-se: *"proportione di tenpi sichondo el chorpo humano"*. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 18 - T, f. 11v.

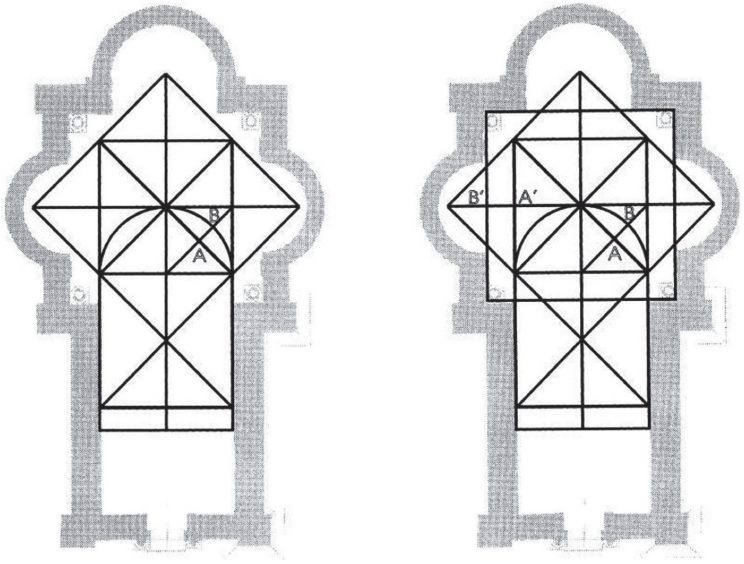
Figura 8 (embaixo): Fachada de templo com três naves sobreposta ao esquema de proporcionamento para elevação de igreja. Na figura, à esquerda, lê-se: "Misura dela faccia del tenpio hovero basiliche". Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 38 – T, f. 21v.

... continuação da nota 5 ...

sua altura dividida em 9 partes, e sua largura em 4½ partes, assim como são 4½ partes de uma junta do cotovelo à outra. O resto, até a extremidade dos dedos, se atribui às outras naves que devem ladear, que equivalem à 2½. As portas dessas naves devem ser altas em proporção com sua largura. A altura e vão da porta do corpo do meio, com 2½ das 9 partes, ou seja, com altura correspondente à altura do joelho à planta dos pés. A base deste templo deve ter de altura a do pé, isto é, ½ cabeça." (MARTINI, 1967, p. 91 - T, f. 21v).

Richard Betts avança seu estudo de cotejamento dos esquemas geométricos também com as plantas das igrejas de *San Bernardino* de Urbino e *Santa Maria al Calcinaio* de Cortona, ambas atribuídas a Francesco di Giorgio. Aqui, o historiador segue a mesma lógica de variação esquemática já apresentada, como se pode verificar nos estudos gráficos em que superpõe as plantas destas igrejas e o esquema martiniano com as respectivas variantes (figuras 9 e 10). Novamente, as unidades modulares resultantes da variação, nomeadas A´B´ em ambos os casos, validam tal cotejamento pela correspondência com a espessura do muro em cada uma das igrejas.

Betts (1993) concentra seu estudo na verificação estritamente de plantas. Mas, anteriormente, Henry Millon (1958) houvera se dedicado a esta verificação de aplicabilidade dos esquemas geométricos do tratado à *Santa Maria del Calcinaio,* incluindo então os estudos para a fachada.



A **B**

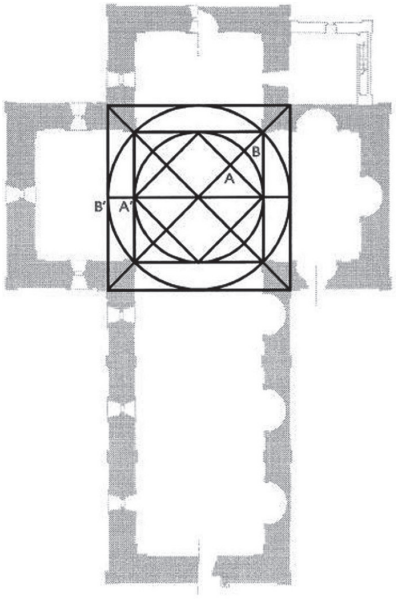
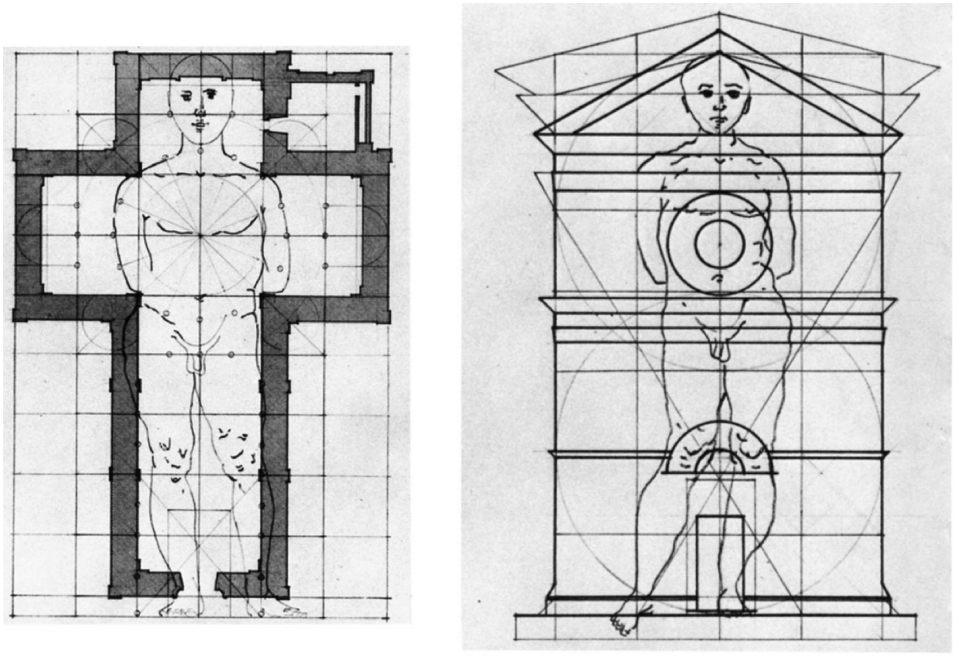


Figura 9 (acima): A - sobreposição do esquema de proporcionamento à planta de *San Bernardino degli Zoccolanti,* em sua conformação original. Fonte: BETTS, 1993, p. 16;

B - acréscimo da variação do esquema de proporcionamento. Fonte: BETTS, 1993, p. 16.

Figura 10 (á direita): Sobreposição de variação esquema de proporcionamento à planta de *Santa Maria del Calcinaio.* Fonte: BETTS, 1993, p. 17, fig. 17.



A B

Figura 11: A - Planta de *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio* sobreposta ao desenho martiniano para templo de planta composta (alongada + central). Fonte: apresentado em MARTINI, 1967, tav. 236 – M, f. 42v.;

B - Elevação de *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio* sobreposta ao desenho martiniano para frontispício de templo em nave simples. Fonte: apresentado em MARTINI, 1967, tav. 228 - M, f. 38v. (adaptado de: MILLON, 1958, figs. 5 e 6).

Na ocasião, Millon (1958, p. 260) sobrepõe a planta da igreja de Cortona à solução diagramática de planta de templo composto (central e em faces, simultaneamente), e como bem assevera o historiador, a "correspondência é precisa demais para ser acidental" (figura 11, A). Ainda assim, ele admite algumas disparidades na igreja construída, tais como a ausência de naves laterais, a cúpula que não se apoia num anel de colunas e a dimensão reduzida do nicho existente em relação ao semicírculo da abside proposta no tratado. Cabe interpretar tais diferenças como adaptações inerentes às demandas de contexto específico, cerne da tratativa martiniana que prescreve flexibilidade.

Em relação à fachada, a superposição é articulada com a solução diagramática de fachada de templo (figura 11, B). Aqui também há estreita correspondência dos dois desenhos, e entre as divergências têm-se: o entablamento com ¾ do módulo e não com 1 e ½, como prescrito; o *oculum* em relação a malha modular; e a dimensão da porta de ingresso.

Sobre a última divergência, cabe revisão. Tendo em mente que Martini propõe um entablamento completo dividindo a altura total da fachada da igreja construída, pode-se considerar uma variação também no esquema. Destaco, pois, novas diagonais conformando a porta de ingresso, ou seja, linhas que partem dos mesmos pontos da base alcançando as extremidades inferiores do entablamento intermediário (em verde na figura 12, A e B). A validar tal possibilidade, observa-se que estas novas diagonais correspondem a linhas horizontais existentes no esquema geométrico atinente a fachada, como se vê na convergência das linhas verdes em direção às amarelas – se encontrando – (na figura 12, A), e ainda a razão 1:2 entre largura e altura da porta, tal como sugerido no tratado.

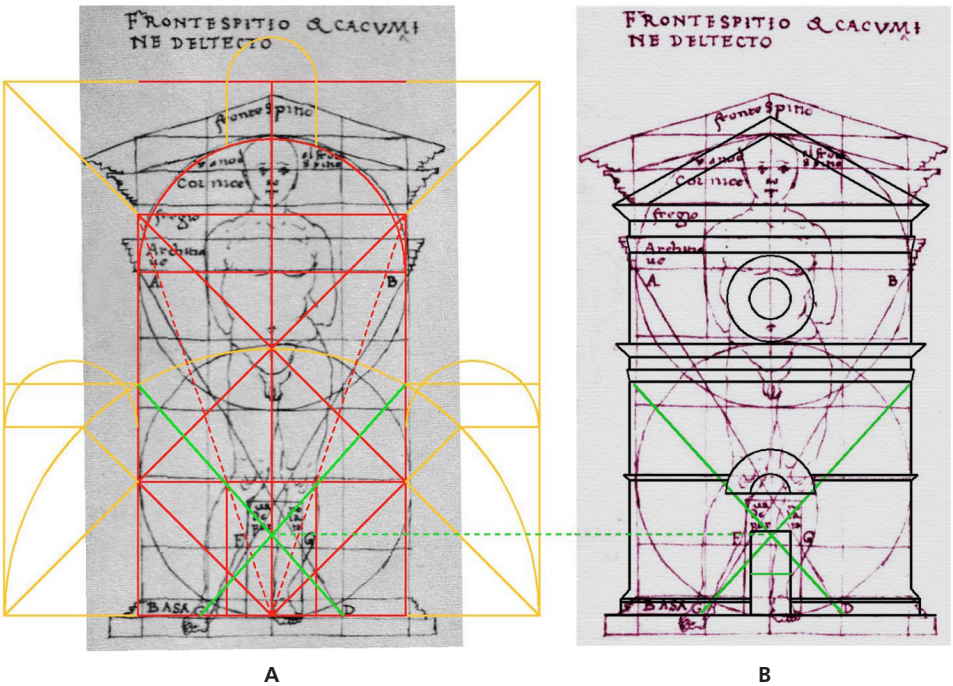
Essas revisões pontuais aos estudos de Betts e Millon, antes corroboram o argumento central que cada historiador desenvolve: ambos ultimando a convergência entre as prescrições teóricas elaboradas nos *Trattati* e sua aplicação nas obras executadas de Francesco di Giorgio. Mais ainda, ao verificar que os esquemas geométricos, para além de nortearem os estudos proporcionais que definem formalmente tais edifícios, constam também de método para solucionar demandas estruturais quanto à espessura de muros portantes, pode-se inferir que Martini está atento à relação inescusável inerente à tríade vitruviana: *firmitas, utilitas* e *venustas* (VITRÚVIO. I, 3, 2).

Ademais, não se pode deixar de apontar a similitude com os célebres estudos para igreja de planta centralizada em *quincunce,* desenvolvidos no Manuscrito B[6] (*foglio* 17v e 25v), de Bramante para Basilica de São Pedro[7] nos quais estes arquitetos parecem ter assimilado o esquema geométrico de proporcionameto proposto por Francesco di Giorgio. Nos estudos leonardescos verificam-se claramente o perímetro quadrado circunscrito por capelas semicirculares, cujas plantas parecem ter derivado diretamente do estudo geométrico martiniano.

Enfim, Trata de um método para nortear a concepção de edifícios que implica em flexibilidade e adequação a cada contexto específico, que não perde de vista o cerne da *symmetria* e do *decor* vitruvianos. Francesco di Giorgio, longe de prescrever soluções ideais, está sim atento às demandas concretas, e às possibilidades de avanço técnico e compositivo em prol da emulação, da superação das referências antigas e coetâneas.

[6] John Spencer (1958, p. 14-15) aventa ainda a possibilidade de haver ecos dos estudos filaretianos quanto às igrejas de planta centralizada quadradas nas proposições de Leonardo da Vinci. Por esta senda destaca-se o desenho leonardesco ao centro e à direita do *foglio* 25v do Manuscrito B e o segundo templo de Plusiapolis (tav. 89, f. 119v de seu *Trattato di Architectura*).

[7] Para um estudo sobre a repercussão do esquema proporcional proposto por Francesco di Giorgio para a concepção de igrejas de planta central nos estudos de Leonardo da Vinci, Bramante, entre outros ver: BETTS, 1993, p. 18-25.



A B

Figura 12: A - Sobreposição do esquema de proporcionamento para elevação de igreja com três naves à elevação de igreja em nave simples. Em verde: novas diagonais de referência; em verde tracejado: correspondência da intersecção das novas diagonais de referência e altura da porta na fachada de *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio*. Fonte: adaptado de MARTINI, 1967, tav. 228 - M, f. 38v.;

B - Sobreposição da elevação de igreja em nave simples ao desenho fachada de *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio*. Em verde: novas diagonais de referência; em verde tracejado: correspondência da intersecção das novas diagonais de referência e altura da porta na fachada da referida igreja. Fonte: adaptado de MILLON, 1958, fig. 6; MARTINI, 1967, tav. 228 – M, f. 38v.

Referências bibliográficas

BETTS, Richard J. Structural innovation and structural design in Renaissance Architecture. *The Journal of the Society of Architectural Historians*, California, v. 52, n. 1, mar, p. 5-25, 1993.

MARTINI, Francesco di Giorgio. *Trattato di Architettura Civile e Militare di Francesco di Giorgio Martini Architetto Senese del Secolo XV ora per la prima volta publicato per cura del Cavaliere Cesare Saluzzo con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana.* (Dal codice Membranaceo della Biblioteca di S. E. Il Cav. Cesare saluzzo) A cura di Carlo Promis. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1841.

_____. *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Il Polifilo, 1967.

MARTINI, Francesco di Giorgio. *Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze:* Trattato di Architettura. Presentazione di Luigi Firpo; Introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani. Firenze: Giunti Barbèra, p. XI-XXVIII, 1979.

MILLON, Henry. The Architectural theory of Francesco di Giorgio. *The Art Bulletin,* New York, v. 40, n. 3, Sept, p. 257-261, 1958.

MONTEBELLO, Mario. *Francesco di Giorgio Martini:* teoria e pratica proporzionale da Giulianova ai *Trattati*. Teramo: Demian Edizioni, 1997.

MUSSINI, Massimo. *Francesco di Giorgio e Vitruvio:* Le traduzioni del "De Architectura" nei Codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141. Firenze: Leo S. Olschki, 2003.

RYKWERT, Joseph. *The dancing column:* on order in architecture. Cambridge: MIT press, 1996.

SPENCER, John Richard. Filarete and the Central Plan Architecture. *The Journal of the Society of Architectural Historians,* California, v. 17, n. 3, Aut, p. 10-18, 1958.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura.* Tradução do Latim, introdução e notas por M. Justino Maciel. Lisboa: IST Press. 2006.

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism.* London: W. W. Norton & Company, 1971.

Recebido [Jan. 31, 2020]
Aprovado [Mai. 12, 2020]

Arquitetura e romance em Antonio di Pietro Averlino

Vitor Murtinho*

Resumo Antonio Averlino, conhecido como *il Filarete,* é o autor do livro *Trattato di Architettura.* Aqui aborda-se o facto de este importante texto renascentista, um dos primeiros com ilustrações, tendo como pretexto a disciplina da arquitetura, corresponde a uma obra com uma forte componente de ficção, podendo mesmo ser considerado um romance. É sobre esta dualidade do livro de Filarete que este artigo trata.

Palavras-chave: Filarete, arquitetura, romance.

Arquitectura y novela en Antonio di Pietro Averlino

Resumen Antonio Averlino, conocido como *il Filarete,* es el autor del libro *Trattato di Architettura.* Aquí abordamos el hecho de que este importante texto renacentista, uno de los primeros con ilustraciones basado en la disciplina de la arquitectura, corresponde a una obra con un fuerte componente de ficción, que puede considerarse una novela. Este artículo trata sobre esta dualidad del libro de Filarete.

Palabras clave: Filarete, arquitectura, novela.

Architecture and novel in Antonio di Pietro Averlino

Abstract Antonio Averlino, known as *il Filarete,* is the author of the book *Trattato di Architettura.* Here we approach the fact that this important Renaissance text, one of the first with illustrations, with central theme of the discipline of architecture, corresponds to a work with a strong fiction component, which can be considered a novel. The subject of this article addresses this duality of Filarete's book.

Keywords: Filarete, architecture, novel.

Antonio di Pietro Averlino (c.1400–69), era – segundo o próprio – um amante da virtude. Ao adotar para si o nome de Filarete, que objetivamente corresponde em grego a alguém que pratica o bem, estaria – talvez no seu espírito – a apaziguar uma história antiga que o fez compulsivamente abandonar a cidade de Roma no seguimento da grave acusação de tentativa roubo da relíquia da cabeça de São João Baptista que atualmente se encontra exposta numa capela lateral da Igreja de San Silvestro in Capite. Sabendo-se que este artista era um protegido do Papa Eugénio IV, por quem tinha sido encarregado de produzir o importante encargo das portas – em bronze – para a entrada da antiga Basílica de S. Pedro, é admissível que esta acusação tenha aparecido em processo de ajuste de contas, dado a coincidência com o óbito do Sumo Pontífice (MURTINHO, 2015, pp 230-231). Apesar desta incriminação ter merecido o perdão papal, Filarete foi impedido de concluir a obra do túmulo do Cardeal de Portugal, D. Antão Martins de Chaves (falecido em 1447), na Igreja de *San Giovanni in Laterano,* em Roma. Apesar de diligências da Senhoria de Florença (MUNTZ, 1883, p. 33), o trabalho seria realizado por Isaia da Pisa – que havia sido colaborador de Donatello e cujo irmão, Simone Ghini, trabalhou com Filarete em S. Pedro (CAVALLERO, 1990, p. 132). Após a saída tempestiva de Roma, Averlino, terá rumado a norte, sendo conhecida a passagem pela Toscana (Florença e Arezzo), pela Emília-Romanha (Rimini e *Piacenza*), pelo Véneto (Veneza, Pádua e Bassano del Grappa) e pela Lombardia (Lodi e Mântua), antes da sua fixação em Milão, a partir de 1451, ao serviço de Francesco Sforza (SALMI, 1973, p. XI).

Pelo que se sabe, Averlino parece ter tido uma enorme generosidade intelectual e profissional, mas as circunstâncias históricas fizeram com que a sua meritocracia não tenha sido, à sua época, justamente reconhecida. Com uma obra artística de dimensão e impacto muito limitados, é natural que ele visse como possibilidade de fazer prova perene das suas capacidades o desenvolvimento de um peculiar trabalho baseado em escrita e suportado por desenhos ilustrativos. Se no início da sua atividade, Averlino, é claramente um homem relacionado com as artes escultóricas, na sua fase mais madura, já ao serviço no ducado de Milão, assume-se como engenheiro ou como arquiteto, dependendo dos contextos e das circunstâncias. Em qualquer das designações, a utilidade do termo servirá certamente como modo de garantir autoridade, de satisfazer uma exigência de gestão do estaleiro de obra ou de certificar a capacidade de manuseamento dos instrumentos que possibilitam a conceção da arquitetura. Na escrita, apesar de o fazer num modo titubeante e pouco esclarecedor, deixou legado – importante – que atesta a sua tentação literária, constituindo uma espécie de testemunho do seu pensamento, da sua competência construtiva e da sua capacidade para a efabulação.

Hoje, uma boa parte da vivência e do legado filaretiano são convenientemente estruturados a partir do seu livro, o denominado *Tratatto di Architettura,* que no seu seio mistura o dogma religioso e a laicidade, que coloca no mesmo plano o facto

* Vitor Murtinho é Arquiteto, Centro de Estudos Sociais / Departamento de Arquitectura Universidade de Coimbra, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8956-7382>.

histórico e a ficção. Este texto, muito relevante para a história da arquitetura, é uma mistura "esquisita" entre fábula, conhecimento e acontecimento, desenvolvendo-se narrativamente em situação abundante de diálogo que tanto questiona a natureza das coisas como, a pretexto da construção de uma cidade idealizada com o nome de Sforzinda, é o motivo persuasor para se ensaiar uma lição sobre o modo de fazer e de encarar a arquitetura. A fundação daquela cidade constitui o centro temático da livro e no modo como a escrito evolui, surge notoriamente como uma exposição romanceada, correspondendo a uma intrincada conjugação de efabulações, associadas a factos reais que certamente ajudam a credibilizar os conteúdos, dando densidade à história. Este escrito, com uma composição predominantemente narrativa, conjugado com vários diálogos, procede ao cruzamento de elementos antigos com acontecimentos e factos seus contemporâneos, aproximando a estrutura do texto a algo que se assemelha muito ao caráter de um romance (SCHULTZ, 1967, p. 472).

A escrita da arte e da arquitetura

O desenvolvimento de escritos que no seu seio congreguem um máximo de informação diversificada, fazendo síntese ou expressando um ponto de situação sobre o estado do conhecimento, foi algo que pode ser detetável – mesmo que de modo ainda pouco sistematizado – desde tempos bastante antigos. Tanto – por exemplo – Aristóteles como Plínio, o Velho, produziram textos tendo como estratégia o englobamento de conhecimento sobre temas por eles estudados. No caso do filósofo grego, o que chegou até ao tempo presente é sobretudo uma sombra daquilo que poderá ter sido o verdadeiro conhecimento obtido por Aristóteles pois ao tratarem-se de textos incompletos, não permitem perceber – como bem definiu André Cresson – se estamos perante o conjunto de elementos que permitiriam a construção de um distinto monumento ou se se tratam das ruínas de um esplendoroso edifício que entretanto se desmoronou (CRESSON, 1988, p. 15). Seja qual for o ponto de vista, o espírito enciclopédico, demonstrado por este aluno de Platão, aborda inúmeras questões que se espraiam entre problemas de natureza física a assuntos de metafísica. No caso do escritor romano, Plínio o Velho, os resultados chegaram de modo mais sistematizado, anunciando melhor organização ou pelo menos maior sorte na forma como nos chegou o seu pensamento. A sua *Historia naturalis* corresponde a um compêndio sobre ciência antiga, composto por trinta e sete volumes, fazendo síntese de um saber de época, essencialmente extraído de outra literatura. Talvez por essa circunstância – e porque a maior parte das suas fontes se encontra perdida – a sua obra tanto pode constituir um grande reservatório como um túmulo de todo um saber antigo (SCHLOSSER, 1984, p. 45).

Com o tempo, redobram-se os esforços de condensação do conhecimento, mesmo que esta tarefa possa ter contornos incomportáveis para um único indivíduo. Apesar disso, Santo Isidoro de Sevilha, por volta de 630 redigiu em latim o seu *Etymologiae*, plasmado por 20 livros e 448 capítulos com citações extraídas pelo próprio, constituindo um notável testemunho de erudição e de informação. Mas, seria Vicente de Beauvais que, em 1260, ao publicar o seu *Speculum majus,* repartido por 80 volumes e 9885 capítulos, exprimindo uma clara situação de ordem, constituía-se como uma corrente, com elos sistematicamente posicionados, ofereceu uma pioneira amplitude de conhecimento (ECO, 2014, p. 33).

Em paridade à constituição de corpos estruturados de textos enunciando sínteses de saberes globais, foi natural que no âmbito das especificidades também houvesse espaço para escritas apuradas, exprimindo conhecimentos adquiridos ou transposições de resultados autorais. No que se considera a reflexão em torno da arte, são inúmeras as referências na antiguidade que aparecem, normalmente, como parte integrante de textos mais gerais. Se Platão ou Aristóteles têm sido recursivamente fontes citadas para caracterizar determinadas formalizações, a *História Natural* de Plínio tem sido um recurso abundante para a consulta sobre o saber antigo. No caso específico da arte, Plínio dedica-lhe sequencialmente três dos seus livros, do XXXIV ao XXXVI.

Foi com Vitrúvio que apareceria um texto congruente sobre arquitetura e que, curiosamente, foi uma das fontes a que recorreu Plínio para a construção da sua *história natural.* Com datação por volta do século I a. C, os *Dez Livros sobre Arquitetura,* correspondem supostamente a uma compilação que salvaguarda um conjunto vasto de informação em torno da arte de edificar, englobando urbanismo, construção, decoração e engenharia, mas também, sobre hidráulica, gnomónica e mecânica (MACIEL, 2006, pp. 10 a 12). Este texto que sintetiza uma boa parte do saber construtivo da época, terá tido como base toda uma documentação que a erosão dos tempos não terá permitido preservar. Nesse sentido, no modo como os assuntos são dissecados, tentando fazer súmula daquilo que pode ser útil para o exercício profissional, poderemos dizer que este se assemelha a um verdadeiro tratado. Este é um texto que historicamente é referido e depois abandonado segundo a necessidade dos autores, até que, no contexto do século XV, passou a ter uma desmesurada celebridade, aparecendo conotado como um texto fundador (CERVERA VERA, 1978). Ao humanista Poggio Bracciolini, deve-se sobretudo a circunstância de ter descoberto na biblioteca do mosteiro beneditino de Saint Gaal, na Suíça, em 1414, uma importante edição latina de Vitrúvio, transformando esse facto num acontecimento que adicionado à vontade de perscrutação das formas e da literatura clássicas, favoreceu o mito da criação de um momento inaugural (MCEWEN, 2003, pp. 1-2).

Um outro "livro", elaborado no período medieval, merece particular destaque é o designado *caderno de viagens* de Villard de Honnecourt e que corresponde a um conjunto não sistematizado de apontamentos, suportados por um interessante complemento desenhado, ajudando a perceber o ambiente conceptual relacionado com as obras de construção civil. Com uma dimensão correspondente a 33 fólios (BARNES, 2009, pp. 267 sgg.) e apesar de ter tido, temporalmente, pouco impacto, a atenção mais recente a este manuscrito tem ajudado a um melhor conhecimento das problemáticas que envolviam a arquitetura gótica em França. A natureza das descrições, designadamente alguns procedimentos geométricos e a enumeração visual de diversos instrumentos ou aparatos de obra, tornaram este documento muito relevante para efeitos da compreensão de competências e de condições técnicas medievais (BECHMANN, 1991).

No caso da publicação de Vitrúvio, os horizontes, as dinâmicas e o alcance foram diferentes. Pela sua natureza, o texto do arquiteto romano, era propiciador a estimular a imaginação e a criar no seu leitor a necessidade de imagens que esclarecessem melhor o conteúdo descrito. Nesse sentido, rapidamente as sucessivas reedições, passaram a inserir registos desenhados que possibilitassem tanto um maior rigor descritivo. No entanto e no tocante às questões relacionadas com as particularidades das designadas

ordens arquitetónicas, bem como em situações de clarificações tipológicas dos edifícios, rapidamente se verificou ser o *Tratado de Arquitetura* um instrumento deveras limitado, dando lugar a que outros autores elaborassem propostas consistentes que ofereciam melhores soluções, recorrendo à estruturação por temas e a eficazes ilustrações que respeitando uma categorização por elementos arquitetónicos possibilitavam uma formação mais segura aos diversos intervenientes na matéria (WIEBSON, 1988, p. 14).

Na caracterização de um percurso temporal no que concerne à teorização ou abordagem sobre a arte da arquitetura, o *De re aedificatoria* de Leon Batista Alberti (ALBERTI, 2011), constitui um aparato relevante, deixando marca distintiva quanto ao seu conteúdo. Segundo parece, teria existido um propósito inicial relacionada com uma análise do texto vitruviano, mas que rapidamente se transformou num projeto autónomo, vigoroso, que deixou lastro para alavancar todo uma teoria e uma produção arquitetónica. No caso específico, pode-se admitir que o interesse sobre a arte de manipulação do espaço possa ter aparecido mesmo ainda antes de experiência notável de projeto. Sendo Alberti um irrepreensível intelectual, é natural que mesmo que tivesse existido previamente um encargo relacionado com a arte edificatória, a sua natureza daria ímpeto sensível para o estudo apurado do tema, permitindo-lhe obter um desempenho certo e seguro. A teoria e a prática podem designar uma espécie de contraponto, assumindo-se tanto como competências díspares, como situações complementares, que de algum modo se auxiliam mutuamente. Esta ordem argumentativa dará azo a uma multiplicidade de análises, muito motivadas, certamente, por interesses específicos ou conjunturais, onde cada ser fará a apologia da sua particularidade tentando daí extrair norma convincente. Na definição de ofertas ou no desenvolvimento de propostas credíveis que sublimam a temática arquitetónica, encontramos sequencialmente uma literatura como a de Antonio Averlino, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Giacomo Vignola ou Vincenzo Scamozzi. Todos eles com provas firmadas na prática disciplinar e todos precisando do recurso ilustrativo para complementar e valorizar o seu discurso escrito. Todos eles sublimando a grandeza de uma disciplina que requer vistas largas e horizontes complementados por conhecimentos geométricos, sensibilidade estética e amplo domínio da ciência construtiva.

Sabemos hoje que o interesse recaído sobre a publicação de Vitrúvio e alguma manualística como o *De re aedificatoria* de Alberti – depois do hercúleo trabalho arquitetónico desenvolvido por Filippo Brunelleschi –, propiciaram uma atmosfera transformativa, induzindo a alterações processuais e conceptuais. Entre estas é de destacar o processo translacional do traçado gótico através do compasso para uma versão mais intelectualizada, muito apoiada em princípios e normas de proporcionalidade e de ordem (SCHLOSSER, 1984, p. 72). A *arte edificatória* de Alberti, pressupõe um conhecimento preciso dos conteúdos da obra vitruviana, mas corresponde a um aprofundamento de temas, respetiva atualização e tratamento com muito maior amplitude, oferecendo um resultado muito mais rigoroso, refrescante e consistente, permitindo uma visão mais completa e integrada da realidade clássica (WIEBSON, 1988, pp. 11-12).

Curiosamente na definição de um quadro temporal, quiseram as circunstâncias e os desígnios editoriais que o texto albertiano fosse publicado em 1485, um ano antes ainda da *edição príncipe* de Vitrúvio, mas numa data com uma projeção superior a mais de uma década depois da morte do seu autor. Este facto confere a estes dois

textos o estatuto de primeiros na história da arquitetura a serem impressos e com disseminação alargada. Inevitavelmente, com a valorização do processo de projeto enquanto fator primordial antecedente à produção arquitetónica, foi-se tornando evidente que num mesmo cenário estavam a convergir questões de índole conceptual e situações do foro pragmático. Qualquer elaboração prévia que congregasse a vontade de concretização por recurso a processo formalizado através de elementos gráficos, a escala determinada, organizados segundo vistas e projeções planares, tornou-se o sistema congruente para mediar o mundo da mente que concebe e o do artífice que executa. No mundo da produção de arquitetura, em parte devido à disseminação da imprensa, no engenho do espaço, passa a ser eficaz o acesso direto a fontes e a tratadística formativa como auxiliar de projeto. A componente unitário do desenho, supondo domínio de linguagem e necessitando de apurado apetrecho de complexas relações formais e proporcionais, ligado a uma bagagem de conhecimento das diferentes dinâmicas construtivas, da autoridade de gestão de um estaleiro, da sensibilidade ao potencial estático dos edifícios, tornam as práticas uma questão muito complexa e exigente. Esta redoma, com enorme responsabilidade, abriu uma frente que gerou uma pressão no sentido da necessidade de informação escrita que congregasse sistematicamente súmulas de conhecimento. Se olharmos estritamente para as motivações e as lógicas dos tratados sobre arquitetura de Alberti e de Filarete, iremos encontrar no primeiro a construção de um discurso que será posteriormente legitimado por uma prática, enquanto no segundo temos um texto que assenta numa prática que por sua vez ajudou a dar argumento e consistência à escrita.

Filarete: arquiteto e romancista

Para a história da arquitetura, depois do *Tratado de Arquitetura* de Vitrúvio, do *De re aedificatoria* de Alberti, o terceiro texto disciplinar foi o denominado *Trattato di Architettura* de Filarete. Este texto, desenvolvido durante a estada do arquiteto ao serviço de Sforza, apresenta características muito distintas dos outros tratados referidos. Uma segunda versão, elaborada em data posterior e decorrente da saída de Filarete do ducado de Milão, tem com principal diferença a adição de mais um livro – o vigésimo quinto – dedicado a Piero Cosimo de' Medici, cujo conteúdo enaltece a cidade de Florença e a obra aí desenvolvida. Os dois tratados filaretianos correspondem genericamente ao mesmo texto, adquirindo alguma relevância a questão de diferentes dedicatórias quando avaliadas numa lógica de um primeiro insucesso patronal, que pretende ser corrigido com a exploração de um outro potencial patrocínio, mas que não terá sido corporizado. Como reconhecimento do valor dado ao tratado filaretiano, na década de oitenta do século XV, foi feita uma edição em latim, mandada fazer por Mattia Corvino, *Re d'Ungheria*. (FARBAKY, 2003, p.122).

O *Tratatto de Architettura* filaretiano, para além do seu posicionamento histórico na relação dos diferentes textos sobre esta arte, adquire peculiar importância devido à sua estrutura narrativa, a que acresce o facto de ser o primeiro texto do género, escrito em língua vulgar. Quer o *De re aedificatoria* quer o tratado vitruviano nas suas primeiras edições eram em latim, tal como acontecia com a maior parte da literatura daquela época. Mesmo que esta particularidade linguística decorra de uma insuficiência de Averlino perante a sua dificuldade com o latim, o resultado transforma este texto em pioneiro na divulgação de conteúdos de arquitetura para um público mais vasto. Esta será uma via que, mais tarde, Francesco di Giorgio Martini também escolherá, utilizando

uma linguagem acessível, devidamente complementada por aparato gráfico que ajudará a consolidar o caráter prescritivo dos seus *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare.* Esta última obra, que foi por várias vezes escrita e reescrita entre 1475 e 1495, num misto de guia profissional e preceituário teórico, coloca inevitavelmente a disciplina arquitetónica num contexto muito científico, englobando questões de inventividade, de competência construtiva e de conhecimento matemático, sobretudo de geometria e de aritmética (MERRIL, 2013, p. 1). Curiosamente, são também estas as questões que de um modo mais comedido e menos organizado, Filarete se propõe antecipadamente abordar. Sob o ponto de vista de formalização e de organização, estamos em presença de duas abordagens totalmente distintas. Se com Francesco di Giorgio a argumentação respeita uma estrutura que pretende corresponder a um guião, assumindo-se como um tratado, o texto de Filarete é uma amálgama de argumentos e de experiências que não se consegue definir como sendo uma publicação homogénea e com assuntos encadeados. Apesar de, Averlino, recorrer a autoridades como a de Vitrúvio ou de Alberti, nem por isso a natureza expressiva dos seus raciocínios chegam para conferir substância e robustez aos argumentos. Em ambos os casos, aquilo que transparece é que estas fontes seriam mais um recurso que havia sido manuseado ou mesmo estudado, não se percebendo se no preciso momento de passagem a escrito do seu texto sobre arquitetura, eram algo que lhe estivessem acessíveis. Todavia, não pode ser negligenciável a circunstância de numa relação de livros pertencentes a Filippo Maria Visconti – realizada em 1426 –, constar uma edição manuscrita completa do tratado vitruviano (PELLEGRIN, 1955, p. 130). Já no caso de Alberti, as diversas passagens em que este é referido por Filarete, tem muito mais a ver com o seu trabalho enquanto autor que domina o desenho e a perspetiva, não deixando transparecer que houvesse um conhecimento suficiente do *De re aedificatoria.* Se o texto filaretiano trata de assuntos relacionados com a arquitetura, a sua concretização em nada se assemelha, sob o ponto de vista canónico, a um tratado. Para isso, era preciso que de modo sistematizado tratasse teorias, regras, métodos e práticas, permitindo definir horizontes orientativos para o exercício e para a análise da arquitetura. Aquilo que se verifica como existente no texto de Filarete é a criação de um conto que mescla dados reais e muita efabulação, possibilitando a construção de argumentos que têm como principal objetivo a tentativa de afirmação de um praticante num contexto que na maior parte das vezes lhe era desfavorável e muito pouco recetivo a um modo de fazer, já consolidado na Toscana, mas que dava os primeiros passos no ducado de Milão. A análise dos desenhos que acompanham o texto de Averlino, não deixa a segurança suficiente para que se forme uma opinião no sentido de que a natureza do discurso fosse consentânea com o primazia de uma prática lapidar.

Para a perceção do enquadramento e do valor da obra escrita filaretiana é particularmente relevante a análise feita por Julius von Schlosser. Na sua obra magna *A Literatura Artística,* ao abordar os *teóricos da primeira Renascença* proceda a uma separação do trabalho de Alberti relativamente aos outros artistas e intelectuais, que agrupa em produtores de uma pura teoria e os que apelida de *românticos* (SCHLOSSER, 1984, pp. 153, 163 e 172). Esta metodologia de hierarquização tripartida permite uma melhor e mais informada leitura de trabalhos que na sua génese e impacto são bastante distintos. Neste contexto, o que se torna particularmente relevante é a circunstância de Schlosser considerar o tratado filaretiano como uma publicação com veste romântica. Nesse sentido, o seu conteúdo é tratado de modo distinto da literatura mais técnica ou de cariz mais teorizado e agrupado ao livro atribuído a Francesco Colonna, *O Sonho de*

Polifilo (SCHLOSSER, 1984, pp. 163-168). Esta estratégia é também corporizada numa descrição que considera, tratar-se de um diálogo, transformando o discurso num texto instrutivo, jogando o narrador um papel de professor toscano que ensina um conjunto de boas práticas e de bom gosto. Neste último aspeto, quase se poderiam direcionar os conteúdos para um contexto de índole didática, mas se atentarmos à metodologia processada, este recurso serve o propósito de sublimação de conhecimento do autor, principalmente num contexto em que esta estratégia se torna relevante em termos do seu reconhecimento cultural e profissional.

Na realidade, o recurso a uma escrita efabulada, imageticamente criativa, justifica toda uma criação novelística que em múltiplos aspetos potenciam a assunção de alguma teatralidade narrativa. Na prática uma parte da narrativa do texto filaretiano é assente num pressuposto pedagógico e de educação. Esta dicotomia entre aprendizagem e ensino, muito mais do que um enredo narrativo é, inquestionavelmente, um eficiente meio para a sobrevalorização de uma das personagens – que acumula o papel de narrador –, sobretudo pela sua riqueza de conhecimentos e do seu reconhecimento como indivíduo apto e competente para o fazer. Os ritmos, as ações, os percalços e os acontecimentos presentes no livro, inúmeras vezes apoteóticos, com magia e predestinação à mistura, constituem um corolário expressivo de um tipo de mentalidade, mas também geram o testemunho necessário de uma estada que pareceu no mundo real estar muito condenada ao insucesso. Se no início as expectativas para Filarete, poderiam ter sido grandes, uma atmosfera lombarda conservadora e bastante reativa à cultura toscana muito rapidamente serviu para refrear os ímpetos e condicionar tentativas de práticas mais modernas. Literariamente, não existindo matéria que constituísse originalidade suficiente para a produção de tratado ou manual técnico, a opção por uma escrita ficcionada pode ter sido o melhor meio para deixar registo e memória de passagem pelo ducado de Milão. Todo o texto, tal como se apresenta, articula-se entre um futuro que se quer promissor e a nostalgia do passado cuja narrativa é sobretudo mais emulada do que conhecida (PEDRAZA, 1990, p. 19). Pelo que, a assunção de uma descrição muito efabulada, que usa como tempero uma promiscuidade entre realidade e ficção, recorre sistematicamente a suposições fantásticas que nada têm de arqueológico, mas que avivam e tornam mais acutilante a sublimação de um putativo passado que serve somente para a consagração daquele presente.

Como reforço de verosimilhança, uma boa parte da narrativa é desenvolvida segundo uma lógica de explicitação de acontecimentos que se assemelha a um diário muito estruturado em discursos dialogados, o que coloca este texto num quadro autobiográfico, mas com uma densidade muito ficcionada. Esta estratégia é materializada através de uma escrita que não se oferece como particularmente elaborada, que muitas vezes se aproxima das formas orais, mas incorporando uma estrutura que, em parte, se assemelha aos estratagemas utilizados pelos contadores de histórias. Toda esta densidade e diversidade, mesclando acontecimentos reais com ocorrências fantásticas pretende cativar a atenção dos seus leitores, oferecendo diversidade e amplitude de conteúdos. Destinado a um público que era expectante que fosse letrado, pelo que se torna razoável a descrição de algumas situações quotidianas ou de excecionalidade que envolvem os circuitos mais cultos ou relacionados com a ambiência mais palaciana. Como ilustração deste aspeto basta referir a descrição do banquete, logo no início do livro – *livro I* –, onde Filarete é tratado com alguma deferência e cortesia, adquirindo algum protagonismo na cena, como também – *livro IV* – a cerimónia da colocação

da primeira pedra de Sforzinda onde numa placa de mármore deveria ser gravado o ano do acontecimento, acrescido da inscrição do nome do duque, do Sumo Pontífice e do arquiteto (FILARETE, 1972). Ao longo do discurso filaretiano é notoriamente percetível um processo intencional de valorização do trabalho e do ofício dos arquitetos em termos gerais e o seu em particular (PEDRAZA, 1990, p. 24). Sendo este um dos grandes ganhos do Renascimento, esta situação de dignificação do trabalho artístico e da seu reconhecimento – mesmo em termos pecuniários – é uma evidência que se encontra narrada de modo consistente ao longo de todo a enredo construído por Averlino. Tal como houvera feito Vitrúvio, Filarete, procede a uma inequívoca valoração do estatuto social do arquiteto, afastando-o dos grupos mais relacionados com o operariado e incluindo-o numa redoma que lhe confere um vínculo de intelectualidade e de cientificidade.

De modo muito sintético poderíamos referir que o designado *Tratado de Arquitetura,* ou o *architettonico libro* como Filarete gostava de lhe chamar, descreve o processo de construção de uma grande cidade denominada de Sforzinda (FILARETE, 1972, p. 7). Trata-se de uma cidade construída de raiz segundo um modelo organizativo inovador, que deriva para fazer prova de capacidade imaginativa e de competência para a sua concretização. Será plausível que nesta demonstração de proficuidade urbanística e tendo em linha de conta toda a contextualização que conduz quer à escolha do local, quer às características do espaço proposto, Averlino tenha em mente o trabalho desenvolvido por Dinócrates e que aparece convenientemente referido no texto vitruviano. Revisitando Vitrúvio, podemos encontrar a descrição de um sonho visionário oferecido a Alexandre o Magno, correspondendo a uma utopia transformativa – com matriz anatómica – do monte Athos, na Grécia, que apesar de oferecer proteção amuralhada e água potável abundante tinha a fragilidade de não possuir campos férteis suficientes (VITRÚVIO, 2006, pp. 69-70).

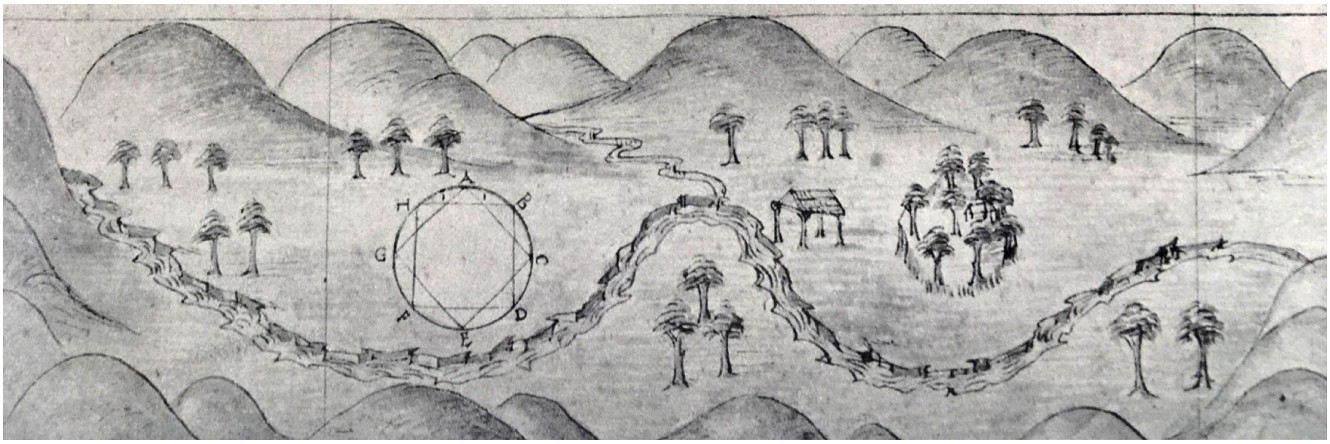


Figura 1: Implantação da cidade de Sforzinda. Fonte: Filarete, Trattato di Architettura, Libro II, folio 11v.

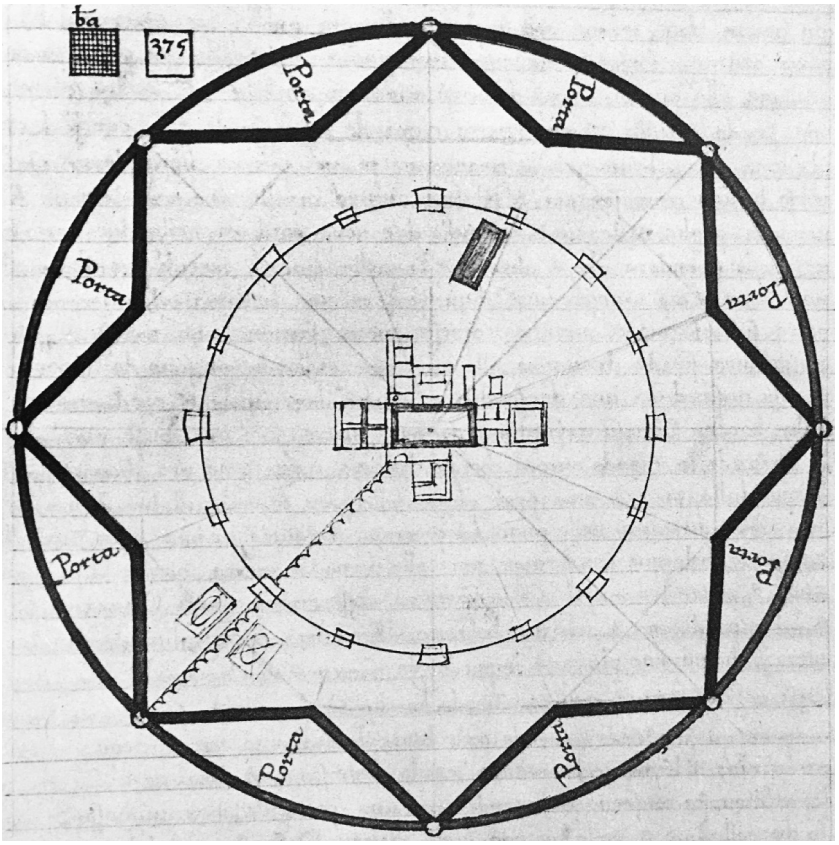


Figura 2: Desenho geométrico do traçado de Sforzinda. Fonte: Filarete, Trattato di Architettura, Libro VI, folio 43r.

Perante a impossibilidade de implementar a cidade referida, mais tarde, por terras do Egito, teve Dinócrates a autonomia para planear a cidade de Alexandria, cujo modelo conceptual com ruas ortogonais e estrutura hipodâmica, poderá ter funcionado, em parte, como matriz de inspiração para a cidade de Sforzinda (SCHLOSSER, 1984, p. 164). Mesmo existindo inúmeras lacunas e imprecisões nas descrições filaretianas, este assume o processo de construção de uma cidade como algo demorado e complexo, apresentando todo um conjunto de situações tendentes à sua concretização. Sem dúvida que o ambicioso empreendimento de construção de uma cidade com uma dimensão diametral de cerca de 5km como aquela a que corresponde a Sforzinda, constitui um notável trabalho de sistematização já que no modo como esta foi formalizada, abarca um conjunto alargado de pontos, que vão desde a construção, à orçamentação, à definição de um modelo organizativo, a problemas de geografia, de urbanismo, que sem dúvida exprimem capacidades ímpares da parte de Filarete.

Tratava-se da disponibilização de um modelo organizativo que já estando sugerido no *De re aedificatoria* albertiano, Filarete foi o primeiro humanista a efetivar uma proposta desenhada, mesmo que não atinja o fôlego que mais tarde concretiza Francesco di Giorgio. Na realidade o tema da regulação das cidades e a constituição de modelos funcionais organizativos, vai ser assunto, mais tarde, amplamente explorado. Em Sforzinda, Filarete, desenvolve uma forma estrelar composta por

oito vértices rematados por o mesmo número de torres circulares, alicerçado numa geometria simples de um duplo quadrado rodado 45° (FILARETE, 1972, pp. 60-64 e pp. 148-178). A configuração utilizada aparenta um desenho simplificado de uma rosa dos ventos que, sendo um exercício académico muito eficaz, corresponde a um excelente ponto de partida para as futuras cidades ideais, desligadas de muitas insuficiências, do caos e das contrariedades das cidades reais. Neste aspeto, o livro filaretiano assume papel inaugural naquilo que será a proposta desenhada de projetos urbanísticos, com forte cariz militar que, a partir do século XVI, possibilitaram todo um processo de regulamentação e de experimentações que potenciaram uma panóplia de possíveis modelos. Mesmo que alguma crítica coloque Sforzinda no plano da utopia, esta teoria só é congruente dado tratar-se de uma conceção idealizada, mas não concretizada. E, provavelmente mesmo não concretizável, já que em rigor o propósito do seu autor é criar atmosfera para uma narrativa simultaneamente épica e fantástica. Se normalmente a utopia existe e se desenvolve no campo literário, também estas cidades – ditas ideais – não conseguem desligar-se do papel, do confinamento da bidimensionalidade do desenho ou do projeto, estando quase sempre muito distantes da realidade (TAVARES, 2014, p. 10).

A descrição de Sforzinda é feita numa base de idealidade, suportada por princípios organizacionais, concretizados através de situações proporcionadas. Ou seja, a questão da medida e da relação controlada entre partes é notoriamente uma situação dominante, que constitui a essência do plano da cidade e dos próprios edifícios ou mesmo dos espaços públicos. Torna-se muito evidente que a geometria enquanto entidade reguladora e disciplinadora das formas, corresponde a um meio privilegiado para o controlo e a concretização das conceções arquitetónicas (POWERS, 2011, pp. 34-35). Na realidade toda esta sistematização e prova de conhecimento atestam aptidões muito desenvolvidas na vertente de arquitetura e de urbanismo. Muito provavelmente, não encontrando outro modo de poder demonstrar estas suas competências, poderá ter sido a escrita fantasiosa um meio eficaz para conseguir que essas habilidades pudessem ser tanto do conhecimento de Sforza como de toda a corte que rodeava o duque.

Não sendo muita a quantidade da obra desenvolvida por Averlino, o seu livro reveste-se de uma importância vital para um melhor entendimento do papel e da importância de homem ligado às artes. De facto, não são conhecidos projetos de edifícios anteriores à sua colaboração com Francesco Sforza, mas naquilo que tem a ver como muitos outras personagens desta época, esta arte – a arquitetura – era o corolário de uma atividade muitas vezes iniciada com outras como a ourivesaria, a pintura ou a escultura, correspondendo a um ponto de evolução e de chegada. Foi assim com Brunelleschi e será, posteriormente, assim com Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo. Nesse sentido, o texto filaretiano, mesmo que enredado de um misto de efabulação e realidade, adquire uma importância primordial para efeitos de perceber algumas das vivências locais e entender muito daquilo que eram os usos e os costumes daquela época.

Curiosamente, os maiores e mais importantes empreendimentos sforzescos em Milão, tiveram todos, em determinado momento, a colaboração de Filarete. Referimo-nos especificamente à catedral de Milão, ao castelo sforzesco (que mereceu o nome de Filarete para o batismo da torre que assinala a entrada principal do recinto) e ao Hospital Maior (cujo modelo planimétrico constitui momento importante, inaugural e incontornável na História da Arquitetura). Na catedral, segundo parece, a colaboração foi muito contida

e limitada ao tiburio (TAVARES, 2014, p. 51). Apesar do castelo, desempenhar enorme valor representativo numa cidade como a de Milão e ter sido uma importante aposta de Francesco Sforza, também aqui, os trabalhos terão sido muito contidos e a fatalidade de uma explosão acidental no século XVI terá provocada a irremediável perda da imponente torre, levando à perda de todo o trabalho filaretiano. Somente já no início de século XX e sob projeto de Luca Beltrami, conjugado com amplos trabalhos de reabilitação, se recriou a torre do castelo, adquirindo esta o nome de Filarete, em homenagem ao arquiteto que outrora havia servido dedicadamente o ducado de Milão (FIORIO, 2005).

Mas sem dúvida que a joia da coroa filaretiana é o Hospital Maior de Milão que, pela sua planta cruciforme dupla, desenhando cada quatro pátios e mediada por um pátio monumental retangular, estabilizou uma configuração tipológica que haveria de influenciar múltiplas arquiteturas a jusante (GRASSI, 1972). A qualidade daquela proposta, fez com que, se mantivesse a vontade férrea de um desenho como configuração premiada, apesar de pontualmente ajustada na dimensão da sua zona central e no posicionamento da igreja que seria deslocada do centro gravítico para uma situação mais periférica. Conceptualmente é muito interessante o modo como através da configuração se dividem as enfermarias para crianças abandonadas e mulheres desenhando quatro dos pátios pequenos e as enfermarias para homens, desenhando também outros quatro pátios e garantindo-se assim o princípio de simetria compositiva. Sabendo-se da antipatia demonstrada por Vasari nas suas *vites* relativamente a Filarete, designadamente quanto à sua qualidade artística, não deixa de ser surpreendente que o mesmo autor, lhe tenha

Figura 3: Representação do castelo de Milão com Torre de Filarete na parte esquerda, excerto de pintura de Francesco Napoletano (c.1470 – 1501) – *Madonna col Bambino*. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milão. Fonte: <https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Lia#/media/File:Francesco_Napoletano,_MADONNA_LIA,_Milano,_Castello_Sforzesco.jpg>

dedicado espaço e inclusivamente, no caso do hospital, tenha enaltecida a sua conceção, dizendo mesmo não existir outro igual em toda a Europa. (VASARI, 1878, p. 456).

Sob o ponto de vista do impacto da obra filaretiana, não é nada desprezível o projeto do *Ospedale Maggiore di Milano* em termos da história destes equipamentos, como também o desenho idealizado de *Sforzinda,* que irá ter repercussões quer ao nível das conceções de cidade ideal, como será matriz referenciada nos modelos posteriores de cidades muralhadas com desenho geometrizado. Ambos os exemplos referidos correspondem a elaborações devidamente hierarquizadas e ordenados segundo princípios estáveis e organizados em relação privilegiada entre processo mental e desenho. Nesse aspeto, dada a férrea preocupação com as atividades inerentes à prática arquitetónica, torna-se evidente que Filarete pretende utilizar o subterfúgio de uma escrita romanceada para de modo gradual e consistente ir debitando alguns factos e muitos argumentos que certificam a sua proficiência nesta difícil arte. Esta dinâmica, que abrange múltiplos assuntos, pretendendo dar uma perspetiva de um sujeito multifacetado e informado, acaba por conferir ao texto um caráter enciclopédico (PEDRAZA, 1990, p. 23), ainda que concretizado de modo muito rudimentar. A natureza das múltiplas descrições, claramente enquadradas dentro dos usos e costumes da época, têm servido para o estudo e para um melhor conhecimento daquele tempo.

Mesmo falando de arquitetura, aquilo que emerge no texto filaretiano é sobretudo uma escrita romanceada que na sua génese compatibiliza um discurso com uma imagética. Nesse sentido, mesmo que o enredo não seja suficientemente convincente e absortivo, a utilização do material gráfico é claramente um recurso de arquiteto. Pelo que, muito para além do enredo, o modo como os sucessivos desenhos aparecem como complemento ao texto, dão indícios de que o seu autor sabe do seu valor, da sua capacidade para ensaiar, para pensar e para transmitir pensamentos.

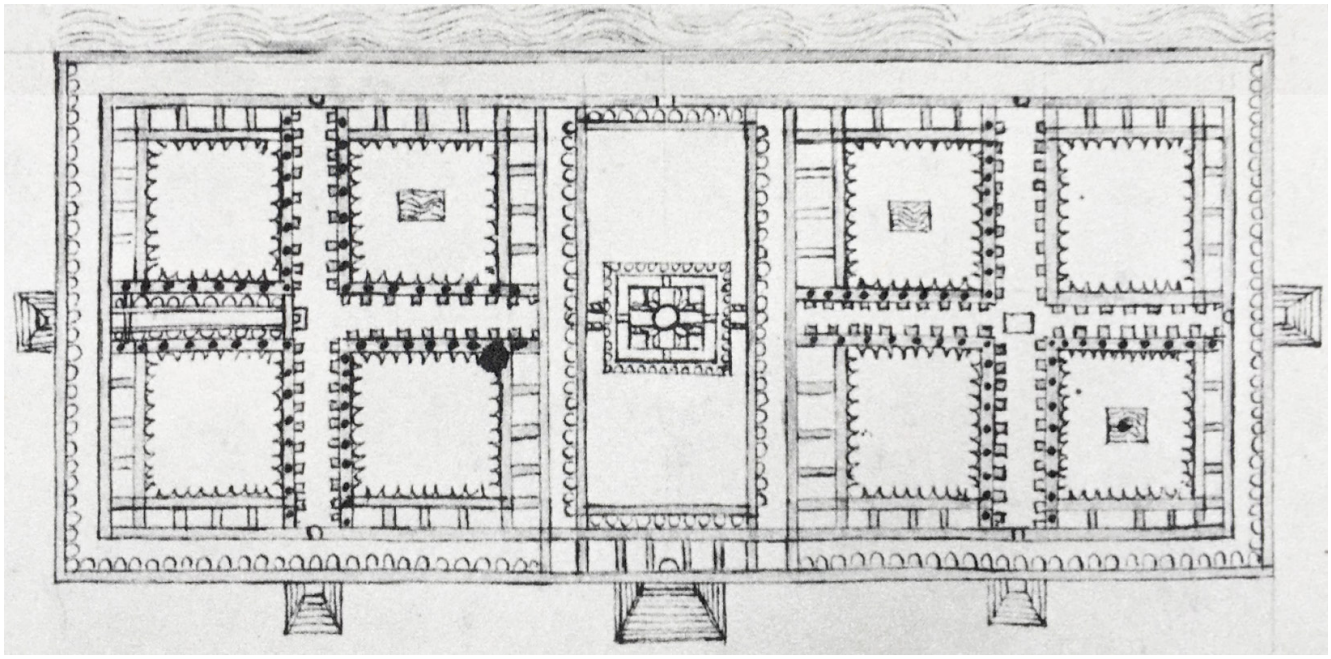


Figura 4: Planta do Hospital de Milão. Fonte: Filarete, Trattato di Architettura, Libro XI, folio 82v.

Não parece displicente a circunstância de ser num contexto de decurso de uma refeição que Filarete decide iniciar a sua narrativa. Talvez porque após se terem os estômagos cheios, depois da ingestão de uma qualquer iguaria, se gera atmosfera propensa ao diálogo e ao debate. É mesmo neste ambiente de são convívio que Averlino decide começar o seu romance, aproveitando para colocar o narrador arquiteto em franca e descontraída cavaqueira com alguns membros da sociedade, permitindo antever que naquele contexto os artistas – ou pelo menos certos artistas – conviviam com os mais poderosos, num reconhecimento social dos manipuladores de espaço construído. Naquele contexto, aquele banquete serve simbolicamente para regenerar as energias corporais, mas também é um momento determinante para o estímulo intelectual. Como se sabe, a comida não tem somente um efeito direto sobre o corpo mas exerce muitos benefícios sobre a desempenho da mente (JEANNERET, 1991, pp. 20-21). Nesse âmbito, aquele acontecimento, que permitia momentos alternados entre conversas triviais e assuntos sérios foi escolhido por Filarete para poder, naquele contexto, dar nota da sua total integração social e cumulativamente deixar lastro do seu conhecimento. E, ao começar o seu livro com este registo, o seu autor pretende deixar posição lapidar sobre o seu posicionamento social e sobre a sua autoridade nas matérias da arquitetura.

Sabemos, contudo, que a estrutura narrativa do *libro architettonico* não é particularmente elaborada e o modo como o enredo se desenvolve não indicia a existência de um guião suficientemente meditado. Se este último existiu, quase de certeza que não foi cumprido ou, então, houve perda irreparável de conteúdos. O texto foi elaborado, na sua maior parte, pressupondo uma lógica de interação entre um arquiteto e o seu príncipe. Uma situação que por analogia pode aproximá-lo de Platão na lógica do recurso literário ao diálogo como método cativante de apresentação de argumentos e de contraposição de ideias. Ainda sob uma influência platónica poderá ter sido o desenvolvimento da ideia do arquiteto enquanto ser que imita as construções divinas, que acresce ainda a circunstância de descrição da criação das cidades de Sforzinda e de Plusiapolis ou então na tentativa de caracterização de um modelo organizativo de uma cidade idealizada. Segundo Onians (1971, p. 105), Filarete poderá ter sido influenciado, principalmente por três textos de Platão, designadamente o Timeu, o Crítias e as Leis; o primeiro na referência da criação divina do universo e do homem à sua imagem, o segundo na descrição de duas cidades – Atenas e Atlântida – e do seu modelo organizacional e o terceiro na definição de cidade ideal.

Apesar dos textos platónicos só estarem disponíveis na língua grega, sabe-se que Averlino era amigo de Filelfo, com ímpar domínio desta língua e justificação suficiente para quando, no contexto da narrativa filaretiana, surgiu um texto em helénico ser solicitada a colaboração de Iscofrance Notilento (anagrama de Francesco de Tolentino, conhecido como Filelfo) para decifrar corretamente o escrito (ONIONS, 1988, pp. 159-160). (Figura 4) A descoberta desse texto – denominado *Livro de Ouro* –, que curiosamente também apresenta ilustrações, acontece no contexto da abertura dos caboucos para a fundação do porto de Sforzinda, cujo conteúdo remete para tempos remotos. Dentro dessa narrativa, no seguimento da exploração dos conteúdos daquele volume, consta a descrição de uma fantástica torre, curiosamente bem detalhado sobre o ponto de vista iconográfico, complementada por desenhos e da autoria de Onitoan Nolievra (FILARETE, 1972, p. 663), que mais não é o do que um anagrama de Antonio Averlino.

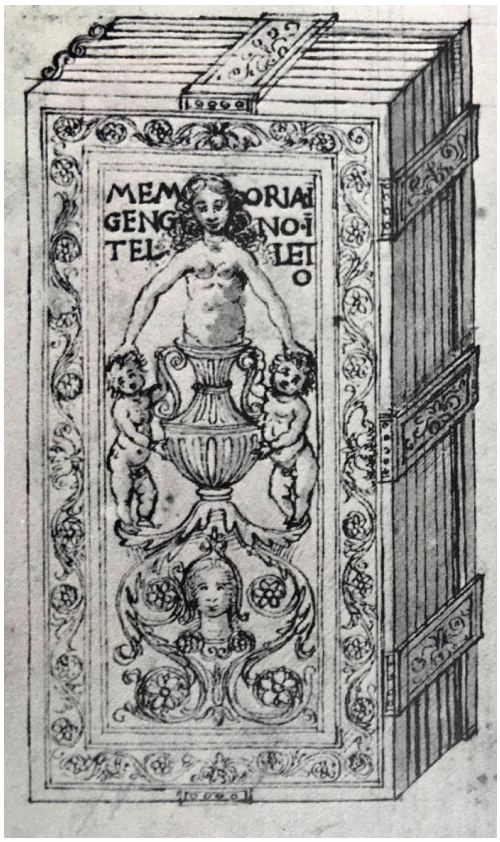


Figura 5: Livro de Ouro. Fonte: Filarete, Trattato di Architettura, Libro XIV, folio 108v.

O livro de Filarete apresenta uma escrita que, sistematicamente, pretende ser descritiva e se concretiza sob a forma de construção de uma história que nalguns aspetos parece ter sido desenhada e preparada para ser ouvida. Se o livro tem todo um cariz formativo e didático, em boa verdade, também apresenta momentos apoteóticos muito elaborados sob o ponto de vista imagético e sensorial, remetendo para circunstâncias que transcendem o mero horizonte literário e que eventualmente correspondem a uma tentativa de criar localmente uma determinada atmosfera ou algum *suspense* perante uma hipotética audiência. O contexto em que aquela publicação foi orquestrada, denota não ter sido desenvolvida existindo uma premissa da possibilidade de um modelo tipográfico, havendo contudo a vontade de cobrir e alargar públicos, pelo que terá todo o sentido que este texto possa ter tido uma abordagem que passasse mesmo por um processo auditivo, onde houvesse um leitor e uma assembleia que em contexto particular ouvisse atentamente aquela empolgante narrativa (ENGINSON,2002). Nada melhor para prender a atenção de leitores e ouvintes do que a caracterização de alguns cultos, de determinados presságios, auxiliando na escolha da localização dos edifícios ou para a perceção de alguns factos extraordinários que através de leitura simbólica ajudavam a legitimar escolhas e a certificar procedimentos. Neste contexto, muito do que acontece respeita a princípios astrológicos que transformam qualquer acontecimento como sendo um assunto sujeito a consideração realizada por entidade superior ou divinatória. Por exemplo, aquando da cerimónia da fundação da cidade

de Sforzinda, é descrito um episódio envolvendo separadamente uma serpente e uma águia, cujas participações, naquele contexto, são encaradas, no livro, como presságios e acontecimentos que certamente podem simbolizar outros significados, mas também serem diretamente relacionados com algumas imagens da época (FILARETE, 1972, pp. 108-110). Refira-se que, explicitamente, o brasão de adotado por Francesco Sforza era composto, na sua parte central por duas serpentes e duas águias organizadas em quadrado e repetidas na diagonal.

Apesar das diversas imagens construídas, para Filarete, a arquitetura é para ele um tema sério que se constrói sobre inúmeros saberes e sobre uma sólida formação literária que, tal como havia anunciado Vitrúvio (2006, p. 31), deve cobrir uma amplitude de áreas, tais como Desenho, Geometria, Astrologia, Aritmética, Filosofia, Música, Retórica, Medicina, Direito ou História (FILARETE, 1972, p. 428). Neste domínio o autor denota haver lido com atenção o texto vitruviano, havendo uma notória sobreposição argumentativa, que na sua génese legitima um conhecimento mais detalhado do tratado do arquiteto romano. No caso, Filarete, fazendo o apogeu do domínio de toda uma teoria que seria certamente o garante da sua competência, resume-se a considerações bastante genéricas que conduzem a divagações sistemáticas entre o deslumbramento pelo futuro e a nostalgia pelo passado, dando nota evidente de alguma dissonância com o seu tempo presente naquele contexto. A valorização da arquitetura antiga está normalmente a reboque de uma ação de nostalgia de um tempo passado, cuja realidade era ainda pouco conhecida, havendo ainda uma espécie de idealização fantástica que de algum modo se sobrepunha a qualquer tentativa de conhecimento através da arqueologia ou de estudo apurado de textos descritivos de época (PEDRAZA, 1990, p. 19).

Como espaço, a cidade é notoriamente o meio mais seguro, o eleito para os homens viverem e conviverem. Para efeitos de arquitetura, o espaço urbano é o meio preferencial para esta disciplina se poder desenvolver oferecendo todo um conjunto vasto de programas que têm como missão a satisfação de necessidades dos homens. Sob o pretexto de Sforzinda, é percorrido todo um vasto leque de edifícios que responderiam a programas de época e que através, quer de desenhos organizativos quer de descrições sumárias, é dada nota de capacidade para desenvolver projeto funcional de raiz. Como novidade, aparece o ambicioso processo de relacionar a arquitetura com o espaço urbano adjacente, de precisar que para além do edifício, a arquitetura começa na conceção integral da cidade. A boa arquitetura não se resume à imagética de um qualquer edifício, é uma aposta integrada que respeita e se apresenta a partir de uma coerência de conjunto, sendo, por isso, a resposta adequada na sua dimensão urbanística e funcional.

A centralidade do discurso que é alicerçada numa premissa de que a arquitetura resulta de compromisso entre encomendante e arquiteto, irá tender para uma sucessiva apresentação de várias tipologias que, respeitando um modelo conceptual, vão permitir organizar a cidade. E, se sempre foi claro o papel preponderante do dono de obra ao nível do desenvolvimento de uma qualquer proposta e sobretudo o seu poder decisório relativamente às soluções implementadas, Filarete procede a uma objetiva sobrevalorização do projeto intelectual desenvolvido pelos arquitetos. No caso concreto, são estabelecidas algumas analogias que colocam a figura do arquiteto e do príncipe em situação de quase igualdade, correspondendo o primeiro à mãe e o segundo ao pai, sendo o edifício o resultado dessa profícua relação: o filho. Este princípio de semelhanças, permite também estabelecer relação entre o tempo necessário para o

estudo e desenvolvimento do projeto, colocado em paridade com o tempo de gestação de um bebé no útero feminino. Esta descrição, sem dúvida que corresponde a um enorme progresso naquilo que será no futuro o papel dos arquitetos no processo de elaboração dos projetos e de concretização das arquiteturas. Um exercício profissional, amplamente dignificado e respeitado, que conjuga artisticidade com ciência, muito sustentado em princípios reguladores, antropométricos e construtivos. Um papel que envolve teoria e prática, que se resolve com inteligência, com domínio sobre as medidas e sobretudo pela pesquisa em desenho, permitindo dar consistência e robustez à antevisão proporcionada pelo projeto. Precisamente no mesmo contexto, Averlino reforça, ainda, o papel do arquiteto no contexto da obra e da sua importância para efeitos de controlo de custos e de qualidade da construção (FILARETE, 1972, pp. 39-44). No processo de desenvolvimento do projeto, é muito importante o caráter conceptual do desenho e da geometria, já que estas disciplinas adquirem aí um papel preponderante. Para além de meio preferencial de expressão, pelas suas características, estas disciplinas, fornecem um meio assético e muito potente em arquitetura. Na realidade, os operadores gráficos disponibilizados através do desenho possibilitam um meio muito económico e prático para as simulações e para as confrontações com o real.

Figura 6: Representação de Adão. Fonte: Filarete, Trattato di Architettura, Libro I, folio 4v.

No contexto do Renascimento, a representação e os modos de a concretizar adquirem um enorme valor estratégico e operativo. Existindo um meio seguro e eficaz para conseguir a reprodução gráfica da realidade de maneira a que, protocolarmente, essa concretização pudesse ser encarada como uma espécie de cópia, com características transformativas, era claramente tanto um desígnio como uma necessidade. No campo da arte, o recurso ao desenho rigoroso era uma ambição que possibilitaria um instrumento seguro de inquirição e de validação. A utilização de métodos geométricos rigorosos foi inequivocamente uma conquista que favoreceu a experimentação do espaço conceptual, ajudando todo o processo intelectual de criação das obras de arte.

Será necessário, sobretudo muita elasticidade mental para conciliar as visões nostálgicas do passado com a esperança de um futuro que se quer promissor. Filarete promove a arte em geral e a arquitetura em particular como uma atividade de enorme valor cultural que, pelas emoções que transporta e pelo seu intrínseco significado e valor, colocam os seus executantes como operadores privilegiados no contexto de uma qualquer civilização.

Para além de questões estruturais da cidade e das suas arquiteturas, Averlino reflete sobre as origens da própria arquitetura. Nesse sentido é explicitado a relação fundacional entre a arquitetura e o processo evolutivo do homem e a sua necessidade de abrigo. Este é um tema que foi abundantemente tratado pela história da arquitetura, mas tem muito provavelmente a sua génese no tratado vitruviano. (VITRÚVIO, 2006, pp. 71-73). Acoplado a esse facto são descritas, em paridade, as necessidades e implementações de abrigos até chegar à habitação enquanto espaço de vivência e de interação social. Pelo exposto, reveste particular importância o arquétipo da cabana concretizado com a ideologia cristã através da referência explícita a Adão, por Filarete, enquanto primeiro ser da humanidade e, inevitavelmente, como ser fundador da arquitetura. Esta referência é certamente um testemunho eficaz do esforço filaretiano de conciliação do universo clássico com o mundo medieval, que depois se vai reconhecer naquilo que serão os princípios de sublimação das capacidades dos homens e que nortearão o humanismo mais pujante. No mesmo contexto, no Livro I e no início do Livro II de Averlino é desenvolvida uma analogia antropomórfica em redor da arquitetura, estabelecendo recorrente proximidade argumentativa a Vitrúvio. O que queremos dizer é que a aceitação de todo uma dinâmica fundada em princípios e normas bíblicas, vai cruzar-se com uma conceção mais humanizada do mundo que encara o tempo histórico clássico como uma inspiração para colocar no centro nevrálgico dos acontecimentos uma dimensão iluminada por princípios e por valores construídos a partir dos dados reais e sensoriais. Esta compatibilização de espaços, historicamente diferenciados, transforma toda a atmosfera narrativa num contexto nevrálgico de apologia de uma atmosfera que sistematicamente se desloca entre a realidade próxima e a efabulação.

Conclusão

Quiseram as contingências da vida que Antonio Averlino não tivesse conseguido, profissionalmente, um desempenho tão grandioso como aquele que de modo legítimo deve ter ambicionado. Assim aquilo que, apesar de todas as circunstâncias inerentes ao seu percurso, constituiu uma das grandes heranças filaretianas, foi o seu denominado tratado de arquitetura. Este registo, mais do que um texto exemplar,

normativo, histórico ou formativo, correspondia a uma efabulação registada segundo uma cadência irregular e nem sempre congruente. Na realidade, aquele texto, o tal *libro architettonico*, era uma mescla de memórias polvilhadas por resquícios de realidade, segundo alguma imaginação que pretendia dar corpo a uma existência que mereceria um desenlace muito mais épico.

O *libro architettonico* de Averlino, muito longe de se constituir como um tratado, desempenha a notável função de um romance fundado em muitos dados biográficos que, pela sua riqueza descritiva, ajudam a perceber o desempenho e as agruras de um arquiteto competente e determinado. Nesse âmbito importa olhar para o texto de Filarete como uma narração formada por um misto de ficção e de realidade que presta um notável serviço à arquitetura. Reconhecendo-se um caráter publicitário e panfletista do livro, cumprindo-se assim o desígnio de evidenciar a personalidade de Filarete, este escrito acaba por deixar muito explícito aquilo que será a importância e o desempenho dos arquitetos ao nível da organização e da produção tanto de edifícios como dos espaços urbanos adjacentes. De facto, apropriando-se do nome que poderia induzir a um texto que tratasse de modo consistente e em profundidade a arte e a ciência da arquitetura, o livro somente aflora os aspetos mais normativos ou manualísticos, focando aspetos do quotidiano, deixando transparecer situações de vivências normais, polvilhadas com uma boa dose de imaginação, possibilitando a intencional valorização de todo um trabalho que sem aquele testemunho correria fortes hipóteses de ser esquecido. E, para dar credibilidade e sobretudo acrescentar valor àquela estada de Averlino em Milão, torna-se pertinente, quase imperativo, que seja adoçado o contributo do arquiteto florentino através de uma dose de efabulação que coloca todo aquele trabalho num patamar mais elevado e com muito maior tenacidade.

No seu tratado, Filarete constrói toda uma narrativa que vive do facto histórico e de conteúdos parcialmente inventados, convergindo para um enredo que tanto esboça atos de quotidiano como empolgantes feitos que ajudam a sublimar um determinado contexto e algumas personalidades. Provavelmente, são todas estas dinâmicas, todos os gloriosos acontecimentos, que sustentam a potencial verosimilitude de conteúdos, que pintam todo uma realidade, que fantasiam e inventam episódios que não coincidindo com atos da vida quotidiano, bem o poderiam ser. Pela sua estrutura, pelo seu enredo, pelos seus conteúdos, é apresentado um livro arquitetónico que é mesmo, somente, um convincente pretexto para espraiar uma escrita fantasiada que mormente corresponde a um verdadeiro romance.

Trata-se de um texto ficcionado que ajudou a resgatar um arquiteto do registo das existências mais anónimas e que, com isso, deixou pistas e dados seguros que ainda hoje ajudam a reescrever a história e que se apresentam como sementes para melhor interpretar tempos passados. O livro arquitetónico de Filarete, na sua essência, não constitui, nem se pretende que venha a constituir, um texto escrito para especialistas, não adquirindo por isso um valor formativo, mas antes apresenta-se como vocacionado para ser lido por ou para audiências mais abrangentes, apresentando características mais informativas. Nesse sentido e atendendo a este público, naturalmente, o seu conteúdo, o seu enredo, foi orientado para áreas de menor tecnicidade.

Concomitantemente, o tratado serve audiências interessadas e suscetíveis a motivos de sedução suplementares, para que além da informação existente, houvesse uma

densidade imaginativa que conduzisse a um acutilante interesse de leitura. E, Filarete, percebeu que não tendo um saber tão vasto como o provarem ter outros seus antepassados ou contemporâneos, o melhor caminho para assegurar o futuro da sua experiência através de um escrito era ensaiar a via do romance e da ficção.

Por princípio, a arquitetura deu a Filarete a possibilidade de se aperceber da necessária coerência entre forma e construção ao serviço dos homens, mas e seu exercício intelectual convertido em livro deu-lhe o ensejo de que esse ficcionado trabalho o poderia projetar para a eternidade.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da Arte Edificatória.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BARNES, Carl F.. *The Portfolio of Villard de Honnecourt.* Burlington: Ashgate Publishing, 2009.

BECHMANN, Roland. *Villard de Honnecourt, La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication.* Paris: Picard Éditeur, 1991.

CAVALLERO, Daniela Gallavotti. La Basilica del Rinascimento. In: PIETRANGELI, Carlo. *La Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma.* Florença: Nardini Editore, 1990.

CERVERA VERA, Luís. *El Códice de Vitrúvio Hasta sus Primeras Versiones Impresas.* Madrid: Real Academia de belas Artes de San Fernando, 1978.

CRESSON, André. *Aristóteles.* Lisboa: Edições 70, 1988.

ECO, Umberto. *From the Tree to the Labyrinth.* Cambridge: Harvard University Press, 2014.

ENGINSON, Ayse Sevil. *The Visuality/Aurality of Filarete's Treatise on Architecture.* Nova Iorque: Cornell University, 2002.

FARBAKY, Péter. Il Ruolo dela Teoria e dela Prassi dell'Architettura Rinascimentale nela Rapresentanza del Potere di Mattia Corvino. In: FARBAKY, Péter et alii. *Mattia Corvino e Firenze.* Florença: Giunte Editore, 2013.

FILARETE, Antonio Averlino detto il. *Trattato di Architettura.* Milão: Edizioni il Polifilo, 1972.

FIORIO, Maria Teresa. *Il Castello Sforzesco di Milano.* Genebra-Milão: Skira editore, 2005.

GRASSI, Liliana. *Lo Spedale di Poveri del Filarete.* Milão: Università degli Studi di Milano, 1972.

MACIEL Manuel Justino. Introdução. In: Vitrúvio. *Tratado de Arquitetura.* Lisboa: IST Press, 2006.

MCEWEN, Ingra Kagis. *Vitruvius, Writing the Body of Architecture.* Cambridge: The MIT Press, 2003.

MERRIL, Elizabeth M.. The Trattato as Textbook: Francesco di Giorgio's Vision for the Renaissance Architect. *Architectural Histories,* 1 (1): 20, 2013.

MURTINHO, Vítor. Alberti e Filarete: Da Perspetiva à Cidade Ideal. In: KRÜGER, Mário et alii. *Na Génese das Racionalidades Modernas II.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MUNTZ, Eugène. Les mésaventures du sculpteur-architecte Filarete, 1448-1449, *Courrier de l'Art,* nº 3, 1883.

ONIONS, John. Alberti and Filarete. A study in heir sources. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 34, 1971.

ONIONS, John. *Bearers of Meaning.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

PEDRAZA, Pilar. Introduccion. In: FILARETE, António Averlino. *Tratado de Arquitetura.* Vitoria-Gasteiz: Ephialte, Instituto de Estúdios Iconográficos, 1990.

PELLEGRIN, Élisabetth. *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza.* Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1955.

POWERS, Jonathan. Building Utopia: The status of the Ideal in Filarete´s Trattato. In: *Imagining and Making the World.* Oxford: Peter Lang, 2011.

SALMI, Mario. Proluzione. *Arte Lombarda,* nº 38/39, 1973.

SCHLOSSER, Julius Von. *La Littérature Artistique.* Paris: Flammarion, 1984.

SCHULTZ, Juergen. Book review: Filarete, Treatise on Architecture, trans. J. Spencer, New Haven, 1965, 2 vols. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25, 1967.

TAVARES, Domingos. *Antonio Averlino Filarete, a Cidade Ideal.* Porto: Dafne Editora, 2014.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori (1568),* Tomo II, Florença: Sansoni Editori, 1878.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura.* Lisboa: IST Press, 2006.

WIEBSON, Dora. *Los Tratados de la Arquitetura, de Alberti a Ledoux.* Madrid: Hermann Blume, 1988.

Recebido [Jan. 31, 2020]
Aprovado [Mar. 10, 2020]

A repercussão na arquitetura e nas artes do *Tratado das Ordens* de Iacomo Barozzi da Vignola (1562)

Maria Luiza Zanatta de Souza*

Resumo Após passar por uma etapa de estudo e levantamentos dos vetustos monumentos romanos, acompanhando leituras e discussões teórico-artísticas promovidas pela *Accademia della Virtú* (c.1542) em Roma, Iacomo Barozzi da Vignola redigiu duas obras que permitem situá-lo entre os importantes teóricos do período. A exemplo de Sebastiano Serlio (1475-1554) e Guillaume Philandrier (1505-1563) que partiram do estudo do *De Architettura* de Vitrúvio (I séc. a. C.) e da observação das ruinas para compor os seus tratados, Barozzi deu sua contribuição à Teoria das Ordens com seu *Regole delli Cinque ordine d' Architettura,* 1562. Diferentes estudos sobre as raízes da Arte têm levado à compreensão de que o Brasil não esteve alheio à difusão do *Livro de Figuras* de Vignola.

Palavras-chave: Tratados de Arquitetura, Cinco Ordens, Iacomo Barozzi da Vignola.

La repercusión en la Arquitectura y las Artes del *Tratado de las Órdenes* de Iacomo Barozzi da Vignola (1562)

Resumen Después de pasar por la etapa de inspección y estudio de los antiguos monumentos romanos, después de las lecturas y las discusiones teórico-artísticas promovidas por la *Accademia della Virtú* (c.1542) en Roma, Vignola escribió dos obras que le permiten ubicarse entre los arquitectos teóricos. Al igual que Sebastiano Serlio (1475-1554) y Guillaume Philandrier (1505-1563) que comenzaron desde el estudio de la *De Architettura* de Vitrúvio (siglo I a. C.) y la observación de las ruinas para componer sus tratados, Barozzi dio su contribución a la *Teoría de las Órdenes* con esta pequeña copia de 1562. Diversos estudios sobre las raíces del arte han llevado a comprender que Brasil no era ajeno a la difusión del *Libro de figuras* de Vignola.

Palabras clave: Tratados de Arquitectura, Órdenes, Iacomo Barozzi da Vignola.

The repercussion on the Architecture and Arts of the *Treaty of the Orders* of Iacomo Barozzi da Vignola (1562)

Abstract After going through the stage of surveying and studying the ancient Roman monuments, following readings and theoretical-artistic discussions promoted by the *Accademia della Virtú* (c.1542) in Rome, Iacomo Barozzi da Vignola wrote two works that allow him to be placed among the theoretical-architects. Like Sebastiano Serlio (1475-1554) and Guillaume Philandrier (1505-1563) who started from the study of the *De Architettura* de Vitrúvio (1st century BC) and the observation of the ruins to compose their treaties, Barozzi gave his contribution to the *Theory of Orders* with this small copy from 1562. Different studies on the roots of Art have led to the understanding that Brazil was not alien to the diffusion of the *Book of Figures* by Vignola.

Keywords: Architecture Treaties, Five Orders, Iacomo Barozzi da Vignola.

Embora o estudo dos preceitos artísticos tenham sido iniciados durante o mestrado em História e Teoria da Arquitetura na FAU USP (2003-2006), a ideia desta pesquisa nasceu em decorrência de nosso estágio pós-doutoral, que compreendeu a elaboração de um pequeno catálogo de livros raros do acervo do Centro de Pesquisa do MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand para apresentação de 70 Tratados de Arte e Arquitetura. A identificação de três singelas edições das *Regola delli cinque ordine d'architettura* de Vignola (1507-1573) na biblioteca do museu, associada à leitura de trechos de Tratados de Arte - preceitos elaborados a partir do Renascimento - junto a um pequeno grupo de estudos [Figura 1], coordenados em parceria com a professora Dra. Angela Brandão[1] motivaram o interesse em aprofundar a noção sobre o texto.

Primeiramente seria importante recordar que escrever tratados de arte, no Renascimento, visava a elevação do estatuto das artes e dos artífices. Se na Antiguidade os saberes mais elevados estavam voltados à vida contemplativa, agora a ênfase era dada à vida ativa. Sendo assim, em uma época em que a dignidade do homem era matéria corrente, a vida ativa tinha de ter junto de si os saberes elevados e daí a importância dos tratados.

THOENES acredita que a leitura de textos era parte integrante da atividade profissional do arquiteto do Renascimento, uma resposta às novas formas de difusão do saber, não mais restrito a tradição da oralidade dos pedreiros em suas oficinas, mas assente na linguagem, na argumentação e na escrita: "os tratados instauraram um novo nível de comunicação entre o arquiteto, o cliente e o público" (2003,p. 12).

Há que se considerar que os tratados da arquitetura renascentista italiana formam um grupo muito particular de escritos teórico-artísticos, que não se refletem em outros períodos da história da arte (KRUFT, 1988). Enraizados no ambiente do humanismo burguês florentino, ascenderam à categoria de gênero literário na civilização das cortes dos séculos XIV e XVI. Seus autores, em geral, eram arquitetos que não apenas lidavam com sua própria arte, mas também se dirigiam a um público não profissional; o que resulta em um panorama surpreendentemente vasto da vida social, econômica e política da época, que não caberia aqui considerar em sua complexidade.

Vistos de perto, os tratados mais conhecidos não oferecem uma imagem muito homogênea, mas no geral, eles apresentam pelo menos três objetivos em comum (THOENES, 1998, pp. 177-185):

1. Buscavam tornar efetiva a *práxis* da herança dos antigos;
2. Pretendiam fazer a arquitetura ascender ao nível de uma arte liberal e assim melhorar a posição social do arquiteto;
3. Aspiravam estabelecer uma nova via de comunicação entre arquitetos e seus comitentes.

* Maria Luiza Zanatta de Souza é Arquiteta e Urbanista, Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6123-3575>.

Figura 1: Visita ao acervo de obras raras do MASP com Grupo de Estudos (UNIFESP) em 11/11/2018. Fonte: Foto da Biblioteca do Centro de Pesquisa do MASP.

Especialmente em arquitetura a figura do comitente ocupa uma importância distinta das demais artes figurativas, porque este não apenas encomenda e incentiva trabalho, mas assume o compromisso de sua execução material e, muitas vezes, será o próprio comitente, e não o arquiteto, a se apresentar como autor dos edifícios, conforme se observa em medalhas de fundação ou em inscrições.

O estudo das ruinas antigas e os tratados

Em 2004, aconteceu na FAU - USP a palestra do historiador Joseph Rykwert, sobre o tema "*Tratados, Teoria e Prática Arquitetônica*", um marco para as pesquisas na área. Nesta ocasião, o estudioso observou que o arquiteto é também um homem das letras. Recordou, inclusive, que os arquitetos escrevem desde a Antiguidade e quase sempre com o intuito de falar de suas próprias construções, embora alguns destes edifícios tivessem desaparecido, seu legado teria sido capaz de atravessar gerações, em razão daquilo que sobre eles havia sido registrado. RYKWERT destacou que o próprio tratado de Vitrúvio, arquiteto romano do I século a.C., havia se transformado numa referência incontornável para os estudos da Antiguidade Clássica, durante a chamada Renascença, época em que seus exegetas passaram a confrontar seus preceitos às ruinas romanas e resquícios da Antiguidade clássica, encontrados não apenas em Roma, mas em seus arredores (2006, pp.11-14).

O desencontro de informações entre o texto e as ruinas da Antiguidade[2] acabaram por alimentar um longo debate sobre o tratado, um conjunto de reflexões sobre às práticas e o ofício da construção. Seus leitores, ansiosos por aclarar os problemas das "corrupções dos copistas e a obscuridade" (D´AGOSTINO, 2003, pp. 26-47) dos *Dez*

[1] Este projeto desenvolvido pela professora Angela Brandão contou com o auxílio regular da FAPESP No. 2017/20984-6 enquanto nossa pesquisa de pós-doutorado teve o apoio da CAPES (2014-2019).

[2] *"Vitrúvio, autor do tratado De Architectura escrito no séc. I a. C. [...] sistematiza conceitos e práticas da arquitetura helênica"* (LOEWEN; D'AGOSTINO, 2015, p. 43).

Livros de Arquitetura (27A.C.), passaram não apenas a citá-lo, mas a comentar seus preceitos, discutir sobre suas práticas e até questionar suas postulações, chegando a corrigi-lo. Desta forma, ao surgimento dos tratados manuscritos somaram-se textos em língua latina e vulgar, exemplares anotados e ilustrados que, posteriormente, passaram a ser impressos e cujos autores reclamavam, em larga medida, serem conhecedores das ideias de Vitrúvio.

Segundo RYKWERT, o tratado ilustrado constitui uma "invenção da era da imprensa". E observa a presença de exemplares que normalmente eram lidos, entre humanistas e eruditos nas cortes, e àqueles ilustrados com imagens e legendas, que se apresentavam a um público mais amplo, como "um novo tipo de tratado arquitetônico", amplamente beneficiado do contributo de Gutemberg[3]. O estudioso recorda que um dos tratados fundadores da arquitetura do período moderno, o *De re Aedificatoria* [Figura 2] de Leon Battista Alberti (c.1443-1452) não foi concebido para ser impresso[4].

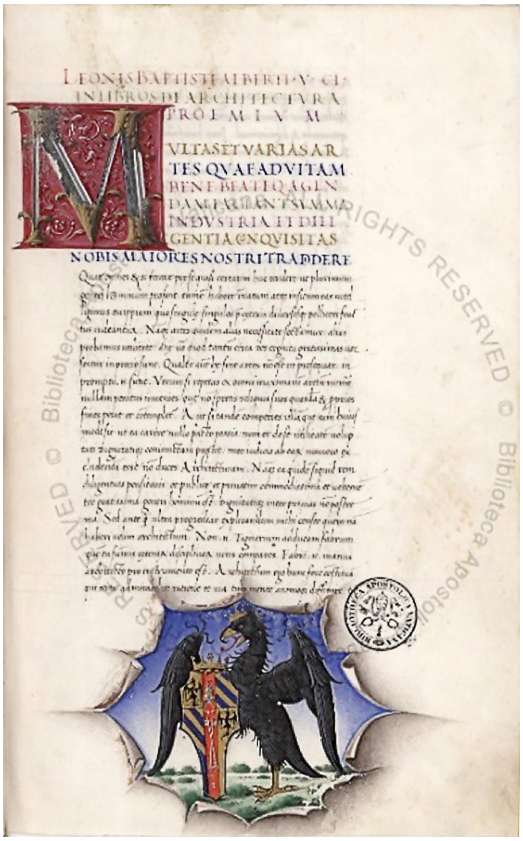
Quanto ao tratado de Sebastiano Serlio [Figura 3], cujos livros foram publicados individualmente e concebidos como um produto da imprensa, observou que as imagens elaboradas a partir dos monumentos (antigos e modernos) não seguiam exatamente o sistema de Gutemberg, porque, nelas empregou-se a técnica da xilogravura - uma prática largamente utilizada nas pequenas oficinas para reprodução

[3] A invenção da imprensa por Johann Gutenberg, no século XV, foi um dos acontecimentos que mudaram a história da leitura e da circulação de ideias em escala mundial.

[4] KRÜGER observa que: "*O tratado de Vitrúvio teve ampla disseminação no Século XVI na medida em que possibilitou uma interpretação filológica da antiguidade clássica, especialmente das ruínas romanas, enquanto o de Alberti teve por objecto um método de concepção que permitiu a construção, não a reprodução, de uma nova linguagem em arquitectura*" (2003).

Figura 2 (esq.): Alberti, Leon Battista (1404-1472). *De re aedificatoria*. Sec. XV. Fonte: <digi.vatlib.it>; acesso 30/01/2020.

Figura 3 (dir.): Serlio, Sebastiano; Il terzo libro... Venise, F. Marcolini, 1540; The Getty Research Institute, NA2517 S56. Fonte: <architectura.cesr.univ-tours.fr/>; acesso 30/01/2020.



de imagens religiosas[5]. E fez questão de recordar que a técnica da xilogravura precedeu a tipografia.

Todavia, foi a partir de Serlio que a relação texto-imagem ficou invertida. O artista representou através de '*desenhos comentados*' seus conhecimentos. Desta forma, fez-se sentir o impacto e a difusão de tais conteúdos pela imprensa, onde o processo de verbalização da teoria arquitetônica estava completo e a imagem vinha associada diretamente ao texto.

VENTURI coloca que em um dado momento "*as traduções vitruvianas de Fra Giocondo, Cesare Cesariano, Gian Battista Caporali e Daniele Bárbaro não eram mais suficientes; buscava-se fazer a combinação dos preceitos com os exemplos, para melhor compreender as palavras e sentimentos de Vitrúvio – um autor que, em função da complexidade do texto, pela inovação no uso dos vocábulos, dada permanência dos antigos edifícios e pela corrupção dos textos era considerado por todos uma espécie de oráculo obscuro*" [6]. Desta forma, buscando unir a prática à teoria, os *vitruvianos* de Roma almejaram colocar todos os monumentos antigos em desenho (BRIZIO, 1966, PP. 20-30) [7], mostrando-os em plantas, vistas e perfis de cada exemplar, assegurando suas regras, ordens e razões.

O importante trabalho de Vignola junto aos monumentos antigos não passou despercebido por Giorgio VASARI, conforme se infere nas *Vite*:

"Nascido em Vignola em 1 de outubro de 1507; morreu em Roma em 7 de julho de 1573. Foi para Roma esperando pintar...Mas depois, havendo então em Roma uma Academia de Senhores muito nobres, e Senhores que esperavam pelas lições sobre Vitrúvio, ...Vignola entrou a serviço deles para medir inteiramente todas as antiguidade de Roma" (VASARI, 1832, p. 112)

Segundo VENTURI, "para ajudar seus companheiros da erudita Academia, Vignola mediu as antigas fábricas, estudou a ordem dórica do Teatro de Marcello, compôs cornijas coríntias seguindo o modelo do Panteão e do Fórum Romano, projetou variadas formas dos capitéis compósitos e as colunas torças de São Pedro [Figura 4], reconstruindo idealmente os restos da antiga grandeza [Figura 5]" (VENTURI,1907, p.351).E medindo, analisando, reconstruindo idealmente os edifícios, ele pensou em uma maneira de adaptar as formas arquitetônicas às regras, de modo a circunscrever a arte de seu tempo[8]".

Barozzi publicou sua *Regola degli cinque ordine d' architettura* [Figura 6] composta unicamente de gravuras em cobre, sendo que a parte textual ocupa praticamente duas chapas inteiras, igualmente gravadas em metal. As figuras apresentam uma precisão extrema, por isso qualquer arquiteto poderia servir-se destas como modelos, para medir e analisar seus pormenores com um simples compasso, tal qual o próprio autor sugere no frontispício do texto (Figura 6 - em destaque). A demonstração da *Regola* permitiria substituir o estudo das ruinas romanas pelas soluções. Então no lugar de longas diretrizes e extensas explicações, acompanhadas de diminutas gravuras com legendas a expor o conteúdo do texto, verifica-se a elaboração de leis de fácil compreensão e aplicação, determinando as proporções para as cinco ordens da arquitetura.

[5] As imagens produzidas nas oficinas xilográficas se espalharam por toda parte e muitas vezes destinavam-se a enfeitar as casas e proteger as pessoas de males ou ferimentos.

[6] SPINELLI; SORBELLI, 1908, p.351. Ver também: *"[Non bastava no più le traduzioni Vitruviane di Fra'Giocondo, Cesare Cesariano, Gian Battista Caporali, Daniele Barbaro; si voleva congiungere i precetti com gli esempì, per meglio dichiarare le parole e i sentimenti di Vitruvio, autore che per la difficoltà dela materia, per la novità de' vocaboli, per l'asprezza dele costruzioni, per la corruzione dei testi è giudicato da ciascuno più che ogni oracolo oscuro]"* In: VENTURI, Adolfo. *Discorso tenuto in Vignola il 6 Ottobre 1907 festeggiandosi il IV Centenario di Jacopo Barozzi* . N.T. (tradução livre).

[7] Ver também: *Studies in Italian Renaissance Architecture.* Cambridge: MA, 1981, 2d ed, pp.1-41.

[8] VENTURI,1907, p.351: ["*...Affine di congiungere cosi la pratica con la teoria, i vitruviani di Roma vagheggiarono di porre in disegno tutti i monumenti antichi, mostrare in figura le piante, i profili e gli scorci, dichiararne le ragioni e le regole e gli ordini. Il Vignola, allora a coadiuvare i compagni dela dotta accademia, misurò le antiche fabbriche, studiò l'ordine dórico del teatro di Marcello, composse cornici corinzie sul modelo d'altre del Pantheon e del Foro romano, disegnò les variatissime forme de' capitelli compositi, le colonne tortili di San Pietro, ricostruì idealmente i resti dell' antica grandezza. E misurando, analizzando, ricostruendo, pensò adettarle regole di uma statistica architettonica, che servisse a circoscrivere in giusti confini l'arte al suo tempo ogni ora più macchinosa e tronfia*]". Tradução livre no texto (N.T.).

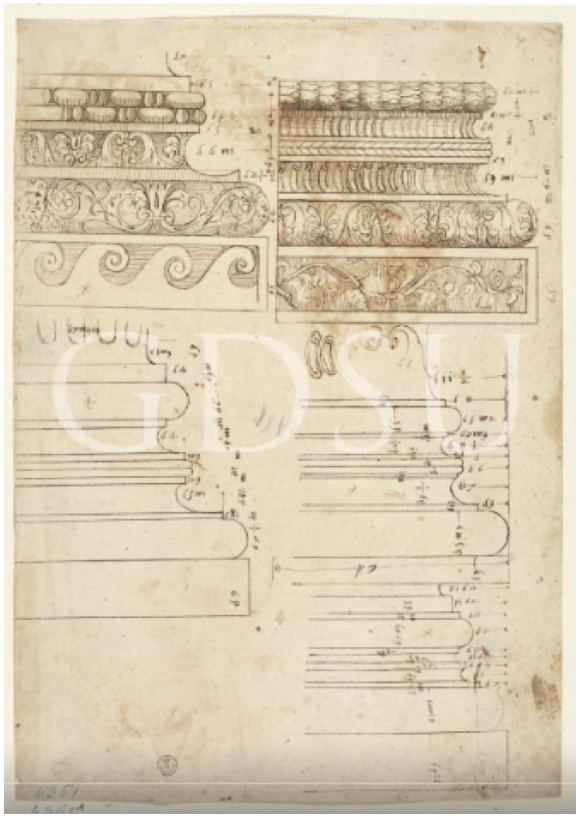



Figura 4 (topo): Opera inv. 1811 A di Barozzi Jacopo detto Vignola. Fonte: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=Barozzi+Jacopo+detto+Vignola>; acesso 01/02/2020.

Figura 5: Opera inv. 4361 A di Barozzi Jacopo detto Vignola. Fonte: <https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?aut=Barozzi+Jacopo+detto+Vignola>; acesso 01/02/2020.

Figura 6: Vignole, Regola delli cinque ordini d'architettura; 1562. Fonte: Les Livres d' Architecture, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>.

"[...]Tendo eu por muitos anos em diversos países exercitado esta arte da Arquitetura, sempre me agradou conhecer as opiniões de tantos escritores quanto pude sobre a prática dos ornamentos, comparando-os uns aos outros e à obras antigas ainda existentes, de modo a tentar extrair uma regra com a qual eu me contentasse, e com a qual agradasse à maioria dos conhecedores do assunto – e isto apenas para servir-me em meus usos, sem outro objetivo. E para fazê-lo, deixei de lado muitas das coisas dos escritores, de onde nascem muitas diferenças não pequenas. Para poder me amparar com maior segurança, decidi estudar primeiro os ornamentos antigos das cinco ordens, do que se veem nas antiguidades de Roma. E isto tudo considerando-as, todas, cuidadosamente, e examinando com precisão suas medidas, descobri que aquelas consideradas as mais belas pelo juízo comum e que mais graciosas parecem aos nossos olhos também possuem uma certa correspondência e proporção de números no todo, pouco complexa: cada mínimo membro constitui a medida de um membro maior em seu todo, tomado pelas partes" (1562).

Como considerou RYKWERT, certa vez na FAU USP (2004), a essência da teoria consiste na maneira pela qual arquitetos-escritores relacionam as palavras aos edifícios. Portanto, há que se avaliar a maneira como Vignola utiliza o conúbio texto e imagem para propor fórmulas aplicáveis às práticas arquitetônicas. E desta maneira, imagina-se que a tratadística poderia ser útil para o enobrecimento do artista, dado que com ela Barozzi foi capaz de demonstrar seus conhecimentos e habilidades técnicas.

Vignola e o livro das Ordens

Isto posto, passemos ao exame do *tratado das ordens* de Vignola tendo em mente que seus escritos e imagens foram concebidos atendendo às aspirações reformistas[9]. Considerado por muitos como um conjunto de regulamentações incipientes, o opúsculo corresponde ao primeiro livro de arquitetura a considerar principalmente os aspectos práticos (ARASSE; TONNESMANN, 1997, p. 149), estabelecendo um novo sentido para os tratados. Partiu-se voluntariamente de um modelo teórico, porém nesse ponto buscava-se alcançar não apenas os artistas e estudiosos mas também os diletantes, isto é, aqueles que não possuíam a extensa cultura desfrutada pelos humanistas com os quais conviveu na academia vitruviana, mas aqueles que se interessavam pela gramática da arquitetura.

As pranchas do tratado de Vignola introduzem uma nova noção de *"ordem"* como um termo técnico[10] que nada mais era do que uma forma de classificação que, como ele mesmo faz questão de lembrar ainda no prefácio, foram concebidas para seu próprio uso, como um método que permitisse controlar todo o sistema e suas proporções. Vitrúvio não menciona a acepção 'ordem', mas se refere a *'genera'* arrolando duas disposições bem distintas: uma varonil (dórica) e outra feminil e venusta (jônica). Por sua vez, Alberti também não se utiliza da palavra ordem mas, versa sobre 'colunações' e 'partições', isto é, dórica, jônica, coríntia e toscana. Cesariano apresenta seis 'gêneros capitulares' e Francesco di Giorgio Martini trabalha sobre a ideia das 'colunações' a partir de relações antropométricas (AZEVEDO, 2001, pp. 31-38).

Tal idealização de um cânone contendo as cinco *ordens* pode ter surgido durante os estudos vitruvianos de Rafael Sanzio e de Sangallo, ainda que as previstas publicações não tenham se concretizado (devido a morte prematura de Rafael), pois foi a primeira vez em que um livro de imagens com relevos de monumentos haviam sido tomados como produto final, para elaboração do Retrato da Roma Antiga. Outros livros ilustrados foram elaborados neste período com finalidades distintas, recordemos os escritos de Cesare Cesariano 1521, de Philandrier 1544 e de Caporali 1536 ou trabalhos contendo levantamentos dos vetustos edifícios como nos livros de Sebastiano Serlio e os estudos de Andrea Palladio como *L'Antichità di Roma* publicado em 1554. Em julho de 1562, seu filho Giacinto Vignola (SPINELLI; SORBELLI, 1908, p. 15)[11] enviou ao Conde Ottavio Farnese[12], duque de Parma e Piacenza [Figura 7], a *Regola degli Cinque ordini de Architettura;* provavelmente o primeiro exemplar impresso. Não sabemos a data exata da impressão, nem o momento em que as imagens foram preparadas. Observa-se no frontispício do *in folio* (alt. 38 x 26 cm) contendo 32 pranchas, o título e autoria da obra [Figura 8].

THOENES considera que foi realizada uma provável extensão do volume, recolhendo cinco pranchas (sem numeração) como parte da produção arquitetônica de Vignola. Para ele a *Regola delli cinque ordini del Vignola* ocupa uma posição particular entre os tratados de arquitetura do Renascimento por se restringir ao exame de um único setor da Arquitetura, apresentado de um ponto de vista unilateral. Contrariamente a Serlio que trabalhou especificamente as *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici* em um de seus sete livros, Barozzi parece ter sido mais modesto ou quem sabe mais objetivo (?).

9 O Concílio de Trento tem início em1545 e se estende até 1563, isto é, um ano após sua publicação.

10 Visualmente ela surge na xilogravura elaborada por Sebastiano Serlio para o *IV Livro de Arquitetura* (1537) contendo a representação impressa das cinco ordens. A partir de então, elas (cinco ordens) serão elevadas à condição de um "modelo estilístico", passaram a serem reiteradas e pormenorizadas nos diferentes compêndios normativos.

11 Esta carta veio a público somente em 1865: *{"Manda mio padre un suo libro qui alligato all' E. V.,'il quale, se bene è privo di certa vaghezza che in simili disegni si suole desiderare, né abbia per fine se non il giovare alle cose essentiali a quelli che sono dell' Arte et che continuamente l' esercitano, all E.V. però, ch'è in istato si eminente et nella moltitudine dele cose maggiori possiede ancora queste minutie potrà in qualche parte piacere, si per esser cosa nata in casa, come ancho non s'è veduto in disegno questi cinque Ordini di Architettura in si leggiadre proportioni, né com si bello ordine da potersene servire. Et con questo egli et io insieme reverentemente bacciamo le mani a V.E. pregando N.S. per ogni suo contento. //Di Roma, ali 12 di giugno 1562.// Di V. E.// "Humiliss.º et perpetuo servitore// Giacinto Barrozzi]"*. RONCHINI, 1866, p. 381.

12 Cardeal Ottavio Farnese (1520-1589), Octávio foi o segundo filho de Pedro Luís Farnesio *(Pier Luigi Farnese),* Duque de Parma e Placência, neto do Papa Paulo III e irmão do Cardeal Rainuncio Farnesio. Casou-se com Margarida de Áustria, filha ilegítima do imperador Carlos V (Carlos I de Espanha).

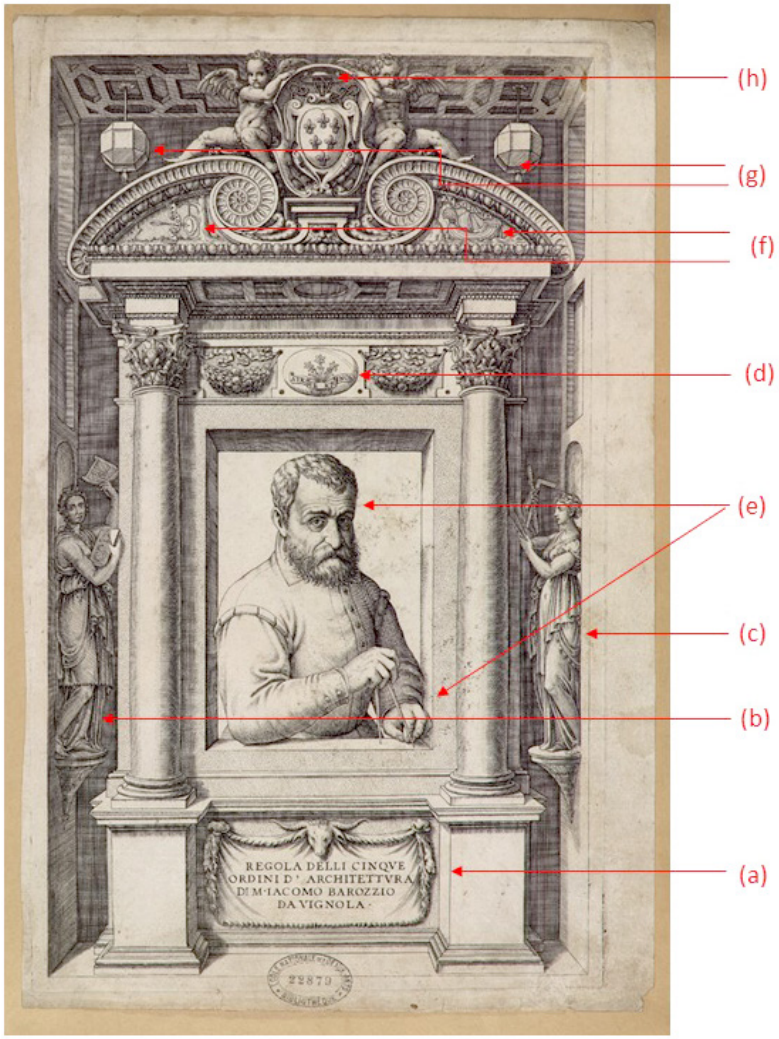


Figura 7 (topo): Retrato do Cardeal Alessandro Farnese, óleo sobre tela de Tiziano, (1543-1546).Museu di Capodimonte. Fonte: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/04farnes.jpg>; acesso 01/02/2020.

Figura 8: (a) Regola delli cinque ordini d' architettura (1562), (e) Iacomo Barozzi da Vignola demonstrando a Regra com o compasso na mão; (h) chapéu do cardeal Farnese. Fonte: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/>; acesso 01/02/2020.

Logo no frontispício (Figura 8) encontramos o título da obra (*a*) escrito sob a figura de Vignola (*e*), voltando-se à direita como quem olha para o observador; apoiado na janela que emoldura parte de seu corpo, ele mostra o compasso na mão direita (*e*) em atitude de quem demonstra sua teoria. Isso nos sugere que a partir deste momento não seria mais necessário recorrer ao estudo das antigas ruinas romanas, pois *a regra* já havia sido apresentada de forma clara e objetiva. O intercolúnio compósito com pedestais foi arrematado por um frontão, interrompido por volutas que acompanham o brasão (*h*) do cardeal Farnese (cfr. chapéu). Ele foi decorado por dois anjos cujos pés apontam para dois poliedros (*g*) que pendem do teto. No tímpano vemos dois emblemas (*f*): um dardo amarrado em uma árvore com uma inscrição em grego e um navio que veleja contra a rocha (*Spes Proxima* = Esperança; in *Emblemata* de Alciato-1531). Sobre a cabeça da figura aparecem os três lírios da família Farnese (*d*). Os emblemas emoldurados por mútulos já haviam aparecido em uma medalha do Cardeal Farnese de 1556. Nas *Regras de Vignola* estes emblemas abrem e fecham o livro (*tav. XXXII*). O personagem principal está acompanhado das alegorias da Arquitetura (*c* - direita) e da Geometria (*b* - esquerda).

Composto de 4 cadernos, com 8 pranchas cada, quem abre o livro vê uma espécie de catálogo com modelos, organizado da seguinte forma, as três primeiras páginas: frontispício; privilégio de impressão e dedicatória; seguidos da apresentação "aos leitores" e das cinco ordens. Todas elas se apresentam numa sequência de colunata; arcada; arcada com pedestal, detalhes do pedestal e da base e detalhes do capitel e entablamento. Os emblemas dos Farnese aparecem em algumas pranchas (XI, XIII, XIV e XXXII) e as pranchas finais XXX a XXXII (30ª a 32a) se ocupam dos casos particulares da ordem compósita. A legenda da prancha XXXII [32] confirma o encerramento da *"opereta"* de Vignola, com as palavras *"in ultimo di questa opereta"*.

Para AZEVEDO "*Vinhola normatiza a relação de altura entre pedestal, coluna e entablamento. O pedestal deveria alcançar um terço da altura da coluna e o entablamento, um quarto. Criando-se assim a relação 4:12:3, válida para todas as ordens*". A partir daí uma copiosa série de compêndios, tratados, manuais e apostilas vão acompanha-lo em seu arrazoado, como Palladio, Scamozzi e outros (LOEWEN; D'AGOSTINO; AZEVEDO, 2015, p.208).

Figura 9: organização geral da obra.

Ordem toscana	Pranchas IV a VIII
Ordem dórica	Pranchas IX a XIII
Ordem jônica	Pranchas XV a XIX
Ordem coríntia	Pranchas XXI a XXVI
Ordem compósita	Pranchas XXVIII e XXIX

Figura 10: Regola delli cinque ordini d'architettura, Venise, Girolamo Porro[13], 1577. Fonte: <http://architectura.cesr.univ--tours.fr>; acesso 01/02/2020.

Figura 11: *"Regola delli cinque ordini d'architettura... con la nuva [nuova] agionta, di Michelangelo Buonaroti...*, Rome, Giovanni Orlandi, 1602. Fonte: <https://archive.org>, acesso 01/02/2020.

[13] Girolamo Porro (1520-1604) foi um gravador italiano em madeira e cobre. Nasceu em Pádua e passou a maior parte de sua carreira profissional em Veneza. Realizou duas edições da Regola em 1577 e 1596.

[14] Aparentemente os projetos atribuídos a Michelangelo não correspondem a uma única ordem, mas entrelaçam algumas delas. Foram incluídas a Porta Pia no Campidoglio, a Porta del Popolo, a Porta Grimani, a Porta Carpensis e a Porta Sermoneta sendo que apenas as duas primeiras são seguramente de Michelangelo.

Na edição veneziana de 1596 realizada por Girolamo Porro [Figura10], o conjunto apresenta discretas alterações (no frontispício e quanto ao espelhamento de algumas imagens), acréscimo de detalhes de projetos de Vignola para família Farnese (Palazzo Farnese em Roma e a Villa Caprarola). Totalizando um conjunto de 36 pranchas, não se observa a célebre prancha das cinco ordens.

Na edição romana de Giovanni Orlandi [Figura 11], de 1602, observam-se projetos atribuidos[14] a Michelangelo (1475-1564): *[con la nuva [nuova] agionta, di Michelangelo Buonaroti...]* que nos levam a questionar sobre as razões para tal extensão?

De acordo com recente estudo de MANGONE (2018, pp. 30-54), no século XVII, a *Regola delli cinque ordini d'architettura (1562)* de Vignola estava amplamente disponível em vernáculo italiano, e em mais de sessenta edições (holandês, alemão, francês, inglês e espanhol, incluindo edições poliglotas). Comum a quase todas traduções, um apêndice ilustrado com exemplos da arquitetura de Michelangelo, era muitas vezes interpretado pelos leitores do período como parte integrante do manual original. Partindo do formato didático de texto / imagem de Vignola, que explicava como construir cada ordem antiga, usando um sistema modular de proporção, o apêndice de 1602, era útil para evitar certos questionamentos quanto ao uso de elementos igualmente não-canônicos de arquitetos contemporâneos. Ela, no entanto, observa que estudiosos trataram o material dos tais apêndices principalmente como uma evidência do comércio de livros orientados a clientes ansiosos pelo que havia de mais moderno em termos construtivos.

Para MANGONE o comércio certamente contribuiu para a escolha de imagens suplementares. Mas em seu entendimento enxergar estes apêndices apenas como compêndios orientados pelo mercado despoja a persistente presença de Michelangelo

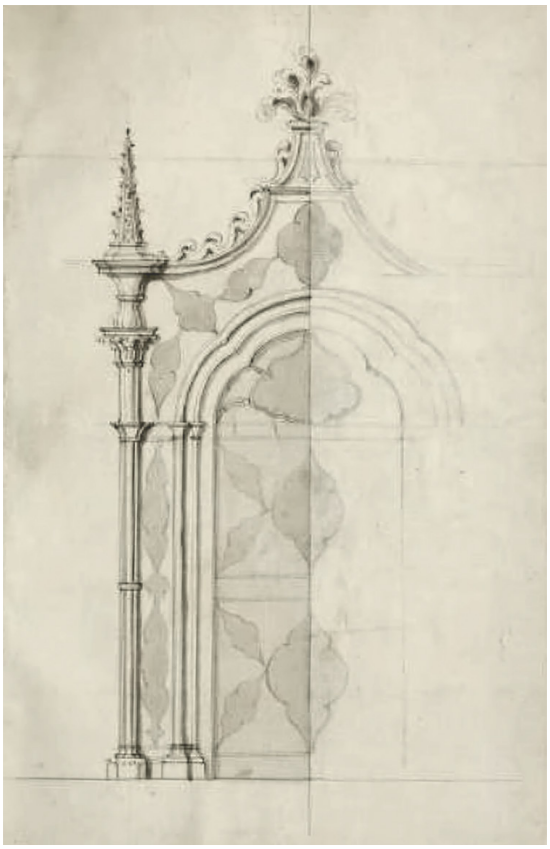


Figura 12 (esq.): Edição romana de Hendrik van Schöel c.1602, página 92. Fonte: <https://archive.org/>; acesso 01/02/2020>.

Figura 13 (dir.): Detalhe do Frontispício da edição de c.1602 mostrando onde foi raspada a prancha original para inclusão do novo impressor. Fonte: Ídem Figura 12.

e de qualquer papel significativo do artista no processo de tradução dos cânones antigos, adotados pelos arquitetos italianos modernos para suas contrapartes europeias. Por outro lado, como explicar a inclusão de informações como a última página [Figura 12] na edição romana (c.1605) de Hendrik van Schöel (c.1565-1622) [Figura13]?

Com tantas traduções e edições variadas em diferentes idiomas, e, pelo próprio formato de um livro '*em aberto*', há que observar cada uma das edições com um certa cautela, sem perder de vista, de onde partiu Vignola e onde pretenderam chegar seus editores.

A repercussão da Regra de Vignola (1562) na arquitetura e nas artes

O sucesso global das pranchas de Vignola reside em sua perfeita adequação à prática da ilustração de livros, a clareza de suas representações em escala sendo possível compreendê-lo nos menores detalhes e nas formas relativas aos cinco conjuntos[15]. Originalmente Barrozi buscou estabelecer um método que permitisse controlar todo o sistema de proporções das cinco ordens para seu próprio uso (*"solo per servirmene nelle mie occurenze"*). E provavelmente num segundo momento, decidiu disponibilizá-lo ao público, sobretudo a profissionais com algum conhecimento do ofício.

Há que se recordar que a difusão de tratados como a Regra de Vignola, ocorreu não apenas pelo conhecimento do seu conteúdo teórico, isto é, pela mudança de

[15] O sistema das ordens de uma certa forma já havia sido experimentado por Baldassare Peruzzi e Sebastiano Serlio que haviam chegado a ideia de se criar um sistema único que governasse todo o conjunto. Mas os valores extraídos dos edifícios antigos eram muito diferentes uns dos outros. Vignola certamente atentou para o problema quando trabalhava em Roma nos levantamentos das ruinas e acompanhava das discussões promovidas entre humanistas e artistas na *Accademia della Virtú* com a presença de Claudio Tolomei, Guillaume Philandrier, entre outros, dirigida pelo erudito Marcelo Cervini, um apaixonado por alquimia e pela arquitetura (c.1542).

mentalidade, mas principalmente pela circulação de gravuras, a partir das imagens destes mesmos tratados, que, espalhando-se por toda a Europa, provocaram um impacto semelhante ao da fotografia (MELLO; LEITÃO, 2005, pp. 95-142). Na impossibilidade de obtenção dos próprios textos, era possível adquirir tais gravuras soltas, que, além de permitirem o estudo e a cópia de imagens, eram responsáveis pela proliferação de uma nova iconografia e, inclusive, pela difusão de novos métodos de reprodução artística.

Estes livros ilustrados surgidos a partir da segunda metade do século XVI e XVII serviram de inspiração em todo o mundo e transformaram-se em um repertório de modelos que ao serem copiados por artistas, engenheiros militares ou artífices (BRANDÃO, 2018) passaram a circular na forma manuscrita, alcançando uma maior repercussão, não apenas nos países ocidentais mas também na Península Ibérica e em suas colônias.

MAROCCI por exemplo, relata que Filippo Terzi (1520-1597), engenheiro militar bolonhês, contratado para prestar serviços ao rei D. Sebastião (1568-1578), durante o reinado de Filipe II ensinou arquitetura militar na Aula de Arquitetura no Paço e teria formado profissionais vindos ao Brasil. Nesta ocasião ele teria elaborado um pequeno manual (taccuino) com 15 folhas sobre Geometria e sobre as ordens arquitetônicas, que provavelmente funcionou como uma espécie de apostila dos alunos[16]. Paulo Varela GOMES acredita que este caderno de Terzi[17] é devedor da obra de Vignola, da qual provieram não apenas as medidas das ordens e os desenhos dos capitéis coríntio e compósito, a justificativa reside na tentativa de legitimação de uma licença, que permitiria a presença de modilhões em uma ordem dórica (GOMES, 2004, pp. 607-633).

Em relação às copias MACEDO[18] acredita que a circulação de cópias era uma forma efetiva de driblar a Inquisição. Em relação ao caderno atribuído a Terzi, em uma nota de sua tese de doutorado (2017) o autor esclarece que o *Taccuino* havia recebido nova autoria (2015), conforme informa o catálogo da BNP, o que permite inclusive recuperar a origem das primeiras edições em português do Tratado das Ordens de Vignola (1787)[19].

Além disso, conforme apresentado por MACEDO [2017: p.108] um dos mais abrangentes manuais da arte portuguesa setecentista corresponde ao livro *Artefactos Symmetriacos e Geométricos* [1733] de Inácio Piedade de Vasconcelos . Um volume ilustrado anterior a edição portuguesa *Regras das Cinco ordens de Arquitectura* de José Carlos Binheti organizado 4 livros : Livro I – Trata da Symmetria; Livro II - apresenta figuras de deuses fabulosos e suas fábulas; Livro III – Trata das figuras Geométricas e Livro IV – aborda as Cinco Ordens da Arquitetura, a partir dos escritos de vários autores, inclusive de Vignola.

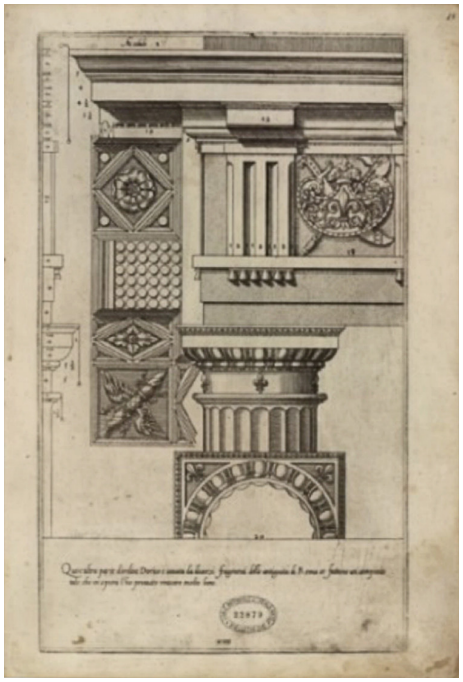
Dos estudos do professor Benedito Lima de TOLEDO, voltados a compreensão da maneira como determinados modelos chegaram e se desenvolveram na Península Ibérica e em suas colônias, com especial atenção ao Brasil (TOLEDO, 1983), compreende-se que os engenheiros militares apresentavam projetos pautados em princípios do Renascimento e do Maneirismo. Neste sentido confirma-se a informação anteriormente apresentada de que os tratados como de Sebastiano Serlio ou do próprio Vignola eram copiados como modelos, nas aulas de arquitetura, para que pudessem ser reproduzidos pelos profissionais em suas obras.

16 "Em Portugal, a tradição da atuação dos engenheiros militares na arquitetura civil e militar, com o seu chamado "estilo chão", perdurou até o século XVIII. A atuação dos engenheiros militares superava a execução de obras de construções de estradas, pontes e fortalezas. Desde o século XVI, no reinado de D. Manuel I (1500-1521), a engenharia e a arquitetura estavam presentes na formação dos engenheiros militares. A primeira área de aplicação dos portugueses foi a mecânica dos moinhos. A arquitetura militar do século XVI resultou da fusão do gótico com o modelo renascentista italiano." MAROCCI, 2020.

17 Bibliografia sobre Terzi: Branco, Ricardo Lucas; Soromenho, Miguel - "The architectural career of Filippo Terzi in Portugal (1577-1597)". International Congress Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo), dir. Micaela Antonucci e Sabine Frommel, organizado pela Università di Bologna - Dipartimento di Architettura com apoio da École Pratique Des Hautes Études, Paris (Bolonha 30 Novembro -1 Dezembro 2015); Ceccarelli, Francesco; Magnani, Daniele Pascale Guidotti - «Le origini bolognesi di Filippo Terzi. Questioni biografiche aperte». International Congress Da Bologna all'Europa. Artisti bolognesi in Portogallo (XVI-XIX secolo), dir. Micaela Antonucci e Sabine Frommel, organizado pela Università di Bologna - Dipartimento di Architettura com apoio da École Pratique Des Hautes Études, Paris (Bolonha 30 Novembro -1 Dezembro 2015).

18 "Há na BNP (Cotas F.5726 Cód. 12956) um de 16 folhas de Terzi, conhecido como Taccuino, que traz no rosto Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578, que até 2015 se atribuía ao próprio Terzi. Trta-se de anotações baseadas no Regola delli cinque ordini d' Architettura (1562), de Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573). Hoje na ficha catalográfica da mesma Biblioteca (http://purl.pt/117), o caderno esta atribuído a Francesco Galli Bibiena (1659-1739), com a seguinte nota: "Manuscrito

... continua na página 73



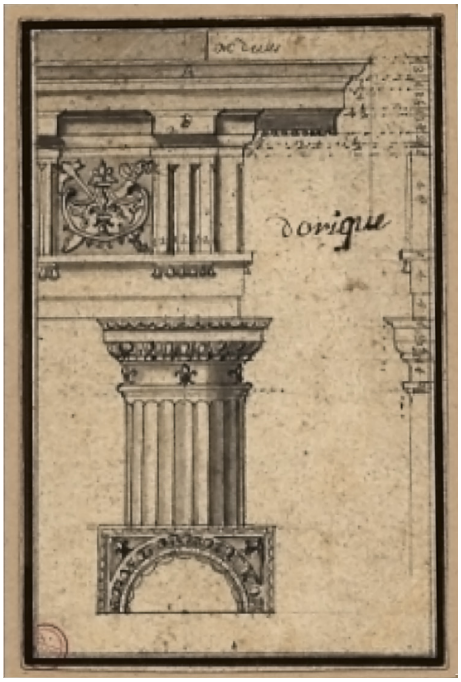


Figura 14: Távola XIV Cornija e Capitel da ordem dórica mutular. Legenda: Esta outra parte da ordem Dórica foi extraída de vários fragmentos das Antiguidades de Roma e foi feita uma composição que na prática se adapta muito bem. Fonte: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>; acesso 01/02/2020.

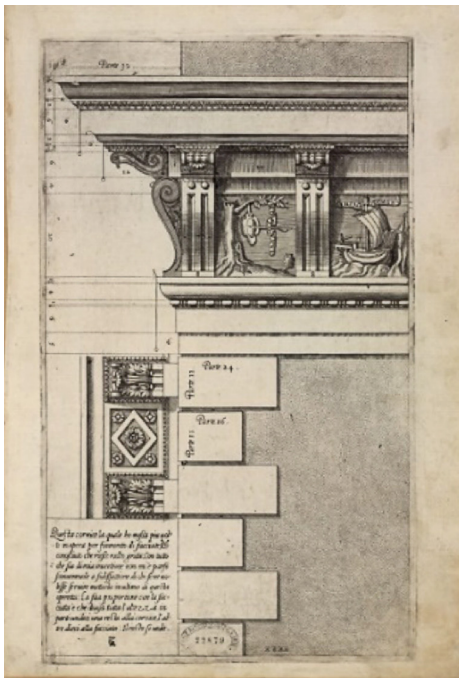


Figura 15: Estudo arquitetônico: [entablamento da Ordem Dórica] [17--]. - 1 desenho : tinta da china e aguadas ; 82x12,7 cm (cota D-147-P). Fonte: <http://purl.pt/25333>; acesso 01/02/2020.

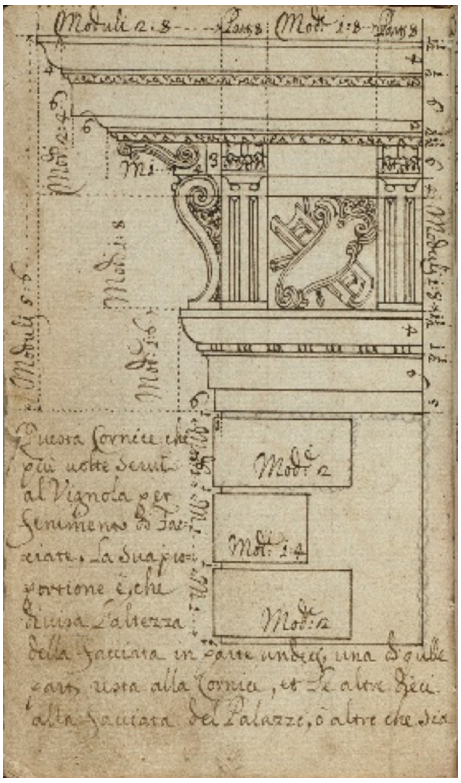


Figura 16:Távola XXXII – Detalhe do acabamento e a proporção da Cornija nas fachadas. Fonte: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>; acesso 01/02/2020.

Figura 17: Desenho vignolesco de cornija com modilhões atualmente atribuído a Francesco Galli Bibiena, 1659-1739 [Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura] / na folha de rosto informa-se : Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo 1578 [17--]. -[1], [16] f., enc.: papel, il.; 16 cm. cod-12956. Fonte : <https://purl.pt/117>; BNP – Acesso 01/02/2020.

Como vimos o processo de formação dos arquitetos e engenheiros militares não era restrito às fontes teóricas específicas sobre arquitetura militar, mas abrangiam também o âmbito da arquitetura civil e religiosa, a julgar pela presença de tratados como os de Palladio, Serlio e Vignola nas bibliotecas das aulas, os quais eram considerados referência para a maioria dos arquitetos que atuaram em projetos de edificações de naturezas distintas. Em muitos casos, principalmente no Brasil, estes arquitetos foram responsáveis pela elaboração de projetos de edifícios diversos, não apenas de fortificações, mas também de igrejas, casas de câmara e cadeia e demais obras públicas.

Em uma passagem do estudo de BUENO sobre a formação dos engenheiros militares (no século XVIII) compreende-se que:

"Os 46 desenhos realizados por cinco alunos entre 1778 e 1779 nos falam de um programa que inclui, ao menos, algumas disciplinas básicas: geometria; geometria pratica; trigonometria; teoria das ordens clássicas aplicadas à arquitetura civil, religiosa e militar; castrametação, elementos da fortificação; materiais empregados, ataque e defesa das praças". (BUENO, 2011, p. 226)

Assim, a formação desses profissionais dispunha de uma carga teórica ampla e diversificada, tornando-os aptos para uma atuação profissional versátil, principalmente no Brasil, onde a escassez de especialistas seria constante até o início do século XIX, com a chegada da família real ao Rio de Janeiro (CAVALCANTI, 2004)[20].

Finalmente SOROMENHO observa que os tratados[21] se constituíam como a melhor fonte de atualização de mestres pedreiros, arquitetos e engenheiros, não esquecendo que serviam igualmente ao labor de ourives, imaginários e debuxadores de retábulos. Saciados pela enorme circulação dos tratados estrangeiros e por uma tardia estrutura de apoio pedagógico, os artistas e arquitetos portugueses limitaram sua produção teórica a escassíssimos exemplos (SOROMENHO, 1995, p. 399), lembrando que o livro impresso só terá seu custo reduzido no final do século XVIII.

***

Concluímos este artigo na certeza de que os artistas, a partir dos quatrocentos, procuraram nos monumentos antigos, não apenas um acervo de modelos de construções, mas, os princípios de um método construtivo perdido. O estudo empírico das antiguidades apoiado em desenhos arquitetônicos esteve sempre acompanhando por uma constante preocupação de se estabelecer um sistema normativo unificado.

Entretanto, estes estudiosos não se limitaram a reproduzir os edifícios antigos, porque não tinham somente a intenção de trazer à tona as pesquisas técnicas, nem as preocupações estilísticas dos romanos; na verdade propunham aplicar um método recebido dos antigos para solucionar os problemas das obras do seu tempo (BENEVOLO, 1972, p. 136).

Por outro lado, tivemos a oportunidade de observar que a ascensão da imagem revelou de que maneira as ilustrações vieram a desempenhar o papel principal em livros sobre as artes e a arquitetura. Espalhadas por toda parte, estas imagens contidas em delicados ou grandiosos volumes se tornaram importantes veículos para circulação de idéias e, paralelamente a ascensão da imagem observa-se uma maior compreensão da importância do papel da impressão dos livros ou de gravuras.

... continuação da nota 18

incompleto do século XVIII sobre arquitectura, geometria e ordens clássicas erroneamente antes atribuído a Filippo Terzi. Apesar da informação autoral exibida na portada, estudos recentes de Francesco Ceccarelli e Ricardo Lucas Branco apresentados no Congresso Da Bologna all' Europa. Artisti Bolognesi in Portogalli (XVI-XIX secolo) – Nov. 2015, em publicação – permitem concluir, pelo contrário, estilo dos desenhos e materialidade da obra, tratar-se de um original de Francesco Galli Bibiena. A folha de rosto é por conseguinte, uma alteração posterior que pretendeu atribuir a Terzi (talvez por prestigio) uma obra que terá chegado a Portugal pela mão do filho Francesco, Giovanni Carlo Galli Bibiena". O episódio ganha ainda mais relevância se considerarmos que Giovanni convidara a trabalhar em Lisboa o arquiteto italiano Giacomo Azzolini, que por sua vez seria o mestre de José Carlos Binheti (m.1816), autor de uma das duas primeiras traduções portuguesas de Vignola (Binhete, Bibiena, e Vignola, Regras das Cinco ordens de Arquitectura), na qual incluiria uma terceira parte que trata da perspectiva. extraída de L' Architettura civile preparata sul a geometria, e ridotta alle prospettive (Parma: Per paolo Monti, 1711) cujo autor era Fernando Galli Bibiena, irmão de Francesco." MACEDO, 2017, p.62, nota 224.

19 As edições de José Carlos Bignetti foram tratadas por TOGNON, Marcos em uma conferência intitulada *Tratados de arquitetura no século XVIII para a produção artística barroca: o "Vinhola português" do século XVIII* - (2014).

20 No levantamento realizado por Cavalcanti, percebe-se que no âmbito da arquitetura civil e religiosa predominavam os tratados de origem italiana, enquanto que os de temática militar eram predominantemente portugueses. O autor não menciona o ano de edição dos tratados, mas é possível notar que o conteúdo abrangia desde Vitrúvio até os mais recentes, como a obra de Alpoim. Cavalcanti comenta que pela frequência com que os

... continua na próxima página

Em relação as inúmeras edições de Vignola, preparadas ao longo de aproximadamente 4 séculos, verifica-se seu acentuado declínio apontado nacional (b) e internacionalmente[22] (a) pelos estudiosos:

"Le edizioni [di Vignola] si moltiplicarono a migliaia, di tutte le qualitá, ti tutti i formati, di tutti i prezzi; ed un commercio secolare si è stabilito e si svolge intorno a queste poche pagine, che ogni buon insegnante di disegno si è creduto in dovere di illustrare e di riprodurre, anche alternandone la iniziale sincerità [23] "(a).

No Brasil houve um momento em que professores formados na Escola Nacional de Belas Artes - RJ, palco das manifestações Modernistas, sob a direção de Lucio Costa, chegaram a queimar exemplares das *Regras* de Vignola em repudio ao ensino acadêmico que dominava o curso de Arquitetura (b) [24]. Isso talvez explique o reduzido número de exemplares, encontrados nas bibliotecas brasileiras (CARAMORI, 2015). A este ponto os tratados eram vistos como livros sem maior importância e como coisas abomináveis.

Felizmente, à medida que novas pesquisas vão sendo realizadas, seja no campo da teoria ou da prática das artes e da arquitetura se percebe que tratados como a Regola de Vignola trouxeram uma significativa contribuição para a constituição de uma nova tradição da linguagem clássica. Estes livros compostos por léxicos, sintaxes e por muitas invenções capazes de serem referendadas nos edifícios, na morfologia dos retábulos e nas arquiteturas pintadas (quadraturas) traziam soluções que faziam a mediação entre a arte impressa e as obras realizadas efetivamente.

... continuação da nota 18

tratados de Vignola, Jacques-François Blondel, Azevedo Fortes, Alpoim, Serlio, Pozzo e Palladio constavam nos catálogos dos livreiros, nas bibliotecas particulares e nos acervos das ordens religiosas, pode-se supor que tais obras tenham constituído a principal referência teórica utilizada na formação de arquitetos e engenheiros, tanto civis como militares, além de artífices e construtores, a partir do final do século XVIII no Brasil. Ver CAVALCANTI, 2004.

21 É importante salientar que a tradução para a língua portuguesa do tratado de Vignola, que ocorreu em 1787, permitiu que simples artífices pudessem compreender, de modo mais aprofundado e acadêmico, as ordens arquitetônicas de origem greco-romana revisitadas desde o Renascimento.

22 Em comemoração ao IV Centenario de Nascimento de Vignola em Roma, Leonardo Baldizzi proferiu uma comunicação intitulada "*Il Tramonto da Vignola*" onde assinalou o problema da qualidade e dos variados formatos que o texto adquiriu, ao longo de mais de quatro séculos ate o seu completo desaparecimento.

23 BALDIZZI, 1911, N.T. [As edições [de Vignola] multiplicaram aos milhares, de todas as qualidades, todos os formatos, todos os preços; e um comércio secular foi estabelecido e ocorre em torno dessas poucas páginas, que todo bom professor de desenho acreditava ter de saber ilustrar e reproduzir, alternando até sua sinceridade inicial].

24 Abelardo de Souza, arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes em 1932 recorda que nas aulas de desenho eram feitas plantas, cortes e fachadas, projetos de pórticos, pavilhões de caça e fontes. Normalmente se fazia a escolha por um estilo inspirado em revistas (colonial , espanhol, inglês, etc.) ou no caso do clássico, adotavam-se as soluções encontradas em Vignola. SOUZA, 1978, p.22.

Referências bibliográficas

ARASSE, D.; TONNESMANN A. *La Renaissance maniériste;* Gallimard: Paris; 1997.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. A Ideia de Antiguidade e a Ficção das Ordens Arquitetônicas. In *Desígnio. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo.* São Paulo: FAUUSP/Annablume, pp. 31-38.

BALDIZZI, Leonardo P. Il tramonto del Vignola. In: *IX Congresso Internazionale degli Architetti;* Roma; outubro – 1911.

BAROZI *Regola delli cinque ordini d'architettura,* [1562]. Disponível em <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>, acesso 01/02/2020.

BARTOLI, Alfonso. *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze (Band 6):* Descrizione dei disegni - Roma, 1923; p.112. Vasari; VII, pp. 105 e 106. Disponivel em <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bartoli1923bd6/0117>, acesso 01/02/2020.

BENEVOLO, L. *Introdução à Arquitetura.* São Paulo: Editora Mestre Jou,1972.

BRANDÃO, A. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal. *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte,* 15(2), 2018, pp. 8-21, <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20344>.

BRIZIO, A. M. Il rilievo dei monumenti antichi; Raffaello e il nascere dell'archeologi. In: *L'Arte,* June-September, 1966, pp.20-30.

BUENO, Beatriz P. S. *Desenho e Desígnio. O Brasil dos Engenheiros Militares (1500-1822),* São Paulo: EDUSP; 2011.

CARAMORI, Leonardo. A biblioteca da Escola Politécnica de São Paulo e seus acervos de engenharia civil e arquitetura entre 1894 e 1928. *Dissertação de mestrado* orientada por Solange Ferraz de Lima, São Paulo: FFLCH-USP; 2015.

CAVALCANTI, Nireu. *Crônicas históricas do Rio colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ FAPERJ; 2004.

D´AGOSTINO, Mário. A obscuridade do arquiteto Vitrúvio e a redação de os dez livros de architectura. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP.* v.14, 2003, pp.26-47.

FICHER, Sylvia; MACEDO, Danilo Matoso. Três vinholas no Brasil do século 19. *Pesquisa em Projeto de Arquitetura - PROJETAR 2009.* Acesso 01/02/2020, <https://docplayer.com.br/126948217-Tres-vinholas-no-brasil-do-seculo-19.html>.

GOMES, Paulo Varela. Aspectos do classicismo na arquitectura portuguesa dos séculos XVI e XVII. *In:* OLIVEIRA, Myriam Andrade de; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). Rio de Janeiro: UERJ, 2004. v. 2, p. 607-633. Apresentado no Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 6., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/PUC/UFRJ, 2004.

KRUFT, H.W. *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento.* Laterza: Bari 1988.

KRÜGER, Mario. As leituras e a recepção do *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti. In: Homeless Monalisa. *Revista electrónica.* Coimbra: CEARQ, 2003. Disponível em <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/MarioKruger/ParaumaLeituradoDeReAedificatoria.htm>. Acesso 31/01/2020.

LOEWEN, Andrea B.; D'AGOSTINO, Mário e AZEVEDO, Ricardo (orgs.). *Preceptivas arquitetônicas.* São Paulo: Annablume, 2015.

MACEDO, Danilo M. Biblioteca brasileira de arquitetura, 1551-1750. *Tese de Doutorado* apresentada a UNB, 2017. Disponível em <https://daniloarquiteto.files.wordpress.com/2017/11/danilomacedo-bibliotecabrarq-1551-1750-r.pdf>, acesso 01/02/2020.

MANGONE, Carolina. Vernacular Vignola, Art. In: *Translation,* 10:1, 2018, pp. 30-54. Disponível em <https://www.academia.edu/36179845/Vernacular_Vignola>, acesso 01/02/2020.

MAROCCI, Gina Veiga Pinheiro. *Bahia, século XVIII:* ensino do Desenho nas aulas de arquitetura e engenharia Militar. Disponivel em <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/170.pdf>, acesso 01/02/2020.

MELLO, Magno; LEITÃO, Henrique. A pintura barroca e a cultura matemática dos jesuítas: o Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715). In: *Revista de História da Arte,* N.1, 2005, pp. 95-142.

MIGLIACCIO, Luciano; Zanatta, Maria Luiza e OUTROS. *Carta sobre Arquitetura.* São Paulo: Ed. da UNICAMP e Unifesp; 2010.; págs. 9-16.

MORAES, R.B. *Livros e bibliotecas no Brasil Colônia.* São Paulo: Martins Fontes; 2006, p.204.

RONCHINI, Amadio. *I Due Vignola.* Modena: Tip. Vincenzi, 1866.

RYKWERT. Joseph. *Revista Desígnio No. 5 – Revista de História e Arquitetura e Urbanismo.* São Paulo: Annablumme, março de 2006, pp.11-14.

SCHÜTZE, PETRA LAMERS - (coord.) *Teoria da Arquitetura: do Renascimento aos nossos dias.* Köln (Colônia): Taschen, 2003.

SOROMENHO, Miguel. *Classicismo, italianismo e estilo chão. O ciclo filipino. História da arte portuguesa.* Lisboa: Temas e Debates, 1995.

SOUZA, A. *Arquitetura no Brasil – Depoimentos.* São Paulo: Diadorim / EDUSP, 1978.

SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. Carta de Rafael Sanzio - Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do renascimento. *Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo)* - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.16.2006.tde-13072010-094028. Acesso em: 2020-02-01.

SPINELLI, Alessandra Guiseppe; SORBELLI, Albano. *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi:* publicati nel IV centenario dalla nascita. A. Monti: Bologna, 1908.

TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento – principî, città, architetti.* Torino: Einaudi, 1992.

THOENES, C. *Sostegno e Adornamento – Saggi sull' architettura dell' Rinascimento:* disegni, ordini, magnificenza. Milano: Electa, 1998.

_____. *Teoria da Arquitetura do Renascimento aos nossos dias.* Londres: TASCHEN, 2003.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. *In:* ZANINI, W. (Org.). *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

VASARI, G. *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*. Tomo secondo, Firenze, 1832.

WITTKOWER, Rudolf. *Principî architettonici nell'età dell'umanesimo*. Torino: Einaudi, 1964.

Recebido [Fev. 18, 2020]
Aprovado [Mai. 05, 2020]

Vignola em Português:

anotações a partir das Regras das Cinco Ordens de 1787[1]

Angela Brandão*

Resumo Este texto trata da difusão dos Tratados de Arquiteutra do Renascimento, em especial de Giacommo Barozzi da Vignola: *Regole delle cinque ordine dell'Architettura* (1572). Tal difusão como literatura aristocrática; como conhecimento erudito de arquitetos nas Academias; mas também como saber adaptado ao mundo dos artesãos, exigido para exames de ofício, de acordo com o Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos, compilado em Lisboa (1576). Desde o século XVII, as edições de Vignola indicam diferentes utilizações deste conhecimento, sendo que no XVIII adquire um sentido de resgate do Antigo, em detrimento das invenções do *Barroco e Rococó*. Nesse contexto surgem as duas primeiras edições portuguesas de Vignola.

Palavras-chave: Vignola, Tratados, artesãos.

Vignola en Portugués: apuntes a partir de las Reglas de los Cinco Órdenes de 1787

Resumen Este texto trata de la difusión de Tratados de Architectura del Renacimiento, sobre todo el de Giacommo Barozzi da Vignola: Regole delle cinque ordine dell'Architettura, 1572. Tal difusión como literatura aristocrática; conocimiento erudito por parte de arquitectos en las Academias; fue también un saber adaptado al mundo de los artesanos y exigido para los exámenes, de acuerdo con el Libro de las Ordenazas de los Artesanos, escrito en Lisboa (1576). Desde el siglo XVII, ediciones de Vignola indican distintas utilizaciones de este conocimiento, y en el XVIII adquiere un nuevo sentido de recuperación mas fiel de la Antiguedad, en oposición a las invenciones del Barroco y Rococó. En este contexto surgen, en 1787, dos primeras ediciones portuguesas.

Palabras clave: Vignola, Tratados, artesanos.

Vignola in Portuguese: notes on the Rules of the Five Orders from 1787

Abstract This text deals with the diffusion of Renaissance Architectural Treaties, mainly that one by Giacommo Barozzi da Vignola: Regole delle cinque ordine dell'Architettura (1572). Such diffusion as aristocratic literature; as a scholarly knowledge held by architects in the Academies; was either a knowledge adapted to artisans and required for their examinations, according to the *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos,* (Lisbon, 1576). Since the seventeenth century numerous editions of Vignola indicated different uses of this knowledge. In the eighteenth it acquires a sense of redemption of the Antique in opposition to the inventions of Baroque and Rococo. In this context, appeared the first two Portuguese editions of Vignola.

Keywords: Vignola, Treaties, artisans.

O Livro dos Regimentos

No contexto português, a matéria exigida pelos exames de ofício, para que um oficial não examinado ou aprendiz se tornasse um artesão no sentido pleno, assim como todas as demais regras para o exercício das profissões artesanais, foram compiladas no *Livro dos Regimentos da Mui nobre e sëpre leal cidade de Lisboa* em 1576. O *Livro dos Regimentos* resultava de normas consuetudinárias que demarcavam os trabalhos das corporações de ofício desde a Idade Média portuguesa. Tais preceitos foram aplicados no Brasil Colonial, certamente com uma série de limites e modificações até o início do século XIX.

Se um artesão quisesse examinar-se, não bastava o domínio técnico de seu ofício, era preciso conhecer a matéria presente nos Tratados Artísticos do Renascimento Italiano. Os *Regimentos* permitem ver, a partir das exigências às quais deveriam se submeter os examinados, o grau esperando de conhecimento teórico dos cânones clássicos transmitidos através dos tratados arquitetônicos, que circulavam no mundo ibérico desde o século XVI, influenciando a arte, suas práticas e seus preceitos (MOREIRA E RODRIGUES, 2011; BRANDÃO, 2014: 429-436).

O exame dos pedreiros exigia que o artesão realizasse, entre outras peças, uma coluna dórica com sua base e capitel. Os ensambladores fariam um painel de sete palmos de altura e cinco palmos de largura, com sua moldura, (...) e depois, este painel deveria ser decorado com colunas dóricas, torneadas, bem proporcionadas e, sobre as colunas, tinha de fazer um friso, com seus tríglifos, sua arquitrave e frontispício com proporções adequadas" (CORREIA, 1926: 105. 110). Elementos como esses indicavam a necessidade de conhecimento das ordens clássicas, colunas e frontispícios, seus valores e suas proporções.

Para o exame de entalhador, o artesão teria que realizar um friso com ornamentos romanos, muito bem ordenados e, no centro: "(…) Fará um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e a altura será proporcionada a esta divisão, o capitel será ornado de folhas e caulículos muito bem feitos (…) na ordem das folhas e disposição de todo o ornamento deste capitel guardará as obrigações coríntias(...)" (CORREIA, 1926: 111).

Os exames indicavam, portanto, as aproximações entre os trabalhos artesanais, cujos conhecimentos eram transmitidos predominantemente de forma oral; e a produção de peças detentoras de princípios artísticos eruditos, baseados em livros escritos. Já o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage,* publicado em Lisboa em 1767, determinava para o exame: "um retábulo de sete palmos ou como lhe determinar os juízes o qual levará suas colunas e será feito dentro do preceito da Arquitetura [grifo nosso], ordenando os juízes de qualquer das cinco ordens, e desta ha de fazer a obra de exame" (TOLEDO, 1996)[2].

* Angela Brandão é Historiadora, Professora da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8946-9910>.

Tratados de Arquitetura e sua difusão no ambiente dos artesãos

Parece haver, portanto, desde os *Regimentos* de 1572, uma clara referência aos tratados de Arquitetura como o de Giacomo Barozzi da Vignola (1508-1573), *Regole delle cinque ordine dell'Architettura* (1562), que exerceu enorme influência sobre o mundo ibérico. É importante, no entanto, averiguar uma possível presença de tratados "menores" que "simplificaram" ou "vulgarizaram" o conhecimento dos "grandes" tratados, tornando-os mais adequados a ambientes como os ateliês de carpinteiros e marceneiros. Em oposição a uma literatura aristocrática, por assim dizer, dos Tratados Artísticos, produzida e lida em ambientes das Cortes, Julius von Schlosser (2000: 411-413) evocou uma literatura dos tratados, limitada ao ambiente artesão e pequeno burguês, como libretos populares sobre as cinco ordens, os chamados *Säulenbuchlein*, como, por exemplo, o livro de Hans Blum, *Buch von den fünff sülen* (Livro dos Cinco Pilares), editado em latim, em Zurique em 1550 e em alemão em 1554. Um dos últimos escritos desse tipo, segundo Schlosser, foi publicado por um ebanista austríaco, justamente um marceneiro especializado, Johann Indau, editado por primeira vez em 1686. Julius von Schlosser (2000: 418) considerou ter havido, de fato, uma absorção ingênua de Vignola também ao norte da Itália, a partir do século XVII, como um "catecismo", especialmente para as artes decorativas.

Esta "absorção ingênua" (para usar as palavras de Schlosser) do conhecimento dos tratados, por *ebanistas* diletantes e outros artesãos, deu-se, portanto, não apenas por leituras "simplificadas" de Vignola, mas por meio de diversos livros tais quais os de Blum ou Indau, referidos por Schlosser (2000: 418), ou como o *L'Architectura*, do chamado "Vitruvio Flamengo", Vredeman de Vries (1527-1609), nos Países Baixos. Esse processo de tradução do conhecimento dos tratados de arquitetura para o mundo dos artesãos levaria à construção em pequenas dimensões de templos domésticos: lareiras, móveis e outros elementos de decoração interna com aspecto monumental, como arquiteturas em miniatura.

Para Jaime Souza (1989: 298), com efeito, desde o século XVII, os trabalhos de marcenaria também em Portugal passaram a ser "objeto de um olhar mais consciente e atento", num "processo de autonomização" do mobiliário "que culminará no século XVIII". Jaime Souza propôs justamente a hipótese de circulação, entre os marceneiros portugueses, de tratados como os de Vredeman de Vries. Isso teria permitido a consciência e autonomia de objetos como os móveis, transformados em "obras de arte".

O tratado de Vredeman Vries, *Architectura* (1527) foi importante para o conhecimento das ordens arquitetônicas nos Países Baixos no final do século XVI e começo do XVII, pois permitiu uma adaptação do conhecimento dos Tratados italianos de Arquitetura ao universo dos artesãos, uma vez que o próprio texto e suas ilustrações indicavam as características das ordens adequadas aos diversos tipos de construção, incluindo lareiras, por exemplo. Não poderíamos afirmar, no entanto, que o tratado de Vredeman de Vries tenha sido tão somente uma simplificação ou uma vulgarização de Vitrúvio ou de Serlio, tampouco apenas a passagem de um conhecimento intelectual para uma dinâmica prática. Tratava-se da passagem do modo como se pensava a arte na Itália, a partir do Renascimento, para um contexto artístico diferente, tanto na Holanda, segundo Svetlana Alpers (1984: 24) – como em Portugal.

[1] Esta pesquisa contou com Bolsa de Produtividade em Pesquisa CNPq2 (processo 306646/2017-0) e Auxílio Regular FAPESP (processo 2017/20984-6).

[2] Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage. Arquivo da câmara de lisboa (ref. Bl 2a 32.03.38).

De qualquer forma, a difusão de livros como os de Vries no ambiente dos artesãos, indicava a aplicabilidade do princípio da perspectiva e das Ordens Clássicas à talha, ao mobiliário, às lareiras, à tapeçaria e a objetos de madeira de pequenas dimensões. Tais edições, de modo geral, passaram a ser considerada como um saber que transitava entre as artes e as ciências, aplicado às artes decorativas. Não haveria, nessas obras, uma separação hierárquica entre as artes "maiores" e as artes aplicadas, como tampouco entre o saber prático e o saber teórico, aglutinando os conhecimentos da engenharia à hidráulica, da marcenaria à tapeçaria (LOMBAERTE, 2005; BRANDÃO, 2017).

Ao introduzir seu livro *Architectura* (1527), o próprio Vries prescrevia, já no título, o uso desta "ciência" para todas as artes, incluindo as "menores".

Arquitetura ou construção, tomada de Vitrúvio e dos antigos escritores, ***tratando sobre as cinco ordens das colunas, das quais se pode ordenar e apropriar todo os tipos e práticas das construções, aproveitável para todos mestres de obras, mestres pedreiros, marceneiros, carpinteiros, entalhadores de imagens*** *[grifo nosso] e todos os outros amadores (amantes) da arte da arquitetura,(...).* (VREDEMAN DE VRIES, 1526)[3]

O conhecimento e a capacidade de aplicar as Cinco Ordens Clássicas estaria certamente combinado ao domínio do desenho e da perspectiva, compreendidos de maneira ampla pelo tratadista holandês. Parafraseando a introdução de seu *Livro da Perspectiva* (1604-1605) [figura 1] vemos que a perspectiva era, para ele, uma "celebérrima arte de observação e perspicácia visual", muito útil e necessária, tanto aos pintores, escultores, entalhadores, ferreiros e arquitetos e inventores, pedreiros e construtores, cenógrafos, marceneiros, e em todas as artes de todos os amadores, para dar uma maior sensação de prazer, com o menor esforço[2].

Essas palavras se assemelhavam a um dos primeiros tratados artísticos redigidos em língua portuguesa, de Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura* (1685-1688), que defendia a importância do desenho:

Couza m^to. Necessaria aos Pintores, Escultores e Arquitectos; porque todas estas tres Artes requerem m^to Debuxo... M.^to conveninte aos Engenheiros... Aos ourives do Ouro e da Prata muy necessario,(...) Parte essecial aos Entalhadores, para fazerem o relevo de talha com propriedade, e inventarem com graça e sciencia as fabricas dos retabolos.... (...) Aos Marceneiros, p^a fazerem os Contadores, Leitos, bufetes, e mais com boa invenção; entenderem bem as plantas e riscos de outrem, e fazerem elles mesmos boas invenções e riscos... E não há Arte nem ofício, q em todo ou em parte não dependa da Arte do Debuxo [5]. (DA COSTA, apud CARVALHO, 1977: 43)

A obra de Vries era baseada especialmente em Vitrúvio e Serlio. As *Regras das Cinco Ordens de Arquitetura,* de Vignola, foi, contudo, o livro do gênero que obteve o maior sucesso editorial, segundo Schlosser (2000: 410-413, 421-422), suplantando a fama de Serlio já na primeira metade do século XVII e também superando, em muito, os grandes tratados de Palladio e Scamozzi. Isso se deveu, talvez, a sua forma sóbria e acessível, recomendado como livro didático, infinitas vezes reeditado, traduzido e transcrito em todas as línguas e lugares. O livro de Vignola se tornou, definitivamente, o manual do estudante e diletante em arquitetura por séculos. As *Regras* consistem

[3] VREDEMAN DE VRIES, Hans. ARCHITECTURA, ou Bâtiment, pris de Vitruve et des anciens écrivains, Traitant sur les cinq ordres des colonnes, dont on peut ordiner et approprier toutes sortes et pratiques des bâtiments, profitable pour tous maîtres de fabrique, maîtres maçons, menuisiers, charpentiers, tailleurs d'images et tous autres amateurs de l'art d'architecture, avec la déclaration des figures, de nouveau mises en lumière et inventées par Jean Vredeman, 1527. Disponível em Archive <https://archive.org/details/gri_33125009324910>, acesso em 21 de agosto de 2017.

[4] No original em latim: *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei in pariete, tabula aut tela depicta, in qua demonstrantur quaedam tam antiqua, quam nova aedificia, templorum, sive aedium, aularum, cubicularum, ambulaciorum, platearum, xystorum, hortorum, fororum, viarum et hujusmodi alia, quae nituntur suis fondamentalibus lineis, quorum fondamentum descriptionibus clare exsplicatur, perutilis ac necessaria, omnibus pictoribus, sculptoribus, statuariis, fabriferrariis, architectis, inventoribus, cæmentariis, scrinariis, fabrilignariis, & omnibus artium amatoribus, qui huic arti operam dare volent, majori cum voluptate, & minori cum labore*. VREDEMAN DE VRIES, Hans (1527-ca 1606). *Perspective*. French text. Leyden and the Hague: Beuckel Nieulandt for Hendrik Hondius, 1604-1605. Disponível em Archive. https://archive.org/details/gri_33125009324910, acesso em 21 de agosto de 2017.

[5] Ver SILVA, Mônica Messias. Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696 Texto Modernizado e Análises. Dissertação. Programa de Pós-Graduação "Culturas e Identidades Brasileiras". Instituto de Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), Orientador: Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin. São Paulo, 2018. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01032018-130721/publico/Corrigida_MonicaSilva.pdf>. Acesso em 22 de outubro de 2019.

Figura 1: VREDEMAN DE VRIES, Hans (1527-ca 1606). Perspective. Edição francesa. Leyden and the Hague: Beuckel Nieulandt for Hendrik Hondius, 1604-1605. Fonte: Disponível em Archive <https://archive.org/details/gri_33125009324910>.

num livro didático, segundo Schlosser, tanto no bom quanto no mal sentido: ideias claras, sóbrias, objetivas, bem dispostas, mas feitas de fórmulas. Entram sem rodeios no tema das cinco ordens como um "abc" de toda *vera* arquitetura e, pela primeira vez, este livro fundou o dogma do sistema das Cinco Ordens, em grande parte arbitrário e anti-histórico ou supratempral.

A primeira tradução de Vignola para o inglês foi realizada por John Leek em 1669. Uma das principais preocupações da tradução de Vignola por Leeke (2011) era educar na linguagem clássica os construtores, autores de risco e artesãos que eram requisitados para reconstruir Londres depois do grande incêndio de 1666: "Para o uso de pedreiros livres, carpinteiros, ensambladores ou marceneiros, entalhadores, pintores, construtores e estucadores". Sua intenção era apresentar o livro como um auxiliar para o trabalho prático e não como um livro teórico, como atesta sua dedicatória aos leitores, onde diz que os autores sobre arquitetura proporcionam muitas descrições e explicações sobre os ornamentos das cinco ordens. Ao estabelecer o cânone tomado do antigo para reduzi-lo às cinco ordens, Leeke (como Vignola) "facilitou-o" ainda mais para ser colocado em prática na reconstrução de Londres, para que todos pudessem compreendê-lo e retê-lo facilmente na memória[6].

A obra Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole foi editada em 1691 e 1694 por François Jollain (ca. 1641 – 18 April 1704), gravador de cobre que pertencia a uma família de gravadores de Paris. As *Règles* de Jollain consistiam igualmente em exemplo de edições francesas simplificadas de Vignola. Embora muitas edições de Vignola do século XVII se voltavam a leitores que pretendiam uma leitura mais "prática",

6 "*For de use and benefit of Free Masons, Carpenters, Joyners, Carvers, Painters, Bricklayers, Plaisterers*". The Translators Preface. To the Reader. *The Regular Architect or the General Rule of the Five Orders of Architecture of M. Giacomo Barozzio da Vignola*... By John Leeke. Printed by W. Sherwing. London, 1669.

digamos, das Ordens, ocorre também uma "aplicação de Vignola" como guia para a formação acadêmica dos arquitetos no contexto francês por autores como Charles Augustin D'Aviler (1653-1700) em seu *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole,* de 1691, editado no mesmo ano da impressão de Jollain, mas com *várias* edições sucessivas que iriam até 1696. Aqui as Ordens Clássicas passavam a fazer parte de um sistema de controle total da arquitetura, das artes e das manufaturas, pelo projeto absolutista de Colbert para Luís XIV.

Se para autores como John Leek (1669) e François Jollain (1691,1694) a utilização do conhecimento advindo dos tratados se dirigia sobretudo aos trabalhadores manuais, por sua vez, o *Cour d'Architecture de Charles D'Avilier* (1691-1696) devolvia, ao contrário, Vignola a uma leitura da Academia e para os arquitetos, ao final do século XVII. Então, seria um equívoco afirmar que as edições e adaptações de Vignola no século XVII tenham sido voltadas exclusivamente para a transposição de um conhecimento erudito e acadêmico da arquitetura para as artes menores e para o ambiente da oralidade dos artesãos. Ao contrário, parece ser mantida a ambiguidade com relação à absorção de Vignola que Schlosser (2000) pretendia revelar.

A circulação dos tratados consistiu, com efeito, já no século XVII europeu, numa rede de conhecimentos que ultrapassou fronteiras geográficas e linguísticas, uma vez que tais textos foram traduzidos para diferentes idiomas e, muitas vezes, em várias línguas concomitantemente. Esta rede perpassou o universo do conhecimento aplicado aos trabalhos artesanais desde a segunda metade do século XVI e no percurso dos séculos XVII e XVIII.

Vignola no século XVIII

Qual o destino de Vignola no Século XVIII? Caberia, para compreender as inúmeras edições, transcrições e adaptações de Vignola fazer uso da teoria da tradução (CATFORD, 1980)? A incrível versatilidade e maleabilidade com que se aplicou o conhecimento das Ordens Clássicas advindas de Vignola pode ser notada num livro como o de Jacques François Blondel (1705-74). *Livre Nouveau ou Règles des Cinq Ordres d'Architecture,* Paris 1757. Esta edição é ilustrada com elementos de decoração rococó, onde personagens em miniatura em cenas cotidianas passeiam e se acomodam entre as colunas de Vignola[7] [figura 2]. Isso demonstra a liberdade com a qual Vignola era reinventado por sucessivas traduções, edições e reinterpretações – como uma "obra aberta".

No entanto, no mesmo século XVIII, a utilização do modelo de Vignola parece atender, por outro lado, à necessidade de retorno ao clássico e de "correção das deformações" que a arquitetura teria sofrido ao longo do período barroco e rococó. No setecentos, ocorreu o interesse renovado por parte do olhar neoclássico em direção à Antiguidade: suas medidas exatas; o conhecimento preciso pelo olhar arqueológico-científico e seus elementos emblemáticos, entre os quais especialmente as colunas e as Ordens Clássicas (RYKWERT, 2015: 14).

Giuseppe Maria Ercolani, padre italiano estudioso da arquitetura, de origem nobre, publicou em 1744 "*I tre ordine d'architettura dorico, ionico e corintio presi dalle fabbriche più celebri dell'antica Roma*" [figura 3]. Não trazia uma edição de Vignola, mas apresentava a

[7] Jacques-François Blondel foi professor de arquitetura, recusado pela Académie Royale d'Architecture, abriu uma escola particular de arquitetura, l'École des Arts (1743) que foi fechada duas vezes, sendo reaberta em 1747 e 1754, e tendo entrado em falência em 1754. Finalmente aceito na Académie royale d'architecture em 1755, Jacques-François Blondel se tornou professor a partir de 1762. (DURANTE, 2015)

Figura 2 (topo): BLONDEL, Jacques François. Fonte: *Livre Nouveau ou Règles des Cinq Ordres d'Architecture,* Paris 1757.

Figura 3: ERCOLANI, Giuseppe Maria. *I tre ordine d'architettura dorico, ionico e corintio presi dalle fabbriche più celebri dell'antica* Roma. Fonte: Roma: Antonio de Rossi, 1774. Biblioteca da Scuola Normale Superiore di Pisa, Itália.

tentativa de restituir um certo purismo perdido das Ordens Clássicas. Inicia o livro com as seguintes palavras: "vendo cada vez mais a desordem da Verdadeira Antiga Arquitetura por tantas licenças, com as quais a deformaram não poucos modernos professores, decidi escrever o presente Tratado para reparar, se for possível, seu deplorável abuso." Vignola continuará a ser evocado no século XVIII como um caminho de recuperação do clássico, que se estava perdendo diante dos abusos de invenção barroca e rococó.

Três anos depois da edição italiana de Ercolani, é publicado na França o livro *Jacques Barozzio de Vignole. Nouveau Livre,* com gravuras de Babel, editado por Jacques Cherreau (1747). Em 1786, sai em Paris, mais uma edição de Vignola, desta vez as *Règles des Cinques Ordres de l'Architecture de Vignole* de Claude-Mathieu Delagardette, arquiteto e aluno da *Academie Royale d'Architecture* de França, como uma edição decididamente neoclássica, o que se pode notar mesmo pela forma gráfica do livro.

Vignola em Português

Em meio às edições deste novo contexto setecentista, que atualizavam a seu modo e reforçavam o propósito de leitura dos Tratados de Arquitetura e a difusão da didática das "Ordens", vêm à luz duas publicações em Portugal de Vignola, ambas editadas em 1787[8], ou seja, um ano depois do livro de Delagardette (1747). Uma dessas edições, do arquiteto decorador de origem italiana, nascido em Lisboa, José Carlos Binheti, foi impressa em Lisboa com o título: *Regra das cinco ordes de Architectura de Jacomo Barocio de Vinhola traduzidas do seu original em nosso idioma com hum acrescentamento de Geometria Pratica, e Regras de Prespectiva de Fernando Gallibibiena* [figura 4]. José Carlos Binheti (1787) afirmava, na exposição ao leitor, que o motivo

[8] Essas edições foram tratadas por Marcos Tognon numa conferência de 2014, "Tratados De Arquitetura no Século XVIII para a Produção Artística Barroca: O " Vinhola Português " do Século XVIII".

REGRAS
DAS CINCO ORDENS DE
ARCHITECTURA
DE
JACOMO BAROZIO
DE VINHOLA
COM HUM ACRECEN
TAMENTO DE GEOME
TRIA PRATICA, E REGRA
DE PRESPECTIVA DE
FERNANDO
GALLI BIBIENA
TRADUZIDS POR
JOZE CARLOS
BINHETTI.
LISBOA. ANNO DE
MDCCLXXXVII.
NA OFFICINA DE
JOZE DAQUINO BULHOENS

Figura 4: BINHETI, José Carlos. *Regra das cinco ordes de Architectura de Jacomo Barocio de Vinhola traduzidas do seu original em nosso idioma com hum acrescentamento de Geometria Pratica, e Regras de Prespectiva de Fernando Gallibibiena.* Lisboa, José de Aquino Bulhões, 1787. Fonte: Setor de Microfilmes da Biblioteca Nacional de Portugal.

Figura 5: J.C.M.A *Regras das Sinco Ordens da Architectura segundo os princípios de Vignhola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas en Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre.* tradução ao português por Antonio Barnicaud. Coimbra, 1787. Fonte: Setor de Microfilmes da Biblioteca Nacional de Portugal.

que o levou a empreender esta tradução foi, para além de responder ao pedido de alguns amigos que o solicitaram, o "gosto" de ver traduzido para "o nosso idioma Portuguez", evocando novamente a tônica que movera as edições de Vignola no século XVII, uma obra essencial aos que pretendem aprender arquitetura, "que he necessária aos Pintores, Emtalhadores, Armadores, Carpinteiros, e Canteiros", e ainda para todos os que pelas suas profissões, ou por curiosidade, necessitam aprender as regras desta arte. A escolha de Vignola deveu-se, segundo o autor da edição portuguesa, à "facilidade" com que expôs as cinco ordens, "tendo granjeado um sucesso ímpar nas principais cidades europeias" (BINHETI, 1787; MARQUES, 2014: 74-78).

O segundo livro editado em Portugal, no mesmo ano intitulava-se *Regras das Sinco Ordens da Architectura segundo os princípios de Vignhola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas en Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre* (1787) [figura 5]. Sem revelar o autor da obra original em francês, a publicação saiu, em língua portuguesa, como de autoria identificada apenas pelas iniciais de J.C.M.A. Tratava-se de José Calheiros de Magalhães e Andrade (1789-1815), e tradução ao português por Antonio Barneaud, dedicado ao Bispo de Coimbra. José Calheiros de Magalhães e Andrade era natural de Braga, estudou Medicina em Coimbra e talvez também Matemática, matéria que teria lecionado na *Academia Real de Marinha e Comércio* da Cidade do Porto (MARQUES, 2014: 74-75).

As *Regras das Sinco Ordens* de Magalhães e Andrade faziam parte, certamente, de toda a história das edições e traduções de Vignola. No entanto, seguia mais diretamente

uma estrutura expositiva e didática semelhante à do livro *Jacques Barozzio de Vignole. Nouveau Livre,* editado em Paris, por Jacques Cherreau, em 1747, com gravuras de Babel, mencionado explicitamente pelo autor português. Magalhães e Andrade (1787) afirmava, no prólogo, sua intenção, diante das edições de Vignola em outras línguas, de traduzir ao português e explicar de modo mais claro aos principiantes o cânone das Cinco Ordens, quando descobriu a edição francesa de Babel (1747), a qual já cumpria com seus propósitos. "No tempo em que eu meditava sobre o modo de por em execução o meu designio, apareceu-me um livro em francês (...) [ele cita Babel] e que a tradução desse livro satisfaria ao fim que me propunha" (JCMA, 1787: I-VII). Magalhães concluiu o prólogo, curiosamente, retomando as ideias reparadoras de uma ordem perdida pelos abusos de inveções dos séculos XVII e do próprio XVIII, como vimos em Giuseppe Ercolani. Magalhães Escreveu:

Eu tive cuidado de advertir os principiantes dos limites que deve ter a invenção do Arquiteto em compor segundo o seu gosto e variar os diferentes membros em cada ordem porque sobre isso tem havido um abuso notável que tem feito pôr em execução corpos desordenados e informes filhos unicamente da fantasia e contra as regras principais adotadas pelos melhores arquitetos desde os Gregos até os nossos tempos. (JCMA, 1787: I-VII)

Podemos afirmar que no século XVIII haveria uma renovação do interesse editorial pelos livros dedicados às Cinco Ordens. No entanto, as edições portuguesas não deixavam de dever a todo o conjunto secular de publicações sobre o tema, de um lado voltadas para os artesãos e, de outro, em especial no Setecentos, para a recuperação da "verdadeira arquitetura".

Em 1880 é publicado no Brasil, pelo autor alemão nacionalizado brasileiro, César Raiville, o livro *O Vinhola Brazileiro - Novo Manual Prático do Engenheiro, Architecto, Pedreiro, Carpinteiro, Marceneiro e Serralheiro,* pela Casa Editora Laemmerts do Rio de Janeiro[9]. Introduzia sintomaticamente seu livro alegando que "tendo visto tantas edificação e obras mal feitas aqui pelas villas e roças, sem o conhecimento das regras mais simples, me pareceu necessário escrever alguma cousa ao alcance de todos (...)". Mais uma vez se fazia a evocação, ao mesmo tempo longeva e tardia, de Vignola, que parecia ter ainda, ao final do Oitocentos no Brasil, um poder regenador somado à facilitação de seus princípios e regras.

*

Pelo que se pode apreender das inúmeras edições de Vignola e adaptações com variadas interpretações de seu sentido desde o século XVI, ora como leitura de Corte e formação do olhar diletante da aristorcracia e dos "conhecedores" das artes de modo geral; ora como um livro "de arquitetos", voltado para o ambiente intelectual das Academias e finalmente como um elemento de recuperação da ordem perdida; ora como um livro aplicado à rotina dos artesãos, o conhecimento exigido para seus exames de ofício – portanto um saber aplicado ao fazer artesanal – Vignola se tornava ao longo dos séculos uma espécie de *superego*[10], para usar um conceito freudiano; ou quem sabe um *heterônimo,* para emprestar um termo da literatura, cujo sentido de autor e de autoria ultrapassava os limites de sua individualidade e de seu tempo.

[9] O alemão Raiville, sem completar seus estudos na Politécnica, seguiu o curso de Matemática em Hanover e Carlsruhe (sic). Transferiu-se ao Brasil e se naturalizou brasileiro, foi inspetor geral das obras públicas no Espírito Santo; nomeado engenheiro da Repartição Geral dos Telegraphos em Itabapoana e Caravellas e inaugrou a ligação telegráfica entre Vitória e Rio de Janeiro. O livro não foi dirigido aos arquitetos da Academia Imperial de Belas Artes, mas a construtores amadores. (ROCHA-PEIXOTO, 2006: 171-191).

[10] "O Superego age como parte da estrutura da personalidade cultural do indivíduo, representando a construção de todos os valores sociais que foram absorvidos pela pessoa ao longo da vida (...). Todos os ideais internalizados e que formam o Superego são adquiridos através dos valores familiares particulares de cada indivíduo, assim como aqueles partilhados pela sociedade em que está inserido (...)" (HOMRICH, 2008).

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid: Hermann Blume, 1987.

BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. *Reglas de las Cinco Ordenes de Arquitectura.* Madrid: Colegio de Aparejadores, 1997.

BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. *Regole delle Cinque Ordini dell'Architettura,* 1562. Disponível em <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>.

BINHETI, José Carlos. *Regra das cinco ordes de Architectura de Jacomo Barocio de Vinhola traduzidas do seu original em nosso idioma com hum acrescentamento de Geometria Pratica, e Regras de Prespectiva de Fernando Gallibibiena*. Lisboa, José de Aquino Bulhões, 1787.

BLONDEL, Jacques François. *Livre Nouveau ou Règles des Cinq Ordres d'Architecture*, Paris 1757.

BLUM, Hans. *Von den Fünff Sülen Grundtlicher bericht vnnd deren eigentliche contrafeyung nach Symmestrischer vBteilung der Architectur* .... Zürich, 1554.

BRANDÃO, Angela. Tratados de Arquitetura no Livro dos Regimentos: uma sutil referência. In *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Territórios da História da Arte*. CBHA. Uberlândia, 2014. Pp. 429-436. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios_anteriores.html>. Acesso em 4 de setembro de 2017.

BRANDÃO, Angela. Entre o saber e o fazer: Vredeman de Vries e os artesãos de ofícios no contexto luso-brasileiro do século XVIII. In *Circumscribere* 20 (2017): pp. 43-60. Disponível em https://revistas.pucsp.br/circumhc/article/view/35517. Acesso em 03 de outubro de 2019.

CARVALHO, Ayres de. *Catálogo da Colecção de Desenhos.* Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.

CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria lingüística da tradução.* São Paulo: Cultrix, 1980.

CORREIA, Vergílio. *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572.* Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

D'AVILER, Charles. *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole,* Paris, 2vols, 1691.

DELAGARDETTE, Claude-Mathieu. *Règles des Cinques Ordres de l'Architecture de Vignole.* Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6327303x/f11.image.texte>.

DURANTE, Silvio. Jacques François Blondel. In *Enciclopædia Biográfica de Arquitetos Digital.* Documento nº: B19. 2015. Disponível em https://www.ebad.info/blondel-jacques-franois. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

ERCOLANI, Giuseppe Maria. *I tre ordine d'architettura dorico, ionico e corintio presi dalle fabbriche più celebri dell'antica Roma.* Roma: Antonio de Rossi, 1774.

HOMRICH, Adriana Chaves Borges. *O Conceito de Superego na Teoria Freudiana,* São Paulo: Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia, 2008. Disponível em <https://www.significados.com.br/superego/>, acesso em 18 de maio de 2019.

INDAU, Johann. *Wiennerisches Architectur-Kunst und Säulen-Buch.* Augsburg: Jeremias Wolff, 1722. Disponível em http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/idau1722/0005 Acesso em 06 de outubro de 2019.

J.C.M.A *Regras das Sinco Ordens da Architectura segundo os princípios de Vignhola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas en Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre*. Tradução ao português por Antonio Barnicaud. Coimbra, 1787.

LEEKE, John. *Canon of the Five Orders of Architecture.* Giacomo Barozzi da Vignola. New York, Dover, 2011.

LIVRO DOS REGIMENTOS DOS OFFICIAES MECANICOS DA MUI NOBRE E SËPRE LEAL CIDADE DE LIXBOA –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

LOMBAERDE, Piet. Hans Vredemand de Vries and the Artes Machanicae revisited. 2005.

MAGNINO, Julius von Schlosser. *La Letteratura Artistica.* Milano: Paperback Classici, 2000.

MARQUES, Ana Luísa Santos. Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII. *Doutoramento em Belas-Artes Especialidade de Ciências da Arte*. Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/19926/1/ulsd071070_td_vol_1.pdf>. Acesso em 06 de outubro de 2019.

MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte. coord. *Tratados de Arte em Portugal.* Lisboa: Scribe, 2011.

RAIVILLE, César. *O Vinhola brasileiro* – novo manual prático do engenheiro, arquiteto, pedreiro, carpinteiro, marceneiro e serralheiro. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880.

REGIMENTO DO OFFICIO DE CARPINTEIRO DE MOVEIS E SEMBLAGE. Arquivo da Câmara de Lisboa. (REF. BL 2A 32.03.38).

REGRAS DAS SINCO ORDENS DA ARCHITECTURA segundo os princípios de Vignhola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas en Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre. Sem revelar o autor do livro em francês, a publicação tem autoria em língua portuguesa identificada apenas pelas inicias J.C.M.A. e tradução ao português de Antonio Barnicaud, dedicada ao Bispo de Coimbra e datada de 1787.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. Tratados Brasileiros de Arquitetura do Século XIX. In MIZOGUSHI, MACHADO (org.) *Palladio e o Neoclassicismo.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006

RYKWERT, Joseph. *A Coluna Dançante:* sobre a ordem na arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SILVA, Mônica Messias. Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696 Texto Modernizado e Análises. *Dissertação.* Programa de Pós-Graduação "Culturas e Identidades Brasileiras". Instituto de Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), Orientador: Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin. São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01032018-130721/publico/Corrigida_MonicaSilva.pdf Acesso em 22 de outubro de 2019.

SOUZA, Jaime M. Mobiliário. In *Dicionário da Arte Barroca em Portugal.* Lisboa: Presença, 1989.

TOGNON, Marcos. *Tratados de Arquitetura no Século XVIII para a Produção Artística Barroca:* O Vinhola Português do Século XVIII. Conferência, Seminário Internacional de História da Arte - História e Ccultura, Gênero Artístico - Processo Artístico. Belo Horizonte.Volume: 1, 2014.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do Século XVI ao início do Século XIX: maneirismo, barroco e rococó. (A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios). In ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

VIGNOLE (Jacques Barozzio de)] *Règles des cinq ordres d architecture de Vignole*. Edité par Chez F. Jollain, 1694

VIGNOLE, Jacques Barozzio de. *NOUVEAU LIVRE*. On y joint un essai sur les mêmes Ordres, suivant le sentiment des plus Célébres ARCHITECTES. Le tout enrichi de Vignettes et Cartels; dessinés Et Gravés par Babel. A Paris. Chez Jacques Cherreau. M.DCC.XLVII. [1747].

VREDEMAN DE VRIES, Hans (1527-ca 1606). *Perspective*. French text. Leyden and the Hague: Beuckel Nieulandt for Hendrik Hondius, 1604-1605. Disponível em Archive. https://archive.org/details/gri_33125009324910, acesso em 21 de agosto de 2017.

VREDEMAN DE VRIES, Hans. *ARCHITECTURA, ou Bâtiment, pris de Vitruve et des anciens écrivains, Traitant sur les cinq ordres des colonnes, dont on peut ordiner et approprier toutes sortes et pratiques des bâtiments, profitable pour tous maîtres de fabrique, maîtres maçons, menuisiers, charpentiers, tailleurs d'images et tous autres amateurs de l'art d'architecture, avec la déclaration des figures, de nouveau mises en lumière et inventées par Jean Vredeman.* Disponível em Archive <https://archive.org/details/gri_33125009324910>, acesso em 21 de agosto de 2017.

Recebido [Jan. 29, 2020]
Aprovado [Mai. 12, 2020]

O Manifesto dos Tratados de Arquitetura em Vila Rica Setentista

O pórtico toscano do Palácio dos Governadores de José Fernandes Pinto Alpoim

Marcos Tognon*

Resumo Projetado em 1740 pelo engenheiro militar português José Fernandes PInto Alpoim, o Palácio dos Governadores, na então cidade de Vila Rica, hoje Ouro Preto, representou a definitiva instauração do poder de Dom João V na prometida terra do ouro que, após muitas insubordinações sociais desde os primeiros anos de 1700, seria intensamente urbanizada, civilizada, monumentalizada pelo seu governador, Gomes Freire de Andrade, efetivando assim a sua subordinação e deferência à monarquia e aos valores lusitanos. Palácio fortaleza que foi implantado entre as duas paróquias mais densamente habitadas da vila, e cujo pórtico de entrada trazia, em sua composição formal e proporcional, o mais límpido manifesto da linguagem arquitetônica cultuada nos tratados de Arquitetura desde o século XVI.

Palavras-chave: história da arquitetura militar em Minas Gerais, linguagem arquitetônica, tradição clássica.

El manifiesto de los Tratados de Arquitectura en la Vila Rica del siglo XVIII: el pórtico toscano del Palacio de los Gobernadores de José Fernandes Pinto Alpoim

Resumen Diseñado en 1740 por el ingeniero militar portugués José Fernandes PInto Alpoim, el Palacio de los Gobernadores, en la entonces ciudad de Vila Rica, hoy Ouro Preto, representó el establecimiento definitivo del poder de Dom João V en la prometida tierra de oro que, después de muchas insubordinaciones sociales desde Los primeros años de 1700, sería intensamente urbanizado, civilizado, monumentalizado por su gobernador, Gomes Freire de Andrade, lo que afectaría su subordinación y deferencia a la monarquía y los valores portugueses. Palacio fortaleza que se implantó entre las dos parroquias más densamente pobladas de la aldea, y cuyo pórtico de entrada trajo, en su composición formal y proporcional, la manifestación más clara del lenguaje arquitectónico adorado en los Tratados de Arquitectura desde el siglo XVI.

Palabras clave: historia de la arquitectura militar en Minas Gerais, lenguaje arquitectónico, tradición clásica.

The manifest of the Treaties of Architecture in 18th century Vila Rica: the Tuscan portico of the Palace of the Governors of José Fernandes Pinto Alpoim

Abstract Designed in 1740 by Portuguese military engineer José Fernandes PInto Alpoim, the Governors' Palace, in the then city of Vila Rica, today Ouro Preto, represented the definitive establishment of the power of Dom João V in the promised land of gold that, after many social insubordinations since the first years of 1700, it would be intensely urbanized, civilized, monumentalized by its governor, Gomes Freire de Andrade, thus effecting its subordination and deference to the monarchy and Portuguese values. Fortress palace that was implanted between the two most densely populated parishes of the village, and whose entrance porch brought, in its formal and proportional composition, the clearest manifest of the architectural language worshiped in the Treaties of Architecture since the 16th century.

Keywords: history of military architecture in Minas Gerais, architectural language, classical tradition.

Quem vislumbra a grande mole branca na elevação setentrional da praça ouro-pretana em homenagem a Tiradentes certamente fixa a sua atenção, pela escala e pela massa murária oferecida, no arranjo topográfico inusitado de uma rampa que ascende a um terrapleno elevado, rampa contraposta à via que declina, à direita, para a saída rumo a Mariana. [Figura 1]

Esse conjunto de rampa, terrapleno, edificações assobradas ao fundo com um inapropriado paisagismo frontal nos dão a nítida sensação de que, em síntese, nosso monumento, o atual Museu de Ciências da Universidade Federal de Ouro Preto, não mais se ajusta ao requadro perspéctico da praça capitaneada por Tiradentes; e, se não fossem as guaritas circulares que se repetem em altimetrias distintas, seria mais improvável ainda que reconhecêssemos a primeira fortaleza-casa dos governadores da província mineira emancipada em meados dos Setecentos. Assim, o contexto construtivo atual, irregular e desconfortável do Palácio dos Governadores minimiza gravemente o que seria a mais vetusta e qualificada manifestação da Arquitetura em Vila Rica: o pórtico toscano de entrada da antiga fortificação executado em cantaria pelo mestre Caetano da Silva Ruivo, sob risco do engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim a partir de 1740. [Figura 2]

Esta comunicação, portanto, se concentra no reconhecimento pleno de que o pórtico toscano desenhado por Alpoim na elevação frontal do então Palácio dos Governadores não só prima pelas designações formais dos tratados de Arquitetura Militar, mas também seria a primeira manufatura lítica erudita e rigorosa de matriz clássica na vila florescente sob o Itacolomi, seja na plástica, na composição e na proporção, iniciando uma nova era técnico-visual pela arte da cantaria em Ouro Preto; e, cujas repercussões, no futuro, serão consagradas pelas capelas e matrizes, novas ou reformadas, na segunda metade do século XVIII [1].

A fortuna crítica do Palácio dos Governadores e sua construção é limitada a poucas referências, mas densas, graças a dois estudiosos exemplares, respectivamente, do engenheiro Francisco Antônio Lopes e o arquiteto Ivo Porto de Meneses, que se interessaram por esse assunto em um arco temporal de 50 anos 2.

Ambos se baseiam na publicação dos documentos originais de construção do Palácio dos Governadores desde a primeira metade do século XVIII na Revista do Arquivo Público Mineiro [3]: Lopes se destaca pela pormenorizada descrição de todas as etapas de construção dessa casa fortaleza, desde as decisões políticas e estratégicas do governador Gomes de Freire de Andrade, o primeiro Conde de Bobadela, até a o cultivo do "Jardim Pagão" na área posterior do conjunto [4]; Meneses empreende a História do Palácio guiado também pela cronologia das iniciativas que almejavam uma casa estável para os governadores de Minas entre 1720 e 1740, porém traz informações visuais muito eloquentes não só da grande mole da Praça Tiradentes na sua vista aérea de 1939, mas, também, da precedente sede da Encardideira, na região de Antônio

* Marcos Tognon é Arquiteto e Urbanista, professor do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7962-0031>.

Figura 1 (topo): Ouro Preto, Museu de Ciências da UFOP, antigo Palácio dos Governadores, elevação principal. Fonte: Foto Ronaldo Costa, 2018.

Figura 2 (à direita): Ouro Preto, Museu de Ciências da UFOP, área central da elevação principal com o pórtico de entrada. Fonte: Foto Marcos Tognon, 2018.

Dias, cujo sítio arqueológico foi escavado em 1973 [5]. Mas ambos não avançam em teses que hoje nos parecem óbvias: que o Palácio dos Governadores construído com a cal - "melhor do país" - e areia na moldagem de alvenarias de pedra argamassada com "quatros palmo de grossura"[6] no térreo, empregando a boa cantaria de nos batentes de portas e janelas, no cordão entre os andares, seria a obra exemplar para as futuras construções da segunda metade do século XVIII, abandonando o padrão das arquiteturas de terra trazidas pelos primeiros ocupantes paulistas; que o mais significativo construtor arrematante do Palácio, o português Manoel Francisco Lisboa, se afirmara nessa ocasião como o profissional construtor que introduzirá a "monumentalidade lítica" em Vila Rica setecentista [7], somando-se as suas futuras obras da Casa da Misericórdia, do templo da Venerável Ordem Terceira do Carmo, o Chafariz do Alto de Santa Efigênia; uma terceira tese na qual a edificação do Palácio dos Governadores seria a ocasião para iniciar um "ajuste" decoroso da topografia acentuada desse patamar entre os arraias, praça aberta no Morro de Santa Quitéria que visará, paulatinamente, uma centralidade urbana da vila tentacular, nascida pelas bocas de minas e se acomodando entre os poucos e naturais terraplenos de Padre Faria até a subida de Cabeças, eixo de leste a oeste da Vila Rica [8].

Três entre outras inúmeras e ricas teses que, na leitura dos já citados documentos publicados pelo Arquivo Público Mineiro, corretamente empregados por Ivo Porto Meneses e Francisco Antonio Lopes, poderiam nos levar a estudos mais aprofundados do próprio léxico burocrático pertinente à descrição dos contratos e acordos de comissionamento das obras nessa primeira metade do século XVIII. "Taipa", "pau apique", cantaria de "picão miúdo", estuques "fasquiados polegada cheia por vazio", "telhado amouriscado", "simalha erguida [à] romana", como também "verga [à] romana" são algumas das designações construtivas e estilísticas contidas nos "Apontamentos" do engenheiro Alpoim nos memoriais de contratação lavrados pelo secretário do Governador e Capitão geral do Rio de Janeiro e das Minas Gerais entre 1741 e 1742 [9], e, relevantes para evidenciar uma densa cultura de aferição estética e técnica estabelecida na gestão dos empreendimentos do Estado português.

Toda essa demanda e cuidado no maior empreendimento construtivo do governo de Dom João V em Vila Rica se justificava pela monumental expectativa da nova urbis redentora, celebrada quase dez anos antes, no triunfo Eucarístico de 1733:

[...] de trinta anos ao presente se mostrou aos portugueses a América coroada de ouro nas altíssimas, e ao princípio impenetráveis serranias das minas do Brasil, onde a providência divina, ou a mesma natureza por destino imperceptível ao juízo humano, mostraram terem em depósito guardadas imensas riquezas no interior dessas serras; [...] A exuberante cópia do ouro destas minas deu logo um estrondoso brado cujos ecos soaram nos mais distantes, e recônditos seios de toda a América; alteraram a muitos moradores do Brasil a cultura dos campos; fizeram outros vacilantes; a muitos nos cabedais inferiores, e outros oprimidos da necessidade fizeram sair a este zênite da riqueza: convidando a uns com esperança de melhoras, a outros com princípio de prosperidade; e porque os primeiros habitantes do trabalho do caminho passaram logo à felicidade da fortuna, quase ao mesmo tempo, ou com pouco intervalo, vendo, e habitando a terra, e possuindo a afluência do ouro, em breve tempo das cidades e lugares marítimos sobreveio inumerável multidão; uns com cobiça de fácil fortuna, outros anheiando remédio à necessidade. [10]

O Conde de Bobadela, assumindo as províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e regiões do Sul do Brasil em 1736, só poderia convocar a patente mais graduada, o engenheiro saudado por El Rey como "Sargento Mor" da nova Aula de Artilharia e Arquitetura Militar no Rio de Janeiro para elaborar o projeto e demais orientações na construção do novo Palácio dos Governadores, José Fernandes Pinto Alpoim (1700-1765). [11]

Não temos uma detalhada monografia sobre as obras arquitetônicas projetadas por Alpoim que chega ao Brasil em 1738, atua em Minas Gerais entre 1741 e 1742, visita os confins de Mato Grosso, do Rio Grande do Sul entre outras províncias para demarcar fronteiras em relação à Espanha, atuando até sua morte com 65 anos de idade no Rio de Janeiro: mas aferimos estudos sobre a sua especialidade docente nas diversas funções da Artilharia [12], uma breve listagem das edificações nas quais projetou ou reestruturou [13] sob o comando do Conde de Bobadela, e especialmente, pesquisas que destacam a densa preparação intelectual e técnica do nosso Sargento-Mor real por meio das suas duas publicações, de 1744 e 1748, respectivamente, "Exame de Artilheiros" e "Exame de Bombeiros" [14].

Essa formação intelectual de José Fernandes Pinto Alpoim não poderia ter sido mais fortuita: aluno da Academia de Viana [15], discípulo direto de Azevedo Fortes na Academia Militar de Lisboa [16], usufruiu plenamente do clima instaurado por Dom João V na qual Portugal se confrontou com as mais altas culturas europeias, e, no caso da Arte Militar, se abriu para a literatura especializada mais avançada, de forte cunho técnico, racionalista, cujo relato acadêmico do autor do "Engenheiro Português", endereçada a El-Rey, sintetiza esse engajamento:

"Como V Majestade foi servido promover-me ao posto de Engenheiro-mor destes Reinos, na esperança de que eu podia contribuir com algumas lições a se formarem sujeitos como capacidade de servir bem a V. Majestade, e estando também certo não terá deixado de chegar à Real notícia de V. Majestade o pouco fruto que se tem tirado da Aula, ou Academia das Fortificações desta Corte, me pareceu mui conforme à minha obrigação, e ao zelo que sempre tive, e terei do Real serviço de V. Majestade apontar o remédio, e a melhor forma, em que os sujeitos, que daqui por diante se aplicarem às lições das Academias Militares, se instruam, e capacitem naquela ciência; e V. Majestade tenha Engenheiros, de que se possa servir com utilidade. [...]

Um bom Engenheiro há-de ser um bom Soldado com disposição valorosa, criado com a doutrina e exercício Militar [...] finalmente esta palavra Engenheiro, quer dizer o Soldado pronto para todas as funções da guerra, ou seja ataque e defesa das praças obras de fortificação, alojamentos, ou entrincheiramentos dos Exércitos; ou seja para os aproches, ataques gerais ou particulares, etc., porque nele se deve achar disposição, estudo, ciência, e prática de todas estas coisas; e sem estas partes se lhe não pode dar o nome de bom Engenheiro." [17]

Alpoim chega ao Brasil como representante dessa geração de engenheiros ilustrados sob a batuta de Azevedo Fortes, e pela condução e vontade do Conde de Bobadela, realiza os projetos mais eloquentes do projeto joanino para estabelecer um novo eixo territorial de interesse da Coroa, entre Minas e Rio de Janeiro, entre a praça Tiradentes e o terreiro do Paço. É na futura capital da colônia brasileira, instituída

anos mais tarde pelo Marques de Pombal em 1763, que Alpoim fará o projeto do hoje Paço Imperial para abrigar seu tutor Gomes Freire de Andrade [18]. Palácio do Governador que teve inúmeras reformas e ocupações nos últimos 250 anos, mas cujas características construtivas foram, em parte recuperadas com o restauro dos anos de 1980 [19]. [Figura 3]

A sobriedade das estruturas murárias brancas, em contraste com as cantarias em pedra natural que demarcam a linguagem clássica de arcos, pilastras e pilares, portais de ingresso, de batentes para portas e janelas, de cornijas e cordões que demarcam os pavimentos evidenciam tramos/blocos horizontais, atestam, por fim, a evidente intenção do sargento-mor Alpoim em promover a visibilidade da *firmitas* edilícia de modo muito explicito, racional. Essa mesma estratégia compositiva, projetual, foi celebrada em outras obras do sargento-mor no Rio de janeiro como nas fachadas do demolido Convento Nossa Senhora da Ajuda, do Convento de Santa Tereza, nas obras para a passagem arqueada do Teles, no remodelado claustro dos beneditinos.

Outra obra importante, hoje demolida, de Alpoim no Rio de Janeiro foi o Convento dos Barbonos, sede dos frades capuchinhos, foi projetado em 1740, um ano antes do nosso Sargento-mor seguir para Minas Gerais 20, e é, por ora, a única edificação com projeto completo registrado e recuperado no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa: edificação polifuncional em uma única massa edificada (capela, moradia dos frades, espaços de serviço e trabalho) cujo projeto é assentado em uma única prancha, demonstrando o pleno domínio de detalhes construtivos (ver o cuidado no desenho verossímil de envasaduras de janelas e portas, os ornatos e aspectos decorativos da fachada da "Capelinha", a estrutura em Asna com linha reta do telhado no "perfil"

Figura 3: Rio de Janeiro, Paço Imperial – IPHAN, fachada principal. Fonte: Foto Marcos Tognon, 2018.

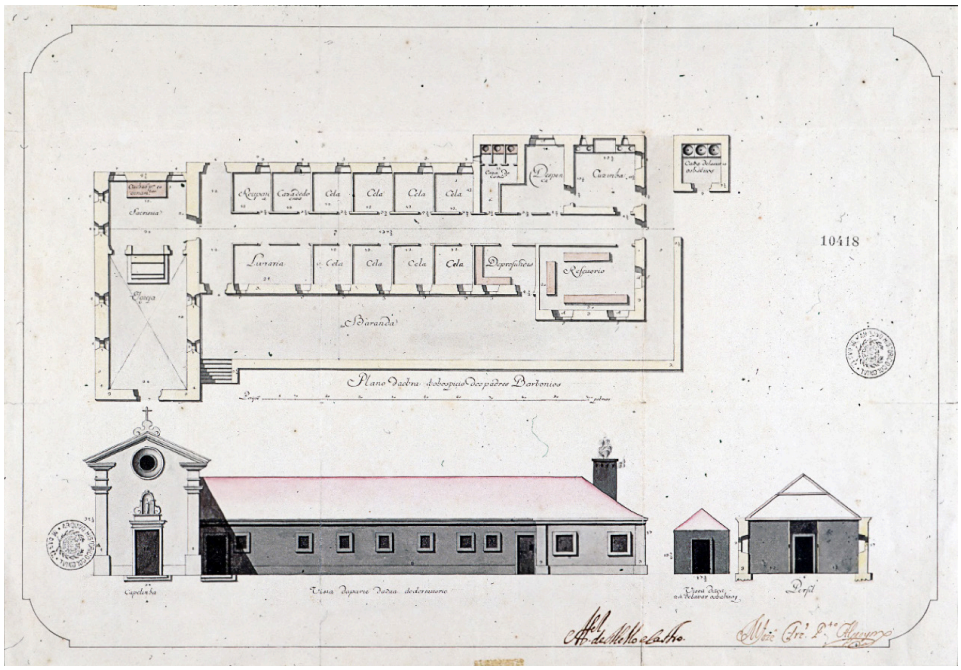


Figura 4: Rio de Janeiro, Projeto para o Convento dos Barbonos, apresentação do conjunto, desenho e aquarela, c. 1740. Fonte: site do Arquivo Histórico Ultramarino – Lisboa.

da "Casa de lavar os hábitos") planta devidamente assinada e regida pela escala do petipé "Plano da obra do hospício dos padres Barbonios". [Figura 4]

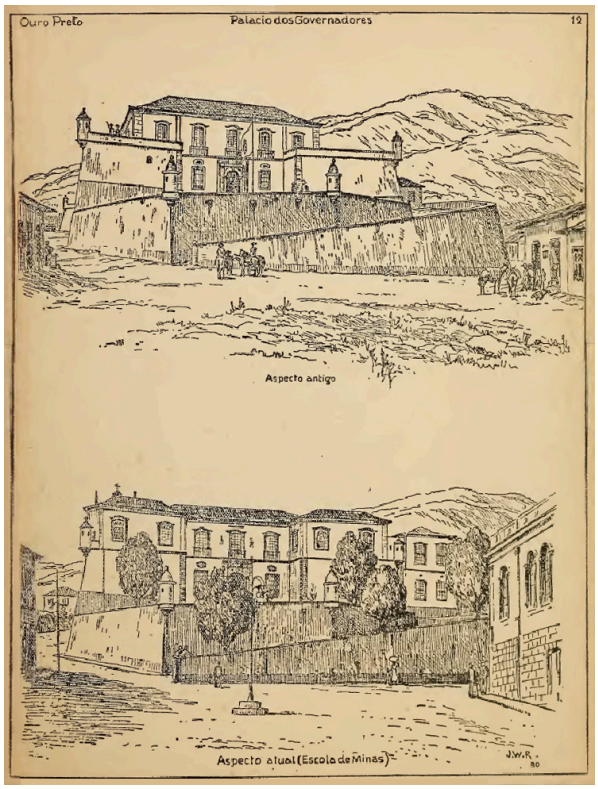
O Palácio dos Governadores em Ouro Preto, obra central dessa nossa comunicação, estaria, portanto, alinhado a essas posturas de projeto cultuadas pelo Sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim, posturas "severas" se confrontadas com as edilícias barrocas cariocas ou mineiras, mas discretamente eloquentes na evidência linguística, plástica e construtiva, baseada na grande Tradição Clássica arquitetônica acumulada por tratados, obras e lições no século XVIII europeu.

Essa "eloquência discreta" do projeto de Alpoim para a sede do governo em Ouro Preto foi, sucessivamente, obliterada tanto pelas alterações sucessivas na Praça Tiradentes e nos novos acessos rampantes promovidos antes da inauguração da Escola de Minas, como também pelas intervenções paisagísticas e omissões na conservação de seus atributos construtivos ao longo de todo o século XX.

Coube ao artista José Wasth Rodrigues nas primeiras décadas de 1900, sensibilizado pelo patrimônio colonial de Minas Gerais, o primeiro ato de reconhecimento da originalidade do Palácio dos Governadores de Ouro Preto, dos seus atributos [21] e, destacadamente, do seu pórtico de ingresso [22]. [Figuras 5 e 6]

Razões para uma Fortaleza em Vila Rica nos Setecentos

O que explicaria o monumental investimento do Conde de Bobadela, logo nos primeiros anos de sua gestão das províncias do sudeste da colônia, ao promover a fábrica fortificada na então praça do pelourinho em Vila Rica?



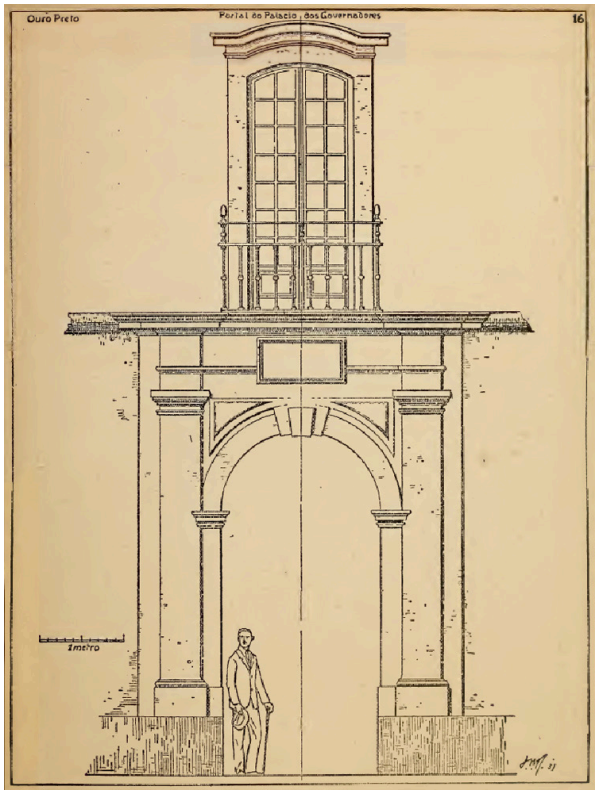


Figura 5: Jose Wasth Rodrigues, "Palácio dos Governadores – aspecto antigo e aspecto atual". Fonte: Documentário Arquitetônico, 1944, prancha 12.

Figura 6: Jose Wasth Rodrigues, "Portal do Palácio dos Governadores". Fonte: Documentário Arquitetônico, 1944, prancha 16.

Os habitantes de Minas já tinham testemunhado a vontade de D. Lourenço de Almeida, governante da província entre 1721 e 1731, na edificação do Forte de São José no rio das Velhas, região do Jaguará, cuja planta fora aprovada em Lisboa perto de 1730 e, por isso, talvez primeira edificação de cunho moderno militar da região, com sistema de baluartes, "explanada com 8 peças de artilharia", fosso, "pórtico" monumental de entrada, casa de munições, quarteis para as autoridades políticas e militares. [23]

De fato, o Palácio dos Governadores a ser edificado na vila cabeça da província mineira pode ser compreendido como uma das mais fortes estratégias que efetivaram a missão dada ao Conde de Bobadela pelo Reino português de D. João V: instaurar, disseminar, impor a ordem pública no meio social daquela parte da colônia brasileira que, ambiguamente, se mostrava como a recompensa econômica finalmente advinda à Portugal nos empreendimentos do Atlântico Sul, e, ao mesmo tempo, se apresentava incontrolável aos olhos de Lisboa, pelas revoltas e pela violência de vários episódios nos primeiros anos de ocupação dessa terra.

Desde os seus "descobridores" paulistas, que chocavam os viajantes estrangeiros pela sua postura furtiva e rebelde [24], as vilas e povoados gerais da mineração tinham testemunhado várias eclosões sociais nas primeiras décadas do século XVIII; quando Gomes Freire de Andrade assume em 1733 o governo de São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, já constava na memória dos seus súditos pelo menos dois conflitos que sobrepunham não só diferenças de etnias, de ambições sobre o controle das catas e bocas de mineração, mas também de rebeldia ao pagamento de tributos à Coroa, a "guerra dos emboadas" e a "revolta de Felipe dos Santos" [25]. O Conde de Bobadela ainda verá a "sedição de 1736" ser combatida por Martinho de Mendonça, no cargo interino de governador da capitania de Minas, revolta sangrenta no sertão do São Francisco, área de conflito permanente entre "mineiros" e "baianos" [26], a por conta da nova e regular cobrança de impostos de ganhos e propriedades, a "capitação"[27].

Logo, Gomes Freire de Andrade, ao seu retorno às Minas em 1737, não pretendia passar pelas mesmas dificuldades que o Conde de Assumar, precariamente instalado entre a Vila do Carmo e Vila Rica e pautado por um sangrento combate aos revoltosos liderados por Pascoal da Silva Guimarães e seu serviçal Felipe dos Santos em meados de 1720 [28]. Assim, contra a instabilidade social, contra a rebeldia no dever dos tributos à Coroa, contra a violência "natural" instigada pela rusticidade do território ainda desbravado de matas e minas da capitania dos diamantes e do ouro, contra a fome e as calamidades que acudiam os moradores e viajantes [29], o Conde de Bobadela inicia uma densa política de pacificação, de imposição e visibilidade do Estado português joanino pela arte de edificar pontes, chafarizes, calçamentos, cadeias, estimula a construção das capelas das irmandades ao longo da vila, inicia a pavimentação da Estrada Real, e, como peça chave desse movimento, promove a ordenação da praça central da capital provinciana pelo fortificado Palácio dos Governadores. [30]

Ao ser convocado para "subir" até Minas Gerais com o Conde de Bobadela em 1741[31], o sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim elabora um projeto de fortaleza com quatro baluartes em seus ângulos retos, uma solução formal de "praça fortificada regular" já consolidada em muitos exemplares na colônia brasileira [32], e, sobretudo, na literatura técnica dos engenheiros militares [33].

Delimitando nossas referências aos três tratados mais importantes da Arte edilícia militar escritos por portugueses, o "Methodo Lusitânico de Desenhar as Fortificações" (Luiz Serrão Pimentel, Lisboa 1680), "O Engenheiro Portuguez" (Manoel Azevedo Fortes, Lisboa 1728-1729), e "Arquitetura Militar ou Fortificação Moderna" (Diogo Sylveyra Vellozo, manuscrito de 1743 [34]), entre centenas de textos circulando pela Europa desde o século XVI, veremos que o plano geral do Palácio dos Governadores de Alpoim favorece mais concessões à moradia palaciana e à burocracia oficial que aos elementos próprios de defesa fortificada. [Figuras 7 e 8 e 9]

Os baluartes do Palácio do Governador Gomes Freire de Andrade são bem retraídos, não avançam significativamente rumo ao sul na então Praça do Pelourinho; suas faces térreas para a praça, de fato, são quase paralelas à elevação do corpo assobradado central, o que facilitou, inclusive, a ocupação volumétrica harmoniosa desses bastiões já na segunda metade do século XVIII pela Capela construída pelo governador Antônio Noronha.[35] São poucos os indícios remanescentes da arquitetura abaluartada hoje do Palácio dos Governadores, na qual podemos perceber ainda a altura do parapeito original, as cantarias reforçadas de ângulo. [Figura 10]

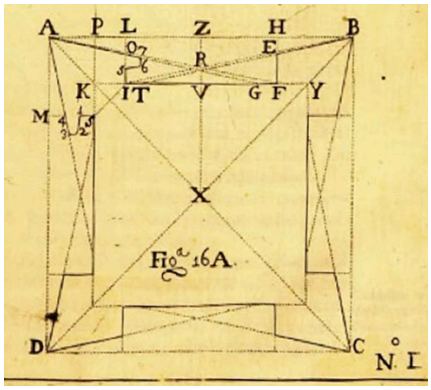
Os baluartes de Alpoim são mais simbólicos que eficientes em termos de artifício construtivo defensivo como tão bem formulou o Conde Vauban[36], são valores visuais, mais do que funcionais, da vigilância permanente do Governador, da austeridade militar, e, marca da robustez edificada da coroa joanina capitaneando o lado setentrional da atual Praça Tiradentes. Assim descreveu o sargento-mor em seus apontamentos para a contratação das obras dessa "arquitetura simbólica":

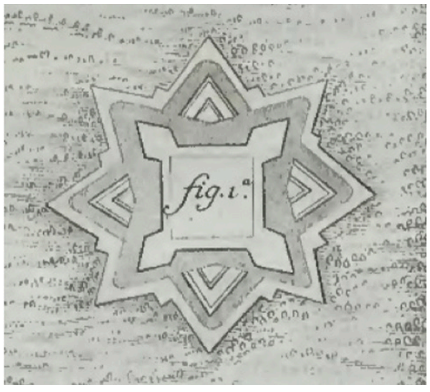
"O plano superior dos baluartes ficará por sima do cordão, cujo plano será lageado com declive para o parapeito, p. deitar as agoas fora q' lhe choverem. Estes baluartes serão cheyos de terra, e socados por conta da real fazenda, e batidos, e apiloados, athe ficarem repudiano o pilão. Os parapeitos desses baluartes serão por sima do cordão feitos de albenaria com dous palmos e meyo de grosso, e quatro e meyo de alto, cobertos com suas capas de lageado por cima, que exceda hua polegada para a banda de fora, outra para a banda de dentro, terão esses parapeitos nas suas rais escoos, ou

Figura 7 (esq.): "Planta de hua fortaleza, ou Praça fortificada com baluartes", construção geométrica do perímetro, Luis Serrão Pimentel (1680). Fonte: (PIMENTEL, 1680) - Luís Serrão Pimentel. Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificações. Lisboa, 1680.

Figura 8 (centro): "Da Fortificação regular do Cavaleiro Antonio De Ville", planta com sistema retangular com sistema de foros, Manoel de Azevedo Fortes (1729). Fonte: (FORTES, 1729) - Manoel de Azevedo Fortes. O Engenheiro Portuguez. Lisboa, 2v., 1728-1729.

Figura 9 (dir.): "Praça regular", variações dimensionais e geométricas na construção dos baluartes, Diogo Sylveyra Vellozo (1743), editada por Mário Mendonça de Oliveira (2005). Fonte: (VELLOZO, 1743) - Diogo da Sylveyra Vellozo. Arquitetura militar ou fortificação moderna. Transcrição e comentários de Mário Mendonça. Salvador: EDUFBA, 2005.





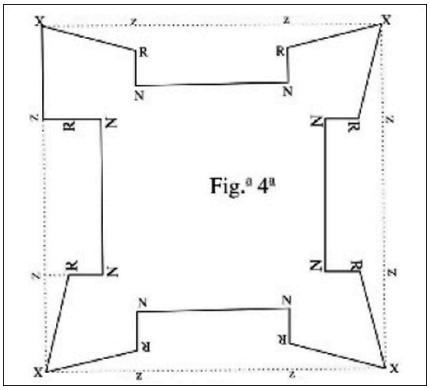


Figura 10: Ouro Preto, Museu de Ciências da UFOP (antigo Palácio dos Governadores), detalhe do baluarte leste na elevação lateral. Fonte: Foto Marcos Tognon, 2018.

buracos para darem sahida as aguas, q' senão emsopem no terrapleno. [...] Nos anglos flanqueados dos quatro baluartes haverá em cada hum uma guarita redonda, fundada sobre o seu pião também redondo, estas guaritas terão as larguras, grossuras, e alturas, e mais ornamentos q' mostra a planta levarão, sua porta, e três frestas de dous palmos de alto, e meyo largo com seus rasgos para dentro, e para fora serão de tijolo." [37]

Os baluartes frontais do Palácio dos Governadores serão em breve desterrados pelo mesmo construtor, Manuel Francisco Lisboa, em 1766 e com o objetivo de abrir uma sala de trabalho para os serviços de despacho oficial da Capitania [38]; esse episódio será o primeiro de muitas ampliações verticais e horizontais da mole e, consequentemente, veremos o cancelamento progressivo do valor formal e, porque não, simbólico dos baluartes até a implementação da sede da Escola de Minas na edificação de Alpoim [39].

Após essas obras, e já sem a presença do Conde de Bobadela e Alpoim, falecidos respectivamente em 1763 e 1765, temos o primeiro e único registro conhecido da Praça Tiradentes, um desenho que está hoje no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo [40], sem título e sem registro de autoria, mas o único documento que traz a representação do Palácio dos Governadores antes das grandes obras de ampliação e das rampas frontais. [Figura 11]

Nessa vista elevada da área central e norte da Praça do Pelourinho, embora a perspectiva não tenha projeções corretas, de fuga, que garantam as devidas proporções e escalas dos edifícios entre as elevações leste e oeste, podemos notar os três níveis desse grande espaço, todos em declive para o sul, para o observador portanto, desde o talude aos pés do Palácio fortaleza ao fundo até a igreja de Santana (à direita com duas torres sineiras) e à pequena edificação de porta e duas janelas (à esquerda), passando para a faixa à esquerda regular em sua pendência e, por fim, ao terceiro nível, mais baixo

de todos e, portanto, delimitado por estruturas murárias de contenção, criando um patamar para a tropa em revista na cena. Dois atributos urbanos são latentes, além do nosso Palácio ao fundo: o chafariz sobre um dos muros de arrimo para o adro da Igreja de Santana, e a coluna do Pelourinho, em cantaria [41]. Encerrando a vista em profundidade está o Palácio dos Governadores, cujas caraterísticas construtivas datam esse desenho custodiado no IEB entre 1766 e 1781, muito provavelmente da década de 1770 [42], documento que é contemporâneo de um outro registro histórico, o "Mappa de Villa Rica", traçado por Manoel Ribeiro Guimarães e depositado no Arquivo Histórico do Exército Brasileiro [43]. [Figura 12]

Figura 11: OURO PRETO, Praça Tiradentes (hoje), vista para o Palácio dos Governadores, entre 1766 e 1781. Fonte: Acervo IEB-USP.

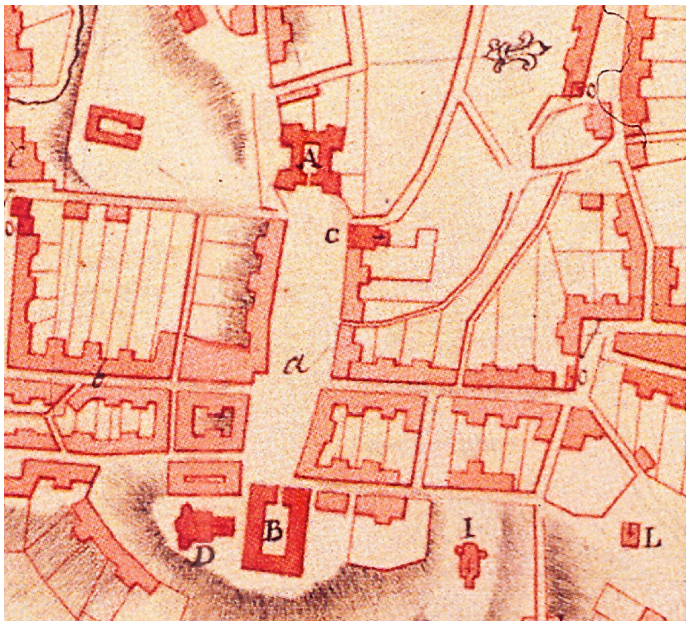


Figura 12: "Mappa da Villa Rica", área central com a Praça Tiradentes (hoje), detalhe de mapa, letra A: Palácio dos Governadores, c. 1775 e 1800. Fonte: publicado por Nestor Goulart Reis 2000, p. 215.

Se o "Mappa" nos revela, na área da sua "praça", a presença de uma fortaleza ainda com seus avantajados baluartes e a nítida demarcação da rampa de acesso pelo adro da Igreja de Santana, a vista do IEB, em detalhe, nos oferece informações talvez mais fidedignas sobre o Palácio dos Governadores, e especialmente, sobre o pórtico toscano de cantaria [Figura 13]: podemos notar que o nível de ingresso ao interior do palácio era alinhado com a base do pedestal da pilastra; vemos também o peitoril dos baluartes com ameias que alinhariam os canhões; e estão presentes a "targe" (cartela) assim como o brasão real de D. João V, seguindo a descrição dos apontamentos de Alpoim em 1741:

"A porta principal terá nove palmos de largo, quinze de alto no seu vão será da ordem Toscana com todas as molduras, sacadas, e mais partes que mostra a planta. Levará hua targe com o letreiro como está na planta:

REYNANDO EL REY D. JOÃO V NOSSO SENHOR E SENDO GOVERNADOR E CAPITÃO GENERAL DO RIO, E MINAS GERAES O SARGENTO MOR DE BATALHA GOMES FREIRE DE ANDRADE.

Essas letras se darão nos mestres rematantes p.a as embutirem nas que tiverem abertas na dita targe. Sobre a simalha e no plumo do Pórtico levará as armas de El Rey com sua coroa imperial, e seus acompanhamentos, cujo risco se dará." [44]

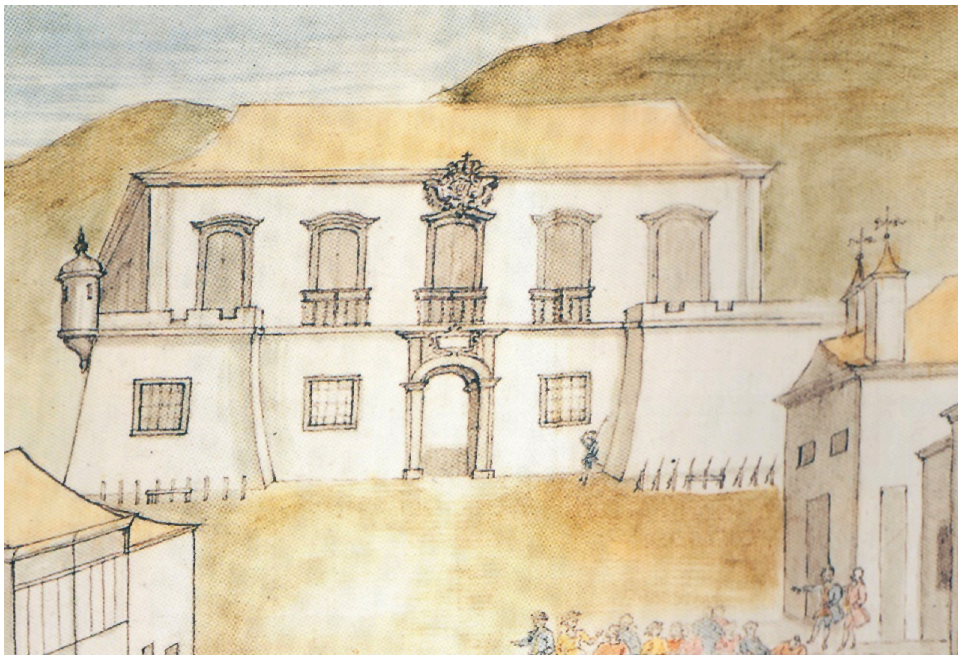


Figura 13: OURO PRETO, Praça Tiradentes (hoje), detalhe do Palácio dos Governadores, entre 1766 e 1781. Fonte: Acervo IEB-USP.

O Pórtico Toscano e sua composição

Com apoio da Escola de Minas e do programa de extensão Escola de Cantaria [45], promovemos em 2018 uma fotogrametria e mensurações "in loco" da fachada do antigo Palácio dos Governadores, obtendo, especialmente, todas as exatas medidas dos componentes construtivos e formais do pórtico desenhado por Alpoim e construído, segundo registros de arrematação, por Caetano da Silva Ruivo no dia primeiro de julho de 1741 [46]; executado em calcário dolomítico, uma pedra de fino grão e muito apta para o entalhe e desbaste [47], o seu respectivo estado de conservação é muito precário, acumulando várias intervenções indevidas para colmatar antigas lacunas, fissuras, e evidentemente, sem nenhuma conservação preventiva de suas superfícies. [Figura 14]

A "ordem Toscana", como tema principal da composição arquitetônica do Pórtico de Entrada do Palácio dos Governadores, assumia uma recomendação expressa nos tratados de fortificação portugueses já referidos, entre quais Luis Serrão Pimentel em 1680:

"No que toca à fabrica dos Portaes deve ser no aspecto exterior algum tanto rude para que represente austeridade, & horror significando assim ser a Praça invencível, & formidável a seus inimigos.

Daqui veyo que os Portaes de alguas antigas Cidades se punhão Estatuas armadas, & esculpião as bandeiras, & despojos dos inimigos vencidos, ou outros finaes significativos de empresas grandes representando a Cidade inexpugnável, antiga, & triunfal.

Por esta razão convem que sua fabrica seja da ordem Toscana ou da Dorica das cinco que a Arquitectura Civil está reduzida: da Toscana por ter muito de forte, & robusta apta a sustentar todo o peso grave (diz Vincenzo Scammozzi [48]) & que por tanto semelha o modo agigantando [...]" [49]

Figura 14: OURO PRETO, Escola de Minas, antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de entrada, relevo geométrico e foto. Fonte: Marcos Tognon, 2018.

Manuel de Azevedo Fortes reitera tal prerrogativa toscana para a fisionomia das "portas principais" das edificações fortificadas:

"Todos concordão que as portas principaes para a serventia do povo, e guarnição, devem ser feitas no meio da cortina como fica dito: o seu aspecto deve ser horrido, que mostre fortaleza, e a sua architectura robusta: ordinariamente se servem os architectos da ordem Toscana, ou da Dórica, que tendo mais galhardia, nem por isso mais fraca." [50]

Preceito que confirma um contemporâneo de José Fernandes Pinto Alpoim, o tratadista Velozzo, que escreve em 1743:

Todas as praças uniformemente necessitão de portas para serventia da guarnição e moradores, humas mais, outras menos, poque as de mediana grandeza lhe bastarão duas, hu´a em correspondência da outra [...]

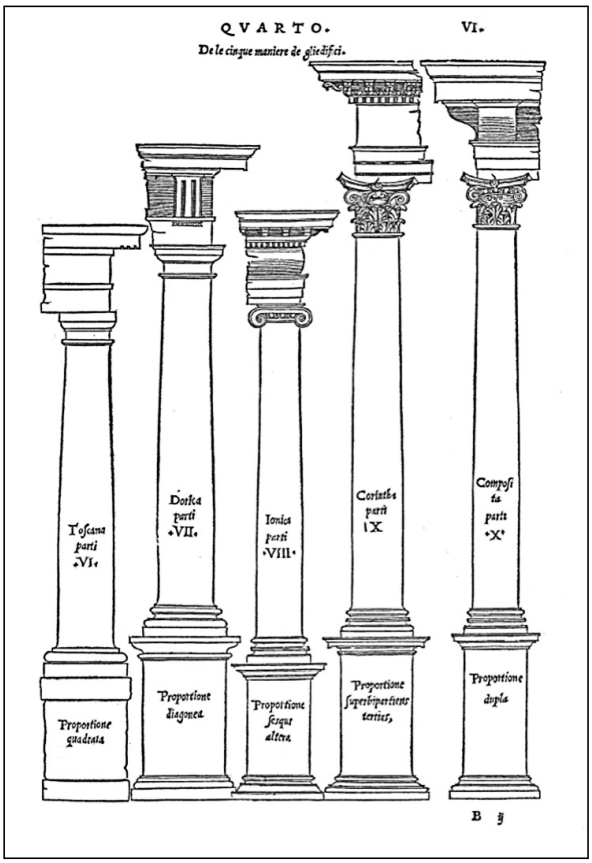
Fazem-se no meio das cortinas, por ser o lugar mais próprio para ellas, ou também mais encostadas a hum que a outro flanco, e dá a arazão o Methodo Luzitanico no cap. 35 pag. 147 para que fiquem fronteyras a alguma rua da praça, o que sempre se deve procurar por evitar o prejuízo, e dispêndio de demolir idificios. [...]

A sua fabrica deve reprezentar robustes, e valentia, e por isso escolherão os Architectos a ordem Toscana, por ser a mais valente das cinco ordens de Architectura civil; outros admitem a Dorica, porque alem de se compor de partes fortes e robustas, tem mais galhardia, e são mais aparatozas." [51]

Como bem afirmara o saudoso professor Gabriele Morolli, no excelente livro "Vetus Etruria", a ordem Toscana se estabeleceria como a primitiva composição da linguagem de tradição clássica durante o Renascimento italiano, no século XVI, primeiro, frente às quatro ordens grego-romanas sucessivas, com sua austeridade nas modenaturas e proporções, e, ao mesmo tempo, explícita nos valores primordiais da tectônica monumental. Morolli aponta o livro 4 de Sebastiano Serlio como ponto de partida da elaboração dessa explicação discursiva e visual [Figuras 15 e 16] [52], mas, será com o tratado de Vignola, desde a sua primeira edição de 1568, até as versões sucessivas, que teríamos a grande fortuna interpretativa e projetual da primitiva coluna e seus relevos[53], conjunto que abrangerá, com sucesso, inúmeras fachadas e estruturas monumentais construtivas em todos os confins coloniais dos portugueses[54].

Vignola não apenas oferece uma solução formal, com a justificativa cautelosa, para a linguagem Toscana, mas também propõe, a exemplo de todas as ordens historicamente comprovadas, indicações para a composição do tramo rítmico com arcada para esse primeira coluna, certamente outra inspiração de matriz serliana. Considerações entre a ausência ou a presença do pedestal podem indicar as proporções do entablamento, assim como da imposta na pilastra pé-direito do arco central. [Figura 17]

O pórtico de entrada do Palácio dos Governadores em Vila Rica demonstrava clara preferência pela discrição da Ordem Toscana, se compararmos outros pórticos de similar função, precedentes e posteriores, nas fortalezas brasileiras do litoral [55].



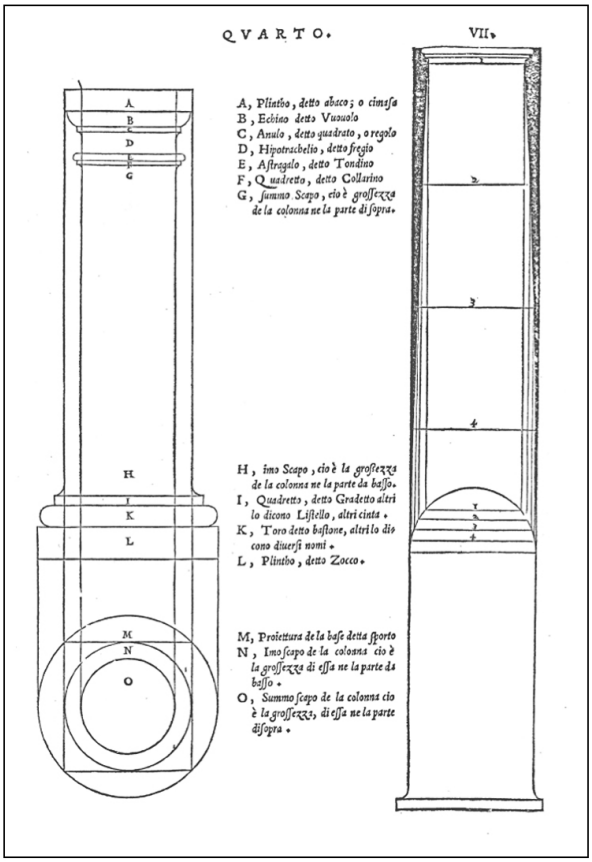


Figura 15: DE LE CINQUE MANIERE DE LI EDIFICI. Fonte: "Regole generali di Architettura...", S. Serlio, Livro IV, edição italiana de 1537, prancha 6.

Figura 16: TOSCANO. Fonte: "Regole generali di Architettura...", S. Serlio, Livro IV, edição italiana de 1537, prancha 7.

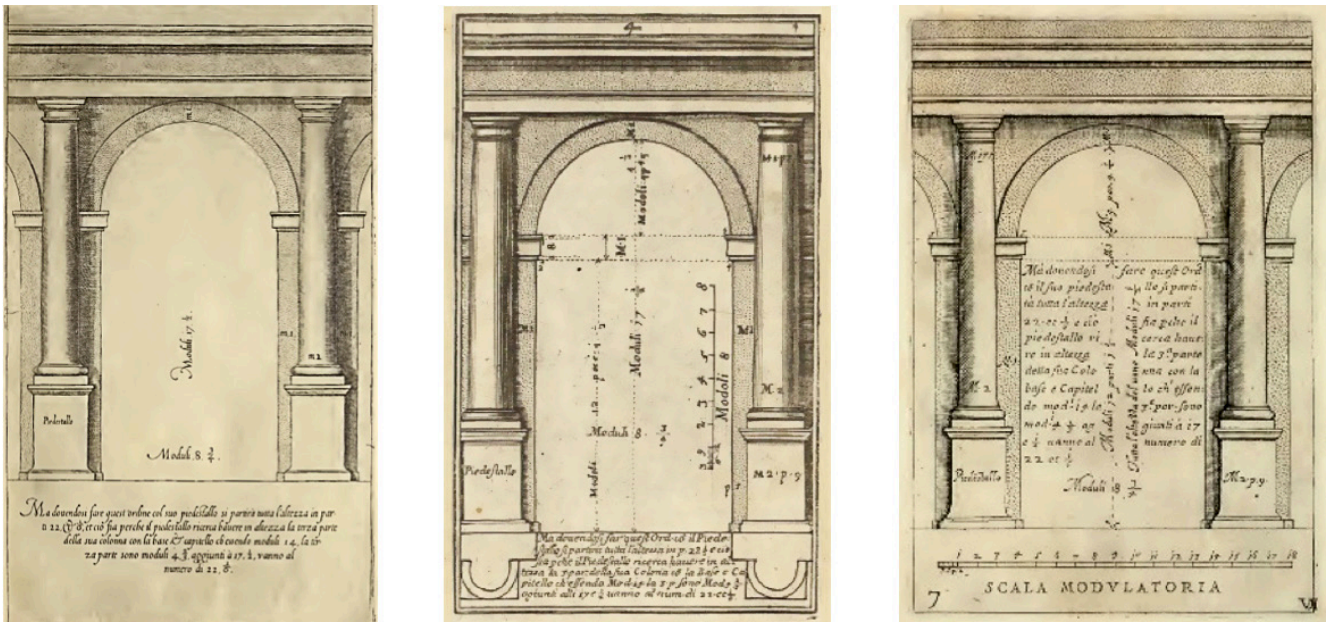
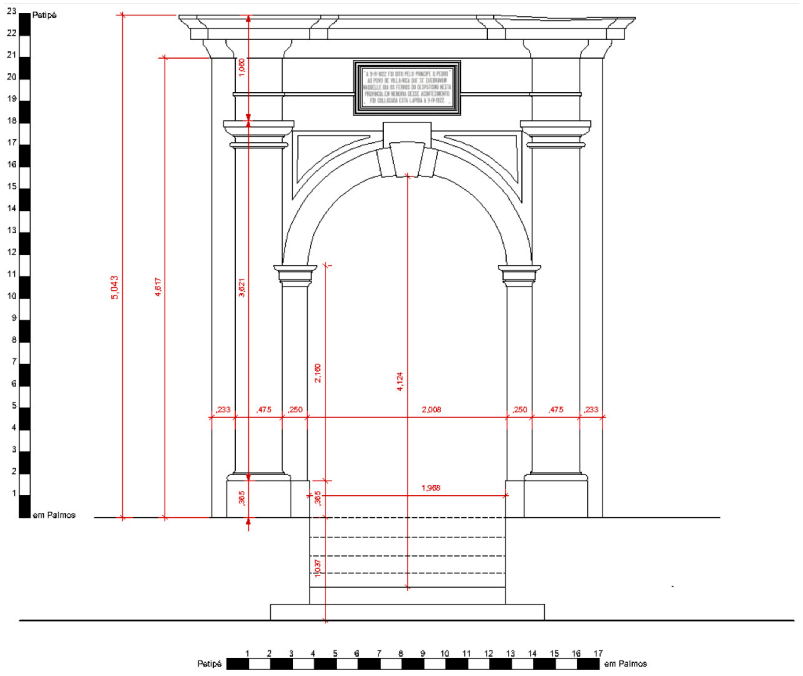


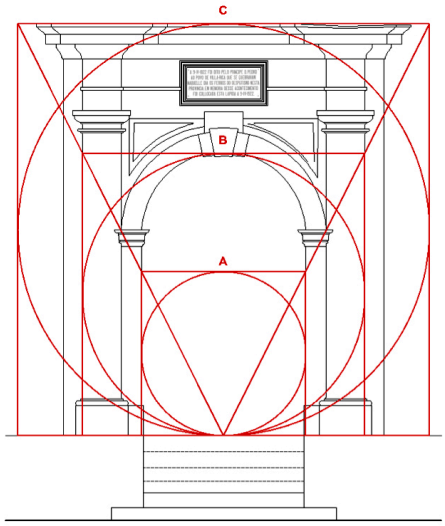
Figura 17: Pórtico Toscano. Fonte: "Regole dele cinque ordini d'Architettura ...", G. B. Vignola, edições italianas de 1563 (prancha 6), de 1692 (prancha 4) e de 1718 (prancha 7).

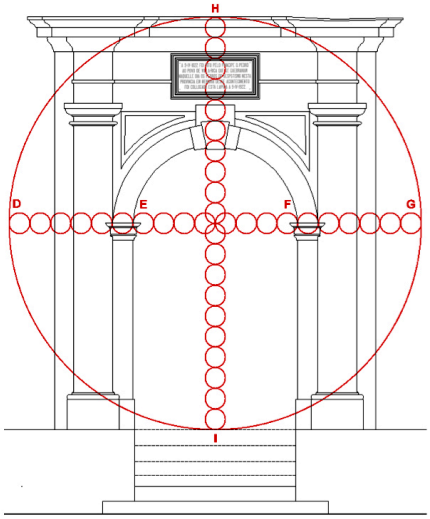
Mas as medidas e proporções do Pórtico de Vila Rica, seguindo as linha gerais já citadas de Alpoim, certamente apresentaram, pela primeira vez, no palco privilegiado da Praça Tiradentes, a matriz estruturante da linguagem clássica nas suas três regras assentadas na tradição construída desde o Renascimento: uso correto das modenaturas, peças, partes e ornatos; articulação gramatical hierarquizada entre seus componentes principais – pilastra monumental, arco central abaixo da linha da arquitrave, entablamento completo (arquitrave, friso, cornija) coroando o sistema; emprego de relações proporcionais na delimitação formal de todos os seus recursos plásticos, sejam detalhes, fundos e, obviamente, as partes e corpos de primeiro plano. [Figura 18]

As medidas indicadas por Alpoim textualmente se referiam apenas ao vão central, que em parte corresponde aos nove por quinze palmos; e é desse vão central de nove palmos que, aplicando uma projeção proporcional quadrada com a sua altura (A), encontramos uma diagonal crescente, passando pelos perímetros externos das pilastras principais (B), e, por fim, até a altura total do pórtico toscano (C). As relações proporcionais podem também ser avaliadas, com medidas inteiras a partir do diâmetro das pilastras do arco central, na qual 20 módulos desse diâmetro correspondem à área quadrada nos dois eixos centrais, horizontal e vertical (de D a G, de H a I), restando ao vão efetivo de ingresso 8 módulos exatos (de E a F). [Figura 19]

Outro estudo de relações proporcionais que fizemos considerou o diâmetro do vão central (entre M e N) ajustado no vértice do arco de passagem (J), que, reproduzido proporcionalmente até a altura da última linha do entablamento (K), demonstra um possível nível original do patamar de ingresso (L), nível perdido com as alterações da área frontal do Palácio dos Governadores ocorridas nos últimos duzentos anos. [Figura 20]







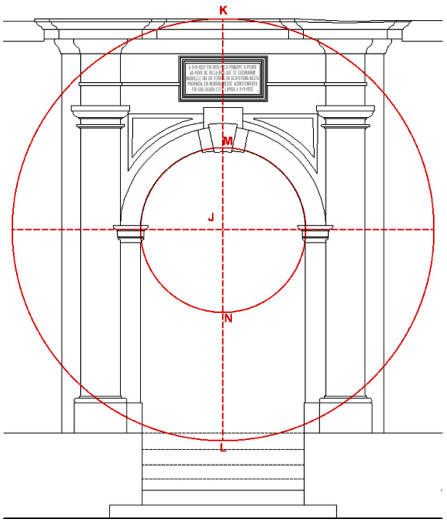


Figura 18 (topo): Ouro Preto, Escola de Minas - antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de entrada, medias principais e escala de palmos. Fonte: Marcos Tognon, 2018.

Figura 19 (centro): Ouro Preto, Escola de Minas - antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de Entrada, relações geométricas e modulares a partir do diâmetro da pilastra menor. Fonte: Marcos Tognon, 2018.

Figura 20 (embaixo): Ouro Preto, Escola de Minas - antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de Entrada, relações geométricas entre a altura total e o vão de ingresso. Fonte: Marcos Tognon, 2018.

Por fim, quando se detalha as proporções da pilastra principal toscana, conferimos a erudição técnica de José Fernandes Pinto Alpoim, ao projetar seu conjunto de três partes (base, fuste, capitel) com sete módulos e meio seguindo Scamozzi (A) [56]; a altura do entablamento segue, por sua vez, as indicações consensuais entre Scamozzi e Vignola, de um total que corresponda a um quarto da altura total da pilastra (B) [57]. [Figura 21]

Aos olhos dos construtores de Vila Rica, naqueles anos de 1740, o Pórtico do Palácio dos Governadores materializava, com os seus belos detalhes executados na pedra, as principais e corretas modenaturas do repertório compositivo da Tradição Clássica, talvez já esquecidos pelo barroco joanino na capital do reino, mas um repertório ainda vigoroso, exemplar!

As modenaturas desenhadas por Alpoim, e executadas por Caetano o Ruivo seguem os "minutos", 28 submúltiplos do módulo (Q) nas relações verticais (R e T). [Figura 22]

O manifesto dessa cantaria irá repercutir nas elevações das novas edificações de Vila Rica na segunda metade do século XVIII, uma forte característica de apreensão das discretas mas lúcidas lições do sargento-mor Alpoim pela nova geração de oficiais e mestres [58], e, mesmo que o rigor clássico, retilíneo, maneirista do autor do Palácio dos Governadores não esteja mais em voga até meados do século XIX, a sua contribuição certamente foi inspiradora para uma qualidade da manufatura lítica sempre elevada, expressiva, latente em valores formais na cidade do precioso ouro preto.

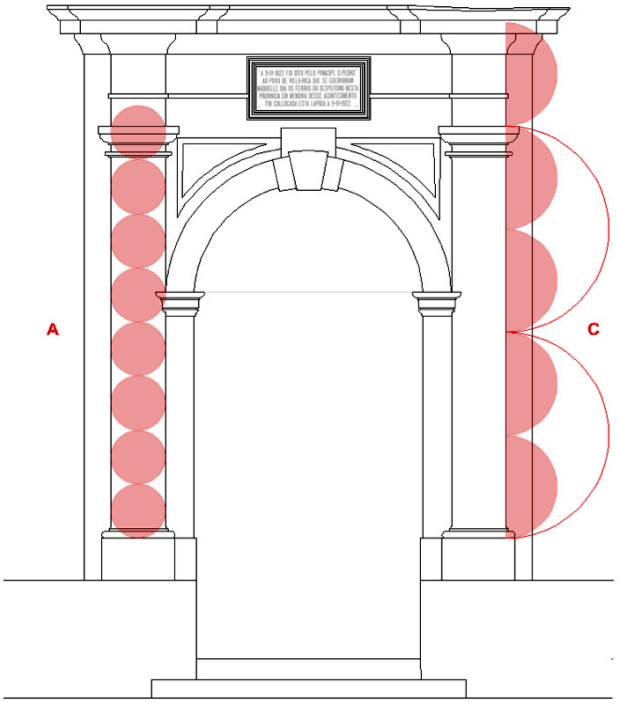


Figura 21: Ouro Preto, Escola de Minas - antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de Entrada, relações modulares altimétricas das duas pilastras toscanas, menor e maior. Fonte: Marcos Tognon, 2018.

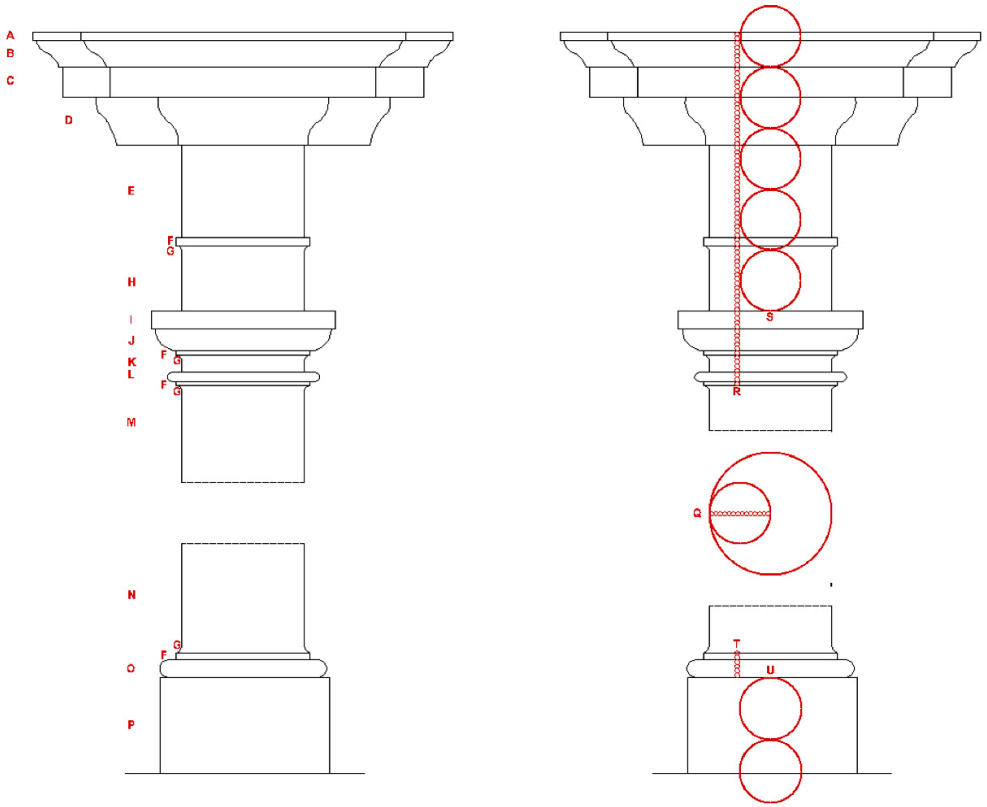


Figura 22: Ouro Preto, Escola de Minas - antigo Palácio dos Governadores, Pórtico de Entrada, modenaturas:

A - Filete de terminação
B - Gola invertida
C - Coroa
D - Gola invertida
E - Friso
F - Filete
G - Caveto
H - Friso
I - Ábaco
J - Equino
K - Friso do capitel toscano
L - Astrágalo
M/N - Fuste
O - Toro
P - Pedestal.

Fonte: Marcos Tognon, 2018.

Referências bibliográficas

ALPOYM, J. [Apontamentos de 13 de junho de 1741]. *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v.6, n.2, p. 574-578, abr.-jun.1901, p.575.

AMATI, Wladimir Mendes. A contribuição de José Fernandes Pinto Alpoim no ensino das técnicas aplicadas à geometria e à ciência no Exame de Bombeiros. 2010. *Dissertação (Mestrado em História das Ciências).* Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. Guerras, sedições e motins. *In:* RESENDE, Maria Eugênica L. de; VILLALTA, Luiz Carlos. *História de Minas Gerais:* as Minas setecentista. Belo Horizonte, Autêntica: Companhia do Tempo, 2007, v.1.

BASTOS, Rodrigo. *A arte do urbanismo conveniente:* decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. Florianópolis, UFSC, 2014.

BERNARDO, Luís M.A.V. *O projecto intelectual de Manuel de Azevedo Fortes.* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho [1858].* Belo Horizonte, UFMG, 2013.

BUENO, Beatriz P. Siqueira. *Desenho e desígnio:* o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822). São Paulo, Edusp, 2011.

_____. *"Desenhar" (Projetar) em Portugal e Brasil nos séculos XVI – XVIII.* São Paulo, LAP-FAU-USP, 2002.

CAMILO, Janaína. *Homens e pedras no desenho das fronteiras:* a construção da Fortaleza de São José de Macapá (1762-1782). Brasília, Ed. Senado federal, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto:* o peso da glória. 2.ed.rev. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

CAVALCANTI, Irenilda R.B.R.M. O Comissário real Martinho de Mendonça: práticas administrativas na primeira metade do século XVIII. 2010. *Tese (Doutorado em História Social).* Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Paço Imperial.* Rio de Janeiro, Index, 2005.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.

CONSTRUCÇÃO do palácio de governo em Ouro Preto. *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v. 6, p. 569-591, 1901.

COSTA, Antonio Gilberto. Mapa das pedras do patrimônio de Minas, dossiê da *Revista do Arquivo Público Mineiro,* n. 27, s.d., p. 36-38.

_____. Os documentos cartográficos e outras iconografias: importância na pesquisa e na preservação do patrimônio cultural brasileiro. *In:* Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, 1.2011, Paraty, RJ. *Anais.* Paraty, UFMG, 2011.

_____. *Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas.* Rio de Janeiro, Bem-te-vi, 2009.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa em Minas Gerais setecentistas. 2006, 4 v. *Tese (Doutorado em História).* Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 2, 2006.

DIAS, Pedro. *História da Arte luso-Brasileira:* urbanização e fortificação. Coimbra, Almedina, 2004.

DOCUMENTOS. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, v. 16, n. 2., jul.-dez. 1911, p. 236-460.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'El Rei.* Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2011.

FORTES, Manoel Azevedo. *O Engenheiro Portuguez:* dividido em dous tratados. Lisboa, Officina de Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Officio, 1729.

LOPES, Francisco Antonio. *Os palácios de Vila Rica:* Ouro Preto no ciclo do ouro. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1955.

MACHADO, Simão Ferreira. Thriunfo Eucharistico: exemplar da Christandade Luzitana em pública exaltação da fé na solemne tansladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário para um novo templo da Senhora do Pilar em Villa Rica [Lisboa Occidental: Na officina da música, 1734]. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 985-1016. abr.-jun. 1901.

MATTOS, Anibal. *Monumentos Históricos, Artísticos e Religiosos de Minas Geraes.* Belo Horizonte, Apollo, 1935.

MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 192.

MENESES, Ivo Porto de. Os palácios dos governadores em Ouro Preto. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005.

MENESES, José Newton Coelho. *O continente rústico*. Diamantina (MG), Maria Fumaça Ed., 2000.

MENEZES, J.; RODRIGUES, M. *Fortificações portuguesas no nordeste do Brasil:* Séculos XVI, XVII e XVIII. Recife, Pool, 1986.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado.* Belo Horizonte, Fino Traço, 2014.

MONTEIRO, John Manuel. Os caminhos da memória: paulistas no Códice Costa Matoso. *Varia História,* Belo Horizonte, n. 21, p. 86-99, jul. 1999, p. 95.

MOREAU, Filipe Eduardo. *Arquitetura militar em Salvador da Bahia:* séculos XVI – XVIII. São Paulo, Intermeios, 2016.

MORI, Vitor Hugo. *Arquitetura militar:* um panorama histórico a partir do Porto de Santos. São Paulo, Fund. Cultural Exército Brasileiro, 2003.

MOROLLI, Gabriele. «*Vetus Etruria*»: il mito degli etruschi nella leterratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann. Florença, Alinea, 1985.

MOTA, Catarina; RALHA, Maria Elfrida; ESTRADA, Maria Fernanda. Engenheiros portugueses no século XVIII: as suas "geometrias especulativas". *In:* Congresso SEHCYT, 12. 2015, Madrid. *Anais.* Madrid: Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, 2015. p. 163-170.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil.* Salvador, Fund. Gregório de Mattos, 2004.

PIMENTEL, Luis Serrão. *Methodo Lusitanico de desenhar as fortificações das Praças regulares e irregulares, fortes de campanha, e outras obras pertencentes a architectura militar distribuido em duas partes operativa, e qualificativa.* Lisboa, Antonio Craesbeeck de Melo Impressor de S. Alteza, 1680.

PIVA, Teresa Cristina de Carvalho. O Brigadeiro Alpoim: um expoente do ensino técnico no Brasil Colonial. *História da Ciência e Ensino,* São Paulo, v. 12 esp., p. 54-69, 2015, p. 55; ver também outra listagem em FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal*. Porto, CEPESE, 2008, p. 14-15.

_____. O Brigadeiro Alpoim: um politécnico no cenário luso-brasileiro do século XVIII. 2007. *Tese (Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia).* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PIVA, Teresa Cristina de Carvalho; COSTA, Nelson Lage da. Uma breve história do Convento dos Barbonos. *In:* CONGRESSO DE HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS DAS TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA, 5., 2012, Rio de Janeiro. *Anais.* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia (HCTE), 2012.

PORTUGAL. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. *A arquitectura militar na expansão portuguesa.* Porto, Infante 94, 1994.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial.* São Paulo, Ed. USP, 2000, p. 216.

REMATAÇÃO DO PORTICO DO PALACIO [...] *Revista do Arquivo Público Mineiro.* Belo Horizonte, v,6, n.1. , 1901, p.579.

REVISTA PROJETO. São Paulo, n. 20, 1984, p. 135-157.

RIBEIRO, Dulcyene Maria. A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino de Engenharia militar no século XVIII em Portugal e no Brasil. 2009. *Tese (Doutorado em Educação).* Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico*. São Paulo, Livraria Martins, 1944, 7 volumes.

RUSSEL-WOOD, A.J.R. *Manuel Francisco Lisboa.* Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, 1968.

SALES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar.* Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.

SANTOS, João Henrique. Do terreiro do paço à praça XV: a análise da tipologia de um centro de poder no Rio de Janeiro. *In:* Colóquio Ibero-Americano da Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 3. 2014, Belo Horizonte. *Anais.* Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SCAMOZZI, Vincenzo. *L´Idea della Architettura Universale.* Veneza, G. Valentino, 1615.

SERLIO, Sebastiano. *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere degli edifici:* cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempi dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venetia, Francesco Marcolini da Forli, 1537.

SEVERINI, Giancarlo. *Progetto e disegno nei trattati di architettura militare del Cinquecento.* Pisa, Pancini, 1994.

TEIXEIRA, André. *Fortalezas do Estado Português da Índia.* Lisboa, Tribuna da História, 2008.

TONERA, Roberto; OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *As defesas da ilha de Santa Catarina e do Rio Grande de São Pedro em 1786.* Florianópolis, Ed. UFSC, 2015.

VÁRIOS. *A Escola de Minas* : cum mente et malleo, centenário da indepedencia. Ouro Preto, Mineira, [1922].

VASCONCELLOS, Sylvio. *Vila Rica.* Rio de Janeiro, INL/MEC, 1956.

VAUBAN, Sébastien le Preste du. *Véritable manière de bien fortifier de Mr. de Vauban:* Où l'on voit de quelle methode on se sert aujourd'hui en France, pour la fortification des place. Amsterdam, Pierre Mortier, 1703.

VELLOZZO, Diogo Sylveyra. *Arquitetura militar ou fortificação moderna.* Salvador, EDUFBA, 2005.

VIGNOLA, Jacomo Barozzio da. *Regola delli cinque ordini d´Architettura.* Roma, [s.n.], 1562.

_____. *Regras das sinco ordens de Architectura segundo os princípios de Vignhola,* Com hum Ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres Architectos. Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1787.

Notas

[1] Essa comunicação tem como ponto de partida os estudos realizados para a nossa tese de livre docência apresentada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP em março de 2019; sobre o uso das rochas no patrimônio edificado de Ouro Preto ver COSTA, Antonio Gilberto. Mapa das pedras do patrimônio de Minas, dossiê da *Revista do Arquivo Público Mineiro,* n. 27, s.d., p. 36-38.

[2] LOPES, Francisco Antonio. *Os palácios de Vila Rica:* Ouro Preto no ciclo do ouro. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955; MENESES, Ivo Porto de. Os palácios dos governadores em Ouro Preto. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo,* Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 39-58, dez. 2005; generalidades são comuns em alguns registros historiográficos como Mello "Entretanto, a grande residência oficial que se destaca nas Minas [...] é a Casa dos Governadores, na praça que ocupa o alto do morro de Santa Quitéria, na antiga Vila Rica. Sua pesada volumetria, resolvida à feição de fortaleza, representava bem a opressão portuguesa e, até hoje, é um símbolo claro do despotismo que caracterizou o poder colonizador naquele período". MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro.* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 192.

[3] Documentos dos atos do Governo da capitania de Minas Gerais publicados em CONSTRUCÇÃO do palácio de governo em Ouro Preto, *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v. 6, p. 569-591, 1901.

[4] LOPES, op. cit., p. 34.

[5] MENESES, op. cit., p. 42.

[6] Idem, p. 44.

[7] Ver relato do vereador Joaquim José da Silva [1790] transcrito por BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa* distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho [1858]. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 47-49; RUSSEL-WOOD, A.J.R. *Manuel Francisco Lisboa*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, 1968, p. 25 et seq.; SALES, Fritz Teixeira de, *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 100-101; DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa:* arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa em Minas Gerais setecentistas. 2006, 4 v. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. v. 2, p. 307; MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, p. 29-39.

[8] Ver VASCONCELLOS, Sylvio. O meio físico . In: _____. *Vila Rica*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1956, cap. 3, p. 50-70; ver também a original interpretação desta vila tentacular por BASTOS, Rodrigo. *A arte do urbanismo conveniente: decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII.* Florianópolis, UFSC, 2014; outro registro que nos apoia em tal tese seria de Mello "Tratava-se então de construir em pedra e cal uma verdadeira fortaleza, inclusive com baluartes, e para a qual já se tinha armamento. [...] Dentro desse partido, que incluía os principais elementos das fortalezas, Alpoim efetivamente aproveitou as condições do terreno e, de forma exemplar, deu à praça principal de Vila Rica um monumento à autoridade da Coroa Portuguesa." MELLO, op. cit., p. 194.

[9] CONSTRUCÇÃO... op. cit. p. 572 et seq.

[10] MACHADO, Simão Ferreira. *Thriunfo Eucharistico:* exemplar da Christandade Luzitana em pública exaltação da fé na solemne tansladação do Diviníssimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosário para um novo templo da Senhora do Pilar em Villa Rica [Lisboa Occidental: Na officina da música, 1734] *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 985-1016. abr.-jun. 1901, p. 994.

[11] Decreto do rei D. João V ordenando o estabelecimento de aulas teóricas de Artilharia e de uso de fogos artificiais no novo Terço de Artilheiros criado no Rio de Janeiro, nomeando para mestre o sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim: "Fui servido haver por bem por decreto de treze deste presente mês e ano que se estabeleça a dita Aula e para mestre dela nomeei a José Fernandes Pinto Alpoim, que proximamente provi no Posto de Sargento-Mor do referido Terço, o qual além dos exercícios a que é obrigado pelo mesmo Posto o será a ditar postila e ensinar a teoria da artilharia a todos que quiserem aplicar-se a ela e especialmente aos oficiais do dito Terço, nesta primeira criação forem providos, os quais serão igualmente obrigados a assistir as Lições da Aula ao menos por tempo de cinco anos e faltando a ela serão castigados a vosso arbítrio", apud AMATI, Wladimir Mendes. *A contribuição de José Fernandes Pinto Alpoim no ensino das técnicas aplicadas à geometria e à ciência no Exame de Bombeiros*. 2010. Dissertação (Mestrado em História das Ciências). Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. p 11.

[12] Ver PIVA, Teresa Cristina de Carvalho. *O Brigadeiro Alpoim: um politécnico no cenário luso-brasileiro do século XVIII.* 2007. Tese (Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

[13] "São edificações de Alpoim no Rio de Janeiro: o Paço Imperial, o Convento dos Barbonos (demolido), a Igreja Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Casa de Câmara e dadeira no Rio de Janeiro, o arruamento do Largo de São Francisco, O Convento da Ajuda (demolido), a reforma do Claustro do Mosteiro de São Bento, a casa dos Telles de Meneses e o Arco dos Telles, a Quinta do Bispo, antiga residência episcopal no Rio Comprido, a Igreja e o Convento de Santa Teresa, a reconstrução do Aqueduto da Carioca, a reforma da Fachada da Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, a Igreja de nossa Senhora Mãe dos Homens, a sede da Fazenda Jurujuba e a antiga Casa do trem de Artilharia. Em Minas Gerais são suas obras: o traçado da cidade de Mariana, O Palácio dos Governadores em Vila Rica (atual cidade de Ouro Preto) [...] a Casa de Câmara e Cadeira em Vila Rica, e o casario assobradado próximo ao Antigo Palácio dos Governadores" PIVA, Teresa Cristina de Carvalho. O Brigadeiro Alpoim: um expoente do ensino técnico no Brasil Colonial. *História da Ciência e Ensino,* São Paulo, v. 12 esp., p. 54-69, 2015, p. 55; ver também outra listagem em FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.). *Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal.* Porto: CEPESE, 2008, p. 14-15.

[14] PIVA, 2007, op.cit.; RIBEIRO, Dulcyene Maria. *A formação dos engenheiros militares: Azevedo Fortes, Matemática e ensino de Engenharia militar no século XVIII em Portugal e no Brasil.* 2009. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 179-183; MOTA, Catarina; RALHA, Maria Elfrida; ESTRADA, Maria Fernanda. Engenheiros portugueses no século XVIII: as suas "geometrias especulativas". In: CONGRESSO SEHCYT, 12. 2015, Madrid. *Anais.* Madrid: Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas,2015. p. 163-170.

[15] AMATI, op. cit., p. 11.

[16] MOTA, op. cit., p. 166.

[17] Ver Manoel Azevedo Fortes, "Representação feita a S. Majestade que Deus guarde [...] sob a forma e direção, que devem ter os Engenheiros para melhor servirem ao dito Senhor neste Reino, e suas Conquistas", In: BERNARDO, Luís M.A.V., *O projecto intelectual de Manuel de Azevedo Fortes.* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, p. 231, 234-235.

[18] SANTOS, João Henrique. Do terreiro do paço à praça XV: a análise da tipologia de um centro de poder no Rio de Janeiro. In: Colóquio Ibero-Americano da Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 3. 2014, Belo Horizonte. *Anais.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. p.n.n. [CD-ROM]; ver também CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro Setecentista. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

[19] Ver *Revista Projeto,* São Paulo, n. 20, 1984, p. 135-157; CAVALCANTI, Lauro (org.). *Paço Imperial.* Rio de Janeiro: Index, 2005.

[20] PIVA, Teresa Cristina de Carvalho; COSTA, Nelson Lage da. Uma breve história do Convento dos Barbonos. In: Congresso de História das Ciências das Técnicas e Epistemologia, 5., 2012, Rio de Janeiro. *Anais.* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia (HCTE), 2012. *p.n.n.* Disponível em <http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh5/trabalhos%20orais%20completos/trabalho_107.pdf>. Acessado em 01.out.2018.

[21] "Chamado outrora Palácio 'Novo', pois primitivamente, os Governadores moravam em Mariana e, quando iam a Ouro Preto, ocupavam, uma casa que existiu no bairro de Antônio Dias; é hoje a escola de Minas. Foi construída por ordem de Gomes Freire de Andrade sob traçado do engenheiro sargento-mor José Fernandes Pinto de Alpoim. A sua construção foi arrematada em hasta pública por Manuel Francisco Lisboa, pai de Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho'. Sólida construção assobradada com cunhais e vãos em cantaria do Itacolomi, num terreno em declive e dominante, formando na frente terraço e rampa de acesso reforçados por sólidos paredões em talude, e tendo, nos quatro ângulos, baluartes com guaritas, cordão e parapeito; mais duas guaritas guarnecem o terraço. Serviu também de residência aos Presidentes da Província e do Estado até 1898, quando o governo se passou para a nova capital: Belo Horizonte. Tinha internamente calabouços, saguão e outros complementos militares." ESTAMPA 12 [legenda]. Ouro Preto: Antigo Palácio dos Governadores. In: RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico.* São Paulo: Livraria Martins, 1944, é nessa estampa que Wasth Rodrigues propõe uma reconstrução do "Aspecto Antigo", com os baluartes não ocupados, e com a presença das rampas de acesso, configuração que, pela documentação, não encontra coerência, pois os baluartes já estariam ocupados antes de 1781, ver LOPES, op. cit., p. 31: "A capela do Palácio, ocupando um dos baluartes na frente, foi construída em época anterior a 1781. É desse ano um mandato de pagamento a Manuel Francisco de Araújo (nota 51), de perto de um conto e trezentos mil reis, 'importância do Retábulo da Capela deste Palácio' "; as ilustrações *20* (prancha XVII) e *22* (prancha XVIII) de nossa tese já tinham sido publicadas em 1935, veja MATTOS, Anibal. *Monumentos Históricos, Artísticos e Religiosos de Minas Geraes.* Belo Horizonte: Apollo, 1935, p. 306-307.

[22] "Portal em estilo toscano, amplo e de desenho simples e elegante, no gênero dos portais das casas fortes e fortalezas. Sua cornija, que sustenta a janela, se apoia sobre o cordão da muralha. Na janela destancam-se o caixilho sóbrio e moderno para a época, e a sacada de ferro à moda portuguesa. Seu desenho é do autor do Palácio, o sargento-mor José Fernandes Pinto de Alpoim, e sua execução foi arrematada em 1742 por Caetano Silva, o Ruivo, informa o Guia de Ouro Preto." RODRIGUES, op. cit., ESTAMPA 16. Ouro Preto. Portal do Palácio dos Governadores.

[23] Ver DIAS, Pedro. *História da Arte luso-Brasileira:* urbanização e fortificação. Coimbra: Almedina, 2004, p. 276-277.

[24] "[...] um conjunto de bandidos de todas as nações, que pouco a pouco formaram uma grande cidade e uma espécie de República, onde eles têm como lei não reconhecer o governador de forma alguma [...]" In: MONTEIRO, John Manuel. Os caminhos da memória: paulistas no Códice Costa Matoso. *Varia História,* Belo Horizonte, n. 21, p. 86-99, jul. 1999, p. 95.

[25] Ver a excelente antologia de textos organizada por ANASTASIA, Carla Maria Junho. Guerras, sedições e motins. In: RESENDE, Maria Eugênica L. de; VILLALTA, Luiz Carlos *História de Minas Gerais:* as Minas setecentista. Belo Horizonte: Autêntica: Companhia do Tempo, 2007, v.1, p. 525-584.

[26] ANASTASIA, Carla Maria Junho. Um exercício de auto-subversão: rebeldes fascinorosos na Sedição de 1736. In RESENDE, M. E. L. de; VILLALTA, L. C., op. cit., p. 568; ver as cartas de Gomes Freire de Andrada, Conde de Bobadela e Martinho de Mendonça de Pina e Proença, Governador Interino Administração Colonial Portuguesa pulicadas em: DOCUMENTOS. *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v. 16, n. 2., p. 236-460, jul.-dez. 1911.

[27] Ver CAVALCANTI, Irenilda R.B.R.M. *O Comissário real Martinho de Mendonça: práticas administrativas na primeira metade do século XVIII.* 2010. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

[28] FONSECA, Alexandre Torre. A Revolta de Felipe dos Santos. In: RESENDE, Maria Eugênica L. de; VILLALTA, Luiz Carlos,. op. cit., p. 560-564.

[29] Para uma avaliação plural do problema da alimentação no Serro Frio mineiro ver MENESES, José Newton Coelho. *O continente rústico.* Diamantina (MG): Maria Fumaça Ed., 2000.

[30] Cf. VASCONCELLOS, op. cit., p. 114; para os movimentos promovidos de urbanização difusa por toda a capitania ver FONSECA, Cláudia Damasceno. *Arraiais e vilas d'El Rei.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

[31] "Tendo feito subir As Minas o sargento-mor engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, incumbe-o Gomes Freire de organizar o projeto e os 'Apontamentos para a obra q[eu] se pretende fazer por conta da Real Fazenda em V[il]a rica na casa forte'. Ao ler esses apontamentos [...] de junho de 1741, e que são detalhadas as condições, alongando-se por grande número de cláusulas, verifica-se que, apesar de se referirem ao aproveitamento de partes das antigas edificações, já visavam a construção inteiramente nova. E o edifício que nos veio dos tempos coloniais mostra bem, em seus detalhes arquitetônicos, ter sido feito sem a utilização de obras já existentes", In LOPES. op. cit., p. 17.

[32] Ver o ótimo panorama oferecido por DIAS, Pedro, O desenvolvimento da fortificação regular. In: _____. op. cit., cap.2, p. 57-103; ainda sobre as praças fortificadas regulares no Brasil ver MORI, Vitor Hugo. *Arquitetura militar:* um panorama histórico a partir do Porto de Santos. São Paulo: Fund. Cultural Exército Brasileiro, 2003; OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *As fortificações portuguesas de Salvador quando Cabeça do Brasil.* Salvador: Fund. Gregório de Mattos, 2004; CAMILO, Janaína. *Homens e pedras no desenho das fronteiras:* a construção da Fortaleza de São José de Macapá (1762-1782). Brasília: Ed. Senado federal, 2009; TONERA, Roberto; OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *As defesas da ilha de Santa Catarina e do Rio Grande de São Pedro em 1786.* Florianópolis: Ed. UFSC, 2015; MOREAU, Filipe Eduardo. *Arquitetura militar em Salvador da Bahia:* séculos XVI – XVIII. São Paulo: Intermeios, 2016; ainda no âmbito colonial português dos empreendimentos em fortificações ver TEIXEIRA, André. *Fortalezas do Estado Português da Índia.* Lisboa: Tribuna da História, 2008; sobre o ensino e as práticas de projeto no âmbito luso-brasileiro ver BUENO, Beatriz P. Siqueira. *"Desenhar" (Projetar) em Portugal e Brasil nos séculos XVI – XVIII.* São Paulo: LAP-FAU-USP, 2002.

[33] Cf. SEVERINI, Giancarlo. *Progetto e disegno nei trattati di architettura militare del Cinquecento.* Pisa: Pancini, 1994. p. 50-51: "Per i trattatisti del '500, architetti e ingegneri, a differenza di quelli del secolo precedente che attingevano dalla tradizone e dalla pratica, è próprio l´attività di fortificare, nella quale confluiscono scienze e tecniche varie e complesse, che richiede di essere sottoposta a formulazioni teoriche – dotate di un próprio lessico, inteso come definizione preliminare dei termini impiegati e quindi di un linguaggio tecnicamente corrispondente - secondo le quali fra le parti che compongono le difese vengono individuati rapporti costanti e regolari, la trasformazione di una riflettendosi sulle altre. Il disegno dele nuove fortificazioni può quindi essere 'ottimizzato' per mezzo dela matemática e di relazioni numeriche e logiche, che collegano le forme ala geometria e alle traiettorie dei tiri."

[34] A publicação foi organizada e promovida pelo nosso querido mestre Professor Mário Mendonça de Oliveira In VELLOZZO, Diogo Sylveyra. *Arquitetura militar ou fortificação moderna.* Salvador: EDUFBA, 2005.

[35] LOPES, op. cit., p. 31.

[36] Ver VAUBAN, Sébastien le Preste du. *Véritable manière de bien fortifier de Mr. de Vauban:* Où l'on voit de quelle methode on se sert aujourd'hui en France, pour la fortification des place. Amsterdam: Pierre Mortier, 1703, v.3., p. 109-135.

[37] ALPOYM, J. [Apontamentos]13 de junho de 1741. *Revista do Arquivo Público Mineiro,* Belo Horizonte, v.6, n.2, p. 574-578, abr.-jun.1901. p.575.

[38] "Em reunião da Junta da Fazenda [...], no mês de novembro de 1766, é proposto pelo seu presidente, o governador Lobo da Silva, e aprovado pelos deputados, dividir a casa que serve de 'Provedoria com hum Frontal, abrindolhe porta para o Baluarte correspondente à janela contígua, tirar o aterro deste e fazer na aria do mesmo hua Caza dandolhe lus com duas janelas para que fosse útil ao exercício de maior consequência da Contadoria' Por essa obra foi aceito o lanço oferecido pelo mestre Manoel Francisco Lisboa", In LOPES, op. cit., p. 30.

[39] Ver. *A Escola de Minas:* cum mente et malleo, centenário da indepedencia. Ouro Preto: Mineira, [1922]; CARVALHO, José Murilo de. *A Escola de Minas de Ouro Preto:* o peso da glória. 2.ed.rev. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

[40] Publicado em REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial.* São Paulo: Ed. USP, 2000, p. 216.

41 Ver LOPES, Francisco Antônio. Pelourinho. In _____, op. cit., p. 117-123, e, COSTA, Antonio Gilberto. Os documentos cartográficos e outras iconografias: importância na pesquisa e na preservação do patrimônio cultural brasileiro. In SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 1.2011, Paraty, RJ. *Anais.* Paraty: UFMG, 2011, p. 21-23.

42 "A Capela do Palácio, ocupando um dos baluartes da frente, foi construída em época anterior a 1781. É deste ano um mandado de pagamento a Manoel Francisco de Araújo[...] de perto de um conto e trezentos mil réis, 'importância do retábulo da Capela deste Palácio'. Datará, no entanto, essa construção de época posterior a 1766, que é quando ficou resolvido, como se viu acima, o destêrro do baluarte que a recebeu", In LOPES, op. cit., p. 31.

43 Publicado em REIS, op. cit., p. 215.

44 "Apontamento para as obras q. se pretende fazer por conta da Real Fazenda em V.a Rica na casa forte". ALPOYM, op.cit. p. 574.

45 Programa coordenado pelo Prof. Carlos Alberto Pereira desde 2005, Departamento de Mineralogia da Escola de Minas, UFOP.

46 "Anno de Nacim.to de de Nosso Senhor Jesus Christo de mil settecentos e quarenta e hum ao prim.o de Julho do d.o anno nesta V.a Rica do Ouro preto, em caza da Intendencia da Real Fazenda, sendo ahi e Exm.o Gomes Fr.e de Andr.a Gov.r e Cap.m Gen.l, deste Governo com o D.r Prov.or da Real Fazenda Ant.o Roiz Macedo e o Thezoureiro Jose de Alm. Da Machado comigo escrivão da mesma, pelos d.os Exmo Gen.l e Provedor, foi mandado ao Porteyro Dom.os Miz. Rematasse a Caetano da Silva o Ruivo, M.e cantr.o Portico da pedra do Pallacio desta V.a na forma da planta q. se lhe deu, por quatro centos e sincoenta mil r.s posya a pedra no lugar da obra a custa da Real Fazenda, e com sincoenta outavas de ouro a vista, por não haver q.m menos a fizesse havendo andado em praça o tempo da ley e nesta forma se lhe houve por rematado o Portico na referida q.ta de 450$000 rs. q.e elle assentou e de que mandarão fazer auto que assinarão" Rematação do Portico do Palacio [...] Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, v,6, n.1. , 1901, p.579.

47 Ver COSTA, Antonio Gilberto. *Rochas e Histórias do Patrimônio Cultural do Brasil e de Minas,* Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2009, p. 142: "Seu portal principal, diferenciando-se das demais cantarias [do Palácio], foi construído em calcário dolomítico extraído na Pedreira do Ôjo, situada entre Gambá e Passagem de Mariana"; ver também MATTOS, op. cit., p. 311: Nas peças de cantaria do edifício, como nas outras obras importantes de Ouro Preto, foi empregada a pedra do Itacolomy. No pórtico de entrada foi applicado o 'calcareo do Ojô', das proximidades de Ouro Preto."

48 Cf. SCAMOZZI, Vincenzo. *L´Idea della Architettura Universale.* Veneza: G. Valentino, 1615, Parte 2, v.6, cap. 1, p. 3: "E prima il Toscano, essendo cosi nel tutto, come anco nelle sue parti, e membra molto sodo, e robusto; in tanto, che is demostra asai atto a sostenere ogni gravissimo peso; e perciò egli tiene molto del Giganteo."

49 PIMENTEL, Luis Serrão. *Methodo Lusitanico de desenhar as fortificações das Praças regulares e irregulares, fortes de campanha, e outras obras pertencentes a architectura militar distribuido em duas partes operativa, e qualificativa.* Lisboa: Antonio Craesbeeck de Melo Impressor de S. Alteza, 1680. Parte I, seção I, cap. 35, p. 147.

50 FORTES, Manoel Azevedo. *O Engenheiro Portuguez:* dividido em dous tratados. Lisboa: Officina de Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Officio, 1729. v.2., livro VI, cap.5, p. 292.

51 VELOZZO, op.cit. cap. 15, p. 225-226.

52 Ver SERLIO, Sebastiano. *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere degli edifici:* cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempi dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuio. Venetia: Francesco Marcolini da Forli, 1537. Livro IV., p. 5.

53 V. VIGNOLA, Jacomo Barozzio da, *Regola delli cinque ordini d´Architettura.* Roma: [s.n.], 1562, lâm. 4: "Non havendo io fra l´Antichità di Roma trovato ornamento toscanom di che n´habbi possuto formar regola, come ho trovato dell´altri 4 Ordini Dorico Ionico Corinto e Composito; ho preso l´autorità di Vitruvio nel quarto libro al settimo capitolo, dove disse la colonna toscana dover essere in alteza di sete grossezze di essa colona con la base e capitello. Il resto dell´ornamento cioè architrave, fregio e cornice, mi pare esses convenevole, osservar la regola, la quale ho trovata ne gli altri ordeni cioèm che l´architrave, fregio, et cornice siano la quarta parte dell´altezza dela colonna, la quale e moduli 14 com la base, et capitello, come si vede notato per numeri; così l´architrave, fregio, et cornice saranno moduli 3 ½, che viene as essere il quarto di 14. Li suoi particolari membri saranno al luogo suo minutamente notati"; é interessante ver a tradução portuguesa dessa passagem de Vignola, ocorrida somente na segunda metade do século

XVIII em Coimbra: "A primeira ordem chamada Toscana he a mais robusta,e mais simples porisso propria para os edificios deste carater: as outras vão sendo sucessivamente mais delicadas porisso se empregão, ou sobre as mais robustas isto he, sobre a Toscana, e Dorica, ou para ornar aquella parte do edificio onde forem mais proprias. Como nas antiguidades de Roma se não tem achado algum ornamento toscano pelo qual se podesse estabelecer huma regra para as proporçoens das suas partes como se fez nas outras quatro ordens, Dorica, Jonica, Corinthia e Composita, servimo-nos da autoridade de Vitrubio lib. 4 cap. 7, onde diz que a coluna toscana com baze, e capitel deve ter de altura 7 das suas grossuras, e que para a architrave, frizo, e cornija se observem as regras estabelecidas para as outras ordens, isto he que estas tres pessas juntas sejaõ a quarta parte da coluna com baze e capitel; e como esta tem 14" como se vê pelos números notados na estampa, segue-se que o architrave, frizo, e cornija juntos devem ser a quarta parte de 14 que vem a ser 3.m ½; os membros particulares serão marcados meudamente em figuras maiores, afim de os fazer mais sensiveis". VINHOLA, *Regras das sinco ordens de Architectura segundo os princípios de Vihnola,* Com hum Ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres Architectos. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787, p. 61-63.

54 Cf. MOROLLI, Gabriele. «*Vetus Etruria*»: il mito degli etruschi nella leterratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann. Florença: Alinea, 1985, p. 87: "Troppo era, evidentemente, il bisogno di 'regolarizzare', da parte dela mentalità normativa, classificatória tipicamente rinascimentale, la condizione istituzionalmente anomala di questa colona per così dire giunta dall´Antichità stessa senza il crisma, senza il pedigree dell´ordine vero e próprio. Tutti furono, dunque, bem felici di fare próprio il golpe teórico di Serlio e di accettare che il tuscanico fosse um ordine al pari degli altri; ed anzi la consegna fu di attribuire tale opera di fondazione allo stesso Vitruvio. Consegna teorética ala quale tutti furono fedeli salvo, forsem il gran sacerdote dell´ortodossia classicista, Jacopo Barozzi da VIgnola che, pur includendo il tuscanico nelle 'tavole dela legge' dela sua Regola come primo dei cinque ordini, próprio per il su rigorismo per così dire controriformato senti il bisogno, jesuiticamente, di confessar ela totale artificiosità [...]".

55 Ver MENEZES, J.; RODRIGUES, M. Fortificações portuguesas no nordeste do Brasil: Séculos XVI, XVII e XVIII. Recife: Pool, 1986; PORTUGAL. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. *A arquitectura militar na expansão portuguesa*. Porto: Infante 94, 1994. (Catálogo da exposição realizada no Castelo de S. João da Foz, Porto, de Junho a Setembro, 1994).

56 Nessa relação proporcional entre diâmetro da pilastra toscana e sua altura Alpoim segue fielmente Vincenzo Scamozzi, e não Vignola que faz a indicação de sete módulos apenas; ver. SCAMOZZI, op. cit., parte segunda, livro 6, cap. 10, p.32: "E passando più innazi, l´altezza dele minori Colonne, che si convenghino bene di *sette moduli, e mezzo:* e se pure dagli Architetti moderni ne sono state fatte, e di sei, e di sette Moduli (come dicessimo altrove) non de[v]ono esser lodate, come anco la statura de gli huomini piccioli, e nani; perche in vero non hanno in esse alcuna ragione, nè proportione, o simpatia, con la statura humana [... e perciò rendono gli edifici molto bassi, e depressi [...]" [grifo nosso]; lembramos aqui que a consideração de "módulo" para Scamozzi e, portanto, para Alpoim, é o diâmetro regular no imoscapo dos fustes de colunas ou pilastras, e não o raio desse mesmo fuste como era a compreensão tradicional no século XVI.

57 Cf. SCAMOZZI, op. cit., parte segunda, livro 6, cap. 10, p.32: "La onde il sette, e mezzo viene a esser in proportione al diece, come il terzo, al quarto, e come a dire la sesquialtera paragonata ala proportione duppla. Hor affermati questi due numeri de la maggiore, e minor alteza delle Colonne, sarà assai facil cosa poi a ritrovare le proportioni, & altezze delle altre. Onde di primo trato habbiamo fato l´ordine Toscano, come robusto, e Giganteo, per no dire Ciclopo: e che le sue Colonne siano com Base, e Capitello di sette Moduli, e mezzo. E l´ornamento; cioè Architrave, e Fregio, e Cornice sopra esse sai alto per il quarto dela loro alteza: e si conta molto bene a questo Ordine"; sobre a mesma proporção do entablamento toscano, de um quarto da altura total da coluna/pilastra, para Giacomo Barozzio da Vignola, ver nota 53 supracitado.

Recebido [Fev. 28, 2020]
Aprovado [Mai. 05, 2020]

58 Essa seria uma outra tese, que, para nossa sorte, já feita e defendida com todos os méritos por DANGELO, op. cit.

O papel do dicionário de Quatremère de Quincy nos debates sobre as preceptivas arquitetônicas

Renata Baesso Pereira*

Resumo Em 1788, Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849), que então se afirmava nos círculos eruditos de debates sobre a Arte na França, foi comissionado para elaborar o *Dictionnaire d'Architecture* para a *Encyclopédie Méthodique* do editor Panckoucke. A obra original foi publicada em três tomos (entre 1788 e 1825) e, em 1832, seu autor a redistribuiu e condensou em dois volumes no *Dictionnaire Historique d'Architecture*. O artigo discute as razões pelas quais esse gênero de texto, que separa os temas por verbetes e é publicado em fascículos, foi eleita para levar matérias ligadas à teoria da Arquitetura a várias classes de leitores, com o objetivo de orientar a formação do gosto não apenas dos arquitetos, mas também do público letrado em geral.

Palavras-chave: teoria da arquitetura, dicionário, séculos XVIII e XIX.

El papel del diccionario Quatremère de Quincy en los debates sobre preceptos arquitectónicos

Resumen En 1788, Quatremère de Quincy (Paris, 1755 – 1849), que se afirmaba en los círculos eruditos de debates sobre la arte en la Francia, fue comisionado para elaborar el *Dictionnaire d'Architecture*, para la *Encyclopédie Méthodique* del editor Panckoucke. La obra original fue publicada em tres tomas (1788 - 1825) y, em 1832, su autor la re-distribuyó y condensó en dos volúmenes en el *Dictionnaire historique d'architecture*. El articulo debate las razones por las cuales este género de texto, que separa los temas por entradas e es publicado en fascículos, fue elegido para llevar temas conectados a la teoría de la arquitectura paras varias clases de lectores, con el objetivo de refinar el gusto de los arquitectos y también el publico alfabetizado.

Palabras clave: teoría de la arquitectura, diccionario, siglos XVIII y XIX.

The role of the Quatremère de Quincy dictionary in debates about architectural precepts

Abstract In 1788, Quatremère de Quincy (Paris, 1755 – 1849), who, by then, was making himself known within the erudite debate circles of French art, was commissioned to elaborate the *Dictionnaire d'Architecture* for the *Encyclopédie Méthodique*, by editor Panckoucke. The original work was published in three tomes (between 1788 and 1825), and, in 1832, its author redistributed and condensed it in two volumes in the *Dictionnaire Historique d'Architecture*. The article discussed the reasons why this textual genre, which separates themes by entries and is published in fascicles, was elected to convey articles related to architectural theory to various classes of readers. The objective was refine not only architects' tastes, but also the literate public's tastes.

Keywords: theory of architecture, dictionary, 18th and 19th centuries.

Ao tratar do estudo do *corpus* disciplinar da Arquitetura na França nos séculos XVIII e XIX é fundamental destacar o papel dos dicionários e enciclopédias e, em artigo anterior publicado na Revista Risco, situamos o *Dictionnaire Historique d'Architecture* de Quatremère de Quincy no âmbito da tradição francesa de publicações desse gênero (PEREIRA, 2009). No presente artigo, buscamos avançar na discussão sobre as razões pelas quais essa forma de texto, que separa os temas por verbetes e é publicada em fascículos ou volumes, foi eleita por seu autor para levar matérias ligadas à teoria da Arquitetura a várias classes de leitores, com o objetivo de orientar a formação do gosto não apenas dos arquitetos responsáveis pela produção coetânea de edifícios, mas também do público letrado em geral.

O ambicioso projeto conduzido por Diderot e d'Alembert, de reunir todas as matérias do conhecimento na grande *Encyclopédie* (1751-1772) e viabilizar sua circulação para o público letrado em geral, foi sucedido por outros projetos enciclopédicos, no final do século XVIII e ao longo do século XIX. Na primeira versão da *Encyclopédie* francesa os verbetes que tratam da Arquitetura foram elaborados pelo professor da *Académie Royale d'Architecture* e autor do *Cours d'architecture* (1771-1777) Jacques-François Blondel (1705 – 1774).

Na França, os dois grandes balanços sobre a teoria da Arquitetura publicados no século XIX foram realizados na forma de dicionários: o primeiro, o *Dictionnaire d'architecture* de Quatremère de Quincy, publicado em uma primeira versão como parte da *Encyclopédie Méthodique* de Charles J. Panckoucke[1], entre 1788 e 1825 e reeditado com o título de *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art,* em 1832; o segundo, o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* de Viollet-le-Duc, publicado entre 1854 e 1868.

Como destacou Vidler (1998, p.617), embora os dicionários de Quatremère de Quincy e Viollet-le-Duc apresentem teorias da Arquitetura diametralmente opostas, o primeiro defendendo um ideal clássico e o segundo um ideal gótico, há aproximações que podem ser feitas entre as duas obras, não só em relação à forma eleita por seus autores para divulgar suas ideias, mas também em relação aos papeis que ambos exerceram na *Académie* e na direção de obras públicas.

Frente ao ecletismo e aos *revivals* [2] que já se delineavam na França, desde a segunda metade do século XVIII, ambos os autores se colocam como defensores intransigentes de um passado ideal – seja a antiguidade grega clássica de Quatremère de Quincy, que se funde com os ideais revolucionários; seja o gótico de Viollet-le-Duc, que alimenta o nacionalismo francês da Restauração da Monarquia de Julho – como fonte de princípios capazes de conter os abusos da arquitetura de seu tempo (VIDLER, 1998, p.617).

* Renata Baesso Pereira é Arquiteta e Urbanista, Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2690-158X>.

Nas notas biográficas coetâneas, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) é apresentado de diversas maneiras: como escultor, arqueólogo, arquiteto, acadêmico ou *homme des lettres.* Sua vida longeva permitiu que atravessasse um período de muitas mudanças na França. Passou por todos os eventos da Revolução e, à medida que produziu uma vasta obra ligada à teoria das artes e da arquitetura, se envolveu em atividades políticas, na direção de obras públicas (a mais célebre, sem dúvida, seu comissionamento pelo Diretório, em 1791, para transformar a igreja de *Sainte-Geneviève* de Paris em Panteão Francês) e em atividades de ensino.

Quatremère de Quincy era favorável à reforma das academias reais, mas contra seu fechamento e, para apresentar seu projeto pedagógico, publica *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un systeme d'encouragements* (1791), obra que apresenta um plano de currículo para o ensino púbico das artes. Seu projeto contemplava não apenas o ensino prático mas também a inclusão, nos quadros da nova escola, de teóricos, historiadores, arqueólogos, estetas e *hommes des lettres.*

Por se posicionar contra a Revolução durante o período do terror, foi acusado de monarquista, preso, exilado e só pôde retornar à França durante o Consulado, sendo admitido nos quadros da *Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* em 1804. Durante a restauração da Monarquia foi agraciado com cargos de prestígio e influência como membro do *Conseil Royal d'Instruction Publique e Intendant Général des Arts et Monuments Publics* (1816).

Com a destituição de Joachin Lebreton da direção da *Académie des Beaux-arts* e sua viagem para o Brasil como chefe da Missão artística francesa, L. Dufourny é escolhido para substituí-lo, mas recusa a posição em favor de Quatremère de Quincy que passa então a exercer a função de *Secretaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-arts* (1816 -1839).3 Quatremère ocupou este cargo de grande influência, que representa o auge de sua carreira, por vinte e três anos, tempo durante o qual procurou implantar uma doutrina oficial na *Académie,* projeto cuja realização era por ele almejada desde a publicação de *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique…* (1791). Ampliou significativamente o papel do *Secrétaire perpétuel* que passou a ser responsável por redigir regulamentos e resenhas históricas sobre a vida de artistas, realizar conferências públicas sobre arte e teoria da Arquitetura, escolher os temas do *Grand Prix,* reformar o currículo da École des Beaux-Arts e controlar a *Académie de France à Rome.* Durante este período, sob a influência direta ou indireta de Quatremère de Quincy, a *Académie des Beaux-Arts* exerceu um forte controle sobre as artes na França.[4]

A trajetória acadêmica de Quatremère de Quincy foi concomitante à defesa intransigente do ideal clássico e a uma produção profícua que transitou por diversos gêneros literários. Ingressou nos debates sobre Arte e Arquitetura na França quando ganhou, em 1785, o prêmio da *Académie des inscriptions et belles lettres* com o ensaio *Mémoire sur l'architecture égyptienne*[5]. Neste texto ele já se posiciona em relação aos debates coetâneos sobre a origem da arquitetura e para isso apresenta uma discussão sobre os conceitos de Imitação e de Tipo que estarão presentes como verbetes no *Dictionnaire d'architecture* (1788-1825).

1 "O projeto de reedição da Encyclopédie significava para Panckoucke a oportunidade de introduzir-se no fechado círculo dos grandes editores parisienses. Amigo de Voltaire, de Rousseau e de Bouffon, o livreiro tinha por ambição retomar o espírito das Luzes através da sua difusão comercial. Sem o apoio da maior parte dos redatores originais e com a ajuda de concorrentes estrangeiros, publicou entre 1776 e 1777 cinco volumes que chamou de *Supplément au Dictionnaire Raisonné*, sendo um deles de pranchas de ilustrações. Entre os autores desta publicação in-folio, que tinham por ambição corrigir artigos e ampliar a *Encyclopédie*, já se encontravam alguns dos colaboradores da futura *Encyclopédie Méthodique*. Panckoucke acreditava que trinta anos depois de sua publicação a *Encyclopédie* deveria ser reformulada, mas sempre quis manter a ilusão de uma filiação entre sua *Encyclopédie Méthodique* e a obra de Diderot e D'Alambert. O frontispício de sua obra o coloca cercado por figuras ilustres como Voltaire, Rosseau e Buffon, misturadas aos autores da *Encyclopédie Méthodique*." MOREAU, François. *Le roman vrai de l'Encyclopédie*. Paris: Gallimard, 1990, p. 110.

2 O termo ecletismo é aqui empregado não no sentido reducionista que só o considera a predisposição dos arquitetos da segunda metade do século XIX em adotar estilos diferentes ou combiná-los entre si em um mesmo edifício. Adota-se a definição de Patetta que confere ao termo um sentido mais amplo utilizando-o para tratar das diversas de experiências revivalistas que sucederam-se desde 1750 até o final do século XIX. PATETTA, Luciano. Los revivals en arquitectura. In: ARGAN, G. C. et alt. *El passado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p.129-163. O primeiro *revival* é o neoclássico e a ele se superpõe o neogótico, para o qual o termo foi cunhado. ARGAN. Op. cit., p.8-15.

3 Para um entendimento detalhado da reorganização das Academias na França no período pós revolucionário ver: BAUDEZ, Basile. *Architecture & tradition académique*. Presses Universitaires de Rennes, 2012.

O intercâmbio epistolar foi o gênero literário escolhido por Quatremère para se opor publicamente à politica do Diretório em relação à pilhagem das obras de arte nos territórios conquistados pela França e à criação dos museus. As *Lettres à Miranda* são veiculadas pela primeira vez nos jornais parisienses da época, como estratégia de chamar o público letrado em geral a participar desse debate e, só em 1815, seriam publicadas em conjunto na forma de um livro. Após uma vista a Londres, a publicação de suas cartas para o escultor Canova é a forma escolhida para sintetizar suas impressões sobre os mármores do Parthenon e reafirmar suas concepções sobre o ideal de beleza e a teoria da imitação.

Em 1823, desfrutando da autoridade que cargo de *Sécretaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts* lhe conferia, Quatremère publica o ensaio *De l'imitation* em que trata de definir o sistema no qual se inserem as belas-artes em geral e classificar a Arquitetura como uma das artes que imita a Natureza, posição que se opunha a de outras figuras influentes do seu tempo, como Jean-Nicolas-Louis Durand, professor da *École Polytechinique,* que advogava o fim da mimese[6].

A publicação do *Dictionnaire d'architecture* na *Encyclopédie Méthodique* de Panckoucke se arrastou por um longo período, em função dos muitos eventos que alteraram o sistema de governo na França na passagem do século XVIII o XIX. A obra foi dividida em três tomos: o primeiro publicado em 1788, o segundo, em dois volumes, em 1801 e 1820 e o terceiro, em 1825. Diferente do projeto original da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, em que a Arquitetura figura entre os verbetes do sistema das belas artes, na *Méthodique,* a ambição de Quatremère de Quincy de conferir à esta disciplina autonomia se concretiza e ela ganha então um dicionário próprio. A obra possui total coerência teórica, apesar da distância temporal que separa os três tomos.

O critério de escolha dos verbetes do *Dictionnaire* é sua relação com uma das cinco temáticas apresentadas no exórdio: a "Histórica e Descritiva", que apresenta as novas e numerosas descobertas sobre os monumentos dos vários povos da antiguidade e também apresenta exemplares da arquitetura moderna; a "Metafísica", que distingue "a essência da Arquitetura, a natureza de seus meios, as relações que ela guarda com os sentidos, a compreensão e o gosto, os caminhos que ela deve percorrer para nos mover e nos agradar" e inclui as noções de "ordem, simetria, unidade, variedade, beleza, harmonia, discordância, invenção, genialidade, imitação, etc."; a "Teórica", tida pelo autor como a parte mais importante, pois "interessa a todos os tipos de leitores, orientando o arquiteto na concepção de suas obras e o público no julgamento que ele realiza"; a "Elementar" ou "Didática" que concentra o maior número de verbetes e "concerne àqueles que aprendem e ensinam esta arte", incluindo referências a tratados, paralelos, compêndios, às regras gerais das cinco ordens, suas medidas e proporções mais aceitas, e por fim a temática da "Prática", que se refere aos aspectos técnicos da construção (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788, tome I, Avertissement. p.V).

Essas temáticas não são tratadas separadamente. Os verbetes são apresentados de forma convencional, por ordem alfabética, embora o autor reconheça que esta não é a maneira mais favorável para que se compreenda o plano que conduziu a escolha dos verbetes. Quatremère não organiza um quadro geral que oriente a leitura do *Dictionnaire* como um tratado, mas cria um sistema de referência entre os verbetes que tem um papel fundamental para a compreensão da estrutura teórica que sustenta

4 As informações foram colhidas no ensaio biográfico que faz parte da obra: Schneider, René. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830).* Paris: Librarie Hachete et Cie., 1910. Disponível em: <https://archive.org/details/quatremredequi00schn/page/n8/mode/2up>. Acesso em 20 de maio de 2019.

5 O ensaio foi publicado em 1803 com uma nova introdução que embora reconhecesse a importância da campanha histórica e científica patrocinada por Napoleão Bonaparte não incorporou seus conteúdos. QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'état de l'Architecture Égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque.* Paris : chez Barrois L'aîne et Fils, 1803.

6 DURAND, Jean-Nicholas-Louis. *Précis des leçons d'architecture donnés a L'École Polytechinique.* Nouvelle édition. Paris: École Royale Polytechinique, 1819 (edição facsímile: Nördilingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1985), p.16.

o *Dictionnaire.* Por exemplo, no verbete "Tipo", ele encaminha o leitor para que consulte o verbete "Caráter", cujo conteúdo é complementar, mas também indica a leitura dos verbetes Pirâmide e Túmulo, onde relaciona estes edifícios aos seus tipos originais. No verbete "Arquitetura", na primeira parte em que trata da sua origem, remete o leitor ao verbete Cabana e, na segunda parte, em que discute a imitação do corpo humano e da ordem geral da Natureza, recomenda o exame do verbete Proporção (PEREIRA, 2009, pp.7-14).

Adversando os revivals e o historicismo nascente, a posição marcada por Quatremère de Quincy na Académie e no conjunto de sua obra é uma tentativa de sistematizar preceptivas que rejam a criação de novas obras pelos artistas e arquitetos, mas que também fundamentem o julgamento e a crítica do público. O caminho escolhido é a invocação de um ideal antigo que se expressa em diversos verbetes do Dictionnaire.

Todo o século XVIII ainda repercute a *querelle des anciens et des modernes,* e os seus debates sobre as noções do "bom gosto" e do "belo", na qual os últimos afirmam que tais conceitos só podem ser atingidos a partir da observação atenta da Natureza enquanto os primeiros defendem a autoridade dos antigos. Contudo, é preciso matizar esta disputa, pois nem o ensino acadêmico, nem o discurso dos artistas, jamais renunciaram por completo à referência antiga.

"Também deve ser assinalado que mesmo os "modernos" não rejeitavam a imitação dos modelos antigos, o que constituía, de todo modo, um lugar-comum na historiografia da época. A história era geralmente ensinada e aprendida a partir de exemplos (…). A diferença entre os "modernos" e os "antigos" encontrava-se, sobretudo, no grau de liberdade que o êmulo podia se permitir ao tratar do passado. Para os "modernos" a razão emanava de um cogito, era independente da história, transcendendo-a. Para os "antigos", e eu resumo sua posição ao nível da caricatura, a razão era imanente à história, e mais particularmente à história antiga, que se deslocava sobre os trilhos de uma sequência mítica quase que atemporal". (RYKWERT, 2003, p.57)

Publicado na primeira versão do *Dictionnaire* (tomo I- 1788), da *Encyclopédie Méthodique*, e reorganizado para a edição de 1832, o verbete "Antigo" trata, de forma sistematizada, conteúdos teóricos, históricos e críticos, reportando-se a fontes antigas e modernas. Na primeira seção do verbete, que trata das "Considerações teóricas sobre a perfectibilidade relativa das ciências e das belas-artes", embora não o cite nominalmente, Quatremère demonstra-se alinhado à Fontenelle que reconhece o progresso moderno nas ciências, mas defende a primazia dos antigos nas matérias relativas ao gosto, ao gênio e à invenção[7]. No verbete trata de distinguir os significados das palavras "descoberta", ligada ao campo das ciências naturais e da "invenção", no campo das belas-artes, "do mundo ideal, do sentimento e da imaginação" (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, tome I, p.46-7). A segunda seção do verbete, "Considerações históricas sobre as causas da perfeição do que se denomina antigo ou artes gregas", apresenta derivação patente da teoria de Winckelmann[8] que por Antigo, entende a cultura grega dita clássica.

"Tentamos demonstrar que a arte antiga, produção original do gênio dos gregos, foi o resultado de causas que, desde então, não se reproduziram em nenhum outro lugar, no âmbito das artes que têm por objetivo a imitação dos corpos. Agora se faz necessário demonstrar, através de que liame a Arquitetura unindo-se a estas artes e

[7] "Fontenelle, em sua digressão sobre os antigo e os moderno, publicada em 1688, ainda sustentava que, embora haja progresso na ciência e na indústria, nas quais o desenvolvimento é cumulativo, não há nas artes plásticas que são expressão espontânea do espírito humano. No entanto, foi precisamente o progresso na ciência e na indústria que impressionou os filósofos de meados do século XVIII, fazendo-os acreditar que esse avanço levaria a uma melhoria em todas as ordens." COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolucón (1750-1950).* Barcelona: Editorial Gustavo Pili, 1998, p.27. "A vantagem que Fontenelle atribui aos modernos por estarem montados nos ombros dos antigos é, portanto, muito real do lado do conhecimento progressivo como, física, astronomia, mecânica (…) Mas em termos de talentos, gênio e gosto, a sucessão não é a mesma. Razão e verdade são transmitidas, a indústria pode se imitar; mas o gênio não é imitado, a imaginação e o sentimento não passam como herança." ANCIENS,(Belles-lettres). In: DIDEROT, Denis, ALAMBERT, Jean Le Rond d' et alii. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societe des gens de lettres.* Troisieme édition. Geneve ; chez Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la République ; Neufchatel : chez la Société Tipographique, 1779, (tome deuxième), p.604-605.

[8] Em 1755 Winckelmann publica "Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura". Este ensaio já contém as principais ideias do autor e sua repercussão foi considerável, transformando-o no porta-voz do movimento antibarroco, que se anunciava, ainda de maneira débil. Winckelmann recomenda aos jovens que, no processo de iniciação aos mistérios da criação artística, façam o aprendizado não a partir da natureza, mas a partir da imitação dos antigos: "O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos". WINCKELMANN. Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga.* Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, UFRS, 1975, p.39.

assimilando-as, também produziu um sistema cuja excelência serviu para propagá-la entre todas as nações. Em mais de um artigo (ver Arquitetura, Madeira, Cabana) se considerou o princípio originário de construção nesta arte como fonte de seu sistema imitativo. Aqui nos contentamos em indicar qual foi o liame comum à arquitetura grega e às artes, que têm por objeto especial a imitação do corpo humano; gênero de analogia que não seria encontrado em nenhuma das outras arquiteturas . (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, tome I, p.47)

Para Quatremère, o recurso ao ideal antigo grego era antídoto contra o que considerava abusos na apropriação das descobertas de monumentos dos diversos povos da antiguidade que passaram a circular pela Europa na forma de gravuras e relatos. A defesa dessa posição se faz presente de forma consistente no verbete "Antigo" mas também em vários outros, fato que reflete a coerência de sua obra. Ao orientar a escolha das obras da arquitetura antiga a serem estudadas, retoma o tema da mimese em Arquitetura e elogia os arquitetos do século XVI que, no seu entendimento, foram capazes de empreender a correta imitação dos antigos:

"Há duas maneiras de imitar o antigo. Uma, impropriamente chamada imitação (ver esta palavra), consiste unicamente em reproduzir, nas suas cópias, aquilo que não é senão a aparência. A outra é aquela que consiste, por parte do imitador, da apropriação dos princípios e, por conseguinte, do gênio ou de suas causas, junto com suas consequências. (…) na Arquitetura, nada é mais fácil que a transferência de todas as partes de uma disposição ou de uma composição para uma outra, de todos os detalhes de ornamentos de um edifício para o projeto de um outro (…). Se estes pretensos imitadores são chamados a executar um edifício que não possui nenhum antecedente ou correspondente entre os Antigos, e ao qual não seja permitido adaptar o luxo banal de colunas ou de peristilos, então se descobrirá a total indigência de seu gênio e sua incapacidade para caracterizar as propriedades de cada edifício, através da escolha de formas convenientes a seu emprego, e da judiciosa aplicação de ornamentos significativos. A verdadeira maneira de imitar consiste, portanto em penetrar de fato no espírito e nas razões por trás destas obras, (…). O necessário e o útil são as primeiras condições que se exigem das obras de Arquitetura. É a partir do útil que deve nascer o agradável: é da sua íntima união que resulta a prazerosa impressão que recebemos. A utilidade, ou, se quisermos, a necessidade, foi (…) a base e o princípio gerador da arquitetura grega, ou daquela que se designa de bela arquitetura antiga. Ao seguir, no estudo de seus monumentos, o fio precioso que, outrora, guiou os inventores desta arte, os modernos poderão se tornar os continuadores dos gregos". (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, tome I, p.48)

No verbete "Autoridade", citando Roland Freart de Chambray[9], Quatremère afirma que "no âmbito da Arquitetura as obras dos gregos, depois de terem experimentado a crítica de tantos séculos e de tantas nações, tornaram-se uma espécie de equivalente da Natureza em seu gênero." Porém alerta que mesmo a "Autoridade" do antigo exige discernimento na apreciação do enorme número de obras. Admite admirar Claude Perrault por este não se submeter cegamente aos ditames dos antigos (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788, p.178).

[9] "Os gregos, mais próximos da Natureza, perceberam, diz Chambrai, muito mais claramente as coisas que vemos apenas com dificuldade, depois de um longo estudo da arquitetura antiga". QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Methodique - Architecture.* Tome I, 1788, p.176.

Acontece com o verbete Abuso o mesmo que com os demais verbetes do *Dictionnaire*: o controle de Quatremère sobre a totalidade do texto, bem como as disquisições

advindas de outras obras, sobretudo do ensaio *L'Imitation* (1823), o permitem confrontar verbetes afins e encadear os artigos reafirmando o estatuto da Arquitetura como arte de imitação. Neste sentido, assevera que os princípios da imitação e as regras de execução da Arquitetura exigem certas concessões, sem as quais ela deixaria de ser uma arte, e retornaria à esfera dos trabalhos mecânicos. Os princípios da Arquitetura não são inflexíveis, concessões e licenças são admitidas, sobretudo quando autorizadas pelo uso prolongado; mas há que se encontrar a medida e operar dentro de um sistema de regras sem, contudo, abrir mão do exercício do gosto e da escolha raciocinada.[10]

Mesmo entre aqueles que admitem que a construção em madeira seja a origem da arquitetura grega Quatremère aponta duas classes de *abusos*: de um lado, o rigorismo excessivo ou a conduta estritamente positiva que destrói o encanto da imitação, de outro a arbitrariedade caprichosa que não admite regras. Na versão de 1788 desse verbete, às considerações teóricas segue a didática enumeração dos abusos apontados por Palladio e por Perrault em *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la méthode des anciens* (1683).

O verbete "Invenção" foi originalmente publicado na *Encyclopédie*, tomo II, vol. 2 (1820), e a edição de 1832 do *Dictionnaire* apresenta algumas omissões sem, contudo, alterar de forma significativa sua estrutura e seu conteúdo. A referência nominal aos arquitetos italianos do século XV e XVI que, segundo Quatremère, foram capazes de proceder a ditosas invenções dentro do sistema da arquitetura antiga, foi suprimida na versão de 1832.[11]

O simples gosto pela novidade se opõe ao gênio inventivo que deve exercer sua ação dentre de um sistema de regras. Contrário às inovações do século XVII, Quatremère pretende restabelecer o que considera essencial à Arquitetura: a "Invenção" que se referencia no conjunto de princípios dados pela correta imitação da Natureza e da Antiguidade.

Então aqueles que procuram agradar através da originalidade se esforçam para descobrir maneiras novas; mas a originalidade que se procura tem sempre qualquer coisa de factícia, que logo se torna uma bizarrice. O gosto do público se deixa tomar pelo engodo da novidade; ele proclama inventor aquele que parece deixar os caminhos já trilhados; ele chama de invenção aquilo que nada mais é que inovação. Logo todo o respeito pelos princípios e pelas regras consagradas passa por servilismo ou timidez, e o campo da imitação é deixado ao desregramento do capricho. (…) Longe de dizer que as regras prejudiquem a invenção, é preciso, ao contrário, afirmar que a invenção não existe fora das regras; e acrescentamos que o mérito da invenção seria nulo, se fosse possível não haver regras, pois não haveria nenhum meio de julgá-la". (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, tome II)

Ao apresentar os significados que o termo "clássico" assumiu ao longo da história, Rykwert nos esclarece que "as conotações de autoridade e distinção formam parte da constituição própria dessa palavra". Na Idade Média, o emprego da palavra "clássico" foi substituído por "canônico", no sentido de "norma" e de "regra", mas a partir do século XVII, "clássico" passa a ser empregado não só com o sentido de "algo excelente e seleto, algo de primeira classe, como também algo antigo". (RYKWERT, 1982, p.10). A palavra "clássico" não constitui um verbete no *Dictionnaire* de Quatremère de Quincy, contudo o termo é empregado para definir o gosto "correto" que deveria orientar a produção das obras de arte.

10 Jaques-François Blondel também admite certas licenças e condena os abusos: "Na arquitetura, as licenças às vezes podem ser vistas como recursos; os abusos sobre os quais queremos falar nunca podem ser considerados como algo além da mediocridade artística. (…) o abuso do arquiteto se revela quando ele ignora as regras ou porque acredita estar acima dos preceitos". BLONDEL, J.F., Cours d'Architecture, 1771-1777. In: FICHET, Françoise. *La theorie architecturale a l'age classique – essai d'anthologie critique*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1979, p.444.

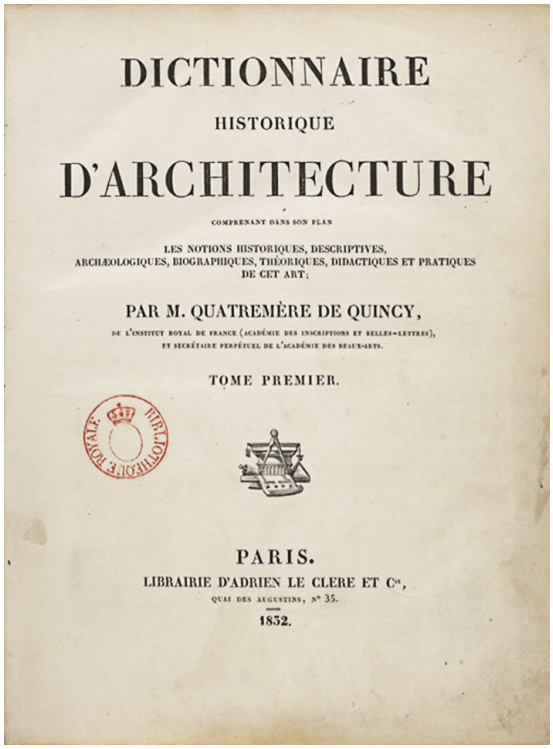
11 "O século XVI, na Itália, reproduziu, na medida do possível, os princípios da antiguidade em todas as artes e principalmente na arquitetura. As regras e combinações desta arte, o caráter das ordens, o bom gosto dos ornamentos, tudo foi aplicado com grande sucesso aos edifícios civis e religiosos, e vimos Léon-Baptiste Alberti, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Palladio Serlio, Scamozzi, etc., competir entre si, em seus monumentos ou tratados, para fixar novamente o gênio moderno, no círculo em que o gênio da antiguidade foi exercido por doze séculos, sem ter esgotado as combinações dos elementos sempre férteis, que são o material das invenções desta arte ". QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Methodique - Architecture*. Tome II, vol. 2, 1820, p.570.

"O que é portanto o chamado gosto clássico? É simplesmente aquilo que serviu de modelo para todos os povos da Europa moderna, e segundo o qual são compostas todas as obras que o mundo admirou até agora". (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p.80)

A autoridade de Quatremère de Quincy pode ser medida pelos inúmeros ataques dirigidos a ele por sectários de romantismos nascentes, mas foi a Revolução de 1830 que "representou um golpe mortal à doutrina e à influência do *Secréaire Perpétuel de l' Académie*". No Salão de 1831 "Eugène Delacroix expõe sua Liberdade guiando o povo, emblema da dupla revolução", contra o governo e a *Académie* (SCHNEIDER, 1910, p.423). Para demonstrar a degeneração da Académie é a Quatremère de Quincy também que Viollet-le-Duc se contrapõe no verbete "gosto" de seu *Dictionnaire*.

"Já faz muito tempo que se considera como garantia do gosto adotar certos tipos, reconhecidamente belos e deles jamais se afastar. Tal método, adotado na Académie de Beaux-Arts, no que se refere à arquitetura, nos levou a tomar por expressão do gosto certas fórmulas banais, a excluir a variedade, a invenção e considerar como fora da lei todos os artistas que buscassem expressar as novas necessidades através de novas formas. (…) O gosto (em arquitetura) ao invés de ser uma lei que flui de um princípio verdadeiro, geral, admitido por todos e aplicável a todas as coisas, tornou-se o privilégio de uma escola excluisiva. (VIOLLET-LE-DUC, 1858, p.32-3)

Foi apenas a partir da segunda metade do século XX que a obra teórica de Quatremère de Quincy passou a ser revalorizada. Arquitetos e historiadores da arquitetura como Argan (2000), Rossi (1995), Vidler (1997, 1998) e Moneo (2000) revisitam o *Dictionnaire* em busca de algumas chaves para reestabelecer o diálogo da arquitetura com o seu passado sem incorrer nas cópias literais e nas colagens banais de elementos.


DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

D'ARCHITECTURE

COMPRENANT DANS SON PLAN

LES NOTIONS HISTORIQUES, DESCRIPTIVES, ARCHÆOLOGIQUES, BIOGRAPHIQUES, THÉORIQUES, DIDACTIQUES ET PRATIQUES DE CET ART;

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES), ET SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

TOME PREMIER.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

PARIS.

LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,

QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.

1832.

Figura: Folha de rosto do Dictionnaire Historique d'Architecture, tomo I, publicado em 1832. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045594m.image>. Acesso: 17 de outubro de 2019. Obra de domínio público.

Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. Sobre o conceito de tipologia. *In:* _____. *Projeto e destino.* São Paulo: Editora Ática, 2000.

MONEO, Rafael. Sobre la noción de tipo. *In:* COSTA; Xavier (ed.). *Habitats, tectonicas, paisajes, arquitectura española contemporánea.* Madrid: ACTAR, 2000.

QUATREMÈRE DE QUINCY. *De l'imitation.* Facsimile du Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts, Paris, 1823. Bruxelles: AAM Editions, 1980.

_____. *Dictionnaire historique d'architecture.* Paris: Librairie d'Adrien Le Clère et C[ie], 1832, tomes I –II.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture.* Liège: chez Panckoucke, Tome I, 1788.

_____. *Encyclopédie Methodique - Architecture.* Liège: chez Panckoucke, Tome II, vol.1, 1820.

PEREIRA, Renata Baesso. "A definição de Arquitetura no Dictionnaire Historique de Quatremère de Quincy". *Risco* (São Carlos), v. 10, p. 3-14, 2009.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos* – los arquitectos del siglo XVIII. Barcelona.GG, 1982.

VIDLER, A. *El espacio de la ilustración:* la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII. Madrid : Alianza Forma, 1997.

VIDLER, A. The idea of type: the transformation of the academic ideal, 1750-1830". *In:* HAYS, K. Michael (ed.). *Oppositions Reader.* New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.439-459.

_____. The third typology. *In:* HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture theory since 1968.* Columbia University in the city of New York and The MIT Press, 1998, p.285-294.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol.6. Paris: Morel, 1858. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionnairera06viol/page/32/mode/2up/search/goût>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

Recebido [Fev. 15, 2020]
Aprovado [Mai. 05, 2020]

O Tratado do belo ou as Indagações sobre a origem e a natureza do belo 1752 e alguns dos seus desdobramentos nos *salons* de 1763, 1765 e 1767 (e nos ensaios sobre a pintura que completam o *salons* 1765)

Alguns escritos de Denis Diderot sobre o belo e as artes

Frédéric René Guy Petitdemange*

Resumo Esse trabalho busca esclarecer alguns aspectos da reflexão estética do filósofo Denis Diderot aproximando *O Tratado do Belo* ou as *Indagações sobre as origens e a natureza do Belo* com uma escolha de passagens dos Relatórios dos *Salons*. O Tratado foi editado como verbete sobre o Belo para a *Encyclopédie* em 1752. É um "tratado" tanto pelo estilo doutrinal empregado pelo filósofo, quanto pelo método epistemológico que busca nas suas origens a natureza do Belo. Os relatórios dos *Salons* de 1759,1763, 1765 e 1767, e os *Ensaios sobre a pintura* de 1765, constituíam os escritos mais importantes sobre a arte de Denis Diderot. Neles, o filósofo aplica e questiona na prática da crítica de Arte suas teorias em (trans) formações.

Palavras-chave: Diderot, história da arte, critica de arte.

El Tratado de belleza o las preguntas sobre el origen y la naturaleza del belo 1752 y algunos de sus desarrollos en los salones de 1763, 1765 y 1767 (y en los ensayos sobre la pintura que completan los salones 1765). Algunos escritos de Denis Diderot sobre lo bello y las artes

Resumen Este trabajo busca aclarar algunos aspectos de la reflexión estética del filósofo Denis Diderot, al relacionar el *Tratado de lo Bello* con una selección de pasajes de los *Informes de los Salons*. El Tratado fue publicado como una apostilla sobre lo bello en la *Encyclopédie* en 1752. Es un "tratado" tanto por el estilo doctrinal utilizado por el filósofo como por el método epistemológico que busca en sus orígenes la naturaleza de lo Bello. Los informes de los *Salons* y los *Ensayos sobre la pintura* de 1765 constituyeron los escritos más importantes sobre el Arte de Diderot. En estos comentarios, el filósofo emplea y cuestiona en la práctica de la crítica del Arte sus teorías en (trans) formaciones.

Palabras clave: Diderot, historia del arte, crítica de arte.

The Treatise of beauty or the Questions on the origin and nature of belo 1752 and some of its developments in the salons of 1763, 1765 and 1767 (and in the essays on the painting that complete the salons 1765). Some writings by Denis Diderot on the beautiful and the arts

Abstract The intention of this article is to clarify some aspects of philosopher Denis Diderot's aesthetic reflection, tying to connect both his works *The Treaty of Beauty* with a selection of passages from his *Reports of the Salons*. The Treaty was edited as an entry about beauty in the *Encyclopédie* in 1752. It is a treaty both in the doctrinal style employed, as it also is due to the epistemological method that seeks to find in the origins the true nature of beauty. The reports on the Salons and the *Essays on Painting* of 1765 are considered Diderot's most important writings about art. In them, the philosopher applies and questions his theories in the practice of the critique of art.

Keywords: Diderot, history of arts, criticism.

Este trabalho procura contribuir ao esclarecimento do pensamento estético de Denis Diderot e do seu gosto no que diz respeito à arte da pintura. Nessa perspectiva, buscaremos correspondências entre O *Tratado do Belo*, os relatórios dos *Salons,* de 1763, 1765 e 1767 e os *Ensaios sobre a pintura* que completam o *Salon* de 1765.

O *Tratado do Belo* ou *Indagações sobre a origem e a natureza do Belo* é um texto do gênero do tratado que busca esclarecer o conceito do Belo de uma maneira epistemológica, analisando e criticando as mais importantes variações do conceito de Belo ao longo da história da filosofia apresentando seus movimentos e suas variações. Curto em relação a o que se espera de um tratado, o texto, adaptável ao formato de verbete é editado como tal em 1752 no volume II da *Encyclopédie.* Como verbete, da *Encyclopédie,* esse artigo de Diderot participa dessa ferramenta essencial do projeto des *Lumières* de democratizar o conhecimento e a filosofia na construção de uma humanidade que, "mais instruída, será mais virtuosa e será mais feliz"[1]. Nesse texto Denis Diderot expõe a sua *Teoria da percepção das relações,* que situa o sentimento do Belo na sensação de prazer e de agrado que ocorra na percepção das relações que temos com os objetos, *"Quando há belo"*. Para determinar as qualidades e os efeitos do Belo, Diderot encontra no momento da percepção a origem do prazer estético. Um agrado tudo subjetivo que nasce no ato de percepção das relações cognitivas (sensíveis e intelectuais) que encontramos nas artes, construindo nossa cultura e nosso gosto[2]. O *Tratado do Belo* discute e propõe conceitos para esclarecer o Belo. Os relatórios dos *Salons* se apresentam nesse trabalho como o relatório da experiência do belo (e do feio) e a aplicação dos conceitos discutidos no *Tratado do Belo* por Diderot.

Convidado pelo filosofo Melchior Grimm para assumir os relatórios dos *Salons* para a *"Correspondance littéraire, critique et philosophique"*, periódico, escrito à mão e em francês é lido por uma grande parte das monarquias europeias ditas *"illuminées"*.

Os relatórios dos *Salons* ocupam Diderot entre 1759 e 1781, o gênero é aquele da correspondência que, proporcionando um ambiente de intimidade entre os dois filósofos, age com garantia de sinceridade e de liberdade de expressão.

Diderot, o filósofo *"touche à tout",* que sempre navegou entre os gêneros literários, vai inventar um novo: a crítica de arte para descrever, analisar e refletir e partilhar as experiências estéticas que ocorrem nos *Salons.*

Destacamos três gêneros literários escolhidos por Diderot para discutir o Belo, as artes e o gosto: o tratado, adaptado em verbete, o ensaio e a crítica de arte. Como gênero inventado, a crítica de arte de Diderot procede da diversificação dos discursos

* Frédéric René Guy Petitdemange é Historiador de Arte e Arqueologia, Professor da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA USP), ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0773-3851>.

filosóficos que ocorre no século XVIII. Maneira para alcançar leitores da elite europeia avida de informações sobre os eventos culturais da Paris do século XVIII, mas também maneira de adaptar o gênero de discurso a o tema discutido. Na obra de Diderot, cada gênero de discurso propõe uma abordagem diferente do Belo, das artes e do gosto. Dos conceitos do belo expostos e discutidos no *Tratado do Belo* à experiência *in situ* narrada nos textos críticos dos *Salons* passando pelos Ensaios[3] que discutem os preceitos artísticos pós-experiência estética, cada ângulo de visão contribua a esclarecer a questão do belo e das artes.

Para Diderot, os relatórios dos *Salons* são textos críticos das Belas Artes que situam o filosofo no lugar do espectador que descobre, observe, descreve, analisa e julga as obras do *Salon*. Mesmo se reservados inicialmente a uma elite, os relatórios dos *Salons* participam do esforço iluminista em expandir e democratizar o conhecimento diversificando os meios da sua difusão.

O belo e as artes são temas essenciais no projeto Iluminista, e constitua um tema fundamental da *Encyclopédie* que almeja organizar e descrever as artes, as ciências e os ofícios no século XVIII.

"A obra que nos estamos começando (e que desejamos terminar) tem dois objetos: Como enciclopédia, ela deve expor, o quanto for possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos; como dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios, ela deve conter, sobre cada ciência e sobre cada arte, que seja liberal ou que seja mecânica, os princípios gerais que constituem a sua base e os detalhes os mais essenciais que faz o corpo e a substância dela." [4]

O *Tratado do Belo* e a situação da arte da pintura na organização dos conhecimentos humanos da *Encyclopédie*

Na sua organização, o projeto iluminista da *Encyclopédie* difere das precedentes organizações do entendimento humano de Bacon[5] e dos conhecimentos humanos de Chambers[6].

No *Discours préliminaire* da *Encyclopédie* de 1751 d´Alembert apresenta o Sistema figurado dos conhecimentos humanos *(Système figure des connaissances humaines).*

Nessa organização figurada de 1751 dos conhecimentos (Ciências e artes), as artes da música, da pintura, da escultura, da arquitetura civil e da gravura pertencem à categoria da "imaginação". Essa nova classificação remete a classificação da "poesia", já distinguida por Bacon (historia (memoria), poesia (imaginação), filosofia (Razão)), com três subclassificações: *narrativa, representativa e alusiva,* a pintura podendo ser relacionada às três categorias. Diferente também da organização de Chambers que situa a arte da pintura nas artes óticas (visuais), no conjunto das artes ditas liberais, a *Encyclopédie* desloca a pintura do domínio da razão para aquele do sentimento.

Essa valorização da imaginação indica uma variação notável na concepção enciclopedista, ela não afasta mais da verdade, como pensava Descartes e não é mais uma das principais fontes de erro como ponderava Malebranche. No *"Système figuré des connaissances"* de 1751, ela é uma faculdade de conhecimento como a memoria e a razão.

[1] Denis DIDEROT e D´ALEMBERT: Discurso preliminar à *Encyclopédie*. 1751, acessível em <http://editoraunesp.com.br/blog/editora-unesp-lanca-a-enciclopedia-de-diderot-e-d%E2%80%99alembert-em-cinco-volumes>.

[2] O termo "gosto" é empregado aqui no seu sentido figurado ativo a partir do séc. XVI na língua francesa: "Faculdade de discernir as qualidades e os defeitos numa obra artística ou intelectual". *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert. Paris 2000.

[3] DIDEROT, Denis: *Essais sur la peinture 1765. Collection savoir : sur l'art. Editions Hermann. Editeurs des sciences et des arts.* DIDEROT, Denis: *Les pensées détachées sur la peinture 1774. In Oeuvres complètes. Garnier Frères Editeurs Paris 1876.*

[4] Denis DIDEROT e D´ALEMBERT: Discurso preliminar a *Encyclopédie. op. Cit.*

[5] <www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/groult/images/learning_large.jpg>. Reconstituição sob a forma de uma tabela do texto de Bacon The Advancement of Learning (1605, Livre II) *reprise dans De Dignitate et Augmentis scientiarum* (1623) da edição de William Aldis Wright (Oxford, Clarendon Press, 1868 e 1926).

[6] <www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/groult/images/knowledge_large.jpg>. *Cyclopaedia d'Ephraïm Chambers* (2 volumes : ed. 1728 e1742 à Dublin).

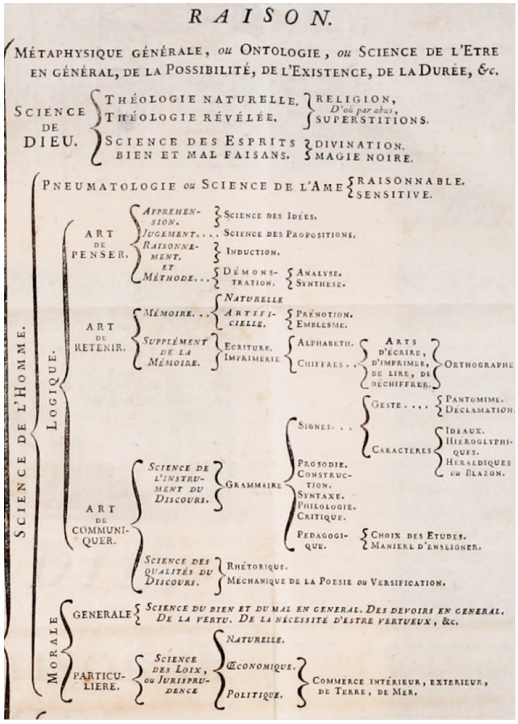


Figura 1: Sistema figurado dos conhecimentos humanos. Versão de 1751. Fonte: <https://encyclopedie.uchicago.edu/content/système-figuré-des-connaissances-humaines-de-lencylcopédie>, disponível em 14-junho-2021.

A definição de Voltaire para a *Encyclopédie* esclarece essa alteração:

"Imaginação, imaginar (logica, metafisica, literatura e belas artes). É o poder que cada ser sensível experimenta em si de representar-se no seu espírito as coisas sensíveis; essa faculdade depende da memoria. Veem-se homens, animais, jardins; essas percepções entrem pelos sentidos, a memória os retém, a imaginação os compõe. É por isso que os antigos Gregos chamaram as musas filhas da memoria.
É muito essencial notar que essas faculdades de receber ideias, de retê-las, de compô-las, são do nível das coisas cujas não podemos dar nenhuma razão; essas competências invisíveis de nosso ser estão na mão de Ser supremo que nos fez e não na nossa. Talvez esse dom de Deus, a imaginação, é ou único instrumento com o qual compomos ideias e mesmo das mais metafisicas." [7]

Para os enciclopedistas, a imaginação é assunto de conhecimento que concerne as áreas da "logica, da metafisica, da literatura e das belas artes". A imaginação, como a razão[8] é uma faculdade que depende da "memoria", são todas dons de Deus, todas são faculdades de conhecimento inexplicáveis pela razão.

A imaginação e a razão divergem nas suas finalidades e nos seus objetivos em relação às sensações arquivadas pela memoria. A razão busca a verdade sobre as sensações e a imaginação compõe com as lembranças das sensações para, entre outras produções, produzir o Belo. Nessa perspectiva enciclopedista, a busca do Belo é de uma veemência da mesma ordem que as buscas do Bem, do Justo, e do Verdadeiro. O tema interessa, o seu entendimento é difícil como o avisa que Diderot na abertura do *Tratado do Belo*.

[7] IMAGINATION, IMAGINER, (Página 8:560) Verbete da *Encyclopédie* acessível no site <portail.atilf.fr/encyclopedie/>.

[8] "RAZÃO: 1°. Pode se entender simplesmente e sem restrição essa faculdade cuja Deus doteu os homens, para conhecer a verdade. Qualquer luz que ela segue, e á qualquer ordem de matérias que ela se aplica." (...) Verbete da *Encyclopédie. Op.cit.*

"Tudo mundo raciocina sobre o belo: a gente o admira nas obras da natureza, a gente o exige nas produções das artes: a gente acorda ou recusa essa qualidade a qualquer momento; entretanto, si a gente pergunta aos homens do gosto o mais seguro e o mais delicado, qual é a sua origem, a sua natureza, a sua noção precisa, a sua verdadeira ideia, a sua exata definição, se é uma coisa de absoluto ou de relativo, se há um belo essencial, eterno, imudável, regra e modelo do belo subalterno, ou se a beleza é como as modas: vemos imediatamente os sentimentos partilhados; uns confessam a sua ignorância, outros se jogam no ceticismo. Como é que quase todos os homens sejam de acordo que tivesse um belo, que tivesse tantos entre eles que o sintam: vivamente onde ele está, e que tão pouco saiba o que é?" [9]

"Exigido nas produções das artes", o Belo é produto das articulações, ou das composições (para parafrasear Voltaire) feitas pela imaginação. Segundo a *Encyclopédie*, a imaginação se articula nas práticas das Belas artes que são as artes da música, pintura, escultura, arquitetura civil e gravura. Se a expressão "Belas artes" (*Beaux arts*[10]), que reúne as noções de Belo e de artes classifica literalmente as artes que produzem o belo indicado o objetivo dessas práticas artísticas, ele remete também ao gosto italiano pela sua etimologia e caracteriza a importância do modelo italiano na concepção iluminista das artes.

Nesse esforço dos enciclopedistas de esclarecimento da palavra arte, a classificação "Belas artes" considera que, nas artes, há práticas que obram especificamente na produção do Belo, sentimento subjetivo e infinito cuja percepção não se faz no domínio da razão, como avisa Diderot no *Tratado do Belo.*

«O belo não é sempre a obra de uma causa inteligível. [11] *(…) »*

A questão do sentimento é essencial na reflexão do filosofo, no verbete da *Encyclopédie* "sentimento íntimo"[12] ele precisa o caractere primordial e subjetivo da nossa experimentação e percepção do mundo.

(...) "É a indeterminação dessas relações, a facilidade de apreendê-las e o prazer que acompanha sua percepção que fez imaginar que o belo era mais uma questão de sentimento do que de razão. Ouso afirmar que todas as vezes que um princípio nos for conhecido desde a mais tenra infância, e que fizermos, por hábito, uma aplicação fácil e súbita dele aos objetos situados fora de nós, acreditaremos que o julgamos por sentimento. Mas seremos obrigados a confessar nosso erro em todas as ocasiões nas quais a complexidade das relações e a novidade do objeto suspenderiam a aplicação do princípio. Então, o prazer esperará, para ser sentido, que o entendimento tenha pronunciado que o objeto é belo. Aliás, o julgamento em tal caso é quase sempre sobre o belo relativo, e não sobre o belo real."(...)

A teoria de Diderot situa as origens do sentimento do belo no prazer ressentido na percepção das relações que o espectador estabelece com os objetos e com as obras e arte.

Essa ideia de prazer sentido na percepção de relações já tinha sida apresentada por Diderot em *"Memoires sobre diferentes assuntos de matemáticas"* em 1748.

9 DIDEROT Denis: Verbete do Belo da *Encyclopédie. Op.cit.*

10 O termo "Beaux-arts" aparece na língua francesa por volta de 1640 nas discussões sobre as criações de academias. Como termo classificador nas artes, é empregado no início nos dois gêneros, no feminino, em Bossuet (1658), na forma "belles arts" emprestado à forma italiana de "Bellas artes". Entretanto, a forma masculina "beaux-arts" prevalece como adaptação francesa e significa no meio do século XVIII, "as técnicas da beleza". Assim, a expressão "beaux-arts" propõe uma nova categoria de "arte"(técnica/prática) destacando-se das expressões "artes mecânicas" e "artes liberais". A cisão aconteça nas "artes liberais", provocada nos meios acadêmicos por uma variação de valor defendendo a necessidade de uma nova categoria de arte para valorizar as técnicas nobres, com a arte da poesia, a arte da pintura, a arte da música, bem como a arte militar e a arte naval.

11 DIDEROT Denis: Verbete do Belo da Encyclopédie.Op.cit.

12 SENTIMENTO ÍNTIMO: (metafisica) O sentimento intime que cada um de nós tem da sua própria existência, e do que ele experimenta em ele-mesmo, é a primeira fonte e o primeiro princípio de qualquer verdade da qual somos susceptíveis. Não há nenhuma que seja mais imediato para nos convencer que o objeto de nosso pensamento existe o quanto realmente que nosso pensamento mesmo, pois esse objeto e nosso pensamento, e o sentimento íntimo que nós temos dele não realmente que nos mesmos que pensamos, que existe e que temos o sentimento disso. Tudo que se queria dizer para comprovar esse ponto ou para esclarecê-lo mais, só o faria se obscurecer: do mesmo modo se se quisesse achar algumas coisas de mais claro do que a luz, e ir além, só se acharia as trevas. (...) O artigo é de Diderot.Verbete da *Encyclopédie. Op.cit.*

« O prazer em geral consiste na percepção das relações. Esse príncipe acontece na poesia, na pintura, na arquitetura, na moral, em todas as artes e em todas as ciências. Uma bela máquina, um belo quadro, um belo pórtico, só nos agradam pelas relações que podemos notar neles. […] »[13]

[13] Denis DIDEROT: Mémoires sur différents sujets de mathématiques. Publicado em 1748 em Paris por Durand et Pissot.

Diderot enfatiza que se esse príncipe pode ser aplicado a todas as produções humanas ele também se abra sobre a questão muito mais ampla do gosto.

« Esse príncipe deve servir de base por um ensaio filosófico sobre o gosto se se encontrasse alguém suficientemente instruído para fazer disso uma aplicação geral a tudo que ele abraça "(...)» [14].

[14] DIDEROT Denis: Verbete do Belo da *Encyclopédie. Op. Cit.*

Para situar os lugares do Belo, Diderot começa por citar as belas artes e a moral, mantendo o antigo preceito grego que associa os sentimentos do Belo e do Bem, lugares corriqueiros do agrado. Em seguida, ele expande o princípio a todas as artes e todas as ciências e corrobora essa ideia enumerando objetos diversos que recebem o adjetivo "belo" no uso corrente da língua. Separando as artes e as ciências, Diderot distingue a emoção e razão no desperto da percepção das relações e no sentimento do Belo.

Quatro anos depois, no verbete da palavra "Belo", o filosofo tem a matéria para desenvolver a sua teoria das percepções, evidenciando o aspecto fundamental da percepção das relações nas sensações de admiração e de prazer.

« A percepção das relações é o único fundamento da nossa admiração e dos nossos prazeres. […] »[15]

[15] Idem.

No verbete "admiração" da Encyclopédie, Diderot situa as origens da admiração na perfeição. A qualidade da perfeição estabelece sua permanência no tempo (na memoria). Na frase seguinte, Diderot chama o Belo para determinar as qualidades da admiração. Assim, os termos "admiração" e "perfeição" se determinam em relação ao efeito do belo que são susceptíveis de despertar no espectador. Diderot define a beleza[16] na Encyclopédie, não com efeito do belo, mas com a faculdade ou a potência de despertar em nos sensações agradáveis.

[16] "Beleza terme relativo, é a potência ou faculdade de excitar em nós a percepção das relações agraveis. Diz agradáveis, para me conformar a acepção geral e comuna do termo beleza: mas acredito que, filosoficamente falando, tudo que possa excitar em nós a percepção de relações, é belo." DIDEROT Denis: Verbete do termo Beleza (beauté) da *Encyclopédie. Op. Cit.*

"Admiração (Moral) é o sentimento produzido em nós pela presença de um objeto qualquer, intelectual ou físico, ao qual atribuímos alguma perfeição. Se o objeto for verdadeiramente belo, a admiração perdura. Se a beleza for apenas aparente, a admiração desaparece, através da reflexão. Se o objeto for tal que, quanto mais o examinarmos, mais perfeições descobrimos nele, a admiração aumenta. Só admiramos muito o que está acima de nossas forças ou conhecimentos. Assim, a admiração ora é filha de nossa ignorância, ora de nossa incapacidade: tais princípios são tão verdadeiros que o que é admirável para um pode nem mesmo chamar a atenção de outro. É preciso não confundir surpresa com admiração: uma coisa feia ou bela, desde que não seja ordinária em seu gênero, causa-nos surpresa; mas só as belas têm o dom de produzir em nós a surpresa e a admiração."

[17] "O prazer é um sentimento de alma que nos torna felizes pelo menos durante todo o tempo em que dele usufruímos. Nunca é demais admirar o cuidado que a natureza tem de nos cumular de prazeres." Verbete do prazer da *Encyclopédie.Op.cit.*

O agrado e o prazer[17] são sentimentos essenciais na busca das origens e da natureza do belo na relação que eles estabelecem com o estado de felicidade.

Na última parte do Tratado do Belo à teoria da percepção e seu desenvolvimento no, a ideia do belo do Diderot, como em Aristóteles e em São Toma de Aquino, se desperta na relação com o mundo fora de mim perceptível pelos sentidos[18].

« Chamo então belo fora de mim tudo que contêm em si algo que desperta no meu entendimento a ideia de relações; e belo em relação a mim, tudo que desperta essa ideia.» [19]

O ato de percepção é uma relação e evidencia outras relações entre o espectador e os objetos. Diderot descreve essa operação antes de definir o que ele entende com a palavra "relação".

"Quando digo tudo o que contém em si do que despertar em meu entendimento a ideia de relações, ou tudo o que desperta em mim essa ideia, é porque se deve distinguir bem as formas que estão nos objetos e a noção que tenho deles. Meu entendimento não põe nada nas coisas e não tira nada delas. Que eu pense ou não nas fachadas do Louvre, todas as partes que a compõem não deixam de ter tal ou qual forma e tal ou qual arranjo entre si." (...) [20]

O filosofo esclarece o que ele entende com a palavra "relações"

(...) "Mas, perguntar-me-ão: o que entendeis por relações"? Dar o nome de belo a algo que nunca foi considerado como tal não significa mudar a acepção dos termos? Parece que, em nossa língua, a ideia desse belo está sempre junto à de grandeza e que colocar a diferença específica numa qualidade que convém a uma infinidade de seres que não têm grandeza nem sublimidade não é definir o belo. O Sr. Crouzas falhou, sem dúvida, quando sobrecarregou sua definição do belo com um número tão grande de características que ela ficou restrita a um pequeno número de seres. Mas não é cair num defeito contrário torná-la tão geral que ela pareça abarcar todos, sem excetuar um monte de pedras informes, lançadas ao acaso nas margens de uma pedreira? Todos os objetos acrescentar-se-á, são suscetíveis de relações entre si, entre suas partes e com outros seres; não existem aqueles que não possam ser arranjados, ordenados, simetrizados. A perfeição é uma qualidade que pode convir a todos, mas o mesmo não acontece com a beleza. Ela só pertence a um pequeno número de objetos. Eis, parece-me, se não a única, pelo menos a mais forte objeção que mepossa ser feita, e vou tentar responder a ela." (...)

Explorando as expressões da língua corrente que empregam o adjetivo "belo", Diderot aponta a o desacerto do questionamento do Belo em vigor que limita o discernimento a ideia genérica de "grandeza" ou a qualidade imprecisa de "perfeição", que não bastam para discernir e precisar as especificidades subjetivas do sentimento Belo. Para remediar essa falta, o filosofo indica outro lugar para esclarecer as origens e a natureza do Belo. A sua teoria da percepção das relações desloca o lugar do Belo das sensações agradáveis dos objetos para o prazer da percepção de relações que se estabelecem entre o desconhecido, o conhecido e o reconhecido. A relação é momento do "conhecendo" de percepções possíveis, subjetivas e liberta o julgamento do belo das categorias de valores preestabelecidas.

18 «Nada é mais incontestável do que a existência de nossas sensações, e, sendo assim, para provar que elas são o princípio de todos os nossos conhecimentos, basta demonstrar que podem sê-lo; pois em boa Filosofia, toda dedução que tem por base fatos ou verdades reconhecidas é preferível a outra, apoiada apenas em hipóteses, por engenhosas que sejam. Por que supor que temos de antemão noções puramente intelectuais se, para formá- las basta refletir sobre nossas sensações? A explicação que ofereceremos aqui mostrará que essas noções, de fato, não têm outra origem. » *Encyclopedie*, discurso preliminar. *Op.cit.*

19 Verbete do Belo da *Encyclopédie. Op.cit.*

20 Idem.

"A relação, em geral, é uma operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, enquanto esse ser ou qualidade supõem a existência de um outro ser ou outra qualidade. Exemplo: quando digo que Pierre é bom pai, considero nele uma qualidade que supõe a existência de um outro, a de seu filho, e assim, do mesmo modo, as outras relações, quaisquer que possam ser. De onde se segue que, embora a relação só esteja em nosso entendimento, quanto à percepção, ela não deixa de ter seu fundamento nas coisas. Direi que uma coisa contém em si relações reais todas as vezes que for revestida de qualidades que um ser constituído de corpo e espírito como eu não poderia considerar sem supor a existência de outros seres ou de outras qualidades, seja na própria coisa, seja fora dela. E distribuirei as relações em reais e percebidas. Mas há uma terceira espécie de relações; são as intelectuais ou fictícias, as que o entendimento humano parece colocar nas coisas. Um estatuário olha um bloco de mármore; sua imaginação, mais rápida quanto seu cinzel, elimina do mármore todas as partes supérfluas e discerne no bloco uma figura. Mas essa figura é imaginária e fictícia. Ele poderia fazer, sobre uma porção de espaço determinado por linhas intelectuais, o que acaba de executar por imaginação num bloco informe de mármore. Um filósofo olha para um monte de pedras lançadas ao acaso; ele aniquila pelo pensamento todas as partes desse monte que produzem irregularidades e consegue fazer sair dali um globo, um cubo, uma figura regular. O que isso significa? Que, embora a mão do artista só possa traçar um desenho sobre superfícies resistentes, ele pode pelo pensamento transportar sua imagem sobre todo o corpo no espaço e no vazio; que digo eu? Sobre todo o corpo? A imagem, transportada pelo pensamento nos ares, ou extraída pela imaginação dos corpos mais informes, pode ser bela ou feia; mas não a tela ideal à qual ela foi ligada, ou o corpo informe da qual a fizemos sair." (...)

(...) "Quando digo, pois, que um ser é belo pelas relações que se observam nele, não falo de modo algum de relações intelectuais ou fictícias que nossa imaginação transporta para ele, mas de relações reais, que estão nele e que nosso entendimento observa com o auxílio dos sentidos. Em contrapartida, sustento que, quaisquer que sejam essas relações, são elas que constituirão a beleza, não no sentido estrito em que o bonito é oposto ao belo, mas num sentido, ouso dizer, mais filosófico e mais conforme à noção do belo em geral e à natureza das línguas e das coisas." (...)

O prazer na percepção das relações encontra a sua origem, produz o seu efeito e estimula o pleno exercício das nossas faculdades de sentir, pensar, memorizar e compor. Essas percepções de relações não poderiam existir se o homem não tivesse um receptor dotado de qualidades apropriadas para sentir em primeiro lugar

(...) "Nascemos com as faculdades de sentir e de pensar. O primeiro passo da faculdade de pensar é examinar suas percepções, reuni-las, compará-las, combiná-las, perceber entre elas relações de conveniência e inconveniência etc. Nascemos com necessidades que nos obrigam a recorrer a diferentes expedientes, dentre os quais nos convencemos de que há os bons, maus, rápidos, curtos, completos, incompletos etc., seja pelo efeito que esperamos deles, seja pelos que eles produzem. A maior parte desses expedientes é uma ferramenta, uma máquina, ou alguma invenção desse gênero. Mas toda máquina supõe combinação, arranjo de partes que tendem a um mesmo fim etc. Eis nossas necessidades e o exercício mais imediato de nossas

faculdades, Que concorrem tão logo nascemos para nos dar as ideias de ordem, arranjo, simetria, mecanismo, proporção, unidade. Todas essas ideias vêm dos sentidos e são factícias. Passamos da noção de uma multidão de seres artificiais e naturais, arranjados, proporcionados, combinados, simétricos, para a noção positiva e abstrata de ordem, arranjo, proporção, combinação, relações, simetria, e à noção abstrata e negativa de desproporção, desordem e caos." (...) [21]

21 Idem.

(...)" não importa o que se diga sobre todas as causas da diversidade dos julgamentos, não há razão para pensar que o belo real, que consiste na percepção das relações, seja uma quimera. A aplicação desse princípio pode variar ao infinito, e suas modificações acidentais podem produzir dissertações e guerras literárias, mas nem por isso o princípio é menos constante. Talvez não haja dois homens sobre toda a terra que percebam exatamente as mesmas relações nos mesmos objetos e que o julguem belo no mesmo grau. Mas se houvesse um só que não fosse afetado por relações em algum gênero, e se ele fosse insensível somente em alguns gêneros, esse fenômeno denunciaria nele um defeito de economia animal e estaríamos sempre afastados do ceticismo, pela condição geral do resto da espécie." (...)

O mundo é primeiramente uma experiência sensível. Há belo num objeto quando ele desperta um conjunto de relação com o sentimento intime do espectador no processo de percepção e de entendimento do mundo.

O elogio de Diderot nos relatórios do *Salons*

Jean Baptiste Simeon Chardin

"Conforme a natureza de um ser, conforme que existe em nós a percepção de um número maior de relações e conforme a natureza das relações que ele excita, é bonito, é belo, mais belo, muito belo ou feio; baixo, pequeno, grande, elevado, sublime, ultrajado, burlesco ou prazeroso; e seria fazer uma obra muito grande e não um artigo de dicionário que de entrar em todos os detalhes, é suficiente mostrar os princípios, deixamos ao leitor o cuidado das consequências e das aplicações. Mas podemos lhe assegurar, que seja que ele escolhe os seus exemplos na natureza, ou que ele os pede emprestados da pintura, da moral, da arquitetura, da musica, ele encontrara sempre que ele da o nome de belo à tudo que contem em si alguma coisa que possa despertar a ideia de relações; e o nome de belo relativo, a tudo que desperta relações convenientes com as coisas das quais precisamos fazer a comparação."[22]

22 DIDEROT Denis: Verbete do Belo da *Encyclopédie. Op.cit.*

«Rien n'est beau que le vrai. Le vrai seul est aimable.»[23]

23 BOILEAU DESPREAUX Nicolas : Épître IX verso 43. Edição Larousse. Paris 1949.

Diderot destaca a importância da conveniência no desperto das relações.

"CONVENIÊNCIA: Em pintura, significa não somente o acordo das partes para formar um tudo que não seja ridículo, mas a sabedoria e o gosto na escolha dessas partes tomadas relativamente ou separadamente. É a conveniência que assina cada objeto de um quadro o caractere que lhe convém em relação a sua grandeza, sua disposição, sua forma, sua riqueza ou a sua simplicidade. É por ela que não se aloja um rei numa casa de burguês, e um carvoeiro num palácio. É ela que ensina a não

vestir uma caipira de estofa de lençóis de ouro ou de seda, de não pôr a cabeça de um jovem sobre o corpo de um velho, nem a mão de uma mulher na extremidade de um braço de homem, a conservar cada objeto suas proporções naturais seguindo (ou segundo) a perspectiva, a dar a cada figura o caractere que lhe convém, segundo a paixão natural que o move, segundo sua idade, seu sexo e sua condição; a manter o costume tanto para as fábricas, os vestuários, as armas, etc. , que para a maneira de agir, enfim, a dispor tudo de maneira que o conjunto fizesse um tudo em acordo, a não introduzir nada nas composições que não tivessem verossimilhança, que não seja enérgico, natural, e conforme as regras do bom gosto e da (bienséance). Decência. A maior parte dos pintores ignora tudo, ou não faz bastante caso dessas leis de conveniência, seja nas atitudes, seja enfim na disposição dos objetos para a ordenança dos seus quadros. Alguns as olham como minúcias, enquanto as pessoas conhecedoras e de bom senso as tratam como erros reais, porque eles sabem de quais consequências fazem as conveniências essenciais, sobretudo numa arte que tem por objeto de fazer ilusão, de agradar e de instruir, e que não deve consequentemente expor nada aos olhos que não seja uma imitação exata da bela natureza. A decência não é exatamente a mesma coisa que a conveniência, não se pode assim confundi-las." [24]

Para Diderot a "conveniência" é a qualidade do Belo perceptível imediatamente pelo espectador na comparação (confrontação) da pintura e do seu modelo natureza[25]. A conveniência, como primeira relação entre o espectador e a obra deve produzir um efeito de verdade. Para isso, ela é o resultado de um sábio acordo entre as partes e revela o gosto do pintor na escolha dos objetos da natureza e na sua maneira de representa e dispô-los na tela. Além da verossimilhança dos objetos representados, a conveniência concerne também os ares e as posas dos personagens e se articula com as noções de decência e de decoro. Para esclarecer essa relação específica de verdade Diderot propõe a expressão "verdade de natureza" (vérité de nature) e com ela descreve os efeitos verificáveis na confrontação da pintura com o objeto. Para essa qualidade do belo, os elogios são para Jean Simeon Chardin e sua maneira singular de pintar que parece não corresponder ao gosto do seu tempo.

« É sempre a natureza e a verdade. Você pegaria as garrafas pelo gole se você tinha sede, os pêssegos e as uvas despertam o apetite e chamam a mão. Mr.Chardin é homem de espirito, ele entende a teoria da sua arte, ele pinta de uma maneira que lhe é própria e seus quadros serão procurados um dia."

Os termos "verdade" e "natureza" se articulam e se justificam um ao outro. Inseparáveis, é junto que eles qualificam e autentificam a conveniência, o decoro e a decência e os seus efeitos. Os elogios continuam no *Salon* de 1763.

"Há no Salon vários pequenos quadros de Chardin, eles representam quase todos, frutas com acessórios de uma refeição. É a natureza mesma; os objetos estão fora da tela e de uma verdade de enganar os olhos" [26]

"Chardin é tão verdadeiro, tão verdadeiro, tão harmonioso, que mesmo só se veja na tela a natureza inanimada, vasos, garrafas, pão, vinho, uvas, frutas, patês, ele se sustenta e talvez lhe tira de dois dos mais belos Vernet, do lado do qual ele não hesitou de se colocar."(...) [27]

24 DOM PERNETY : Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1757. Librairie Bauche.

25 "NATUREZA (poesia): Natureza em poesia é: 1. Tudo que é atualmente existente no universo; 2. Tudo que existiu antes de nós e que nós podemos conhecer com a história dos tempos, dos lugares e dos homens; 3. Tudo que possa existir, mas que talvez nunca tenha existido e que jamais existira. Nós entendemos na História a fábula e todas as invenções poéticas as quais concede-se uma existência de suposição que vale nas artes tanto quanto a realidade histórica. Assim, há três mundos aonde o gênio poético pode ir escolher e tomar o que lhe convém para formar as suas composições: o mundo real, o mundo histórico, que compreende o fabuloso, e o mundo possível; e esses três mundos chama-se de natureza. (...)" O Verbete é de Jaucourt - Verbete da Natureza da *Encyclopédie. Op.cit.*

26 DIDEROT Denis: Oeuvres Complètes. Tome X. Ed . Garnier Frères Paris 1876.. Salon de 1763. Salon de 1765 Salon de 1767. Les Essais sur la peinture 1765.

27 DIDEROT Denis: Oeuvres Complètes. Salons de 1763. *Op.cit*

Figura 2: Jean Baptiste Simeon, La table d'office, dit aussi Les débris d'un déjeuner ,1763 ? óleo sobre tela. 38 cm x 46 cm Museu do Louvre. Fonte: <collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065934>, disponível em 14 de junho de 2021.

"É esse que é um pintor, é esse que é um colorista." [28]

Nos *Salon* de 1765, Diderot compara Chardin a Apeles e a Zeuxis[29] e Vernet e torná-lo um pintor herói, exaltando o Belo da pintura de gênero, o filósofo critica a hierarquia dos gêneros e os critérios estéticos do julgamento predeterminados pelos "habitos" que operam na construção do grande gosto. Essa ideia desenvolvida nos Ensaios sobre a pintura com esses termos.

"Os pintores de gênero e os pintores de história não confessam nitidamente o menosprezo que se dedicam reciprocamente; mas a gente o adivinha. Estes últimos encaram os primeiros como cabeças estreitas, sem idéias, sem poesia, sem grandeza, sem elevação, sem gênio, que vão se arrastar servilmente atrás da natureza, que não ousam perder de vista um momento. Pobres copistas, que eles compartariam de bom grado ao nosso artesão dos Gobelins,(...)(atelier real de tapeçaria em Paris) O pintor de gênero, por seu lado, encara a pintura histórica como um gênero romanesco, em que não há nem verossimilhança, nem verdade, onde tudo é desmedido, que nada tem de comum com a natureza, onde a falsidade se revela, quer nos caracteres exagerados, que não existiriam em parte alguma, quer nos incidentes, que são todos de imaginação, quer no tema inteiro, que o artista jamais viu fora de sua cabeça vazia, quer nos detalhes, que ele captou ninguém sabe onde, quer nesse estilo que se chama grande e sublime e que não tem em absoluto nenhum modelo na natureza, quer nas ações e nos movimentos das figuras, tão distantes das ações e dos movimentos reais. Vedes de fato, meu amigo, que se trata da querela da prosa e da poesia, da história e do poema épico, da tragédia heroica e da tragédia burguesa e da comedia gaia."[30]

28 DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons de 1763. Op. cit.*

29 "Ah meu amigo, cuspe na cortina de Apeles e sobre as uvas de Zeuxis. Engana-se sem dificuldade um artista impaciente e os animais são maus juízos em pintura." Denis DIDEROT *Salon* de 1763. *Op. cit.*

30 DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons de 1763, 1765 e 1767, Les essais sur la peinture. Op. cit.*

A pintura de Chardin possuiu outras qualidades e seus efeitos mágicos acrescentam a percepção de outras relações entre o sentir e a verdade e remetem a questão do entendimento.

"Não se entende nada dessa magia. São camadas espessas de cores aplicadas umas em cima da outra cujo efeito transpira de baixa para cima. Outras vezes, a gente diria que é um vapor que foi soprado na tela, em outro lugar, uma espuma leve que foi jogada lá. (...) Aproxima-se, tudo se mistura, achata-se e desaparece; afasta-se, tudo se recria e se reproduz.

O sentido da visão e os seus hábitos é especialmente solicitado pelo filósofo na sensação do natural e na percepção da verdade. Diderot aponta aqui os problemas da falsidade da pinturas

"Para olhar os quadros dos outros, parece que eu preciso me fazer olhos, para ver aqueles de Chardin, eu só preciso guardar aqueles que a natureza me deu e de me servir bem deles.

"É esse daqui que entende da harmonia das cores e dos reflexos. O Chardin ! não é branco, não vermelho, preto que você esmaga na sua paleta: é a substancia mesma dos objetos, é o ar e a luz que você apanha na ponta do pincel e que você amara sobre a tela."

O elogio de Chardin, pintor do gênero pobre, ganha ainda mais importância quando essa qualidade do Belo se perde na pintura detrimento de embelezamento. Diderot busca explicações para essa situação da escola francesa de pintura francesa.

"Portanto, a verdade de natureza se esqueça, a imaginação se encha de ações, de posições e de figuras falsas, aprontadas, ridículas e frias. Elas são armazenadas lá e elas sairão de lá para se apegar na tela. Todas às vezes pegaram os seus lápis ou o seu pincel, esses sombrios fantasmas acordarão, se apresentarão a ele; ele não poderá se distrair deles, e será um pródigo se ele consegue a exorcizá-los para os expulsar da sua cabeça. Eu conheci um jovem cheio de gosto, que antes de jogar qualquer traço na tela, se ajoelhava e dizia "Meu Deus, livre-me do modelo". Se é raro hoje de ver um quadro composto de um número de figuras, sem reencontrar nelas, aqui ou ali, algumas dessas figuras, posições, ações, atitudes acadêmicas que desagradam até morte um homem de gosto, e que só podem se impor àqueles por quem a verdade é estrangeira, acuse disso o eternal estudo do modelo na escola! " [31]

[31] DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons* de 1763 e 1765. *Op. cit.*

Nos *Ensaios sobre a pintura* Diderot aponta o modelo acadêmico como causa da perda de verdade de natureza. No *Salon* de 1767, Diderot precisa a sua ideia.

Ninguém além de você, meu amigo, lerá esses papéis, assim posso escrever tudo o que me deleita. Esses sete últimos anos passados na Academia a desenhar segundo o modelo, você acredita que eles foram bem empregados; e você quer saber o que eu penso disso? É o que é, e durante esses sete penosos e cruéis anos, que se toma a maneira no desenho. Todas essas posições acadêmicas, constrangidas, aprontadas, arranjadas; todas essas ações friamente e desajeitadamente exprimidas por

um pobre diabo e sempre do mesmo pobre diabo contrato em vir três vezes por semana para se desvestir e se amanequinar para um professor, o que elas têm de similar com as formas da natureza? O que que tem de similar entre um homem que tira água no poço do seu pátio e aquele, que não tendo o mesmo fardo a tirar, simula desajeitadamente essa ação, com seus dois braços para cima, no estrado da escola? O que que tem de similar aquele que finge de morrer lá com aquele que expira na sua cama, ou que se abate na rua? O que há de similar entre o lutador de escola e aquela do meu bairro? Esse homem que implora, que reza, que dorme, que reflita, que desmaia com discrição, o que há de similar com o caipira deitado na terra de cansaço e o filósofo que medita perto do fogo com o homem abafado que desmaia nomeio da multidão? Nada, meu amigo, nada. (...) [32]

[32] DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons* de 1763, 1765 e 1767. *Op. cit.*

Para Diderot, é a escolha do modelo acadêmico que é criticada, por sua teatralidade obrigatoriamente posada, falsa, afetada, ridícula, fria de suas "posições acadêmicas" amaneiradas. Basta Diderot criticar a escolha do modelo proposto pela academia para pôr em questão todo o ensino das escolas. Para ele, o modelo selecionado pela Academia mantém a conveniência nas suas regras gerais de verossimilhança, mas compromete a "verdade de natureza" porque não tem nada de natural. Diderot ressalta a importância da confrontação entre o belo e o feio, o bem e o mal. A ideia da pintura de Diderot propõe um belo fora de mim e defende um modelo externo (a natureza comum) em relação a um interno (inventado e imaginado) e arranjado segundo regras. No mesmo texto, Diderot indica aos jovens pintores lugares para a escolher de modelos

(...) Cem vezes eu tentei dizer aos jovens alunos que eu encontrava no caminho do Louvre, com as suas pastas embaixo do braço: "Meus amigos, há quanto tempo que vocês desenham lá? Dois anos. Bem, é mais do que é preciso. Deixem essa butique de maneira. Vão aos Cartuxos; e vocês verão lá verdadeira atitude, da piedade e da compunção"(...)

Não são as práticas do desenho e da pintura que estão em questão, mas o modelo que o pintor se propõe a tratar. A "verdade de natureza", como a maneira, é antes de tudo uma questão de eleição do modelo. Não se pode ter "verdade de natureza" se o modelo selecionado não é natural.

Modelo, verdade de natureza e embelezamento: O belo clássico e a maneira antiga de Vien

"MODELO, (pintura). Chama-se modelo em pintura tudo que os desenhistas, pintores, escultores se propõem a imitar. Chama-se mais particularmente modelo um homem que se põe nu nas academias, ou em casa na atitude que se quer e conforme o qual os pintores pintam ou desenham e os escultores modelam em relevos ou esculturas, em argila ou cera. Diz-se posar o modelo, é o professor do mês que posa o modelo na academia (Ver Academia). Modelo se diz ainda das figuras que os escultores modelam conforme o modelo da Academia e daquelas que eles têm em casa de qualquer material que estejam para executar segundo elas"(...) [33]

[33] *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

Outro pintor elogiado por Diderot no *Salon* de 1763 é o pintor de história nobre Joseph Marie Vien. Esse elogio das telas ditas «à la grecque (à grega) » de Vien pode surpreender pelas suas diferencias de gênero e de maneira em relação à pintura de Chardin mas assinala a versatilidade do gosto do filosofo. Sobre "A Vendedora de amores", o livrete do *Salon* de 1763 menciona a relação de Vien com seu modelo: *"a narração de um quadro encontrado em Herculano e que pode ser visto no gabinete do Rei das duas Sicílias em Portici. Esse quadro antigo foi gravado depois no terceiro volume das pinturas desta cidade".*[34]

[34] Livrete do *Salon* de 1763 acessível no site: <www.bnf.fr>.

O livrete, como era de costume, não conta história pois se trata visivelmente de uma cena sem história. O modelo não é uma narrativa, mas uma pintura, e o que nela é histórico como sujeito, composição, maneira e no tratamento.

Essa pintura acumula modelos, o narrativo, o original ou a sua reprodução: a imagem original e suas reproduções determinam a fortuna do modelo no tempo. A gravura e a narração mencionadas no livrete de 1763 são tiradas do livro de Carlo Nolli[35]: trata-se de uma gravura executada em 1762 representando um afresco descoberto em Herculano em 1748.

[35] NOLLI Carlo: *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione: tomo terzo Napoli: nella Regia Stamperia*, 1762.

Com essa tela de Vien, Diderot discute outras qualidades do Belo e destaca a percepção de outras relações presentes desta vez na pintura de gênero nobre.

"Os quadros que Vien expos esse ano são todos do mesmo gênero, e como tem quase todos do mesmo mérito, só há um elogio a fazer sobre eles: é a elegância das formas, a graça, a ingenuidade, a inocência, a delicadeza, a simplicidade, e

Figura 3: Joseph Marie Vien - A vendedora de amores, 1763. Oléo sobre tela 98 cm x 122 cm. Museu do Louvre. Fonte: <collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010057666>, disponível em 14-junho-2021.

tudo isso juntado à pureza do desenho, a bela cor, a macieza e a verdade das carnes. Ficaríamos muito embaraçados no escolher entre a sua "Vendedora se embelezando", a sua "Vendedora de flores", a sua "Mulher saindo do banho", a sua "Sacerdotisa que queima incenso em um tripé", "A Mulher que rega as suas flores", a "Proserpina que orna o busto da sua mãe Ceres" e a sua "oferenda no templo de Vênus". Como tudo isso cheira a maneira antiga! (...) Esses quadros são pequenos, a maior não tendo senão três pés de altura por dois de largura, mas o artista mostrou bem na sua Santa Genoveva do último salão, o seu Ícaro que está na academia, e outras pinturas que ele podia tentar com grandes composições e ter nelas sucesso. (...)"[36]

"(...) E depois, é toda uma elegância nas atitudes, nos corpos, nas fisionomias, nas vestes; há tranquilidade na composição, a finura!... Há tanto encanto em toda parte que é impossível de descrevê-los. Os acessórios têm aliás um gosto primoroso e um acabamento preciosíssimo. Essa pintura é em seu tudo de uma execução belíssima, a figura sentada está drapejada (drapeada) (vestida) como a antiga; a cabeça é nobre, cre-se-a fraca em expressão, mas não é está a minha opinião. Os pés e as mãos estão feitos com o maior cuidado. A poltrona é de um gosto que impressiona, (...)"[37]

36 DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons* de 1763, 1765 e 1767. *Op. cit.*

37 DIDEROT Denis: *Oeuvres Complètes. Salons* de 1763, 1765 e 1767. *Op. cit.*

Figura 4 (esq.): Joseph-Marie VIEN. Glycère ou a vendedora de flores ou ainda a Primavera, 1763, óleo sobre tela 72 cm x 68 cm. Coleção privada. Paris. Fonte: <utpictura18.univ-amu.fr/notice/7079-glycere-marchande-fleurs-version-troyes-vien>, disponível em 14-junho-2021.

Figura 5 (dir.): Joseph-Marie VIEN, Duas mulheres no banho.1763 Óleo sobre tela 92,3cm x 67,9cm Museu de Cahors Henri Martin. Fonte: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Deux_femmes_au_bain_Joseph-Marie_Vien_musée_de_Cahors_Henri-Martin_Ca.1.32.jpg>, disponível em 14-junho-2021.

Nas obras de Vien, Diderot menciona em primeiro lugar a elegância.

"ELEGÂNCIA: (substantivo feminino) (Belas Letras). Conforme alguns essa palavra vem de electus; escolhido; não se vê nenhuma outra palavra que possa ser a sua etimologia; de fato, há escolha em tudo o que é elegante. A elegância é o resultado da justeza e do deleite. Emprega-se essa palavra na escultura e na pintura. Opunha-se elegans signum a signum rigens; uma figura proporcionalizada, cujos contornos arredondados eram expressos com maciez, (oposta) à uma figura rígida demais e mal acabada. Mas a severidade dos primeiros romanos deu a essa palavra, elegantia um sentido detestável. Encaravam a elegância em todos os gêneros como uma afetação, como uma polidez rebuscada, indigna da gravidade dos primeiros tempos.[38] *(...)*

A elegância é o resultado das boas e belas escolhas[39], determinadas pelo "grande gosto" do pintor sensível as qualidades da graça, da ingenuidade[40], da inocência[41], da delicadeza[42], da simplicidade[43] e que possuía" a pureza no "desenho, a bela cor, a macieza e a verdade das carnes". Essas palavras, empregadas varias vezes, exaltam preceitos estéticos que ocupam os debates da Academia Real de pintura desde a sua criação no século XVII. Articulados com sucesso nas pinturas expostas por Vien em 1763, esses preceitos remetem ao sentimento do Belo da tradição clássica. Diderot aprecia esse pintura classificada como "Maneira antiga" que busca na história da pintura o entendimento de qualidades do Belo de ordem culturais mencionadas no Tratado do Belo (como por exemplo: a ordem, o caos, a grandeza, a perfeição, a simetria, a equilíbrio, a harmonia) como "habitus" de percepção.

(...) "Qualquer que seja o ser que julgamos, os gostos ou desgostos excitados pela instrução, pela educação, pelo preconceito, ou por uma certa ordem factícia em nossas ideias, todos são fundados na nossa opinião de que esses objetos têm alguma perfeição ou defeito em suas qualidades, para cuja percepção temos sentidos ou faculdades intelectuais. Oitava fonte de diversidade."(...) [44]

Essa busca do Belo se articula na invenção de uma natureza idealizada e embelezada[45] isto é, os acrescidos trazidos pelo pintor à natureza na sua representação pictórica. Se Vien "não faz nada do que é nem do que pode ser" e afasta assim a sua pintura da "verdade de natureza", exaltada nas telas de Chardin, o embelezar (de Vien) também procura interessar[46], agradar[47] e tornar precioso[48]. Com a fórmula *"Há entre a verdade e a sua imagem a bela mulher individual que ele escolheu como modelo"*, Diderot aponta outra dimensão da verdade em pintura que ele situa na escolha do modelo. Pois é de verdade e de entendimento do mundo que é sempre questão na reflexão de Diderot. Diderot aprecia a qualidade cognitiva da escolha feita nas imagens lembradas (memoria) pelo artista do seu modelo. Com essa representação de uma imagem histórica de Pompeia, Diderot retoma a tópica de Zeuxis trocando o critério natural da observação das mulheres pela escolha das mais belas partes de cada uma delas pelo conhecimento e a conformidade ao antigo. As pinturas "à la Grecque" de Vien, despertam em Diderot relações históricas e estéticas (de grandeza, simetria, equilíbrio, harmonia citadas no Tratado do Belo como "hábito"). A percepção dessas relações produz um sentimento de prazer na sua contribuição ao entendimento da história da pintura e da história e da filosofia do gosto europeu no século XVIII.

38 *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op. Cit*

39 "ESCOLHA: Há na pintura, como na escultura escolha de sujeito, escolha de composição, escolha de atitude. A beleza da escolha de um sujeito depende da justeza das suas relações com as circunstâncias, com o tempo para o qual ele está feito, os lugares onde ele está colocando e as pessoas que o mandaram fazer. Escolher nada tem a ver com o executar seja na pintura, seja na poesia: um sujeito pode ser muito, muito bem escolhido, e muito mal tratado. Diz-se que há num quadro uma bela escolha de composição quando o pintor apreende no sujeito que ele se propõe de representar o instante mais conveniente e os objetos que podem o caracterizá-lo melhor; uma escolha de atitude, quando as figuras se apresentam sob belos aspectos, assim prefere-se ver um rosto de mulher quando ele é belo do que a parte de trás de sua cabeça. Os professores das academias, curiosos da reputação que dá o talento do que se chama "bem posar o modelo", prejudicam consideravelmente os estudantes pela atenção que eles negam na simples apresentação desses lados da escolha, eles os impedem de conhecer e consequentemente de usar outros aspectos sob os quais a natureza se apresenta o mais frequentemente, e os reduzem a um número pequeno de atitudes que, embora variadas, trazem sempre um caráter de uniformidade bem mais desagradável numa composição do que seriam essas atitudes rejeitadas que o mestre afeta deixar ignoradas aos seus alunos. A palavra "escolha" se usa para o bem como para o mal e reprova-se mais frequentemente a má escolha do que elogia o belo." *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.op.cit.*

40 "INGENUIDADE: Sinceridade, franqueza, singeleza, ingenuidade (sinônimos). A sinceridade impede de falar coisa diferente do que se pensa, é uma virtude. A franqueza faz falar como se pensa, é um efeito do natural. A singeleza faz dizer

... continua na próxima página

... continuação da nota 40 ...

livremente o que se pensa, isto vem algumas vezes de um defeito de reflexão. A ingenuidade faz confessar o que se sabe e que se sinta, é frequentemente uma besteira. Um homem sincero não quer se enganar. Um homem franco não saberia dissimular. Um homem singelo não é em nada adequado a lisonjear. Um ingênuo nada sabe esconder. A sinceridade é o maior mérito no comercio do coração. A franqueza facilita o comercio dos negócios civis. A singeleza faz frequentemente faltar à polidez. O ingênuo faz pecar contra a prudência. O sincero é sempre estimável, o franco agrada tudo mundo. O singelo as vezes ofensa. O ingênuo se trai." *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.cit.*

Conclusão

Buscamos nesse trabalho destacar a importância da crítica de arte de Diderot como gênero literário que contribua ao lado dos textos filosóficos no questionamento recorrente dos hábitos estéticos, palavra que ele mesmo define na *Encyclopédie*.

"Hábito: é uma inclinação adquirida pelo exercício dos mesmos sentimentos ou pela repetição frequente das mesmas ações. O hábito instrui a natureza, ele a altera; dá energia aos sentidos, facilidade e força aos movimentos do corpo e às faculdades do espírito, enfraquece a pontada da dor. Por ele, o mais amargo absinto não há de parecer mais do que insípido. Dos objetos que a imaginação havia embelezado, o hábito priva uma parte dos encantos, dá o justo valor a bens cujo mérito nossos desejos haviam exagerado, e, se desgosta, é porque desengana. O hábito torna o gozo insípido e a privação cruel." [49]

« Eis minhas críticas e meus elogios. Louvo, censura conforme minha sensação particular que não é lei. Deus só pediria de nós a sinceridade com nós mesmos. Os artistas quererão não ser mais exigentes. Logo se diz, isso é belo, isso é ruim, mas a razão do prazer ou do desgosto se faz as vezes esperar e eu sou comandado por um diabo de homem que não lhe dá o tempo de vir. Rezam pela conversão desse homem e a testa inclinada na frente das portas do Salon, retratam-se dos julgamentos que eu vou dirigir à Academia»

Denis Diderot Salons de 1767.

Continuação das notas

41 "INOCÊNCIA: (substantivo feminino) Só as almas puras podem entender bem o valor dessa palavra. Se o homem malvado chegasse a conceber os encantos que ele exprime, ele se tornaria no momento um homem justo. A inocência é a reunião de todas as virtudes, a exclusão de todos os vícios de quem é que chegou na idade dos quarenta anos com a inocência que ele trouxe ao nascer, não preferiria morrer a alterá-la com a mais leve das faltas? Infelizes que somos, não nos sobra inocência o bastante para sentir o preço dela! Malvados juntam-se, conjuram contra ela, e há uma doçura secreta que nunca lhe roubara. Você arranca lágrimas dela, mas você não fará entrar o desespero no seu coração. Você a assombrara com calúnias, você a banira da sociedade dos homens, mas ela irá embora com o testemunho que ela se entregara a si mesma e é de você que ela terá pena na solidão, na qual você a terá constrangido de se esconder. O crime resiste ao aspecto do juiz: ele enfrenta o terror dos tormentos; o encanto da inocência o perturba, o desarma e o confunde; é o momento da sua confrontação com ela que ele teme, ele não pode aguentar o seu olhar, ele não pode ouvir a sua voz; várias vezes ele se perdeu nele mesmo para salvá-la. Oh inocência! O que aconteceu com você? Ensina-me o local da terra em que você habita para que eu vá procurá-la: *sitis arida postulat undam,e vocat unda sitim.* Não esperarei o último momento para sentir a sua falta." O artigo é de Denis DIDEROT. *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.cit.*

42 "DELICADEZA: Diz-se em pintura uma delicadeza de pincel, uma delicadeza de expressão, para dizer os traços nas figuras que exprimem sem ser por demais marcados, o verdadeiro, o natural da atitude e do jeito da cabeça que a pessoa deve ter quando desempenha a ação representada no quadro. Quando se diz (feito) obtido com delicadeza, essa expressão tem relação com o espírito." DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. *Librairie Bauche*. (Documento digital).

43 "SIMPLICIDADE: Sabedoria e bom gosto na escolha dos jeitos da cabeça, das atitudes e dos ajustes das figuras. Ela consiste a não pôr nisso afetos, nem de traço nacional, mas em seguir e representar a natureza simples e sem sobrecarga. Essa simplicidade foi muito negligenciada pelos artistas modernos, embora tão estimada pelos entendidos. Querendo se afastar da frieza do Antigo, caia-se no vício oposto. Mas graças a alguns, reconsideraram-se esses panejamentos esvoaçantes, esses ornamentos insípidos que se espalhavam

com profusão e essas atitudes afetadas dos pequenos mestres e pequenas mestras que chocavam um espectador sensato. É na busca do pitoresco que esses artistas sem gênio encontraram o extravagante." DOM PERNETY: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1757. *Op.cit.*

[44] Tratado do Belo. *Op.cit.*

[45] "EMBELEZAR é acrescer com arte a objetos que seriam talvez indiferentes por eles mesmos, formas ou acessórios que os tornam interessantes, agradáveis, preciosos, etc." *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.cit.*

[46] "INTERESSE: (literatura) o interesse numa obra de literatura nasce do estilo, dos incidentes, dos caracteres, da semelhança e da sucessão. Imagina as situações as mais patéticas; se elas são mal trazidas, você não interessara. Conduz o seu poema com toda arte imaginável, se as situações são frias nele, você não interessara. Saiba encontrar situações e fazê-las se suceder; se falta a você o estilo que convém para cada coisa, você não interessara. Saiba encontrar as situações, ligá-las, colori-las; se a semelhança não está no tudo, você não interessara. Pois você será semelhante apenas se conformando a ordem geral das coisas, quando ele se agrada combinando incidentes extraordinários. Se você é apegado à pintura da natureza comum, mantém em todos os lugares a mesma proporção que reina nela. Se você se eleva por cima dessa natureza, e que seus seres estejam poéticos, aumentados que tudo seja reduzido ao módulo que você terá escolhido, e que tudo seja acrescido na mesma proporção, seria ridículo de fazer um ramo de pequenas espigas, tal como eles cruzam nos nossos campos, embaixo do braço de uma Ceres, a quem teria tido se dado sete a oito pés de altura." (...) O artigo é de Diderot. *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.cit.*

[47] "AGRADÁVEL, GRACIOSO, considerados gramaticalmente. A atitude e as maneiras, diz Senhor o Abade Girard, tornam gracioso. O espírito e o humor tornam agradável. Gosta-se do encontro de um homem gracioso; ele agrada. Busca-se a companhia de um homem agradável: ele diverte. As pessoas polidas são sempre graciosas. As pessoas alegres são ordinalmente agradáveis. Não é o bastante para a sociedade de ser de um acesso gracioso, e de um comércio agradável. Faz-se uma recepção graciosa. Tem-se uma conversação agradável. Parece que os homens são graciosos pela atitude e as mulheres pelas maneiras. O gracioso e o agradável não significam sempre qualidades pessoais. O gracioso se diz às vezes do que bajula os sentidos e o amor-próprio, e o agradável, do que convém ao gosto e ao espírito. É gracioso ter belos objetos na sua frente, nada é mais agradável que a boa companhia. Pose-se perigoso de aproximar do que é gracioso e de usar do que é agradável. Nasce-se gracioso e se faz o agradável." O artigo é de Diderot. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.cit.

[48] "PRECIOSO: Adjetivo (Gra-mática) que é de um grande preço. Assim se diz de bela pedra, que ela é preciosa; de um pedaço de história natural que mostra algum acidente particular, que ele é precioso; de uma pintura, que nela o colorido é precioso; de um grande ministro, que é uma preciosa vida ao estado; de uma expressão rebuscada demais, que ela é preciosa; de uma mulher que tem o hábito dessas expressões que ela é uma preciosa." O artigo é de Diderot. *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op. Cit.*

Recebido [Fev. 26, 2020]
Aprovado [Mai. 05, 2020]

[49] *Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Op.Cit.* O verbete é de Diderot.

Do desenho e da pintura aos lumes coloridos na cena - Plínio, Alberti e Serlio:

ornato e amplificação do discurso sobre a arquitetura, a partir das qualificações *Dei lumi artificiali delle scene*

Vania Cristina Cerri*

Resumo Este artigo tem como escopo discorrer sobre o texto *Dei lumi artificiali delle scene*, composto no século XVI italiano, obra literária do pintor, arquiteto e preceptor, Sebastiano Serlio, que trata de uma série de assuntos referentes à arquitetura a partir da figura do pintor. Na distinção das artes a prescrição do lume para o "*disegno visivo*" seguirá preceitos do tratado *Da pintura* de Alberti. No crescente da construção retórica discursiva, tal proposição é suplantada quando se trata dos *lumi* da *scena*, ou seja, "luzes que se vêem", obtidas pel o fogo, que incidem sobre tintas coloridas, como formas de *ornatos* materiais, amplificam o relevo e dão a ver os volumes superando, por emulação, as próprias coisas naturais.

Palavras-chave: arquitetura, cenografia, iluminação cênica.

Desde dibujar y pintar hasta lãs coloridas llamas de la escena - Plínio, Alberti y Serlio: ornato y amplificación del discurso sobre arquitectura, basado en las calificaciones *Dei lumi artificiali delle scene*

Resumen Este artículo tiene como objetivo discutir el texto *Dei lumi artificiali delle scene*, compuesto en el siglo XVI italiano, obra literaria del preceptor, Sebastiano Serlio, que aborda uma serie de temas relacionados con la arquitectura a partir de la figura del pintor. En la distincion de las artes, la prescripción del *lume* para el "*disegno visivo*" seguirá preceptos del tratado *Da pintura* de Alberti. Em la creciente construcción retórica, esta propuesta es suplantada cuando se trata de los *lumi* de la escena, es decir, 'luces que se pueden ver', obtenidas por el fuego, que caen sobre pinturas de colores, como formas de adornos materiales, amplifican el relieve y dan para ver volúmenes que superan, por emulación, las cosas naturales.

Palabras clave: arquitectura, escenografía, iluminação escenica.

From drawing and painting to the colorful flames in the scene – Plínio, Alberti and Serlio: ornato and amplification of the discourse on architecture, based on the qualifications *Dei lumi artificiali delle scene*

Abstract This article aims to discuss the text *Dei lumi artificiali delle scene,* composed in the italian sixteenth century, literary work of the preceptor, Sebastiano Serlio, which deals with a series of subjects related to architecture from the painter's proposition. In the distinction of the arts, the prescription of the *lume* for the *disegno visivo* will follow the precepts of the treaty Da Pintura from Alberti. In the growing of the rhetorical construction, this proposition is supplanted when it comes to the *lumi* of the *scena*, that is, "lights that can be seen",obtained by fire, that fall on colored paints, as shapes of material ornaments, amplify the relief and give to see volumes surpassing, by emulation, the natural things themselves.

Keywords: architecture, scenography, scenic lighting.

Diante de subsídios fornecidos pela retórica e poética nas 'Letras e Artes' no século XVI italiano, a proposta será a de alçar considerações sobre o termo lume, tomando como fonte a tratadística renascentista, a partir do texto: *Dei lumi artificiali delle scene,* do arquiteto Sebastiano Serlio. Na altercação entre luz e cor, a pretensão não é a de adentrar o funcionamento do pensamento filosófico que envolve o assunto, nem tão pouco tratar da natureza dos seus princípios, mas situar os diferentes modos como esse preceptor emprega o termo lume perante a disposição do discurso e o tratamento da matéria.

Na tentativa de uma interpretação mais singular dessa obra, buscamos situar a *inventio* e as *ecsemplas* nas tópicas epidíticas, tendo como fontes principais Alberti, com o *Da Pintura* [1] e Plínio, o velho, com *Histoire naturelle* livre XXXV sobre a pintura e as cores (1985)[2], e os livros XXXVI (1981) e XXXVII (1972) que tratam das pedras preciosas[3].

O texto sobre os lumes serliano, pouco explorado até então, foi traduzido do italiano para o português, durante a pesquisa de mestrado[4], sendo ainda objeto de estudos do doutorado[5] no concernente aos gêneros discursivos e dramáticos das cenas teatrais. No ensejo atual, revisita-se a prescrição sobre os lumes, considerando a relevância do texto na discussão sobre os alcances e delimitações entre matérias da arquitetura e das artes das cenas teatrais.

Enquanto matéria, os lumes artificiais encontram-se subjugados à arquitetura pelo desenho, e às cenas teatrais pelo ornamento como luz "que se vê", o fogo. Tais lumes são prescritos em inúmeros fazeres e procedimentos técnicos inventivos que amplificam o discurso e o efeito cênico, a partir do artifício, sem que se prestem a real iluminação da cena. É importante mencionar que há em Serlio uma prescrição de um modo de arquitetura, denominada "*visiva*", inerente à perspectiva e pintura, subordinada ao desenho no sentido vasariano, e que ao mesmo tempo em que institui e codifica a arte das cenas é por essa mesma suplantada (em chave retórica) ante o discurso sobre os lumes, constituindo especificidades da encenação teatral. Sobre a correlação entre perspectiva e arquitetura, lemos em Serlio que:

"[...] a perspectiva é muito necessária ao arquiteto, mas o perspectivo não fará nada sem arquitetura, nem o arquiteto sem a perspectiva, e que seja verdade, considerando os arquitetos de nosso século, no qual a boa arquitetura começou a florir" [6].

Na disposição dos assuntos o texto sobre os lumes é argumento e matéria do *secondo libro* [7] titulado: *Libro di Prospettiva,* diante do qual Serlio discorre sobre as espécies de disposição vitruvianas, onde a perspectiva enquanto *scenografia* opera como um recurso técnico inventivo no campo da visibilidade, dando significado por alegoria ou ilustração ao lugar do príncipe.

* Vania Cristina Cerri possui formação em Educação Artística, Pós-doutoranda pelo Instituto de Artes da UNESP - São Paulo, ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3355-6024>.

Ao leitor, no segundo livro, Serlio aconselha: "[...] ampliar seu conceito de desenho *visivo*"[8], onde trata da perspectiva quanto a "superfície e quanto aos corpos"[9,] "*in scritto, & in disegno*", visando na elocução o prazer do *delectare* dos ornatos, e na disposição a utilidade do *docere* retórico, compondo discurso direcionado ao olho: "[...] pois esta é uma arte que melhor se ensina conferindo-se presencialmente pela forma escrita e pelo desenho"[10].

Embora o segundo livro conste de mais de 52 figuras de traçados de planta (*icnografia*), perfil (*ortografia*) e perspectiva (*scenografia*) operando na função docente, não há uma preocupação em teorizar o termo *disegno*, nem tão pouco em dissociá-lo da arquitetura e pintura, ao contrário, o desenho é parte cogente dessa arquitetura e opera enquanto ilustração ou *ecsemplas* junto ao *docere* retórico: "Onde a escritura não for bem sucedida, a figura é tão clara (*ilustratio*), que se esforçando um pouco mais, o homem por si encontraria o caminho [sem que haja] nada escrito"[11].

No entanto, considerando a forma escrita discursiva dada aos tratados, têm-se como distintiva, segundo Furlan[12], a referência ao "mundo da natureza, de uma matéria organizada segundo leis e regras exatas, acessíveis a um conhecimento preciso e potencialmente completo"[13]. A forma escrita do tratado serliano, juntamente com o aparato gráfico prescritivo, presente na série de figuras que compõem o segundo livro, evidenciam a matéria principal, a perspectiva, alicerçada na canônica vitruviana compondo a *inventio* "moderna" serliana, como um "modo de perspectiva diferenciado das regras passadas". Em tom encomiástico Serlio propõe a 'opera moderna', fundamentada na pintura e no relevo tridimensional como: "[...] a boa arquitetura, considerando um pouco os arquitetos do nosso século"[14].

Contudo, a perspectiva como parte do saber do arquiteto demanda domínio técnico dos desenhos ou traçados aqui mencionados, instruídos pelas figuras em *disegno*, que não se prestam a teorizações, já que para tal função Serlio aconselha Euclides: "[...] nem me estenderei em filosofar, ou disputar que coisa seja a perspectiva, nem de onde tenha se derivado"[15].

Endossando o caráter didático do tratado, adequado ao gênero demonstrativo, as figuras ilustram (passo a passo) a perspectiva, imprimindo assim um saber fazer, uma técnica, para a qual Serlio aconselha o discente a se exercitar primeiramente nos desenhos, (tramitando na matéria da arquitetura). Depois ao pensar nas cenas teatrais, inclui na prescritiva a realização dos modelos (*modelli*), caracterizando o mestier "projectual" do arquiteto, pintor e aparelhador de cenas. Tomando como base os estudos de Lichtestein[16] arriscamos a aventar a hipótese sobre rudimentos da noção de projeto, termo este inexistente em Serlio, mas que pode estar subentendido na idéia do desenho como representação que demanda um: " [...] desígnio, originário de *disegnare*, que significa a um só tempo desenhar e estabelecer um plano"[17].

Em prol de uma obra que intenta ensinar e agradar, Serlio parece transitar em um discurso do desenho (de regra), de percurso, de licença 'racional', calcado num aristotelismo da *téchne estreme*, para outro que subvertendo a ordem, aborda cor, atingindo senão o aspecto sensível e afetivo, ao menos a 'graça', pelo ornamento, ainda assim apreensível em termos de retórica e de efeitos, a partir de preceitos horacianos e vitruvianos, por onde circula o arquiteto.

1 ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.

2 PLINE, L'ANCIEN. Histoire naturelle (livre XXXV). Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

3 _____. Histoire naturelle (livre XXXVI). Trad. R. Bloch. Paris: Les Belles Lettres, 1981. _____. Histoire naturelle (livre XXXVII). Trad. E. Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

4 CERRI, Vânia Cristina. Tradução comentada de Trattato sopra le scene de Sebastiano Serlio. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

5 CERRI, Vania Cristina. Os Aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. 2003. Tese de Doutorado em Arquitetura - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

6 SERLIO, Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio. Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile), "La Prospettiva è molto necessária all'Architetto, anzi il Prospettivo non sara cosa alcuna senza l'Architettura, nè l' Architetto senza Prospettiva", p. 19.

7 SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 17).

8 Ibidem, p.18.

9 Ibidem, p.18 e 25.

10 Ibidem, p.26.

11 Ibidem, p.33. "*Dove a scrittura non fosse cosi bene intesa, la figura è tanto chiara, che affaticandosi un poco l'huomo da se troveria a il modo senza scrittura alcuna*".

12 FURLAN, Francesco. Per un ritratto dell'Alberti. *In: Estratto da: Société Internationale Leon Battista Alberti.* Albertiana Revue reconnue par le Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011, v. XIV, p. 43 a 54.

Se diante do tratado das cenas, "*scritta*" e "*disegno*" cumprem papel análogo, no discurso sobre os lumes, quando examinado para além do âmbito dos gêneros de cenas, se prioriza retoricamente a elocução em detrimento do desenho (figura), e o discurso escrito proporciona efeitos similares aos da 'imagem'.

Por outro lado, a matéria junto ao discurso dos lumes desloca-se da luz pensada a partir do desenho, para a luz na pintura nos efeitos de "colorir", alçando, por conseguinte o lume da cena como cor, tinta e ornamentos, provenientes da "natureza". Discurso esse amplificado, o qual excedendo o assunto da arquitetura estende-se a arte do espetáculo, conciliando *docere* e *delectare*, com procedimentos e efeitos, arte e artifício.

A partir destas proposições, ressaltamos algumas passagens do segundo livro, onde o termo lume se apresenta distintamente empregado, reforçando a hipótese sobre a diferenciação e prescrição de matérias para além das artes e arquitetura. Para tanto, no exórdio do "Tratado sobre as cenas", o orador, na *captatio* da *benevolentia* junto ao leitor, em alusão ao "*Da pintura*" albertiano, emprega preceitos de variedade e copiosidade, instruindo e agradando o ouvinte. A figura da cena também segue leis que correspondem ao discurso do orador, com o elogio a arte e artifício, onde os lumes operam como ornamento, base do *delectare*. Na primeira passagem onde o termo lume aparece, a prescrição trata dos aparatos das cenas a começar de um espaço perspectivo, com palácios, templos, casas, as quais segundo Serlio devem ser: "[...] ornadas de infinitos lumes, grandes médios e pequenos, segundo o que a arte comporta, os quais são tão artificiosamente ordenados, que representam muitas jóias reluzentes, como se fossem diamantes, rubis, safiras, esmeraldas, e coisas semelhantes"[18].

Contudo, sublima-se o tratamento dado ao lume como ornamento, no qual Serlio, a partir da *autorictas* de Plínio (livro XXXVII), utiliza uma série crescente de qualificações, compondo um discurso ornado que dá a ver a própria cena, produzindo um maravilhoso deleite. A partir disso, iremos considerar a possibilidade de uma relação comparativa entre os ornatos da cena, que são os lumes artificiosamente ordenados (obras que os homens realizam), e as pedras preciosas aqui representadas pelas jóias reluzentes (obras da natureza).

Seguindo a ordem e conveniência do discurso, Serlio faz referência ao lume a partir de outras definições, caracterizando matérias distintas, para esse mesmo termo:

"E, ainda que as coisas aqui desenhadas tivessem um lume só de um lado, não obstante tornam-se melhores pondo-se o lume no meio; por isso a força dos lumes se põe no meio, inclinado sobre a cena, e todas as formas, redondas ou quadradas que se vêem pelos edifícios são lumes artificiados de várias tintas transparentes; e darei o modo como se devem fazê-los no fim deste livro, sendo bom pôr os lumes atrás das janelas que estão na fachada, mas que sejam de vidro ou ainda de papel, ou de tela pintada, para que fiquem bem" [19].

O discurso escrito e figura (figura 1), prescrevem e exemplificam a disposição das casas com ambientação citadina, adequados à cena cômica, para a qual Serlio aconselha que haja apenas um lume no meio (centro). Posto isto, luz (desenho) e a iluminação da cena são distintamente tratadas a partir do termo lume, diferenciando em matéria: a luz e sombra (*chiaroscuro*) enquanto parte do desenho (*sciografico*) e o lume no sentido da iluminação cênica, mantendo ainda assim o caráter funcional dessa luz, desde que atrelada ao desenho.

13 Ibidem, p. 50.

14 Ibidem, p. 19.

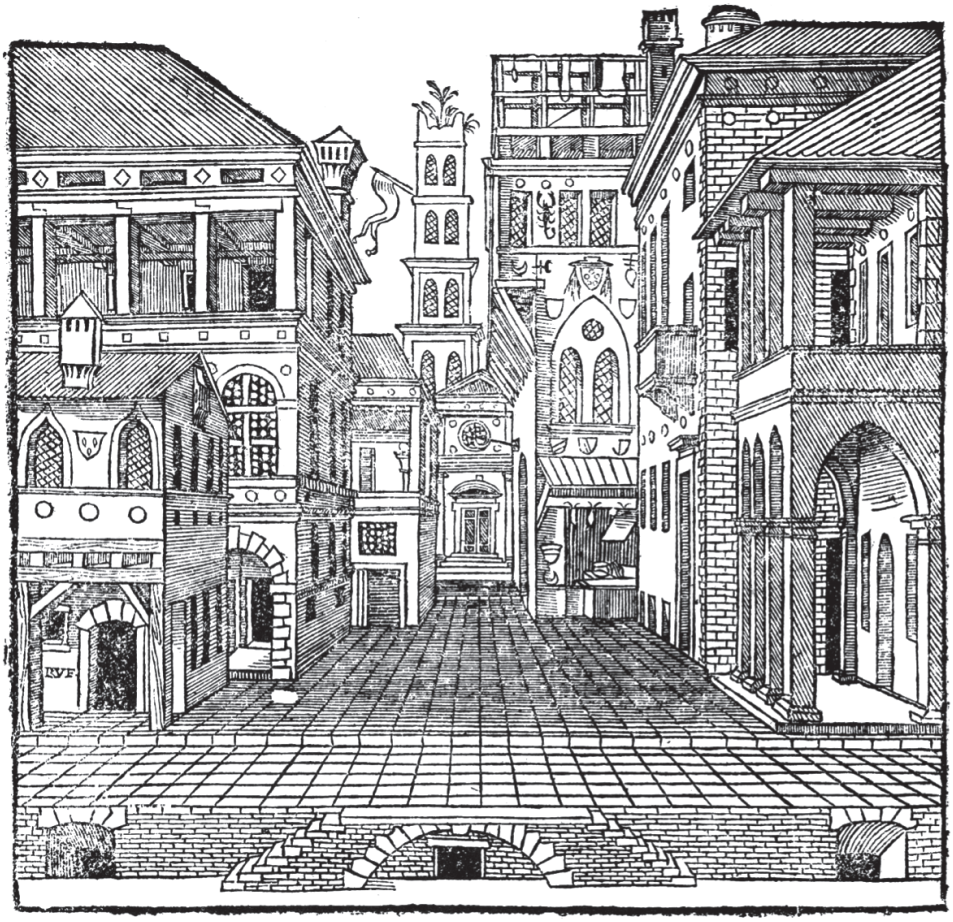
15 SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 18). *"[...] nè mi stenderò in filosofare, ò disputare che cosa sia Prospettiva, nè d'onde sia derivata"*.

16 LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloqüente. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994, p.70.

17 LICHTENSTEIN, 1994, nota 92, p.229.

18 SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). [...] *Ornate d'infiniti lumi, grandi, mezzo, e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, liquali sono cosi artificiosamente ordinati, che rappresentano tanta gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi, e cose simili."*

19 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 46). *"E benche le cose quì disegnate habbino un lume solo da un lato; non dimeno tornano meglio a dargli il lume nel mezzo: percioche la forza de'lumi si mette nel mezo, pendenti sopra la Scena, i tutti quei tondi, ò quadri che si veggono per gli edifici sono tutti i lumi artificiati di vari colori trasparenti, de i quali io daró il modo di fargli nel fine di questo libro, alle finestre che sono in faccia sarà bene a mettergli de' lumi dietro, ma che siano di vetro, e anco di carta, overo di tela dipinta torneran bene"*.



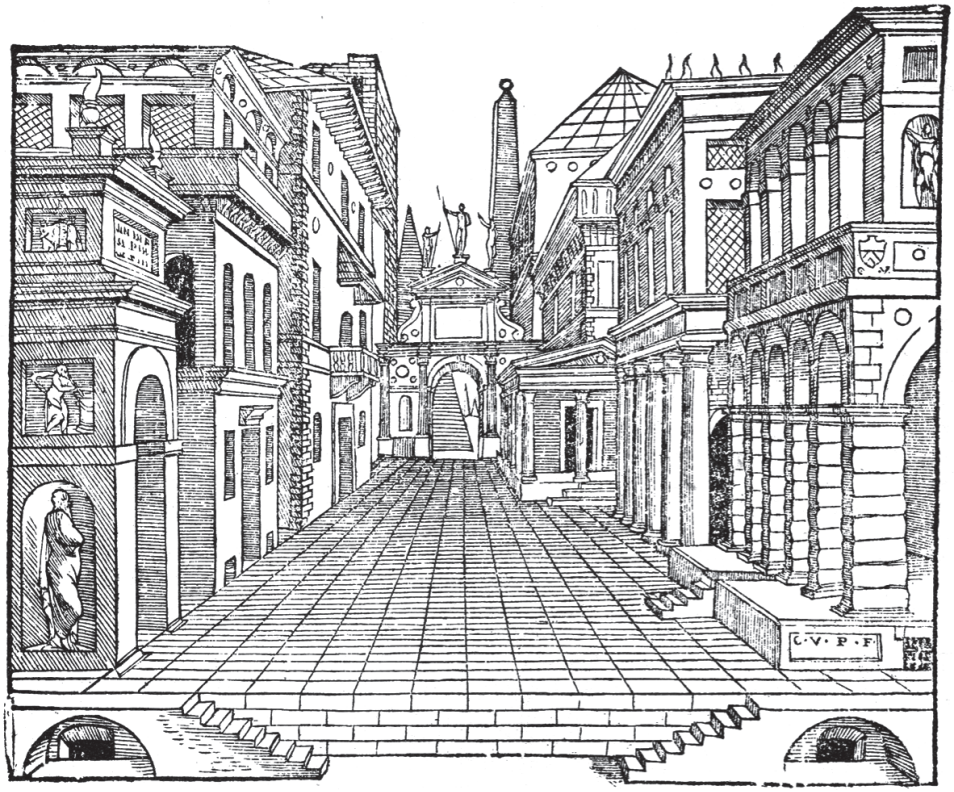


Figura 1 (topo): Cena cômica. Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 46).

Figura 2 (embaixo): Cena trágica. Fonte: SERLIO ([1619] 1964, livro segundo, p. 47).

Conforme vemos na figura (figura 1), o desenho (*sciografico*) fornece visualmente o lugar das luzes, gerando sombras, vistas graficamente, sendo indicado que estas sejam aplicadas apenas a um dos lados da cena, fazendo com que o desenho na superfície bidimensional do (suporte), figure a tridimensionalidade, simulando volumes.

Tanto na figura da cena cômica como na trágica (figura2), o desenho *scenográfico* (de redução perspectiva por linhas) e o desenho *sciografico* (redução por sombra e luz), funcionam a partir da noção de 'recepção de luzes', diferentemente do que ocorre no discurso escrito, que não mais menciona os termos *scenografia* e *sciografia*, já que agora opera com outro desenho que os sintetiza: o da *scena* teatral. A luz tratada a partir desses desenhos parece ser análoga àquela proposta no "*Da Pintura*" albertiano, onde a recepção das luzes versa sobre a variação da cor em função da luz, com o diferencial de que Serlio não irá mencionar a cor quando trata da luz nas coisas desenhadas ou *chiaroscuro*. Cabe ressaltar, comentários de Kossovitch (1992)[20] sobre o livro I, do "*Da pintura*", salientando que em Alberti: "Luz e sombra pensam a cor, que em si mesma é pouco analisada"[21]. A explanação albertiana se volta para as diversas fontes de luz, os efeitos reflexivos da cor a partir dos raios luminosos com ênfase nos efeitos de relevo e iluminação, como podemos observar na citação seguinte de Alberti:

"Vê-se que sob efeito de uma única luz as superfícies esféricas e côncavas têm uma parte escura e outra clara. Ainda que a distância e a posição da linha cêntrica sejam as mesmas, se colocamos a luz em outro lugar, as partes que antes eram claras agora são escuras, e as escuras, claras" [22].

Voltando ao tratado serliano, em seguinte passagem, Serlio menciona que o lume que se presta a iluminação da cena, não seguirá a mesma regra do desenho, pois mesmo sendo central, deve ser posicionado de forma inclinada sob a mesma, ressaltando, principalmente, os efeitos de relevos e iluminação, agora da cena teatral.

"Não obstante tornam-se melhores pondo-se o lume no meio; por isso a força dos lumes se põe no meio, inclinado sobre a cena" [23].

Prescrita para o centro, a luz que ilumina a cena, reforça a noção de raio cêntrico do desenho perspectivo linear (*scenografico*), ao mesmo tempo, é possível ver pelas figuras (Ilustração 1 e 2), que o desenho *sciográfico*, por sombras e luz corresponde a uma projeção pendente, inclinada sobre a cena.

Ainda sobre a posição da luz, Alberti diferencia - a luz que provém das estrelas, como o sol e a lua, - das luzes procedentes do "fogo", que produz sombras a partir das refrações específicas da pintura:

"A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios das luzes são interceptados. Os raios interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar" [24].

Já nos desenhos serlianos a sombra é gerada pela luz, na obtenção dos efeitos tridimensionais, mas não é tratada em discurso escrito, nem tão pouco é prescrito junto aos lumes, onde não se faz menção às sombras. É a luz que dá a ver a cor tinta, que por ser transparente e atravessada por essa luz reflete cores, gerando o lume colorido da cena como ornamento, sem que se preste a iluminação real da mesma.

20 KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 9-31.

21 Ibidem, p. 16.

22 ALBERTI (1992, p. 79).

23 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 44).

24 ALBERTI (1992, p. 79).

Distintas conotações sobre o lume marcam diferenças importantes entre a arte do pintor e a do aparelhador de cenas. Seguindo uma série de amplificações, a luz cênica se apresenta também por modos diversos - ora de modo funcional na iluminação cênica, no qual o foco de luz reservado à iluminação geral é proporcionado por tochas que se penduram diante da cena, sem que se trate ainda de cor: "Mas estes lumes não serão os que irão iluminar a cena; por isso grande cópia de tochas se pendura diante da cena"[25]. - Ora como efeitos de ornamento por meio dos lumes artificiosos, sendo que ambos os modos operam em chave distinta daquela referente ao desenho (*disegno*)[26].

No crescente discursivo, a diferenciação das matérias torna-se mais aguçada a partir do discurso final, no qual o ápice será a cor, não submetida ao desenho, mas prescrita junto aos lumes artificiais das cenas:

"Prometi anteriormente, nos tratados das cenas, expor o como se fazem os lumes artificiais das variadas cores transparentes, por que primeiramente falarei sobre a cor celeste, que representa a safira, que é ainda mais bela do que esta (a própria). Tome um pedaço de sal amoníaco, e uma bacia de barbeiro ou outra vasilha de latão, pondo nela um dedo de água. Vai esfregando depois disso esse pedaço de sal no fundo e em torno desta bacia, até que todo ele se consuma, acrescentando água sempre e tanto mais água quanto quiser, e para que a tinta seja mais bela, aumenta a quantidade de sal amoníaco [...]" [27].

Assim sendo, o discurso dos lumes, diferenciando matérias da pintura, arquitetura e artes cênicas, ensina o leitor procedimentos e técnicas para se obter as mais variadas cores de tintas transparentes que compõem os lumes da cena teatral, matéria que envolve a cor, não mais atrelada às regras do desenho, mas na qualificação do próprio ornamento como técnica e artifício de se fabricar tintas coloridas.

Distante de querer aplicar categorias na definição da natureza da cor, o tratado serliano procede na manipulação dos pigmentos, os quais se têm, por meio de 'mistura', cores diversas que produzem tintas artificiais (feitas por arte, artifício e engenho). As tintas obtidas, por serem transparentes, proporcionam efeitos coloridos a partir da iluminação externa, efetuada por candeias, situadas na parte posterior ao lume, que na verdade são bolhas de vidros, cheias de tintas coloridas, produzindo reflexos com jogo de luzes multicoloridas, própria aos efeitos cênicos.

Também Plínio, quando trata da natureza das cores como procedimentos de um fazer, a partir da noção de officinarum ou fábrica, aborda tanto as cores naturais, quanto as artificiais *(factícios)*, dando o modo de preparo e uso das cores, exceto as que são fornecidas por substâncias metálicas. Ao ensinar, Plínio distingue e classifica as cores em: *"austeri"* (austeras ou escuras) e as *"floridi"* (vivas, ou brilhantes)[28]. Fala da qualidade dessas cores sem, no entanto adentrar noções das 'sensações' que cores escuras ou vivas, poderiam vir a causar. Nas categorias que emprega, utiliza os termos: *(umbras)* sombras, *(lumen)* luz, *(tonon),* tônus, *(colorum)* cores, *(harmogen)* harmonização: "Existem cores austeras (escuras), e outras vivas, elas possuem uma e outra qualidade, seja pela própria natureza, seja graças a uma *(mixtura)*"[29].

A partir da *autorictas* pliniana sobre a natureza (que oferece as pedras preciosas) e sua utilidade, também Serlio parece tratar mais da natureza material da cor, do que sobre

25 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

26 Referimo-nos as noções vasarianas de *disegno*, a partir de hipóteses formuladas por Klein (1998), o qual irá mencionar a abordagem vasariana do desenho submetido aos traços da "nova arte" (*maniera*), a saber: *"buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina"*, a partir da canônica clássica de: *"ordo, modus e espécies; a grazia divina"* (*maniera*) cf. KLEIN, Robert. A forma e o inteligível. Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel. Tradução Cely Arena. Revisão técnica Leon Kossovitch e Elisa Kossovitch. São Paulo: Edusp, 1998. In: _____. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. São Paulo: Edusp, 1998 p. 157.

27 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48). *"Ho promesso più à dietro ne' trattati delle Scene, di dare il modo come si fanno i lumi artificiali di variati colori transparenti: perche primieramente dirò del colore celeste, il quale rapresenta il zafiro e anco assai più bello. Prendi um pezzo di sale ammoniaco: e habbi um bacino da barbiero ò altro vaso di ottone, mettendogli dentro un dito d' acqua. Poi questo pezzo di sale và ben fregando nel fondo, e intorno questo bacino, tanto che se consumi tutto: aggiugnendoli dell'acqua tuttavia, e quanto vorrai più quantità di quest' acqua, e che l'colore sia più bello fa maggiore la quantità del sale ammoniaco"*.

28 PLÍNIO, (1985, livro XXXV, XII [6], 30, p. 49). *"Sunt autem colores austeri aut floridi. Trumque natura aut mixtura euenit"*.

29 Ibidem, XI, [5], 29, p. 49).

os problemas filosóficos, relacionados ao 'sensível'. E como procedimento ou técnica de fabricação no sentido do artifício, destina-se ao útil, ao transformar a matéria, adicionando água ou pigmentos[30], 'gera' por mistura um fabrico "verdadeiro", as tintas coloridas dos lumes.

30 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48).

Ao produzir efeitos outros, pressupostos nessa mesma manipulação, as cores podem variar em luz e intensidade, tanto pela iluminação e reflexo a partir da luz fogo, como pela iluminação obtida na mistura, especificamente na tintura. Do mesmo modo, as cores fabricadas podem ser "mais claras" ou "mais escuras", porém sempre serão transparentes, sob líquidos multicoloridos dentro de bolhas de vidros, os lumes. Esses ornamentos seriam então artifícios efêmeros, e de grande sedução. Mutáveis em aparência, as cores enquanto efeitos exercem sua função retórica por essência, porém distantes da idéia de 'sensação', ou de qualquer conotação de subjetividade, uma vez que Serlio não estabelece relações entre o que ele chama de cores 'mais escuras' ou 'mais claras' com as sensações provocadas no espectador. A cor efeito opera ainda como adorno diante da argumentação, sendo técnica de ornamentação e disfarce, um engano que visa o prazer. Aproximando-nos de algumas reflexões efetuadas por Lichtenstein (1994)[31], sobre cor e luz, pressupomos que o tratado serliano explora os efeitos da cor na representação, a partir de uma definição relacionada à luz e ao translúcido, a um visível transparente ultrapassando a noção mimética. A partir de Aristóteles, no tratado dos lumes, a cor em si, junto com a evidenciação dos procedimentos e técnicas de fabricá-las, reforça e eleva as habilidades de sua "perfeita execução"[32], suscitando o prazer no leitor-espectador ao apreciar uma visão de grande beleza, devido a seus artifícios.

31 LICHTENSTEIN, 1994, p. 229.

32 ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005], cap. IV, 6, p.274. "Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero".

Tendo como princípio a cena verossímil, o arquiteto deverá imitar as "obras da natureza" e empregá-las com engenho a fim de multiplicar os efeitos de "surpresa" e encantamento junto ao espectador, superando (por emulação) as próprias[6] coisas naturais. O orador – arquiteto – pintor, extrai da natureza a matéria ao fingir uma "verdade", em função do engano visual. A luz colorida é ao mesmo tempo útil enquanto técnica de fabricação e efeitos, "reproduzindo as coisas imitadas"; e também agradável como um disfarce ou ornamento da "aparência", ultrapassando por conseqüência o assunto sobre a pintura e a própria conotação mimética. Ousamos a aviltar que a cor lume, em Serlio, escapando da conotação mimética e das regras do desenho, e também da arte como ofício, poderia a partir da menção ao "colorir" e ao "tingir", diante das "manchas" transparentes, alçar outra interpretação, aquela própria da "magia e arte"[33], pois em última instância, em conotação máxima de graça pelo ornamento, Serlio dá o modo de se produzirem efeitos meteorológicos como trovões, raios e relâmpagos, extensamente descritos: "Às vezes ocorrerão trovões, raios e relâmpagos: a propósito os trovões se farão da seguinte maneira [...]"[34].

33 KLEIN, Robert. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. In: _____. A forma e o inteligível. Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel. Tradução Cely Arena. Revisão técnica Leon Kossovitch e Elisa Kossovitch. São Paulo: Edusp, 1998. São Paulo: Edusp, p. 149.

34 SERLIO, ([1619] 1964, livro segundo, p. 48 e 49).

Também efeitos sobrenaturais como luzes ou aparições, ou ainda os naturais de passagem do dia para noite, são tentativas de uma *ars* adequada à "cenografia moderna" que surge no Renascimento. Ao contrário do exórdio do "Tratado sobre as cenas", o discurso sobre os lumes apresenta claramente a técnica ensinando o modo de fazer e compor os mecanismos cênicos. Assim, o tratado serliano parece compor o engenho que tramita entre matérias da "cenografia e da cenotécnica", mesmo não prescrevendo tais termos.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria*. Texto latino e tradução de Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghese. Milano: Il Polifilo, 1966.

_____. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [2005].

CERRI, Vânia Cristina. Tradução comentada de Trattato sopra le scene de Sebastiano Serlio. 2003. *Dissertação (Mestrado em Filosofia)* – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____Os Aparelhadores de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio. 2003. *Tese de Doutorado em Arquitetura* - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____*Scaenae Frons – O Renascimento e as origens da cenografia moderna*. São Paulo: Annablume, 2017.

FURLAN, Francesco. Per un ritratto dell'Alberti. In: *Estratto da: Société Internationale Leon Battista Alberti.* Albertiana Revue reconnue par le Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011, v. XIV, p. 43 a 54.

HORÁCIO. *Arte poética.* Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

KLEIN, Robert. Magia e Arte. A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. In: _____. *A forma e o inteligível. Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel.* Tradução Cely Arena. Revisão técnica Leon Kossovitch e Elisa Kossovitch. São Paulo: Edusp, 1998. São Paulo: Edusp, p. 149.

KLEIN, Robert; ZERNER, Henri. Vitrúvio e o teatro do Renascimento italiano. In: KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLINE, L'ANCIEN. *Histoire naturelle* (livre XXXV). Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

_____. *Histoire naturelle* (livre XXXVI). Trad. R. Bloch. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

_____. *Histoire naturelle* (livre XXXVII). Trad. E. Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres,1972.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva di Sebastiano Serlio.* Venetia: Giacomo de Franceschi, 1619. New Jersey: The Gregg, 1964 (Fac-símile).

SHEARMAN, John. *O maneirismo.* Tradução O. Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

TRIMPI, Wesley. *Horace's ut pictura poesis: the argument for stylistic decorum*. The Early Metaphorical uses of skiagraphia and skenographia. Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion: publicação da Fordham University Press, New York, v. XXXIV, 1978. p. 403-413.

VASARI, Giorgio. *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Giorgio Vasari.* (1568). Prima stampa comentata e riccamente illustrata a cura di Pio Pecchiai. Milano: Sanzoogno, 1939.

VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*. Tradução do latim, introdução e notas por M. W. Maciel. Lisboa: IST, 2006.

Recebido [Fev. 05, 2020]
Aprovado [Mai. 07, 2020]

Método, modelo e memória:

Perspectiva Pictorum et Architectorum, de Andrea Pozzo

Mateus Alves Silva*

Resumo No final do século XVII o jesuíta Andrea Pozzo (1642 - 1709) publicou, em Roma, o tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693 e 1700). Essa obra objetivava apresentar a pintores e arquitetos um modo prático e rápido de se realizar a perspectiva. Por esse caráter, a obra conheceu rápida difusão, sendo reeditada, impressa e traduzida em diversas línguas. Neste artigo discutem-se questões relativas ao tratado, em três vias: como um método didático de se realizar desenhos em perspectiva, baseado na experiência do autor; como modelo para a arquitetura, em função da representação de formas clássicas e de invenções e novas soluções; e, por fim, como memória dos feitos do autor e da Companhia de Jesus, da qual fazia parte.

Palavras-chave: Andrea Pozzo, tratados de arte, perspectiva.

Método, modelo y memoria: Perspectiva Pictorum et Architectorum, de Andrea Pozzo

Resumen A finales del siglo XVII, el jesuita Andrea Pozzo (1642 - 1709) publicó en Roma el tratado Perspectiva Pictorum et Architectorum (1693 y 1700). Este trabajo tuvo como objetivo presentar a pintores y arquitectos una forma práctica y rápida de realizar la perspectiva. Debido a esto, el tratado se difundió rápidamente, siendo reimpreso y traducido a varios idiomas. Este artículo discute temas relacionados con el tratado, de tres formas: como método didáctico para hacer dibujos en perspectiva, basado en la experiencia del autor; como modelo para la arquitectura, debido a la representación de formas clásicas, invenciones y nuevas soluciones; y, finalmente, como memoria de las obras del autor y de la Compañía de Jesús, de la que formó parte.

Palabras clave: Andrea Pozzo, tratados de arte, perspectiva.

Method, model, and memory: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, by Andrea Pozzo

Abstract At the end of the XVIIth century, the Jesuit Andrea Pozzo (1642 - 1709) published in Rome the treatise Perspectiva Pictorum et Architectorum (1693 e 1700). This work aimed to present to painters and architects an easy and quick method to make perspectives. The treatise was largely known and was re-edited, reprinted, and translated in several languages. In this paper we discuss questions about the treatise in three ways: as a didactical method to make perspective designs, based on the author's experience; as an architectural model with its representations of classical forms, inventions, and new solutions; and, at last, as a memory of the author and of the Society of Jesus, which he has been part of.

Keywords: Andrea Pozzo, art treatises, perspective.

Em 1693 o jesuíta Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Viena, 1709), publicou, em Roma, o primeiro volume de um tratado de perspectiva intitulado *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* ou *A Perspectiva dos Pintores e dos Arquitetos,* cujo objetivo era apresentar um método eficaz de construção de desenhos de perspectiva arquitetônica, fundamentais para os aprendizes de ambas as áreas. Mais tarde, em 1700, o segundo volume foi publicado contendo um novo método, considerado ainda mais fácil e de rápida execução, baseado na prática de seu autor. Pozzo, na altura das publicações, encontrava-se em Roma, realizando as maiores encomendas para a Companhia de Jesus, das quais três podem ser consideradas as principais: a decoração pictórica do corredor da Casa Professa (c. 1682-1685), que dava acesso aos aposentos em que viveu Santo Inácio de Loiola, fundador da Ordem Jesuíta (figura 1); todo o programa decorativo da Igreja de Santo Inácio do Colégio Romano jesuíta (1685-1694), que incluía, dentre várias contribuições as famosas pinturas da falsa cúpula (figura 4) e do teto da nave (figura 5), ambos em perspectiva; e o projeto arquitetônico para o altar que guarda os restos mortais de Santo Inácio (1695-99) (figura 8), na Igreja de Jesus (*Il Gesù*), a casa-mãe dos jesuítas. Tais obras atestam a sua autoridade e notoriedade na condução de obras da Companhia, assim como permitiram a transferência posterior para Viena, coração do Sacro Império, onde permaneceria até a sua morte em 1709.

Neste trabalho pretendemos analisar alguns aspectos relativos ao tratado de Pozzo, por ser uma referência na literatura artística de fins do século XVII que se estendeu em diversas reimpressões, novas edições e traduções para várias línguas ao longo do século XVIII. O objetivo é compreender alguns pontos que poderiam ser responsáveis por essa expressiva difusão do tratado, e que se resumem em três vias complementares: a organização do tratado como um *método* para a projeção e desenho em perspectiva, baseado na prática direta do artista; a divulgação desse método como um *modelo* para a representação da arquitetura em perspectiva, partindo dos elementos mais singulares das ordens arquitetônicas clássicas até o seu desenvolvimento por invenções e adaptações, motivadas pelo autor; e, sobretudo, a estruturação do tratado como um mecanismo de *memória,* tanto dos feitos do artista em pintura e arquitetura quanto das peças da própria Companhia de Jesus, registradas em pormenores na obra.

Para chegarmos a essas vias partimos da análise direta dos volumes do tratado e suas edições e traduções, associando-os a outros exemplares fundamentais da história da perspectiva, além do cotejamento com a produção artística de Pozzo e com que estava sendo produzido para a Companhia de Jesus naquele final de século.

Os volumes de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*

O primeiro volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* surgiu em 1693, portanto, no período em que Pozzo, aos 51 anos de idade, trabalhava incessantemente nas obras da Igreja de Santo Inácio em Roma.

* Mateus Alves Silva é Historiador, Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas, ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0250-2912>.

Figura 1: Corredor da Casa Professa, Roma. Fonte: do autor.

Nessa altura, parte das pinturas já estava concluída, principalmente a falsa cúpula no transepto, mas ainda estava em processo a grande pintura da abóbada da nave. Mesmo com a maior de suas obras inconclusa, Pozzo se valeria dos ganhos daquela empreitada para dar luz ao livro que estava preparando, desobrigando também a própria Companhia dos custos relacionados à publicação[1].

No que diz respeito aos motivos da publicação, é o próprio autor quem nos dá indicação. Por se entender já como perito na arte da perspectiva e por compreender a função dupla dessa arte para pintores e arquitetos, Pozzo pretende estabelecer os princípios da arte, devido à falta de métodos que realmente comunicassem de forma útil a prática da perspectiva, endereçando-a aos praticantes de ambas as artes:

(...) entre tantos corajosos que até aqui se meteram em tal empresa, não são poucos os que rapidamente perderam os ânimos por falta de mestres e livros que ensinariam a dar à Perspectiva os seus escorços, dos princípios da arte até a sua total perfeição. Encontrando-me na posição de ter conseguido alguma facilidade nessa profissão, com o exercício contínuo por muitos anos, considero poder satisfazer aos Estudiosos, e cooperar para o seu proveito, dando à luz os modos mais rápidos com os quais podem ser desenhadas em perspectiva todas as Ordens da Arquitetura, por via da Regra Comum, abolindo dessa todas as confusões das linhas ocultas. (I, Ao Leitor estudioso da Perspectiva)

Pozzo comunica-se diretamente com o público ao escrever a sua obra, quase como se pretendesse se tornar o possível mestre a que se refere na exortação ao leitor. Essa escolha discursiva abre espaço não apenas para a criação da relação mestre-aprendiz,

[1] Um dos biógrafos clássicos de Andrea Pozzo de princípios do século XVIII, Francesco Saverio Baldinucci (filho do conhecido Filippo Baldinucci), explicitou essa ação de Pozzo na sua biografia, determinando, inclusive, os possíveis valores das obras realizadas (*ascendente sopra duemila scudi*) — tanto na Igreja como fora dela — que poderiam ter dado condições financeiras para que o intuito do artista se realizasse (BALDINUCCI, 1975, p. 327 [134r-134v]) (SALVIUCCI INSOLERA, 1996, p. 207). A biografia feita por Baldinucci, assim como os demais documentos que narram a vida de Pozzo foram analisados em seus pormenores por Evonne Levy (LEVY, 2011).

como justifica também toda a forma de disposição do tratado: toda a publicação é baseada na sucessão de imagens e, junto a elas, a sua explicação em forma de pequenos textos, apresentados em duas línguas: latim e italiano. Os textos são apresentados à esquerda, seguindo a orientação (vertical ou horizontal) das imagens à direita (figura 2). Texto e imagem são interdependentes, sendo um a facilitação da compreensão do outro: o que falta ao texto está na imagem e vice-versa (MARIANI, 2010, p. 89)[2].

O intuito de Pozzo na publicação não era a simples composição de um manual e a publicação consistia em dois tomos ricamente ilustrados (BÖSEL e SALVIUCCI INSOLERA, 2010, p. 164), o que se justifica pelo seu formato, *in folio* (c. 43x24 cm). O tamanho influenciava sobretudo a disposição da imagem, garantindo assim o detalhamento necessário tanto para o entendimento do método quanto para a apreciação dos diversos exemplos citados, a maioria deles de obra do próprio autor. Como dito, já se tinha por intenção a publicação em dois volumes, o que se justificaria pela apresentação diferente da "regra comum", na qual Pozzo exporia a forma como ele próprio compunha seus

[2] Esse arranjo do livro ecoa alguns formatos da tratadística clássica de arquitetura, como na orientação do texto em função das figuras presente na *Regola delle cinque ordini d'Architettura* (1562) de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) ou mesmo nas diversas edições do *Tratado de Arquitetura* de Sebastiano Serlio (1475-1553/5) (em especial na publicação dos volumes I e II, Geometria e Perspectiva - 1545), em que o texto é disposto em francês e italiano.

Figura 2: Disposição do texto e imagem. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I, fig. 1.

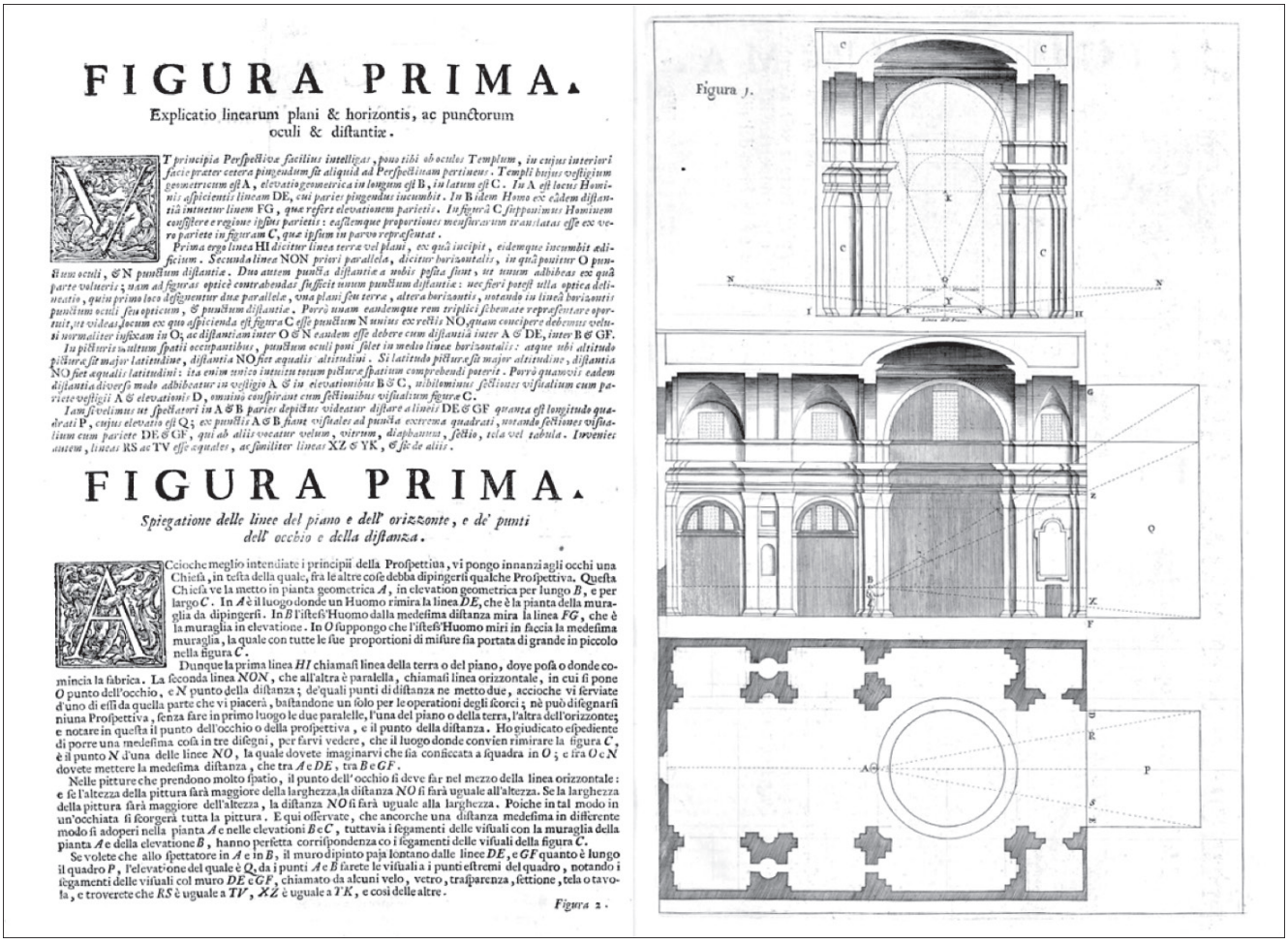


FIGURA PRIMA.

Explicatio linearum plani & horizontis, ac punctorum oculi & distantiæ.

Vt principia Perspectivæ facilius intelligas, pone tibi ob oculos Templum, in cujus interiori facie præter cetera pingendum sit aliquid ad Perspectivam pertinens. Templi hujus vestigium geometricum est A, elevatio geometrica in longum est B, in latum est C. In A est locus Hominis aspicientis lineam DE, cui pariet pingendus incumbit. In B idem Homo ex eadem distantia intuetur lineam FG, quæ refert elevationem parietis. In figura C supponimus Hominem consistere ex regione ipsius parietis: easdemque proportiones mensurarum translatas esse ex vero pariete in figuram C, quæ ipsum in parvo repræsentat.

Prima ergo linea HI dicitur linea terræ vel plani, ex quâ incipit, eidemque incumbit ædificium. Secunda linea NON priori parallela, dicitur horizontalis, in quâ ponitur O punctum oculi, & N punctum distantiæ. Duo autem puncta distantiæ a nobis posita sunt, ut unum adhibeas ex quâ parte volueris; nam ad figuras opticè contrahendas sufficit unum punctum distantiæ: nec fieri potest ulla optica delineatio, quin primo loco designentur duæ parallelæ, una plani seu terræ, altera horizontis, notando in linea horizontis punctum oculi seu opticum, & punctum distantiæ. Porrò unam eandemque rem triplici diversitate repræsentare oportuit, ut videas locum ex quo aspicienda est figura C esse punctum N unitus ex rectis NO, quam concipere debemus velut si normaliter insisteret in O; ac distantiam inter O & N eandem esse debere cum distantia inter A & DE, inter B & GF.

In picturis ultimum spatii occupantibus, punctum oculi poni solet in medio lineæ horizontalis: atque ubi altitudo picturæ sit major latitudine, distantia NO fiet æqualis altitudini. Si latitudo picturæ sit major altitudine, distantia NO fiet æqualis latitudini: ita enim unico intuitu totum picturæ spatium comprehendi poterit. Porrò quamvis eadem distantia diversò modo adhibeatur in vestigio A & in elevationibus B & C, nihilominus sectiones visualium cum pariete vestigii A & elevationis D, omnino conspirant cum sectionibus visualium figuræ C.

Iam si velimus ut spectatori in A & B pariet depictus videatur distare a lineis DE & GF quanta est longitudo quadrati P, cujus elevatio est Q; ex punctis A & B fiant visuales ad puncta extrema quadrati, notando sectiones visualium cum pariete DE & GF, qui ab aliis vocatur velum, vitreum, diaphanum, sectio, tela vel tabula. Invenies autem, lineas RS ac TV esse æquales, ac similiter lineas XZ & YK, & sic de aliis.

FIGURA PRIMA.

Spiegatione delle linee del piano e dell' orizzonte, e de' punti dell' occhio e della distanza.

Acciochè meglio intendiate i principii della Prospettiva, vi pongo innanzi agli occhi una Chiesa, in testa della quale, fra le altre cose debba dipingersi qualche Prospettiva. Questa Chiesa ve la metto in pianta geometrica *A*, in elevation geometrica per lungo *B*, e per largo *C*. In *A* è il luogo donde un Huomo rimira la linea *DE*, che è la pianta della muraglia da dipingersi. In *B* l'istesso Huomo dalla medesima distanza mira la linea *FG*, che è la muraglia in elevatione. In *O* fuppongo che l'istesso Huomo miri in faccia la medesima muraglia, la quale con tutte le sue proportioni di misure sia portata di grande in piccolo nella figura *C*.

Dunque la prima linea *HI* chiamasi linea della terra o del piano, dove posa o donde comincia la fabrica. La seconda linea *NON*, che all'altra è paralella, chiamasi linea orizzontale, in cui si pone *O* punto dell'occhio, e *N* punto della distanza; de'quali punti di distanza ne metto due, acciochè vi serviate d'uno di essi da quella parte che vi piacerà, bastandone un solo per le operationi degli scorci; nè può disegnarsi niuna Prospettiva, senza fare in primo luogo le due paralelle, l'una del piano o della terra, l'altra dell'orizzonte; e notare in questa il punto dell'occhio o della prospettiva, e il punto della distanza. Ho giudicato espediente di porre una medesima cosa in tre disegni, per farvi vedere, che il luogo donde convien rimirare la figura *C*, è il punto *N* d'una delle linee *NO*, la quale dovete imaginarvi che sia conficcata a squadra in *O*; e fra *O* e *N* dovete mettere la medesima distanza, che tra *A* e *DE*, tra *B* e *GF*.

Nelle pitture che prendono molto spatio, il punto dell'occhio si deve far nel mezzo della linea orizzontale: e se l'altezza della pittura sarà maggiore della larghezza, la distanza *NO* si farà uguale all'altezza. Se la larghezza della pittura sarà maggiore dell'altezza, la distanza *NO* si farà uguale alla larghezza. Poiche in tal modo in un'occhiata si scorgerà tutta la pittura. E qui osservate, che ancorche una distanza medesima in differente modo si adoperi nella pianta *A* e nelle elevationi *B* e *C*, tuttavia i segamenti delle visuali con la muraglia della pianta *A* e della elevatione *B*, hanno perfetta corrispondenza co i segamenti delle visuali della figura *C*.

Se volete che allo spettatore in *A* e in *B*, il muro dipinto paja lontano dalle linee *DE*, e *GF* quanto è lungo il quadro *P*, l'elevatione del quale è *Q*, da i punti *A* e *B* farete le visuali a i punti estremi del quadro, notando i segamenti delle visuali col muro *DE* e *GF*, chiamato da alcuni velo, vetro, trasparenza, settione, tela o tavola, e troverete che *RS* è uguale a *TV*, *XZ* è uguale a *YK*, e così delle altre.

Figura 2.

desenhos de perspectiva[3]. De outro ponto, pode-se considerar também que esse segundo volume se inclinaria mais à apresentação das obras realizadas pelo autor segundo essa regra, compondo mais da metade do volume.

Pozzo foi muito cauteloso no processo de elaboração das imagens que servem ao tratado, tanto que comenta, em alguns momentos, sobre a dificuldade em traduzir no desenho tudo o que pretendia apresentar, em virtude do tamanho do fólio ou, ainda, em relação à falta de habilidade do gravurista. Por essa razão acompanhou de perto a produção das chapas de cobre que serviriam à impressão[4], colocando para essa realização inclusive alguns de seus alunos que se dedicavam à arte da gravura[5].

Com as gravuras realizadas, a obra foi impressa em 1693 por Giovanni Giacomo Komarek (1648-1706), que mantinha uma oficina tipográfica próximo à antiga Igreja do Santo Anjo da Guarda no Tritão (*Santo Angelo Custode al Tritone* — demolida em 1928-29) (TINTO, 1973, p. 197). A publicação parece ter tido relativo sucesso imediato, o que daria meios para a publicação de um segundo volume, sete anos mais tarde.

O primeiro volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* contempla uma série de temas que poderiam ser, a princípio, díspares entre si, apresentando pouca conexão. O autor, contudo, cria por meio do texto uma forma de alinhavar todas as temáticas, partindo do pressuposto que o grau de dificuldade dos exemplos de perspectiva apresentados cresceria. Exatamente por essa razão é que o autor estimula os leitores a compreender bem as figuras antes de passar às próximas[6], de modo a estabelecer um padrão gradual do aprendizado sobre a perspectiva e sua aplicação no campo da pintura e da arquitetura.

O tratado se inicia com uma dedicatória a Leopoldo I, imperador do Sacro Império Romano Germânico. O endereçamento ao imperador austríaco e não a um determinado papa ou cardeal, como se vê em demais exemplos da tratadística, pode ser lido em duas frentes: de um lado, a necessidade de se distanciar das disputas dentro da hierarquia católica que poderiam lhe causar prejuízos na distribuição da obra (como diversas vezes ocorreu durante a trajetória de Pozzo); de outro, há a possibilidade de um direcionamento prático direto com a chance de sua transferência para a corte de Viena, como de fato ocorreu a partir de 1702. De qualquer modo, é muito significativo compreender essa dedicatória na chave dos interesses para a publicação do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum.*

O ponto chave da dedicatória de Pozzo a Leopoldo I é a memória. Por essa razão ergue, na gravura que acompanha a abertura do tratado (figura 3), um monumento dedicado ao Imperador cujo triunfo dos feitos passados é celebrado por meio das artes. Para se registrar a memória do reinado, o desenho se torna ainda mais importante que a própria construção arquitetônica, pois é capaz de sobreviver a ela, o que exige que os monumentos sejam correta e precisamente representados. Vem daí a necessidade de um estudo aprofundado da perspectiva: "pois frequentemente ocorre que a durabilidade dos Papéis sobreviva à longevidade dos monumentos, ainda que feitos em mármore" (I, à Sacra Majestade do Imperador). Com essa afirmação Pozzo parece apresentar uma possibilidade legítima de que os papéis, ou seja, os textos — e por extensão, os tratados — sejam compreendidos a partir da sua durabilidade no tempo, aquilo que a arquitetura, mesmo sendo marmórea, não permite a qualquer de seus edifícios. Uma vez que os edifícios construídos têm a possibilidade de serem destruídos

[3] Pozzo assim descrevia: "Em seguida, se a Bondade Divina me der tempo e força para compor outro livro, mostrarei o modo de fazer toda a Perspectiva com a Regra que atualmente adoto, que é mais fácil e universal do que a ordinária e comum (ainda que essa seja fundamento daquela)." (I, Ao Leitor estudioso da Perspectiva). As citações ao tratado seguirão sempre com o volume a que se refere seguido do número da figura correspondente ou o seu título (ex.: I, 31).

[4] Importa citar que das 223 imagens que compõem os dois volumes do tratado (102 no 1º volume e 121 no 2º) 190 matrizes em cobre foram adquiridas pelo *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* e destinadas à coleção da Calcoteca do *Istituto Nazionale per la Grafica* em 2008, correspondendo a um grande e importante acervo sobre a técnica utilizada na impressão desses volumes (MARIANI, 2010, p. 89).

[5] Há um único exemplar de desenho original no Arquivo do Colégio Húngaro-Alemão, feito já de forma espelhada como base de preparação para a matriz de impressão, correspondendo à figura I, 36 do tratado. (BÖSEL e SALVIUCCI INSOLERA, 2010, p. 168-169). Quanto aos alunos que colaboraram na elaboração das matrizes, o nome principal é o de Vincenzo Mariotti (1650-1734), que realizou a maior parte das gravuras presentes no primeiro volume do tratado. (MARIANI, 2010, p. 91-92).

[6] "Quero sugerir aqui um conselho importantíssimo, qual seja, de que vos contenteis em bem entender a segunda figura antes de passar à terceira; e o mesmo digo de todas as outras, pois, sendo dispostas com tal ordem, a qualquer uma que vá adiante é necessário ter compreendido aquela que vem anteriormente". (I, Avisos aos principiantes)

ou tornarem-se ruínas, os papéis gravados poderiam ser a chave da permanência e da fixação ao longo das eras, permitindo a memória daquilo que fora produzido. Tal contribuição eleva o texto à durabilidade das obras de arquitetura, como uma possibilidade de monumentalizar o próprio texto.

O tratado se organiza em torno de alguns temas principais[7]. Primeiramente apresenta alguns pressupostos para a leitura do texto (como visto anteriormente) e suas definições da perspectiva. A partir de então, passa à disposição em perspectiva das figuras geométricas planas e sólidas (I, 1-7) e de cada um dos elementos das ordens arquitetônicas (I, 8-37), para daí fazer as primeiras construções arquitetônicas completas (I, 38-51), com uma breve inserção sobre a coluna torsa (52-53). Em seguida, o autor condensa todo o conhecimento apresentado em pormenores e passa a apresentar projetos construídos e não construídos, principalmente dos aparatos efêmeros para as festividades religiosas (I, 54-60). Os exemplos de estruturas temporárias, por terem sido pintados, exigem uma explicação específica sobre a disposição do desenho perspéctico em múltiplas telas dispostas em profundidade (I, 61-62). Segue então com mais três projetos de arquitetura efêmera realizados na Igreja de Santo Inácio ou na Igreja de Jesus (I, 63-71) que, por serem considerados "teatros sacros", se contrapõem aos "teatros cênicos", tema que trata como possibilidade de uso da perspectiva (I, 72-77).

[7]Para um maior detalhamento da organização do tratado, ver Silva (2012 e 2020).

Figura 3: À Sacra Majestade do Imperador Leopoldo Austríaco. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I.

Pozzo dedica a parte final do seu tratado às projeções de perspectiva em planos horizontais (I, 78-92), das mísulas às cúpulas inteiras, como o maior exemplo realizado pelo autor na cúpula pintada da Igreja de Santo Inácio (figura 4). O primeiro projeto do tratado deveria finalizar, segundo o autor, justamente com essas figuras de perspectiva horizontal[8]. Contudo, foi incluído o projeto - ainda inacabado - da pintura da nave da Igreja de Santo Inácio, apresentando desde a arquitetura real do templo (I, 93-94) até as partes que vinha executando no local (95-99), fechando as figuras com um método de projeção do desenho sobre a superfície irregular da abóbada (I, 100). Em edição posterior de 1702, dentre outras modificações, foi inserida a gravura completa do teto de Santo Inácio para completar o volume (figura 5) (BÖSEL e SALVIUCCI INSOLERA, 2010, p. 131).

É possível conjecturar-se que uma primeira versão do tratado poderia ter circulado, seja em manuscrito, seja em formato impresso, que não persistiu até os dias atuais. Em diversos momentos Pozzo parece responder ou procurar modificar o que havia proposto inicialmente. Esse é o caso da organização do volume que, como vimos, teria sido finalizado na figura 92, mas fica ainda mais evidente nas inserções que realiza ao final do volume, a saber: uma "Resposta a uma objeção feita ao ponto da Perspectiva" e uma nova explicação para cada uma das doze primeiras figuras, além do fólio avulso que insere logo após a figura 52, contendo as "Ordens da Arquitetura de Palladio e Scamozzi", sem numeração. Contudo, nenhum registro manuscrito ou impressão dessa suposta edição subsistiu[9].

Reconhecer essas possíveis inserções no texto nos permite também perceber como as edições foram sendo modificadas ao longo do tempo, principalmente com a publicação do segundo volume, em 1700. Passaremos rapidamente sobre os temas que o compõem.

[8] "Pensei em terminar esse livro com a figura 92. Todavia, para satisfazer aos desejos dos amigos que almejavam entender a maneira de desenhar a quadriculação perspéctica que se adota nas superfícies irregulares, como demonstramos na figura 89, decidi publicar o modo de fazê-la" (I, 93).

[9] Para a questão sobre a suposta edição, cf. Fuentes Lázaro (2015, p. 102).

Figura 4a (esq.): Falsa Cúpula - Igreja de Santo Inácio, Roma. Fonte: do autor.

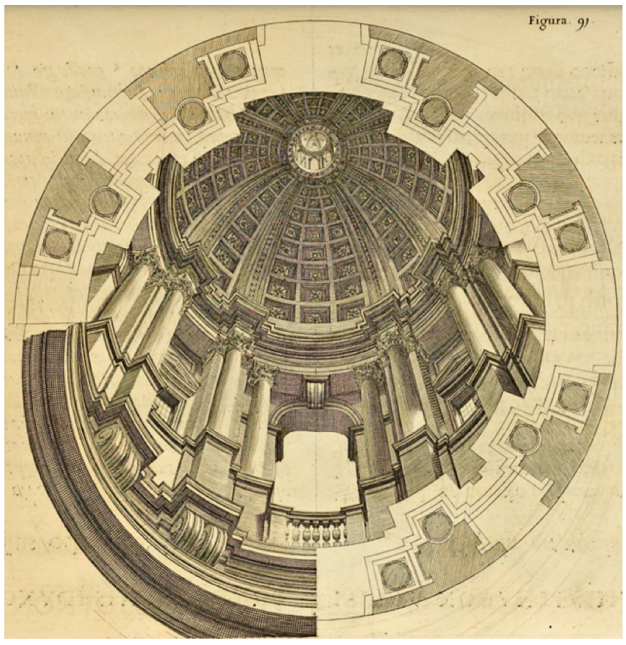


Figura 4b (dir.): Falsa Cúpula. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I, fig. 91.

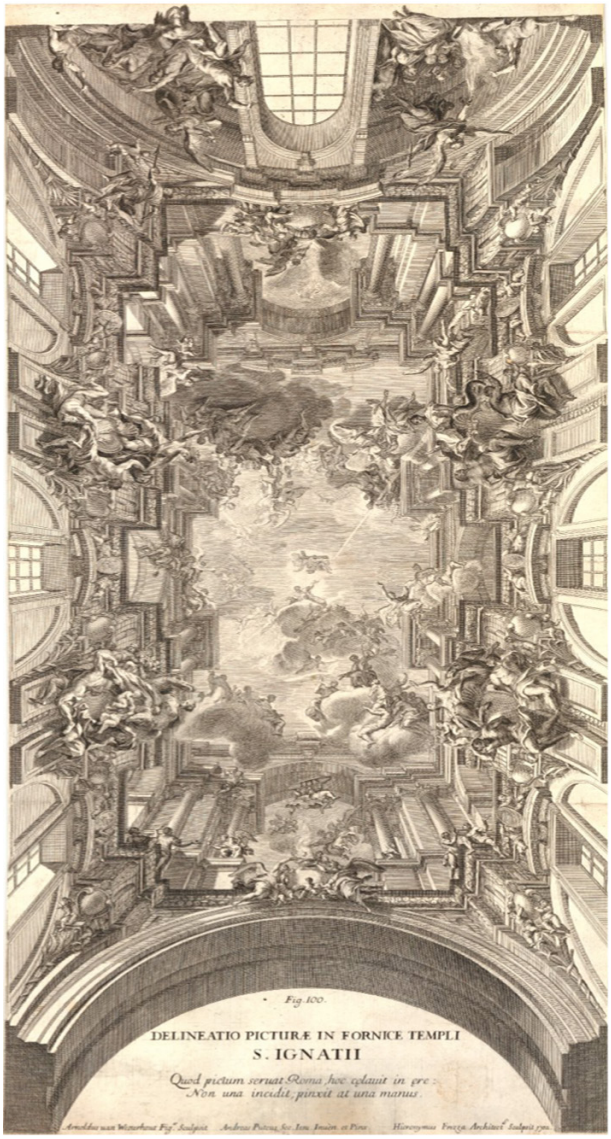


Figura 5a (esq.): Abóbada da nave - Igreja de Santo Inácio, Roma. Fonte: do autor.

Figura 5b (dir.): *Delineatio Picturae in Fornice Templi S. Ignatii.* Hyeronimus Frezza e Arnoldus van Westerhout, c. 1702. Fonte: British Museum, CC. Incluído em Perspectiva Pictorum et Architectorum, vol. I, fig. 100 (edição de 1702).

[10] O jubileu de 1700 foi estipulado por Inocêncio XII que, contudo, faleceu antes das festividades. Em seu lugar foi eleito o papa Clemente XI.

O segundo volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* veio a lume em 1700, ano jubileu dentro das festividades católicas[10]. Seguiu a mesma linha de apresentação do primeiro livro, considerando a continuidade do projeto e apresentando uma nova regra para a perspectiva. Segundo o autor, esse novo método seria ainda mais fácil e prático que o primeiro, posto que fazia parte daquilo que ele mesmo utilizava e ensinava no canteiro[11]. Na linha do primeiro volume, o segundo seria dedicado ao futuro imperador, José I, rei dos Romanos e da Hungria, arquiduque da Áustria.

Talvez por essa praticidade e por ver na sua prática didática a necessidade de se aprofundar em questões específicas da arquitetura é que o autor opta por abrir o volume com quatro explicações do modo de se representar em arquitetura (planta e elevação, II, 1-3), para só então apresentar o conceito de perspectiva (II, 4-5). Daí começa a dispor os primeiros elementos de arquitetura, tanto aqueles feitos a partir do quadrado (bases e pedestais) quanto do círculo (colunas e plantas circulares II, 6-14). Apresenta uma tribuna preenchida de arquitetura (II, 15), seguida de uma série de elementos (pedestais, arcos, colunas e capiteis) (II, 16-36) e se utiliza desses exemplos

para inserir alguma dificuldade na representação, seja por uma vista em ângulo, seja por uma forma diversificada, ou "caprichos" — invenções possíveis para ornamentação. Pozzo retoma, em seguida, a possibilidade de utilização dessa nova regra também para os Teatros, assim como no primeiro volume. Apresenta nesse caso não apenas a disposição das cenas (II, 37-38), mas também modos de criar estruturas cênicas a partir da disposição em perspectiva de diferentes formas de teatros (II, 39-45). Assim como no primeiro volume, mas em ordem inversa, passa dos "teatros cênicos" aos "teatros sacros", com novas invenções das quais se serviu para as festas religiosas (II, 46-49). Em seguida, retoma o tema da perspectiva horizontal, debatendo as diferenças entre os métodos dos dois volumes e demonstrando a sua complementaridade, com o exemplo das cúpulas e dos tetos planos (II, 50-59).

A partir da figura 60, Pozzo vai explicitamente se voltar para a arquitetura[12], demonstrando as obras que já havia realizado durante a sua carreira ou que considerava relevantes, iniciando com altares e reunindo, por meio dos desenhos, aqueles que haviam sido construídos, pintados e projetos não executados (II, 60-82). O primeiro desses altares é o de Santo Inácio de Loiola, obra das mais importantes para a Companhia e de que se ocupou desde 1695 (figura 8). Dos altares passa aos projetos arquitetônicos completos, construídos ou não, de sua fatura ou de importantes monumentos (II, 83-96). Depois de tratar largamente sobre a arquitetura religiosa, Pozzo faz um apanhado sobre a arquitetura civil e, na mesma maneira que usa para os altares e igrejas, apresenta projetos (com plantas e elevações) de portas e janelas que havia recolhido em Roma, alguns de sua própria invenção (II, 97-105), e propõe algumas invenções para mísulas ornamentadas (II, 106-108), além do projeto para um Colégio e escadarias (II, 109-113). Finaliza o tratado com uma brevíssima incursão sobre as fortificações militares (II, 114-118)[13] e uma "Breve instrução para pintar afresco", em que apresenta técnicas de pintura e alguns comentários sobre tintas e materiais.

É preciso ressaltar que o segundo volume tem um caráter muito mais expositivo do que propriamente instrutivo, pelo menos no que tange aos exemplos utilizados. Menos da metade da obra vai se ater ao método que, uma vez explicado, daria espaço para apresentar as mais diversas formas de aplicação da perspectiva, tanto por pintores quanto por arquitetos.

Considerando as diferentes edições de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, bem como as traduções, impressas ou manuscritas, com versões completas ou parciais do texto, percebemos claramente como a obra teve uma considerável circulação. Cabe agora desenvolver um pouco mais o argumento que apresentamos, qual seja, de que a difusão da obra de Pozzo se deu sobretudo pela qualidade e facilidade do *método* apresentado, cujos exemplos funcionam como *modelo* para a prática artística, além de difundirem a *memória* das obras do próprio artista e, por consequência, da Companhia de Jesus.

Dois métodos de representação da perspectiva

O primeiro elemento chave para se entender a eficácia do tratado e sua difusão diz respeito aos métodos de desenho de perspectiva. Na história da perspectiva, alguns autores tendiam a procurar o método único e eficaz para o desenho, enquanto outros, como Vignola, entendiam que múltiplas regras poderiam chegar ao mesmo resultado.

11 "Finalmente mantenho a promessa de publicar a segunda parte da perspectiva, esperando que seja recebida não com menor satisfação que a primeira, sobretudo por nesta se explicar (o quanto possa ser feito com a voz morta) a mais fácil e simples regra de que se possa dar nesta Arte da Perspectiva. (...) Esta é, então, a regra mais fácil que tenho adotado até agora nas obras que fiz ver várias vezes em Roma e outros lugares, e a ensinei por um breve período para o proveito também daqueles de pouca habilidade." (II, Ao Leitor).

12 Diz claramente no final da figura anterior "Isso é o que tenho a dizer brevemente sobre a pintura. Daqui em diante falaremos das coisas que concernem à Arquitetura" (II, 59).

13 Fuentes Lázaro sintetizou a temática de todo tratado em quatro grandes grupos, que perpassam e se repetem nos dois volumes, a saber: os elementos básicos e repertório de geometria, perspectiva e ordens de arquitetura; a perspectiva horizontal (sotto in sù); as arquiteturas originais de Pozzo e os lugares da Companhia de Jesus; e os instrumentos e técnicas (construção de telas e cenas teatrais, transposições do desenho e técnicas de pintura). (FUENTES LÁZARO, 2015, p. 138).

Provavelmente por essa influência de Vignola (ou dos círculos oficinais de pintura em que pôde ter tido contato), Pozzo apresentou as suas duas regras de perspectiva, sendo a primeira conhecida como a "regra comum" endereçada aos iniciantes, enquanto a segunda estaria adequada a um artista mais avançado e que conhecesse os princípios da perspectiva (BINAGHI, 2011, p. 164).

Pascal Glatigny considera que a primeira regra de Pozzo é exatamente a mesma aplicada por Vignola em *Le due Regole della Prospettiva Pratica* [14], mais especificamente a segunda daquele livro (GLATIGNY, 2009, p. 19). Porém, importa relembrar, como revela o mesmo autor, que a difusão da regra de Vignola era tal que o método que apresenta já estava inserido nas oficinas dos pintores, de modo a se transformar na "regra comum", portanto não explicitamente atrelada ao seu tratado. Curiosamente, quando Pozzo cita a Vignola, o faz sobretudo no que diz respeito ao cânone das cinco ordens por ele apresentado, mas não cita em nenhum momento as suas regras para perspectiva, denominando-as vagamente também de "regra comum" (cf. I, Ao Leitor).

[14] A publicação de *Le due regole della prospettiva pratica* foi realizada postumamente (1583), por Egnatio Danti (1536-1586), que compilou os escritos de Vignola e realizou extensos comentários teóricos a cada preceito apresentado, transformando-o praticamente em um tratado duplo. (FIORANI, 2003, p. 144).

A regra comum se revela como a disposição do plano e da elevação em perspectiva com o auxílio de um ou dois pontos de distância. Considerando primeiramente um objeto plano, consiste em tomar as medidas da largura e levá-las ao ponto de fuga (denominado por Pozzo como ponto do olho, *punto dell'occhio*) e, da altura, ao ponto de distância (definido pela distância do observador ao ponto de fuga, projetado sobre a linha do horizonte). Assim, na interseção das linhas feitas até esses dois pontos, se constrói o objeto em perspectiva (cf. I, 2-4). Já os objetos sólidos são feitos com a ajuda de sua planta e elevação, consideradas como duas figuras planas. A interseção dessas duas figuras dispostas em perspectiva gera o objeto sólido, também em perspectiva. O que Pozzo facilita para a regra é o uso do compasso, na medida em que considera que alturas e larguras paralelas podem ser facilmente transportadas com a ajuda do instrumento (figura 6). Assim, para todas as imagens que apresenta, é preciso fazer um desenho preparatório contendo planta e elevação em perspectiva, para só então finalizar o objeto. Esse artifício reduz a "confusão das linhas" por se valer do compasso para tomar as medidas, evitando assim que muitas linhas sejam traçadas tanto ao ponto do olho quanto da distância.

Essa variação proposta por Pozzo em relação à regra comum foi valorizada na versão inglesa da obra publicada em 1707 (*Rules and Examples of Perspective proper for Painters and Architects*)[15]. O argumento utilizado pelo editor era de que a maior parte dos tratados não resolvia a questão da confusão das linhas por sempre confinarem a área do desenho entre as linhas do plano e do horizonte e, em situações peculiares como a pequena escala da figura ou a altura da linha do horizonte, impossibilitavam a construção do desenho. Por isso, apresentava o tratado de Pozzo como aquele que finalmente resolve o problema ao permitir a execução de desenhos preparatórios, em diferentes escalas ou distâncias do ponto do olho.

[15] "A grande experiência desse autor na prática da perspectiva lhe fornecey excelentes regras para reduzir o trabalho e evitar as dificuldades mencionadas". (POZZO, 1707, p. 7) As dificuldades que cita referem-se à confusão das linhas que surgem da projeção em perspectiva de todos os pontos da imagem para o ponto de fuga, o que atrapalharia o aprendiz.

A construção do plano e elevação valia também para a perspectiva horizontal, sendo que essa regra tornava o trabalho mais fácil por ser a altura dos objetos igual à linha que vai ao ponto do olho. Essa forma valorizaria também as possibilidades de projeção dos desenhos em planos horizontais, nomeadamente os tetos, ênfase que Pozzo procurou dar em função das obras que vinha realizando com maestria.

Já a segunda regra de perspectiva de Pozzo, apresentada no segundo volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* é muito mais pessoal e decorrente da prática do artista. Consiste, em linhas gerais, na realização de desenhos preparatórios para a planta e a elevação, em folha separada, assim como na primeira regra. A diferença está no passo seguinte: enquanto na primeira regra é preciso colocar planta e elevação em perspectiva, na segunda só se tomam dessas preparações os pontos essenciais. A partir da projeção ao ponto do olho dos limites do objeto na planta, e da elevação em uma linha, denominada linha do corte (*linea del taglio*), faz-se a perspectiva sem o uso de um ponto da distância e sem o artifício de projetar sobre planta e elevação em perspectiva, antes de passar ao desenho finalizado (II, 5) (figura 6). Dessa forma, consegue-se fazer o desenho com uso do compasso, transpondo os pontos em suas alturas e larguras determinadas, e depois completar o desenho, em perspectiva. Por não usar o ponto de distância como na primeira regra, Pozzo define essa distância como a existente entre o observador e o horizonte sobre uma linha perpendicular, fazendo o desenho proporcionalmente à distância real entre o observador e o suporte. Com esse artifício, consegue fazer todo o desenho e depois transpô-lo no suporte real por meio da quadrícula. Como dito por Glatigny, "esse método consiste em uma execução rápida, emprega pouca geometria e nenhuma aritmética: por isso é um método de fácil assimilação por quem não tem uma preparação matemática, não obstante o que diz Pozzo" (GLATIGNY, 2009, p. 20).

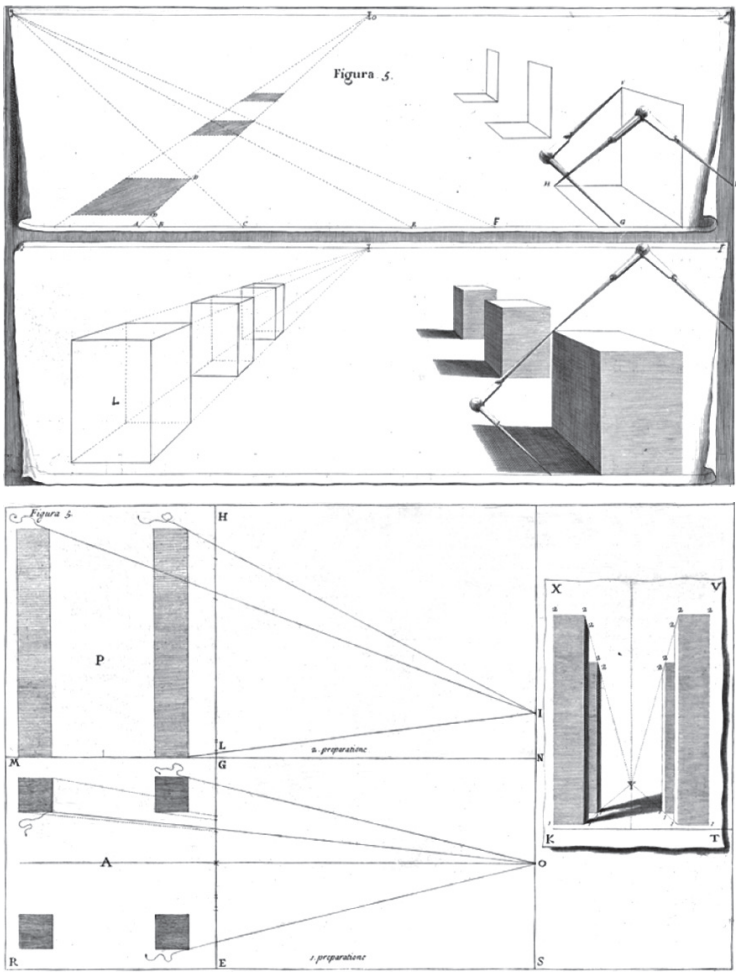


Figura 6: Métodos de projeção em perspectiva. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I, fig. 5 e vol. II, fig. 5.

Pela facilidade desse segundo método e a ausência de grande parte das linhas é que o segundo volume também teve o seu contributo para garantir a eficácia do tratado. Essa nova regra, associada à anterior, deixa o volume menos teórico no que diz respeito às formulações de projeção em perspectiva, permitindo também a apresentação de um maior número de construções.

Método e modelo

Os exemplos de formas a serem dispostas em perspectiva oferecidos por Pozzo são vários e essas imagens fazem parte de um repertório comum aos tratados de perspectiva. No tratado em questão são apresentados: elementos das ordens arquitetônicas (I, 8-37), fragmentos de arquitetura (II, 26-36), portas, janelas e mísulas (II, 97-108), escadas (II, 111-113), fortificações (II, 114-118) e estudos de cenografia (I, 72-77 e II, 37-44). A esses diversos modelos (aos quais Pozzo sempre se referia como passíveis de serem modificados segundo o gosto e o entendimento do pintor/arquiteto) se somam as várias edificações de forma inteira, para serem utilizadas tanto em pintura quanto arquitetura. Por essa razão os métodos apresentados adquirem uma aplicabilidade prática, expressa nas possibilidades de projetos reais, contribuindo para a rápida difusão do tratado.

Para Pascal Glatigny, o sucesso editorial do tratado se deve a vários fatores:

o tratado se fundava sobre uma questão técnica que todos reconheciam como inevitável, mas não entrava nos particulares dos teoremas geométricos e evitava ao leitor a quantidade de diagramas que tornava desagradável a maior parte dos tratados publicados pelos matemáticos; oferecia uma vastíssima variedade de exemplos de arquiteturas contemporâneas cujos motivos podiam, em particular pelos ornamentos e as ordens da arquitetura, inspirar os arquitetos europeus com os modelos italianos; enfim, demonstrava esplêndidos exemplos de pinturas ilusionistas de "sottinsù" e dava a impressão de revelar os segredos das práticas culturais que estavam na moda, como a das cenas de teatro. (GLATIGNY, 2009, p. 28) (tradução nossa)

Na mesma lógica de Glatigny, Richard Bösel também expressa a importância dos modelos ofertados pelo tratado, baseado na experiência:

No tratado de Pozzo deve-se reconhecer (para além do intrínseco valor didático de manual de perspectiva prática) um caráter decididamente representativo que nasce com o intento de afirmar, publicando as concretas realizações arquitetônicas e pictóricas, a pertinência prática das metodologias explicadas por ele. Ao mesmo tempo se manifesta, porém, o desejo do autor de fazer avaliar a própria obra artística por uma comunidade mais vasta possível e por isso a obra adquire um aspecto autocelebrativo. (BÖSEL e SALVIUCCI INSOLERA, 2010, p. 263) (tradução nossa)

A esses fundamentais aspectos do caráter técnico e dos métodos oferecidos por Pozzo nos dois volumes do seu tratado é imprescindível, ao nosso ver, somar a natureza e qualidade dos objetos representados como exemplo para a perspectiva, por serem obra do próprio autor e majoritariamente confeccionados para a Companhia de Jesus. Esse vasto conjunto de peças de pintura e arquitetura tornavam-se registro da obra de Pozzo, mas consideramos que remetem à configuração de uma memória artística da própria Ordem Jesuíta, devido aos exemplos selecionados.

Pozzo e um repertório arquitetônico para a Companhia de Jesus

Uma leitura do tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* como a exposição do conjunto da obra de Pozzo foi apresentado por Fuentes Lázaro (2014), na consideração de que o artista elaborava em seu volume uma compilação de seus feitos, à maneira que fizera Claude Gellée (Claude Lorrain, 1600-1682) em seu *Liber Veritatis*[16]. Esse argumento é, para nós, fundamental, pois inclui Pozzo em um contexto de fomento ao registro da sua obra artística (nos aparatos efêmeros, pintura e arquitetura) por meio da gravura, o que permite instituir sua memória e sua divulgação.

O que pretendemos aqui é avançar nessa interpretação e compreender o lugar do tratado não apenas na construção de uma memória do artista, mas da própria Companhia de Jesus. É evidente que essas memórias se confundem na medida em que, como vimos no capítulo anterior, Pozzo trabalhou para a realização das principais obras da Ordem no final do século XVII em Roma, sobretudo aquelas que tinham mais apelo aos lugares sagrados para os jesuítas, de fundamental culto ao seu fundador: os aposentos, o altar e a igreja de Santo Inácio de Loyola. Porém, é no registro de obras que foram realizadas ou não por Pozzo, cuidadosamente inseridas no tratado, é que percebemos esse caráter de memória das obras mais recentes da Companhia.

Evonne Levy foi também uma das autoras que trabalhou a relação da produção artística de Andrea Pozzo como meio necessário à consolidação da Companhia de Jesus no final do século XVII, tendo por exemplos principais o Corredor da Casa Professa e o Altar de Santo Inácio no *Gesù* (LEVY, 2004). Analisando essas obras como instrumentos de propaganda[17], demonstrou como esses casos fundamentais contribuíram para a afirmação da imagem da Companhia e disseminação do culto a Santo Inácio de Loyola. Contudo, não se aprofunda na possibilidade dessa difusão ocorrer via publicação do tratado de Pozzo, por se ater mais especificamente às obras. É na conjunção, portanto, das leituras que Fuentes Lázaro e Levy propõem que pretendemos inserir os volumes de Pozzo como fundamentais para a constituição da memória da companhia no fim do século.

Como apresentamos anteriormente, o intuito de Pozzo ao se endereçar a Leopoldo I no primeiro volume do tratado tinha por objetivo a exaltação e construção da memória das vitórias obtidas pelo imperador. Ao mesmo tempo, podemos ler os exemplos de obras apresentados por Pozzo como a celebração da sua própria memória que, por sua vez, associa-se à da Companhia de Jesus no final do século XVII.

No primeiro volume, Pozzo apresenta alguns exemplos cruciais da sua formação e estada em Roma a partir da década de 1680, referindo-se principalmente aos aparatos efêmeros para as festividades religiosas[18]. Apresenta quatro construções e suas preparações: o *Tabernáculo Octogonal* (I, 54-62), de que se serviu para a exposição das Quarenta Horas[19]; a *Construção Quadrada* (I, 63-64), como outra possibilidade de ser utilizado na mesma festa; a *Construção Circular* (I, 65-66) feito para a Semana Santa na Igreja de Santo Inácio; e o Teatro das Bodas de Caná (I, 67-71), feito para a exposição das Quarenta Horas na Igreja de Jesus no ano de 1685.

É interessante observar que projeto e execução são indissociáveis no caso dos aparatos efêmeros, sendo que alguns são tomados sem uma referência explícita à sua ereção real, enquanto outros são datados e bem localizados. Nesse caso, por versar sobre

16 Claude Lorrain foi um pintor que elaborou um livro em que registrou por meio de gravuras as suas principais obras, conhecido como *Liber Veritatis ou Liber Inventionis.* Mais tarde, no final do século XVIII, foi publicado em inglês como *Liber Veritatis, or a Collection of Prints after the Original Designs of Claude Le Lorrain.* (FUENTES LÁZARO, 2014, p. 35-36).

17 A autora desenvolve o conceito de "propaganda" como uma ferramenta necessária à compreensão do posicionamento político e artístico da igreja católica no século XVII, com especial foco na Companhia de Jesus (LEVY, 2004). Estabelece, nesse sentido, um paralelo com o conceito de "persuasão" estabelecido por Argan (2004), notando as diferenças entre o uso da retórica e da propaganda como instrumentos de análise do período.

18 Ressalta-se que o tema das festividades, sobretudo das Quarenta Horas, é caro a Pozzo, tanto que insere já na figura 30, de um Edifício Jônico, a possibilidade de aplicação do desenho para um aparato efêmero (I, 30), antecipando os exemplos que vai dar em seguida.

19 A devoção das Quarenta horas (*Quaranta hore, Quarant'ore ou simplesmente Quarantore*) consiste na vigília em oração ininterrupta da exposição do Santíssimo Sacramento. É normalmente associada ao período da Semana Santa rememorando as quarenta horas de exposição do corpo sepultado de Cristo, iniciada pela Missa da Exposição e finalizada pela Missa da Deposição. Contudo, seu uso foi ampliado para qualquer evento de exposição do Santíssimo Sacramento com vigília e oração ininterrupta, como durante o período do Carnaval (prática incentivada por Inácio de Loyola, por exemplo).

peças efêmeras, o registro no tratado de Pozzo toma o mesmo lugar das descrições de festas, disseminadas em inúmeras publicações, com sua riqueza de detalhes e da ambientação que se dá na renovação do edifício. Note-se, ainda, que os exemplos dados por Pozzo são de sua própria lavra, executados diretamente para a Companhia de Jesus nos seus principais templos romanos, o que se torna também a memória das festividades da própria Ordem Jesuíta, que se esmerava em apresentar esses espetáculos públicos, sobretudo como prática pedagógica.

O outro exemplo caro a Pozzo no primeiro volume é a Cúpula em perspectiva que pintou para a Igreja de Santo Inácio em 1685 (I, 90-91) (figura 4). O autor chega a descrever a introdução da obra no volume com o objetivo de resguardar o seu projeto, permitindo a possibilidade de sua refeitura.[20]

[20] "A cúpula que aqui vedes terá, sem dúvida, uma vida mais longa que aquela que eu, sobre uma tela gigantesca, pintei no ano de 1685 na Igreja de Santo Inácio do Colégio Romano. Por isso, se aquela desgraçadamente se arruinar, por meio desta poderá ser refeita ainda melhor que a primeira" (I, 91).

Além dessas referências, o que aparece como singular no volume, contudo, é a introdução do projeto para a Igreja de Santo Inácio, em planta e elevação, com o objetivo de se demonstrar o local onde se realizavam os trabalhos da pintura da abóbada da nave (93-94). O próprio Pozzo reconhece que não seria necessário incluir toda a obra, mas que o fazia para "dar proveito àqueles que gostam de Arquitetura, pondo diante dos olhos um desenho estimado por sua beleza e simetria" (I, 93). A cuidadosa planta, assim como a elevação, dá uma notícia visual da obra projetada pelo matemático e arquiteto Orazio Grassi, tanto que a cúpula projetada pelo jesuíta (não construída) foi inserida na elevação (figura 7).

Mesmo com a obra do teto da nave incompleta, Pozzo ainda finaliza o volume com a representação da quadratura, uma vez que ainda estava pintando as figuras (cf. I, 93). Como visto anteriormente, nas demais edições do tratado a obra aparecerá finalizada, valorizando assim a estrutura real e sua quadratura principal.

O mesmo processo de exposição das obras próprias e da Companhia ocorre no segundo volume, com maior intensidade. A partir da figura 45, Pozzo passa a descrever, por exemplo, as peças de arquitetura efêmera que realizou no final do século, com ênfase para aquelas da Companhia: o *Teatro Sacro* (II, 45-47) e *Outra invenção para o mesmo efeito* (II, 48).

Do mesmo modo, com o pretexto de apresentar as diferenças entre as duas regras, dispõe novamente a cúpula da Igreja de Santo Inácio, repetindo inclusive a sua forma finalizada, "sombreada" (II, 51-53). O exercício de dispor a mesma figura a partir de dois métodos parece reforçar a possibilidade de execução pelos leitores-artistas.

As imagens que seguem a partir da figura 60 se referem a projetos arquitetônicos (construídos e pintados) realizados por Pozzo, com a introdução da sua obra principal em arquitetura, o altar de Santo Inácio de Loyola na Igreja de Jesus (figura 8). Diferentemente das exposições anteriores, aqui Pozzo antecipa a imagem em perspectiva, apresentada obliquamente para que se pudesse ver os relevos e ressaltos, para só então apresentar a sua planta e elevação. A obra em perspectiva é apresentada com riqueza de detalhes, incluindo todo o conjunto escultórico e a decoração parietal, com o objetivo de "enobrecer esse livro" (II, 60-61).

O mesmo ocorre com o altar de São Luís Gonzaga (na altura ainda Beato), localizado na Igreja de Santo Inácio (II, 62-66) (figura 9). Importa notar que o texto valoriza o

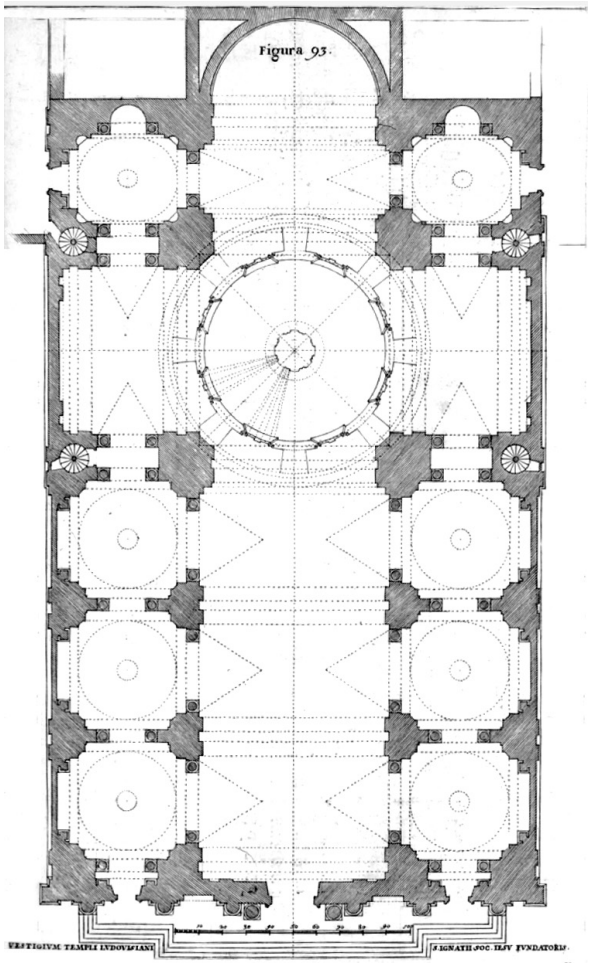
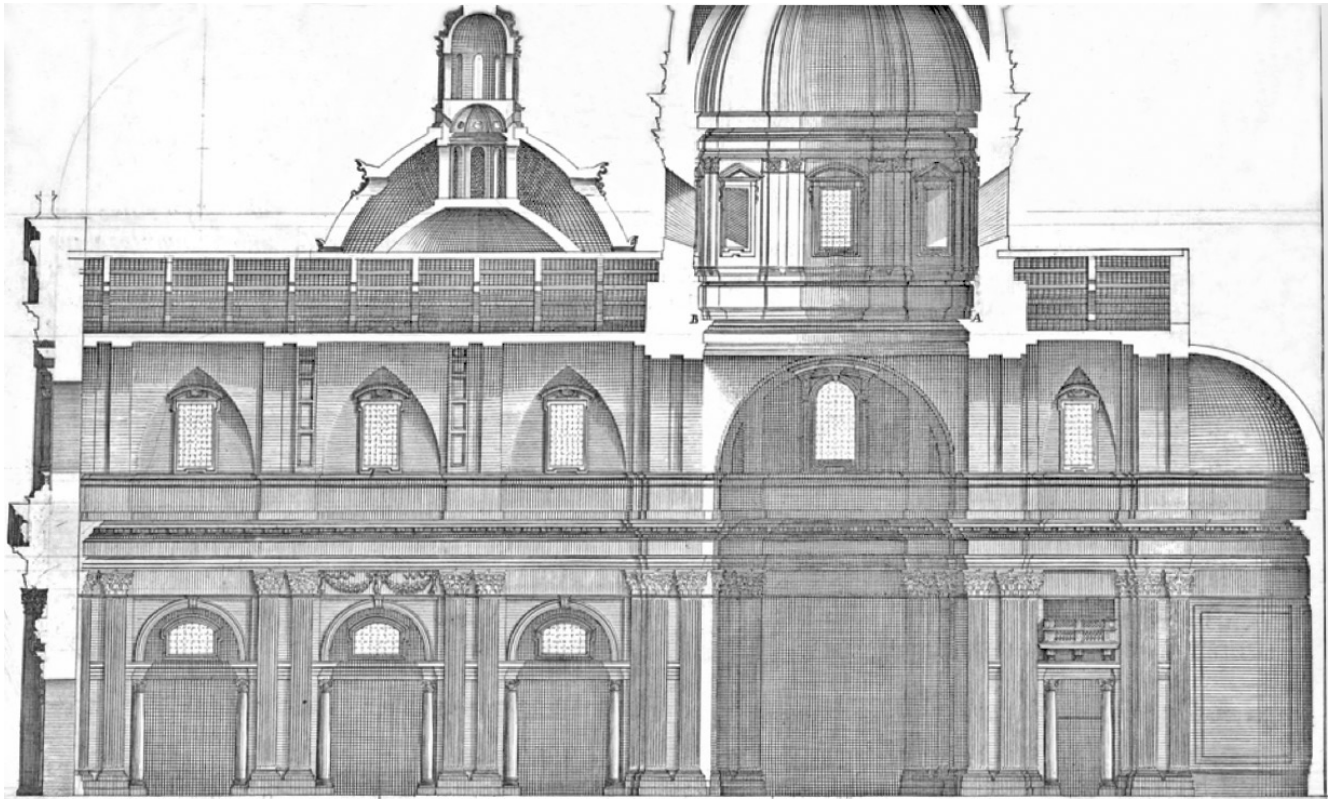


Figura 7: Planta e elevação da Igreja de Santo Inácio, Roma. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, vol. I, figs. 93 e 94.



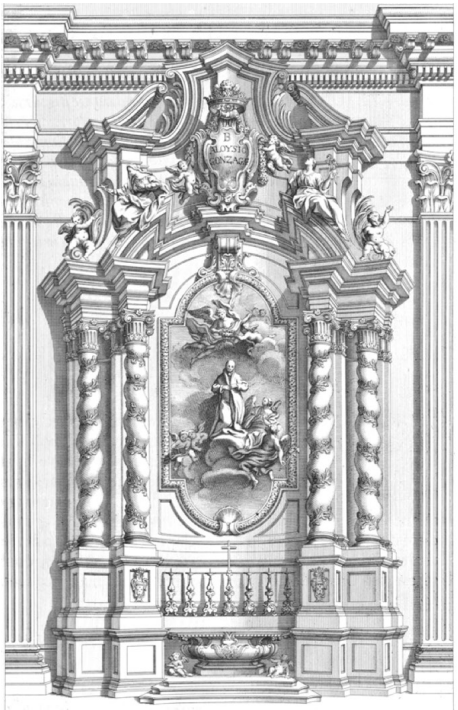


Figura 8 (topo): Altar de Santo Inácio de Loiola, Igreja de Jesus, Roma. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* vol. II, fig. 60.

Figura 9 (embaixo): Altar de São Luís Gonzaga, Igreja de Santo Inácio, Roma. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* vol. II, figs. 62.

fato de a obra ter sido finalizada para o ano santo, 1700, assim como o altar de Santo Inácio no *Gesù* (ainda que ambos tenham sido concluídos no ano anterior), o que reitera a importância da obra. Se para esse mesmo altar Pozzo apresenta a sua planta e elevação, inclui também outros projetos: uma escolha mais simplificada, que o autor julgava "ser mais adaptada ao lugar onde estaria mais cômoda e proveitosa" (II, 64); e outra mais elaborada que, pela ousadia da elevação no ar da urna e da imagem do beato, estaria mais ligada a um exercício de arquitetura, já que "nem todas as coisas que vêem à mente do Arquiteto podem ser expostas ao público" (II, 65). Certo é que as três exposições do altar de Luís Gonzaga possuem o mesmo peso e caráter de modelo, quase como um convite à experimentação em arquitetura.

Na esteira dos altares, agora pintados (II, 71-74), Pozzo traduz em imagem dois exemplos, do altar do transepto (que existiu até 1749) que havia pintado na Igreja de Santo Inácio e também o altar mor da Igreja de Jesus em Frascati. Ambos os exemplos são passíveis de serem construídos, e por isso ele apresenta também suas respectivas plantas e elevações.

Provavelmente por já ser um projeto bastante difundido, Pozzo não introduz em sua obra a planta e a elevação da Igreja de Jesus de Roma (II, 71-74). Ainda assim, propõe duas novas soluções para o altar-mor, que se destoava das demais partes da igreja e era considerado pelo autor como "atualmente muito fraco" (II, 71). O primeiro altar de suas invenções fora utilizado como uma cena efêmera e poderia servir de base para uma possível construção futura, que o autor "quis inserir nesse livro para que os posteriores possam dele se servir e considerá-lo entre os demais Autores" (II, 71). A segunda invenção, mais ousada, tinha por objetivo abrir o vão do nicho do altar para uma cena exterior ou corredor pintado, ampliando a entrada de luz e o efeito visual (II, 73). Em ambos os casos se percebe o intuito de "modernizar" o espaço daquela igreja segundo o gosto corrente.

O tema dos altares é fechado com a apresentação do altar-mor da Igreja de Santo Inácio (II, 82-83), em que Pozzo já havia trabalhado com a pintura efêmera sobre tela cobrindo toda a capela-mor, quando estava realizando as pinturas no teto. O objetivo do autor em inserir a obra no tratado não parece ser outro além de apresentá-la finalizada, visando também a dispor como modelo "mais durável e estável, por ter sido fabricada de novo, real e verdadeiramente, porém diferente da anterior". (II, 81).

Por fim, para o nosso argumento da exposição das peças arquitetônicas da Companhia de Jesus, importa ressaltar o conjunto de imagens relativas à Igreja de San Fedele em Milão (II, 92-96) (figura 10). A Igreja, instituída por Carlo Borromeo e projetada por Pellegrino Tibaldi, se transformava em uma importante referência das edificações pós-tridentinas[21], e um centro de difusão da Companhia de Jesus no norte da Itália. Esse importante templo jesuíta seguia se formando como o exemplo dos templos de nave única, com a sua grande abóbada sustentada por seis enormes colunas e um vasto espaço interior. A ideia de Pozzo em inserir essa igreja no tratado, a despeito da justificativa de tê-la "visto muitas vezes" (no período de sua formação jesuíta) e achá-la "muito bem considerada e de grande satisfação para os olhos", guardava também outro intuito, como observado por Bösel:

[21] O próprio Carlo Borromeo, na altura arcebispo de Milão, mandou construir a igreja. Borromeo é uma importante referência para a construção dos templos segundo o Concílio de Trento, com a publicação de *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae libri duo* (1577). (FRADE, 2016).

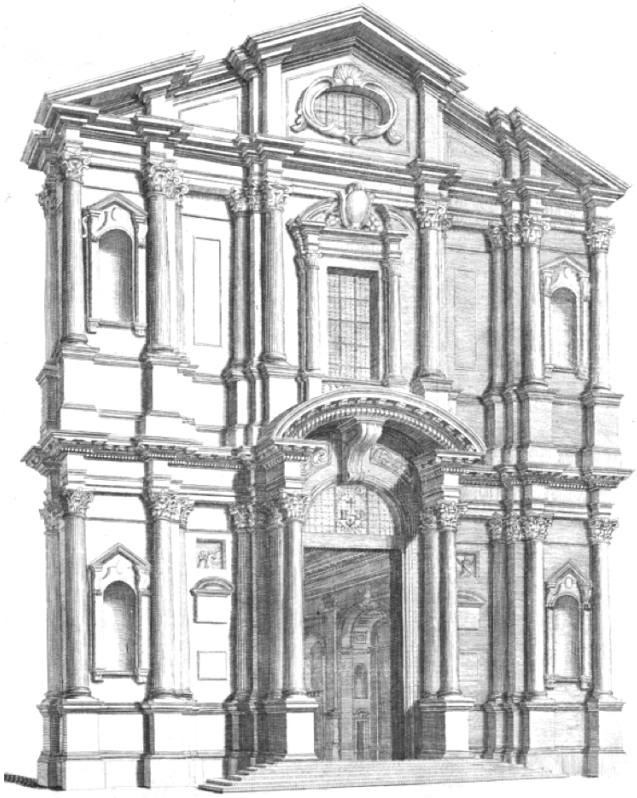
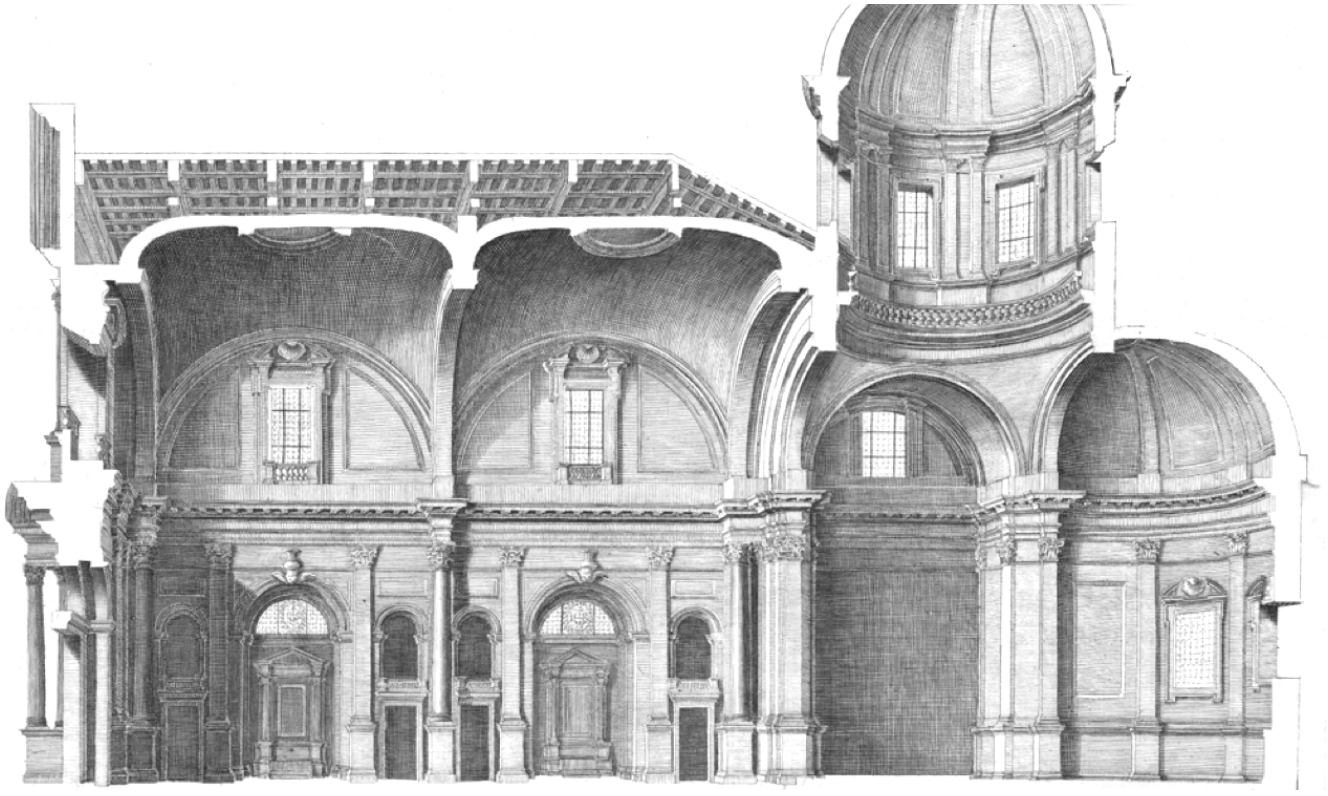


Figura 10: Igreja de São Fidélis (San Fedele), Milão. Fonte: *Perspectiva Pictorum et Architectorum,* vol. II, figs. 94-95.



Quando Pozzo se faz propagador de um modelo do século XVI esteticamente grandioso e ideologicamente sintomático, não o faz com base meramente na sua experiência pessoal. Ele propõe não apenas por ser aprazível aos olhos e bem disposto para o uso, mas porque o edifício se tornou um verdadeiro paradigma histórico da arquitetura sacra moderna e, não por último, um elemento quase emblemático da identidade cultural da sua ordem. (BÖSEL e SALVIUCCI INSOLERA, 2010, p. 265-266).

Nesse sentido, temos a disposição da estruturação arquitetônica dos templos principais da Companhia de Jesus condensada em um único tratado: a Igreja de Santo Inácio no primeiro volume e a Igreja de San Fedele no segundo, seguindo a mesma morfologia e servindo de parâmetro para outras possíveis edificações, tanto para a Companhia, quanto para além dela. Além disso, temos os diferentes programas decorativos, totalmente integrados às edificações, quer por pintura ou por arquitetura, realizados por Pozzo e representados em seu tratado. Isso ocorre sobretudo no templo central dos jesuítas, a Igreja de Jesus, e naquele dedicado ao santo fundador, além de tantos outros templos que executou ao longo da carreira.

É na confluência dessas frentes que vemos as bases que podem justificar a expressiva difusão que o tratado de Pozzo conheceu ao longo dos Setecentos. A elaboração e divulgação de um *método* de desenho de fácil compreensão e execução, pautados em um longo processo de desenvolvimento da teoria da perspectiva, assume em seu tratado um caráter absolutamente prático e endereçado aos principais utilizadores da técnica, pintores e arquitetos. Esses mesmos artistas se servem dos exemplos dispostos na obra como *modelo*, tanto para a reprodução dos elementos das ordens clássicas e suas variações, quanto para a invenção de novas peças - prática essa incentivada pelo autor. Além disso temos a difusão de uma obra que se revela como a *memória* artística do autor e da Companhia de que fazia parte, permitindo a difusão de diferentes programas arquitetônicos e decorativos produzidos no século e meio da existência da Ordem e que podem ter servido de base para vários outros projetos. Por essas razões, vemos a rápida circulação da obra em tantas e diferentes edições e traduções que perpassam todo o século XVIII.

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão:* Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BÖSEL, R.; SALVIUCCI INSOLERA, L. *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita.* Roma: Istituto Nazionale per la Grafica, 2010.

BALDINUCCI, F. S. *Vite di Artisti dei Secoli XVII-XVIII.* Roma: [s.n.], 1975.

BINAGHI, R. Istruire la mente e la mano secondo i precetti della Geometria: Andrea Pozzo tra Trento, Milano e Mondovì. *Artisti dei Laghi*, San Fedele Intelvi, v. I, p. 162-202, 2011.

FIORANI, F. Danti edits Vignola: The formation of a Modern Classic on Perspective. In: MASSEY, L. *The Treatise on Perspective:* Published and Unpublished. Washington: National Gallery of Art, 2003. p. 127-159.

FRADE, G. D. S. *Entre Renascimento e Barroco:* os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma - o de Fabrica Ecclesiae de Carlo Borromeu. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2016. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo).

FUENTES LÁZARO, S. Prospettiva de' pittori e architetti come Liber Veritatis di Andrea Pozzo. In: VALENTI, G. M. *Prospettive architettoniche.* Roma: Sapienza Università Editrice, 2014. p. 35-48.

_____. *Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, Perspectiva Pictorum et Architectorum (Roma 1693-1700) en España:* docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII. Madrid: Departamento de Historia del arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense, 2015. (Doutorado em História da Arte).

GLATIGNY, P. D. Andrea Pozzo e l'architettura prospettiva. In: FRANCESCHINI, A., et al. *Tra illusione e scienza:* l'arte secondo Andrea Pozzo. Trento: Temi, 2009. p. 13-31.

LEVY, E. *Propaganda and the Jesuit baroque.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004.

_____. The "perspectives" of Baldinucci and Pascoli: publics, illusion, defects and judgement in the Vite of Andrea Pozzo. In: BÖSEL, R.; SALVIUCCI INSOLERA, L. *Artifizi della metafora:* Saggi su Andrea Pozzo. Roma: Artemide, 2011. p. 23-31.

MARIANI, G. "Sovente avviene che la durevolezza delle Carte sopravivva alla diuturnità delle Moli" - Le matrici in rame del trattato di Andrea Pozzo. In: BÖSEL, R.; SALVIUCCI INSOLERA, L. *Mirabili Disinganni:* Andrea Pozzo (1642, Trento - 1709, Vienna). Pittore e architetto gesuita. Roma: Artemide, 2010. p. 89-92.

_____. Perspectiva Pictorum et Architectorum - Le matrici originali. In: BÖSEL, R.; SALVIUCCI INSOLERA, L. *Mirabili Disinganni:* Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita. Roma: Artemide, 2010. p. 189-200.

PALMER, R. 'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's Perspectiva Pictorum et Architectorum. In: PALMER, R.; FRANGENBERG, T. *The rise of the image:* essays on the history of the illustrated Art book. Aldershot: Ashgate, 2003. p. 157-213.

_____. 'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's Perspectiva Pictorum et Architectorum. In: PALMER, R.; FRANGENBERG, T. *The rise of the image. Essays on the history of the illustrated Art book.* Aldershot: Ashgate, 2003. p. 157-213.

SALVIUCCI INSOLERA, L. Le prime edizioni del Trattato. In: BATTISTI, A. *Andrea Pozzo.* Milano, Trento: Luni, 1996. p. 207-213.

SILVA, M. A. *O tratado de Andrea Pozzo e a pintura de perspectiva em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Mestrado em História).

_____. *Perspectiva Pictorum et Architectorum. A perspectiva dos pintores e dos arquitetos, de Andrea Pozzo, SJ.* Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2020. (Doutorado em História).

Recebido [Fev. 06, 2021]
Aprovado [Mar. 25, 2021]

TINTO, A. Giovanni Giacomo Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII-XVIII ed i suoi campionari di caratteri. *La Bibliofilía*, v. LXXV, n. 2, p. 189-225, 1973.