

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

**INTERVENÇÕES REABILITADORAS DO PERÍODO
RENASCENTISTA ITALIANO**

LEANDRO MANENTI

Dissertação de mestrado apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura

Orientador:

Prof. Cláudio Calovi Pereira, Arq. PhD.

Co-orientador:

Prof. José Artur D'Aló Frota, Arq. Dr.

PORTO ALEGRE, 2004.

M274i Manenti, Leandro

Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano / Leandro Manenti ; orientador Cláudio Calovi Pereira ; co-orientador José Artur D'Aló Frota. — Porto Alegre : UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2004.

142 p.: il.

Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, RS, 2004.

CDU: 72.034"15/16"(450)

72-051

719.025.4

DESCRITORES

Renascimento italiano: arquitetura: séculos XV e XVI

72.034"15/16"(450)

Arquitetos

72-051

Patrimônio histórico : Preservação

719.025.4

Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva – CRB-10/880

Margarete Tesainer da Fonseca – CRB-10/836

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Arquitetura da UFRGS, pela qualidade do ensino que sempre me proporcionou, tanto na graduação quanto agora na pós-graduação.

Aos cursos de arquitetura da FEEVALE e da UNIVATES, por terem apostado no meu potencial como docente.

Ao Cláudio, por ter compartilhado de seu conhecimento de maneira tão generosa, recheando nossas reuniões semanais de temas interessantes.

Ao José Artur, que incentivou a idéia desta pesquisa e que contribuiu para seu início.

Aos professores Elvan e Renato, que compartilharam comigo sua experiência docente em meu estágio.

Aos amigos de todas as horas, sempre prontos para me ouvir.

Aos meus pais, que sempre incentivaram e deram suporte aos meus estudos.

À Katlen, minha companheira nesta empreitada.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO	8
LEON BATTISTA ALBERTI	14
San Francesco.....	17
Santa Maria Novella	37
Palazzo Rucellai.....	47
MICHELANGELO BUONARROTI	57
Biblioteca Laurenziana	61
Capitólio	73
Santa Maria degli Angeli.....	89
ANDREA PALLADIO.....	100
Basílica de Vicenza	103
San Petronio	120
CONCLUSÃO.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138

RESUMO

A presente dissertação procura analisar e discutir as obras de reabilitação de edificações existentes no período do Renascimento Italiano, compreendido entre os séculos XV e XVI. Nosso estudo buscou este período histórico por se tratar dos primórdios deste tipo de intervenção praticadas de forma consciente e com conhecimento histórico, além do fato de o confronto entre a situação existente e as novas inserções constituírem um rico universo de estudo das transformações sociais e arquitetônicas do período. Através da análise de obras de três arquitetos (Leon Battista Alberti, Michelangelo Buonarroti e Andrea Palladio), procuramos: entender como se operavam tais intervenções, reconstituindo a situação existente e as novas inserções a partir da historiografia do projeto e do contexto histórico que o cerca; identificar as interpretações de uma determinada sociedade sobre seus edifícios em épocas distintas; e buscar posturas e exemplos de projetos para nosso presente.

ABSTRACT

The present dissertation tries to analyze and to discuss the works of rehabilitation of existent constructions in Italian's Renaissance period, between the XV and XVI centuries. Our study looked for this historical period to deal with the origins of this interventions practiced in a conscious way and with historical knowledge, besides the fact of the confrontation between the existent situation and the new inserts constitute a rich universe of study of the social and architectural transformations in the period. Through the analysis of three architects' works (Leon Battista Alberti, Michelangelo Buonarroti and Andrea Palladio), we tried: to understand how they operated such interventions, reconstituting the existent situation and the new inserts based on the historiography of the project and on the historical context that surrounds it; to identify the interpretations that a certain society has on their buildings in different times; and to look for postures and examples of projects for our present.

Em nossos dias, já ninguém duvida de que a história do mundo deve ser reescrita de tempos em tempos. Esta necessidade não decorre, contudo, da descoberta de numerosos fatos até então desconhecidos, mas do nascimento de opiniões novas, do fato de que o companheiro do tempo que corre para a foz chega a pontos de vista de onde pode deitar um olhar novo sobre o passado...

GOETHE

(Geschichte der Farbenlehre)

INTRODUÇÃO

As intervenções arquitetônicas em ambientes já construídos têm despertado um grande interesse por parte dos arquitetos ultimamente. Nunca se discutiu tanto sobre reabilitação, restauração, reforma, reciclagem, releitura, e tantas outras formas de intervenção nomeadas com o prefixo “re”. Em comum, o que elas nos trazem à memória é que a arquitetura possui também uma relação direta com a passagem do tempo. Conforme nos lembra Wolfgang Lotz, uma edificação...

(...) pode ser alterada ou reconstruída para servir a um novo propósito ou para adequar-se à mudança de gostos. O tempo representa uma parte muito importante em qualquer avaliação estética de uma edificação (LOTZ, 1987, p. 75).

Não podemos deixar de admitir que o tempo é um fator importante para qualquer tipo de intervenção arquitetônica. Porém, é no confronto gerado pelas reabilitações, entre as preexistências e as novas inserções, que este fator se torna mais visível e mais desafiador para o sucesso de um projeto. É esta também uma das razões que moveu a escolha deste tipo de intervenção como tema de trabalho, pois essas reabilitações suscitam comparações entre a situação original e as posteriores, criando um rico universo para análise, que passa pelas distintas transformações de uma sociedade, a qual num momento decide erigir uma edificação, e em outro modificá-la. Além disso, nos traz a possibilidade de analisar a significação como também a re-significação, de um edifício para a sua sociedade. Como disse Ignasi Solá-Morales:

(...) todo problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, porque as possíveis formas de

intervenção que se delineiam sempre são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção é tanto como tentar que o edifício volte a dizer algo e o diga em uma determinada direção (SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, 1987, p. 3).

Procuramos ainda neste estudo tratar com os primórdios do projeto arquitetônico, ou mais especificamente, quando se começou a planejar as intervenções em ambientes já edificadas de forma consciente, onde as preexistências são condicionantes de um projeto arquitetônico maior e não apenas mera adaptação do existente de forma não planejada. Portanto, nosso estudo se centrou no Renascimento Italiano, nos séculos XV e XVI, quando o próprio conceito de projeto arquitetônico foi cunhado. Leon Battista Alberti foi o teórico que consolidou a nova forma de se conceber a arquitetura, já praticada por arquitetos florentinos como Brunelleschi, qual seja: a arquitetura vista como uma atividade mental da mais alta complexidade, planejada por antecedência através de um projeto, e exercida por um profissional liberal que reúne todos os conhecimentos necessários para a sua posterior execução. Segundo Cláudio Calovi Pereira:

Alberti aborda o problema do projeto arquitetônico no livro 1 de seu tratado, ao distinguir entre lineamenta (projeto, esquema) e constructio (construção): o primeiro refere-se ao universo mental, e o segundo, ao material (PEREIRA, 2001, p. 96).

Este entendimento de que há um projeto completo, acabado, elaborado previamente à execução da obra, gera um aparente paradoxo quando suscitamos a já referida passagem do tempo, ou continuidade histórica, inerente a uma reabilitação. Conforme escreveu Alfonso Corona Martinez:

A estética da reforma se apóia em um dos extremos de uma oposição essencial: a que polariza a obra de arte completa, perfeita, autônoma e idealmente atemporal, que tentaram realizar alguns artistas, em um extremo. No outro, a obra incompleta, contraditória, anedótica, desenvolvida no tempo, documento de uma história pessoal e coletiva (MARTINEZ, 1986, p. 60).

Em nosso entendimento, este paradoxo se desfaz ao percebermos que o referido fator tempo, mais especificamente, as preexistências, são encaradas como um dos condicionantes do projeto total, fechado e acabado, preconizado pelos arquitetos renascentistas. Para tanto, foi fundamental o conhecimento histórico que se desenvolveu no período, o que possibilitou o domínio aparente destas preexistências. Aparente devido ao fato de este corpo de conhecimento ser fragmentário e incompleto, como, aliás, é todo corpo de conhecimento histórico, o que deu margem ao aspecto criativo destes arquitetos.

Segundo Edward Carr, há três aspectos importantes que estão presentes no trabalho historiográfico:

Estude o historiador antes de começar a estudar os fatos. (...) De um modo geral, o historiador conseguirá o tipo de fatos que ele quer. História significa interpretação (CARR, 1989, p. 24).

O segundo ponto (...) diz respeito à necessidade por parte do historiador de usar a imaginação para compreender a mente das pessoas com as quais está lidando e o pensamento que conduz os seus atos: digo 'compreensão com imaginação' e não 'simpatia', com receio de que simpatia possa significar concordância implícita (CARR, 1989, p. 24).

A função do historiador não é amar o passado ou emancipar-se do passado, mas dominá-lo e entendê-lo como chave para a compreensão do presente (CARR, 1989, p. 25).

Ao promover ações de análise e reconhecimento de fontes históricas, através do estudo dos escritos da antiguidade e do levantamento das ruínas, os arquitetos do século XV estabeleceram, pela primeira vez, um corpo de conhecimentos sobre o passado e a natural consciência de distanciamento histórico advinda deste conhecimento. Como nos lembra Eugenio Garin:

A consciência do nascimento de uma nova época com características opostas às precedentes é um dos aspectos típicos da cultura dos séculos XV e XVI (GARIN apud PATETTA, 1984, p.117).

Desta forma, estabeleceu-se o que chamaríamos modernamente de alteridade, ou seja, a condição consciente do reconhecimento de que existe um "outro" histórico, diferente daquele que o observa. Este observador, por sua vez, percebe o outro histórico através de seu legado, transformado-o em monumento histórico, como explica Françoise Choay:

Pois se o monumento, isto é (etimologicamente) o artefato que nos interpela para nos fazer lembrar, faz parte de uma 'arte da memória' universal, que encontramos praticamente em todas as culturas, a invenção do monumento histórico é solidária daquelas dos conceitos de arte e história. Ela pertence à Europa pós-gótica que elaborou este conceito através de um longo trabalho, onde o primeiro estrato pode ser localizado no quattroceto (CHOAY, 1984, p. 11).

O reconhecimento e valorização destes monumentos da antiguidade por parte dos arquitetos renascentistas impeliu-os a realizar uma série de estudos, desenhos e medições. Além de servir-lhes como fonte de inspiração e de conhecimento técnico, o estudo das antiguidades promoveu um exercício projetual muito interessante e criativo. Seu impulso de entender e completar as ruínas foi instrumentado através das únicas fontes então existentes: os textos não ilustrados da antiguidade. Segundo Linda Pellecchia:

Um dos resultados mais imediatos do humanismo renascentista foi a consciência de que o presente em nada se parecia com o passado. (...) Desafiados pela eloquência das antigas ruínas e pela retórica afinada de muitos escritores antigos, eles estavam determinados a construir no grande estilo de seus predecessores (PELLECCHIA, 1992, p. 377).

Porém, este ímpeto de construir tendo como base um passado idealizado em nada tem relação com uma postura copiativa, justamente pelo fato de que o conhecimento acerca deste passado *per se* era mais inventivo que realístico. Tanto o fato de o conhecimento histórico ser fragmentado e sujeito a interpretações diversas quanto o próprio estado arruinado das obras onde estes arquitetos intervieram dão aos projetos de reabilitação do período um caráter inventivo e, acima de tudo, original. Como

veremos através das obras analisadas, isso gerou como resultado edificações absolutamente contemporâneas para sua época.

Essas intervenções se fizeram possíveis também em razão da postura ativa assumida pelos arquitetos, ou seja, o sentimento de liberdade de intervenção sobre o patrimônio, buscando a equiparação e, se possível, a superação dos mestres do passado. Estes arquitetos buscavam neste passado os conhecimentos necessários a sua prática no presente. Assim como explica Ignasi Solá-Morales:

(...) os problemas de intervenção na arquitetura histórica são, primeira e fundamentalmente, problemas de arquitetura e neste sentido a lição da arquitetura clássica seria fundamental porque nela veríamos até que ponto seu diálogo com a arquitetura do passado é um diálogo desde a arquitetura do presente e não desde posturas defensivas, preservativas, etc (SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, 1987, p. 23).

Buscando exemplos materiais para análise, nosso estudo se concentrará na obra de três arquitetos: Leon Battista Alberti, Michelangelo Buonarroti e Andrea Palladio. Através de suas obras, procuraremos identificar as diferentes abordagens adotadas para esta atualização arquitetônica, bem como suas posturas em relação aos projetos e as possíveis relações entre eles.

Apesar de estarmos tratando de um período histórico vastamente estudado, o presente trabalho procura inserir uma ótica inovadora, em que não se estará buscando apenas avaliar os grandes paradigmas, mas sim, interpretar os exemplares arquitetônicos fragmentários, inacabados e com grandes condicionantes preexistentes como experiências de projeto. Procuraremos um caminho distinto das abordagens historiográficas e artísticas comumente presentes nos estudos renascentistas, para nos concentrarmos na questão específica do método projetual, tendo como modelo os estudos desenvolvidos pelo professor Cláudio Calovi Pereira, apresentados em sua tese de doutorado (PEREIRA, 2001).

De certa forma, buscamos com este estudo o mesmo que os arquitetos estudados buscavam há cinco séculos: aprender com o passado sem perder de vista a realidade presente, tal como lembra José Artur Frota:

(...) a recuperação histórica é parte do problema, nunca seu objetivo. (...) a atuação no contexto histórico só terá algum significado na medida em que possa dialogar com o presente, e o projeto será mais ou menos eficaz enquanto capaz, na sua concepção, de responder à contemporaneidade implícita a toda intervenção arquitetônica (FROTA, 2001, p. 221).

LEON BATTISTA ALBERTI

Apesar de que poucas obras lhe podem ser atribuídas, Alberti foi um dos mais influentes arquitetos em toda história ocidental. Através deste pequeno acervo arquitetônico, ele demonstrou vários de seus preceitos teóricos, não apenas sobre arquitetura, mas acima de tudo sobre a cultura humanista. Em seu tratado, Alberti estabeleceu os fundamentos para a valorização da arquitetura como atividade eminentemente intelectual, que demanda uma elaboração mental, estabelecendo assim as bases do que denominamos Projeto Arquitetônico.

Descendente de uma família de banqueiros florentinos exilados, Leon Battista Alberti (figura 1) nasceu em Gênova no ano de 1404. Estudou as disciplinas clássicas em Pádua, e na universidade de Bolonha se graduou em direito civil e canônico, passando a trabalhar então como Abreviador Apostólico em Roma.



Figura 1 – Leon Battista Alberti (TAVERNOR, 1998, p. 02).

Viveu em Florença, juntamente com a Corte Papal, de 1434 a 1443, quando conviveu com Brunelleschi, Ghiberti e outros artistas, que influenciados pelo pensamento humanista, dedicavam-se ao estudo da antiguidade. Este interesse pela antiguidade era compartilhado por Alberti desde seu período de estudos clássicos em Pádua.

Em 1443 retornou com a Corte Papal a Roma, e em 1444 realizou um levantamento planimétrico da cidade, intitulado *Descriptio Urbis Romae*. Este foi o primeiro passo para a reabilitação de Roma, que nesta época encontrava-se em situação bastante decadente. A cidade, após o seu apogeu como capital do Império Romano, havia sofrido ao longo da Idade Média um profundo processo de esvaziamento populacional, tanto que o papa Martinho V, ao retornar a Roma em 1420, após o exílio em Avignon, encontrou-a com apenas 17 mil habitantes. Seus monumentos estavam abandonados, transformados em pedreiras, ou como no caso do Coliseu e do Teatro Marcellus, em habitações (figura 2).



Figura 2 – O teatro de Marcellus, em Roma, transformado em habitações (CHOAY, 2001, fig. 1).

O levantamento encomendado a Alberti foi o primeiro passo para a recuperação do traçado original da cidade. Porém, somente com a ascensão do Papa Nicolau V, em 1447, as atitudes concretas visando à reabilitação da cidade foram tomadas, como os projetos para a nova Basílica de São Pedro, e a abertura de ruas e avenidas, além da criação de novos bairros residenciais, como o *Borgo*, situado ao lado do Vaticano.

Não se sabe ao certo a dimensão da participação de Alberti nestes projetos, mas devido a sua amizade com o Papa, pois haviam sido colegas de universidade, estima-se que Alberti tenha participado como conselheiro nestes projetos. Nesta mesma década de quarenta, ele iniciou seu tratado *De Re Aedificatoria*, em que tratou de critérios de excelência arquitetônica e estabeleceu uma diferenciação clara entre projeto arquitetônico e construção. A partir de seu tratado, Alberti aproximou-se definitivamente da arquitetura. Seu legado de intervenções arquitetônicas é de extrema relevância para o entendimento da arquitetura renascentista e, sobretudo, para nosso estudo sobre reabilitações de edifícios.

Na Itália, o século XV (*quattrocento*), apesar de rico culturalmente, foi caracterizado pela restrição de recursos para a construção privada, sendo freqüente a demanda pelo reaproveitamento de estruturas existentes por parte dos clientes. Neste contexto, analisaremos três obras de Alberti realizadas nas décadas de quarenta e cinquenta, quando apenas novas fachadas no "estilo antigo" (*alla antica*) foram adicionadas a edificações preexistentes. Ressaltaremos ainda a dimensão das intervenções em ambientes já construídos, tratando-se, no caso de Alberti, de mais de cinquenta por cento de suas obras.

San Francesco

Construída no século XIII em Rimini, a igreja franciscana dedicada a San Francesco possuía traços da arquitetura gótica do norte italiano. Nela foi enterrado o primeiro lorde de Rimini, Malatesta da Verucchio, no ano de 1312. Inicialmente era uma igreja de nave única, que media aproximadamente 15,80 m de frente, 38,40 m de profundidade, e 20 m de altura. Posteriormente recebeu capelas laterais adornadas com arcos ogivais, que ampliaram sua largura em 4,80 m para ambos os lados. As paredes portantes sustentavam uma estrutura aparente em madeira para o telhado.

De suas fachadas, apenas conhecemos as laterais originais, pois estas não foram alteradas pela reformulação, recebendo apenas um envoltório mural em pedra, configurando uma máscara. São constituídas de uma alvenaria sem revestimentos ou adornos, com aberturas pequenas e descompassadas. Como podemos notar através dos elementos que nos restaram de testemunho, tratava-se de uma igreja modesta em suas dimensões e desprovida de decoração significativa que lhe conferisse algum impacto na paisagem urbana, atendendo a uma população de pequeno porte (figura 3).



Figura 3 – Igreja de San Francesco original e modificações posteriores no século XIV segundo reconstituição realizada pelo Alberti Group (TAVERNOR, 1998, p. 51).

Em 1432 subiu ao poder, com quinze anos de idade, Sigismundo Malatesta (1417-1468), príncipe que se apoderou de Rimini após tê-la herdado do tio, como posse feudal, e de ter eliminado seus irmãos na disputa pelo poder. Malatesta era capitão de guerra, com fama de violento, mas alimentava pretensões de ser filósofo e historiador. Teve

várias desavenças com os principados vizinhos e com Roma, sendo excomungado pelo Papa Pio II em 1460. Apesar de não possuir as mesmas qualidades culturais de outros governantes como os Medici, foi um importante mecenas, buscando equiparar sua cidade natal a centros culturais como Florença ou Urbino, através do incentivo às artes e trazendo à Rimini grandes nomes como Alberti.

Malatesta dedicou especial cuidado com a Igreja de San Francesco, visto que ali estavam enterrados seus ancestrais. E sendo assim, decidiu torná-la um marco, transformando a antiga igreja em um monumento significativo do seu poder, celebrando a sua pessoa e toda a família Malatesta, além de dedicar um grande espaço à memória de sua amante, que se tornou posteriormente sua terceira esposa, Isotta degli Atti. A antiga igreja passou então a ser conhecida como Tempio Malatestiano. Como explica Rudolf Wittkower:

(...) Alberti se inspirou no antigo motivo romano do arco de triunfo. Pelo grande arco central se acessa o interior da igreja; nos dois arcos laterais, mais estreitos, ter-se-ia colocado os sarcófagos de Sigismondo e sua amante, Isotta (...). O fechamento destes nichos desmanchou a idéia de 'triunfo sobre a morte' concebida por Alberti, apesar de que algo dela ainda permanece no lado direito (sul), onde os arcos abrigam sarcófagos dos 'uomini illustri' (WITTKOWER, 1995, P. 59).

Esta utilização do repertório clássico de uma forma revista, no caso o arco de triunfo, é característica do período renascentista, e sobretudo pode ser observada nas obras de Alberti. Esta "releitura" dos motivos clássicos demonstra o alto grau inventivo das soluções adotadas por ele, que aqui San Francesco mescla o motivo triunfal romano, associado a vitórias bélicas, com a valorização dada aos enterramentos de personalidades cristãs, expressando o simbolismo cristão da vitória sobre a morte e de afirmação de poder.

A intervenção se deu em duas etapas: a primeira de 1447 a 1449, quando se reformaram apenas duas das capelas internas e a segunda de 1450 a 1468, quando todo o templo foi reformulado. A participação de

Alberti é assegurada a partir de 1450, mais precisamente na reformulação dos exteriores¹. A execução ficou a cargo de Matteo de' Pasti e Agostino di Ducio, que realizaram a obra segundo uma maquete e as instruções de Alberti, que supervisionava os trabalhos por carta a partir de Roma.

As obras iniciaram pela reformulação da capela de San Michele em 1447, seguidas pela reformulação da capela de San Sigismundo em 1448. Estas transformações internas se deram no sentido de conferir grandiosidade aos elementos preexistentes, através da ornamentação, com o mínimo de alteração na estrutura original, transformando as capelas em memoriais dedicados aos ancestrais da família Malatesta. Suas características góticas, como os arcos ogivais, foram salientadas com o uso de arquivoltas e colunetas (figura 4). Tal Decoração, caracterizada por Tavernor como “sem qualquer precisão métrica e disciplina” (TAVERNOR, 1998, p.52), segundo ele, exclui a participação de Alberti nesta fase.

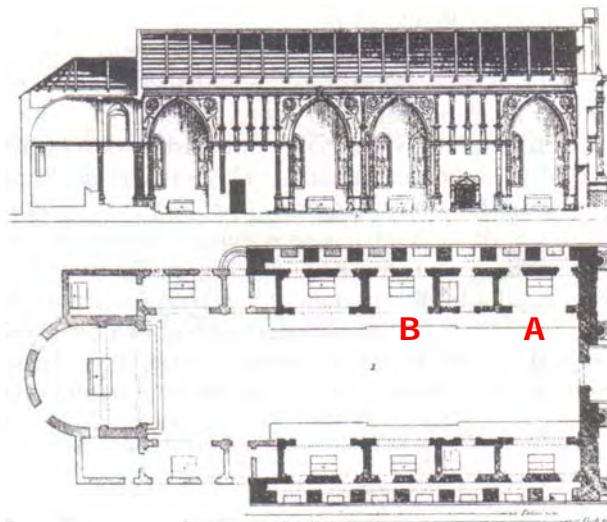


Figura 4 – Fachada interna e planta baixa de San Francesco segundo Seroux D'Agincourt, mostrando a capela de San Sigismundo na extremidade superior direita (A), e a capela de San Michele ao seu lado esquerdo (B) (CASTEX, 1994, p. 56).

¹Apesar de não haver documentos que comprovem a participação de Alberti na primeira etapa, para Howard Burns “a originalidade e a inteligência arquitetônica que encontramos no interior parecem indicar que o verdadeiro coordenador tenha sido Alberti” (BURNS, 1998, p. 131).

Em 1450, Malatesta propôs a reformulação geral interna e externamente do templo ao Papa Nicolau V, em visita feita à cidade de Fabriano, onde provavelmente estaria também Alberti, acompanhando a corte papal. É a partir deste momento que a aproximação de Alberti ao projeto de Rimini é comprovada. Em 1453 deu-se o provável início da reformulação externa, que, segundo documentos, já estava bastante avançada em 1456 (figura 5). A obra nunca chegou a ser completada, pois Sigismundo Malatesta faleceu em 1468, ocasionando a paralisação dos trabalhos, que jamais foram retomados.

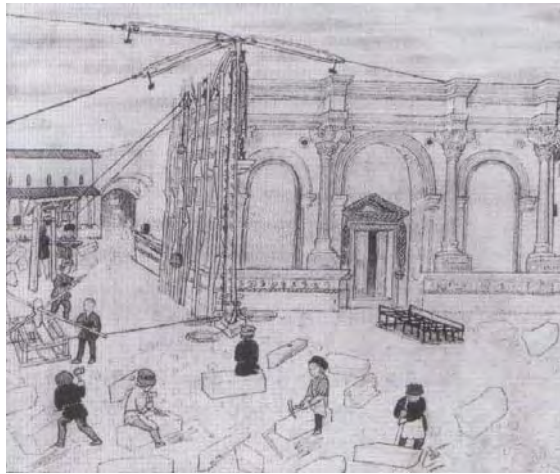


Figura 5 – Construção do Tempio Malatestiano ilustrado no poema épico *Hesperis*, de Basinio de' Basini (TAVERNOR, 1998, p. 68).

O projeto de Alberti consistia no envelopamento do edifício existente, com pedra Ístria, criando uma superfície que reveste a fachada principal e uma segunda fachada descolada nas laterais, criando um efeito de máscara (figura 6).

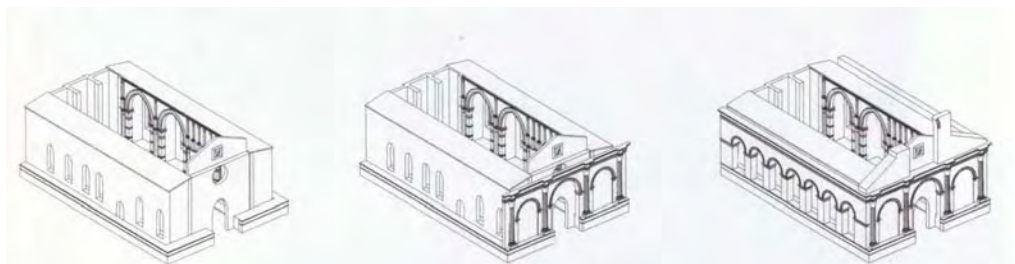


Figura 6 – Etapas de implantação do projeto de Alberti, segundo reconstituição realizada pelo Alberti Group (TAVERNOR, 1998, p. 51).

Esta decisão, além de formal, era também estrutural, devido aos condicionantes do edifício existente, conforme explica o arquiteto ao executor Matteo de' Pasti na carta de 18 de novembro de 1454:

Sobre as pilastras em minha maquete, lembre-se que eu disse a você: 'aquela fachada deve ser completamente independente', porque acho as larguras e alturas das capelas perturbadoras. (...) Nós também falamos em colocar uma cobertura leve na igreja. Não confie naqueles pilares (existentes) para suportar qualquer peso.(...) Agora, sobre os nossos pilares: se eles não se alinham e amarram com os das capelas, isto não importa, porque os das capelas não necessitarão de suporte no lado de nossa fachada; e se precisarem, estarão tão perto e quase encostando que já terão o apoio suficiente (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60).

Sabe-se através da mesma carta que Alberti pretendia cobrir a nave central com uma abóbada de berço em madeira, que não foi executada, pois como ele explica, seria a opção mais leve, não depositando peso excessivo na estrutura existente.

Como não nos restaram desenhos, nem a maquete com a qual era executada a obra, não se sabe qual seria a aparência final projetada por Alberti, principalmente no que diz respeito à parte posterior da igreja. Baseado em uma medalha comemorativa da época, cunhada com o desenho projetado da fachada, acredita-se que a terminação do projeto seria dada com uma rotunda como a do Panteão romano (figura 7).



Figura 7 – Medalha em comemoração à obra de San Francesco, cunhada em 1450 por Matteo de' Pasti (TAVERNOR, 1998, p. 01).

Sua volumetria, porém, é alvo de discordância entre os estudiosos, sendo uma possibilidade a implantação da rotunda justaposta à nave, como no projeto para a tribuna de Santissima Annunziata em Florença, atribuída também a Alberti. Esta hipótese é corroborada pela medalha de Matteo de'Pasti, e também pelo fato de Alberti ser um profundo conhecedor do Panteão Romano, onde a solução da justaposição de volumes encontra seu antecedente. Porém, por não haver sido encontrado nenhum vestígio de sua implantação, esta hipótese tem gerado dúvidas, inclusive quanto à real proporção da rotunda em relação à nave, visto que na medalha ambas parecem ser da mesma dimensão. Para estudiosos como Robert Tavernor do Alberti Group, a proporção da rotunda seria ligeiramente maior que a da nave, como no Panteão², gerando uma solução de fachada descontínua e desproporcional, o que parece pouco característico da obra de Alberti (figura 8).

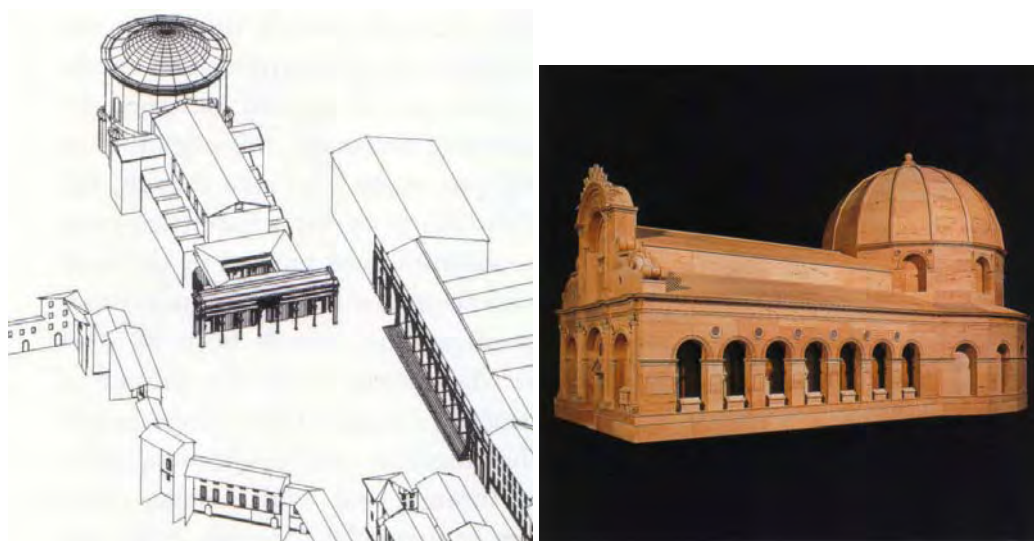


Figura 8 – Reconstituição realizada pelo Alberti Group, ilustrando a adição da tribuna (rotunda) à Santissima Annunziata (TAVERNOR, 1998, p. 148) e maquete realizada também pelo Albert Group, ilustrando a possível rotunda na parte posterior de San Francesco, tendo como base o desenho da medalha de Matteo de' Pasti (TAVERNOR, 1998, p. 61).

² Cabe aqui lembrar a pouca preocupação da arquitetura romana com as fachadas laterais, o que justifica a estranha e desproporcional articulação dos volumes do pórtico e da rotunda propriamente dita no caso do Panteão, o que não é característico da arquitetura do quattrocento, quando é grande a preocupação com as proporções de todas as fachadas e volumes.

Como afirma Leonardo Benevolo, com o emprego desta cúpula...

...Alberti teria conseguido a harmonia entre a forma interna e a externa, diminuindo a importância do organismo primitivo que teria ficado dentro do novo, como um simples episódio (BENEVOLO, 1981, p.157).

Outra alternativa seria a clássica implantação em cruz latina, com um transepto de proporções iguais ao coro, criando a impressão de uma planta de templo centralizada, com um espaço quadrado no cruzeiro, onde se assentaria a cúpula sobre pendentes. Esta hipótese foi corroborada pelas escavações realizadas por Alessandro Tosi em 1927, que indicam a existência de uma fundação que, por seu traçado, mostra o início de um transepto (figura 9). Porém, devido à incerteza quanto à data desta fundação, é pouco provável que este esquema tenha sido desenvolvido por Alberti. Além disso, a obra religiosa de Alberti se caracteriza pelo emprego de naves únicas, mesmo nas grandes igrejas como Sant'Andrea.

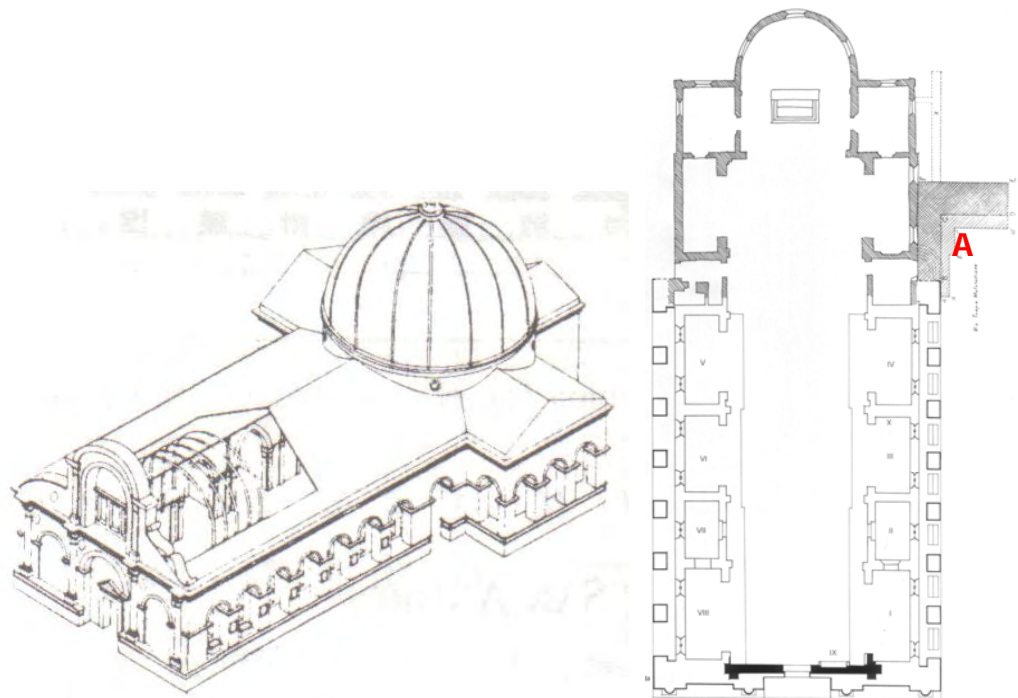


Figura 9 – Reconstituição realizada por Borsi, ilustrando a hipótese da plantas em cruz latina (BORSI, 1996, p. 137) e planta baixa de San Francesco ilustrando a conformação das fundações encontradas por Alessandro Tosi (A) (TAVERNOR, 1998, p. 56).

Há ainda a possibilidade de ter havido uma reformulação do projeto após a cunhagem da medalha, sendo a rotunda a solução inicial, e a planta em cruz com cúpula a solução final. Porém, levando em consideração o legado construído por Alberti, a hipótese de uma rotunda adjacente a uma nave única ainda parece mais plausível. É importante salientar que, com a rotunda, o antigo edifício estaria totalmente revestido pela nova construção, com a sobreposição da nova fachada frontal, as cortinas constituídas pelas máscaras laterais, e a adição deste volume posterior.

Baseado em um repertório romano, Alberti compôs o projeto das fachadas com várias citações da antiguidade. A fachada principal, que se insere em um quadrado de aproximadamente 30 m de lado, é uma releitura de um arco de triunfo romano, com três vãos arqueados, sendo o vão central o portal de acesso, e os dois laterais tratados como nichos, destinados à colocação dos sarcófagos de Malatesta e de Isotta, escavados na grossa espessura da parede, bem aos moldes das maciças construções romanas (figura 10).

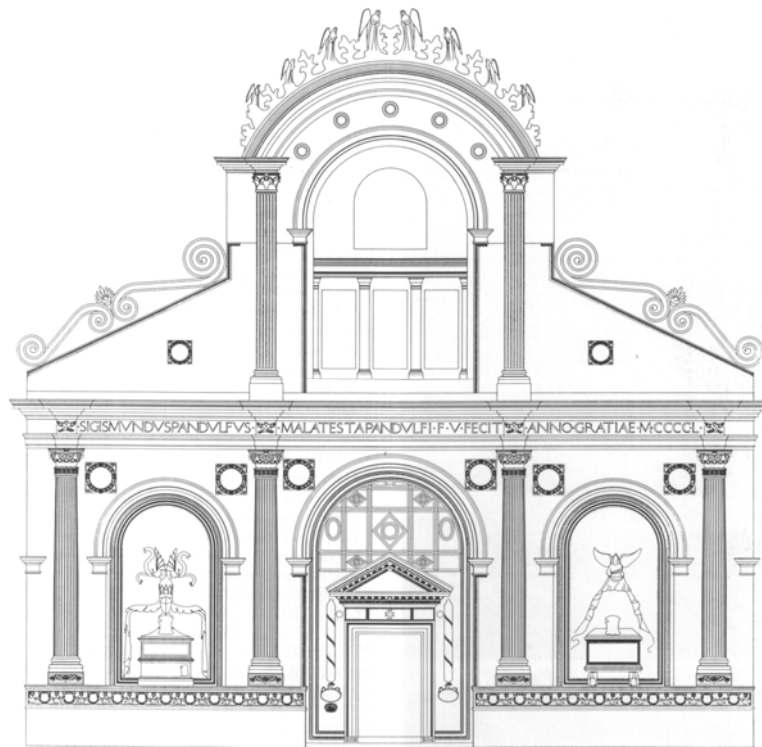


Figura 10 – Reconstituição da fachada de San Francesco realizada pelo Alberti Group, baseada na medalha de Matteo de' Pasti (TAVERNOR, 1998, p. 65).

Estes nichos também causaram uma certa preocupação ao arquiteto, devido à sua incompatibilidade com pilares salientes existentes na antiga fachada de tijolos. Alberti chegou a apresentar três alternativas para a solução deste problema, reconstituídas por Ricci a partir da correspondência trocada por Alberti com os executores locais (figura 11). Na primeira, o arquiteto estuda a possibilidade de remoção da saliência do pilar existente, mas aponta o risco para a estabilidade da parede antiga. Outra alternativa estudada seria a transformação do nicho retangular em semi-circular, o que traria uma dificuldade de articulação com o sarcófago retangular a ser ali instalado. A terceira alternativa, consistia no preenchimento e nivelamento da parede ao fundo, mas que causaria a diminuição do espaço para o sarcófago. Todas as alternativas eram viáveis e não sabemos qual seria adotada, pois os nichos já foram construídos totalmente fechados, ficando, no entanto, mais uma demonstração da interferência das estruturas preexistências nas decisões de projeto do arquiteto.

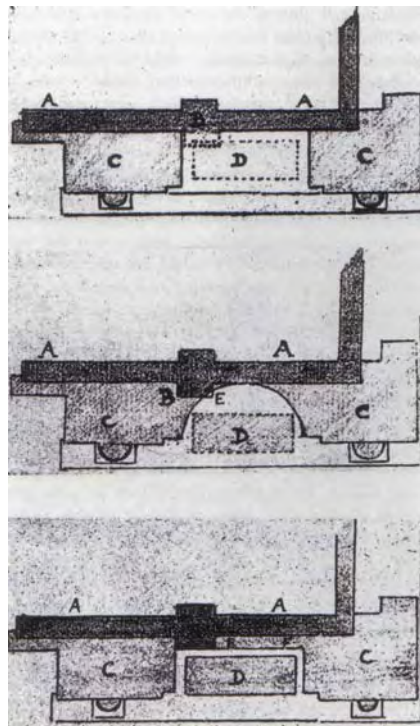


Figura 11 – Alternativas para a conformação dos nichos da fachada principal segundo Ricci. Observamos nelas a parede de tijolos existente (A), o pilar existente saliente (B), as pedras do revestimento externo de Alberti (C) e o sarcófago a ser instalado (D) (TAVERNOR, 1998, p. 64).

A colocação destes túmulos nas fachadas era um costume medieval e, portanto, não trazia nenhuma novidade em termos de projeto, sendo a grande inovação nesta composição a combinação do motivo do arco de triunfo com uso para abrigar túmulos, simbolizando segundo Peter Murray “o triunfo sobre a morte” (MURRAY, 1972, p.60) por parte de um governante que, através da arquitetura, pretendia alcançar a imortalidade, ou seja, a eterna lembrança sua por parte dos cidadãos, através deste monumento inserido no tecido da cidade.

A questão dos sepultamentos na fachada pode ainda ser relacionada a outras influências regionais: os Mausoléus de Teodorico e de Galla Placidia, em Ravenna, onde também se encontram nichos para enterramentos nas fachadas (figura 12). Além disso, a influência de Ravenna está presente nas decorações internas, como as imagens que foram trazidas por Malatesta para adornar o templo. Cabe ainda salientar a diferença do desenho rústico medieval de Ravenna³ e da fachada delicada, ritmada e proporcional de Alberti, onde cada vão equivale a duas vezes a largura do pilar e a distância entre cada eixo dos pilares é igual à altura dos mesmos até o friso (figura 22).

³ É possível que Alberti acreditasse que o Mausoléu de Teodorico fosse um edifício clássico, e que, portanto, coube a ele aperfeiçoar suas proporções como uma crítica aos antigos e o desejo do superá-los, se possível (ALBERTI, 1989, p. 24).

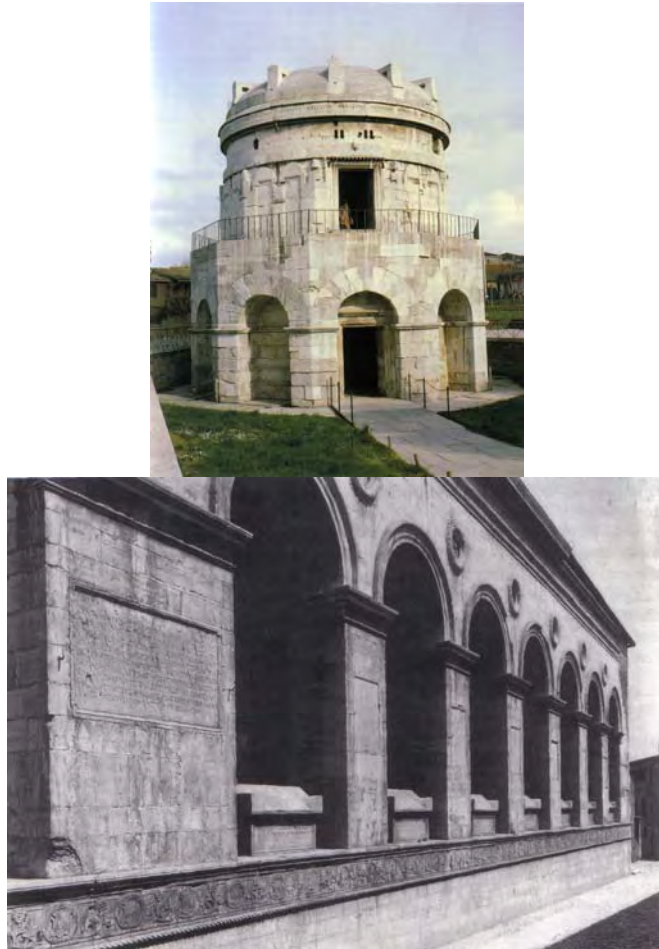


Figura 12 – Mausoléu de Teodorico (TAVERNOR, 1998, p. 71) e lateral de San Francesco (WITTKOWER, 1995, p. 60).

Demonstrando conhecimento sobre os monumentos do local, Alberti usou como precedente de referência o arco de Augusto (figuras 13 e 14), localizado na própria cidade, de onde embasa a ornamentação para a nova fachada. Com isso, o arquiteto valoriza a tradição e a independência do principado, demonstrando que Rimini possuía também um passado romano venerável, além de sutilmente associar Malatesta ao imperador Augusto.

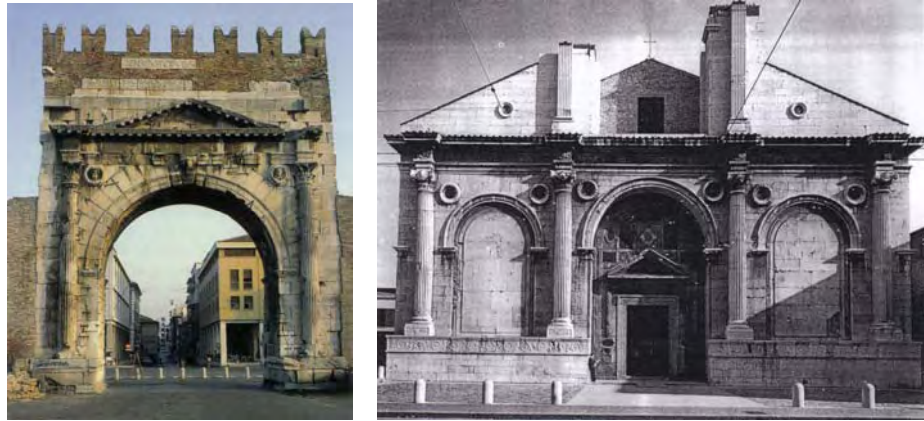


Figura 13 - Arco de Augusto, em Rimini (TAVERNOR, 1998, p. 52) e fachada de San Francesco (BURNS, 1998, p. 130).



Figura 14 – Detalhe da ornamentação do Arco de Augusto e da fachada de San Francesco (TAVERNOR, 1998, p. 76).

É recorrente na obra de Alberti o uso da história local como fonte para a elaboração de seus projetos. Isso é observado também em Sant'Andrea, construída em Mântua, onde Alberti desenvolveu o projeto da nova Igreja segundo a imagem que concebia do Templo Etrusco⁴, com uma grande nave central apoiada em seqüência de abóbadas de berço transversais nas duas laterais, que além de fornecer um espaço mais propício para uma igreja de peregrinação, aludia ao povo fundador da cidade.

A fachada de San Francesco recebeu ainda, como forma de lhe conferir mais dignidade, um falso pódio, que é interrompido pelo portal de acesso devido à impossibilidade de se elevar o nível de todo o piso da igreja

⁴ Alberti se baseou nas descrições de Vitrúvio e na ruína do Templo da Paz, que se acreditava ser um exemplar de templo etrusco, mas que hoje se reconhece como sendo a Basílica de Maxêncio. Ver TAVERNOR, 1998, p. 169-178.

existente (figura 15). Com este artifício, apesar de causar uma certa incongruência, Alberti contempla um dos princípios expressos em seu tratado, em que afirma que um templo “deveria ser elevado sobre o nível de toda a cidade: isto lhe traria um grande ar de dignidade” (ALBERTI, 1989, p.199). A mesma solução é aplicada por ele no projeto de San Sebastiano, em Mântua, onde a igreja encontra-se consideravelmente elevada em relação ao nível da cidade, e em obras de Palladio, como a fachada de San Francesco della Vigna, em Veneza, onde o pódio é reduzido a um pedestal sob as colunas, mantendo o nível de acesso sem elevação.



Figura 15 – Fachada lateral de San Francesco elevada sobre o pódio (TAVERNOR, 1998, p. 55), e vista frontal de San Sebastiano, em Mântua, também elevada sobre um pódio que a destaca da cidade (HEYDENREICH, 1998, p. 41).

Outra grande inovação em San Francesco foi a solução adotada para o segundo nível da fachada. Alberti apresenta aqui uma versão primitiva daquilo que será a solução do problema criado pela adoção do modelo de arco de triunfo em uma fachada de igreja com naves de altura diferente, onde há um segundo nível que não se enquadra no precedente romano. Aqui, Alberti propõe a repetição do arco central no segundo pavimento, eliminando o ático, que é substituído por um friso (figura 16).

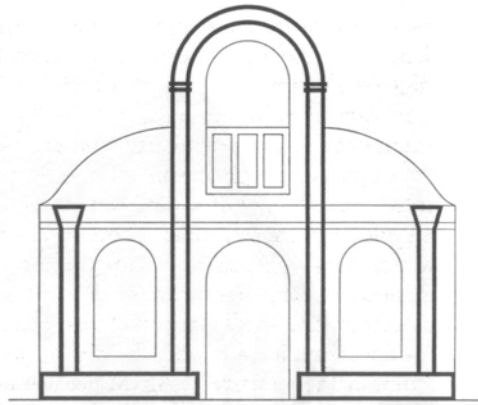


Figura 16 – Diagrama da solução da fachada de San Francesco proposto por Wittkower (WITTKOWER, 1995, p. 62).

A reconstituição da fachada proposta pelo Alberti Group (figura 10), baseada nas porções inacabadas existentes e no desenho impresso na medalha de Matteo de'Pasti, traz alguns elementos inusitados. O primeiro deles é a relação pouco clara entre os três nichos (a entrada principal e os dois nichos laterais) e os elementos decorativos, inspirados no arco de Augusto, que se encontram aparentemente desordenados na fachada. O posicionamento dos nichos laterais delineados sobre o falso pódio, e do nicho de acesso ao nível do chão, causaram o desalinhamento dos elementos decorativos (figura 17). A proporção de cada nicho, que se insere em retângulos, é diversa da proporção encontrada no arco de Augusto, onde a proporção do arco central é quadrada. Porém, o quadrado é tomado como base para toda a modulação da fachada de San Francesco.

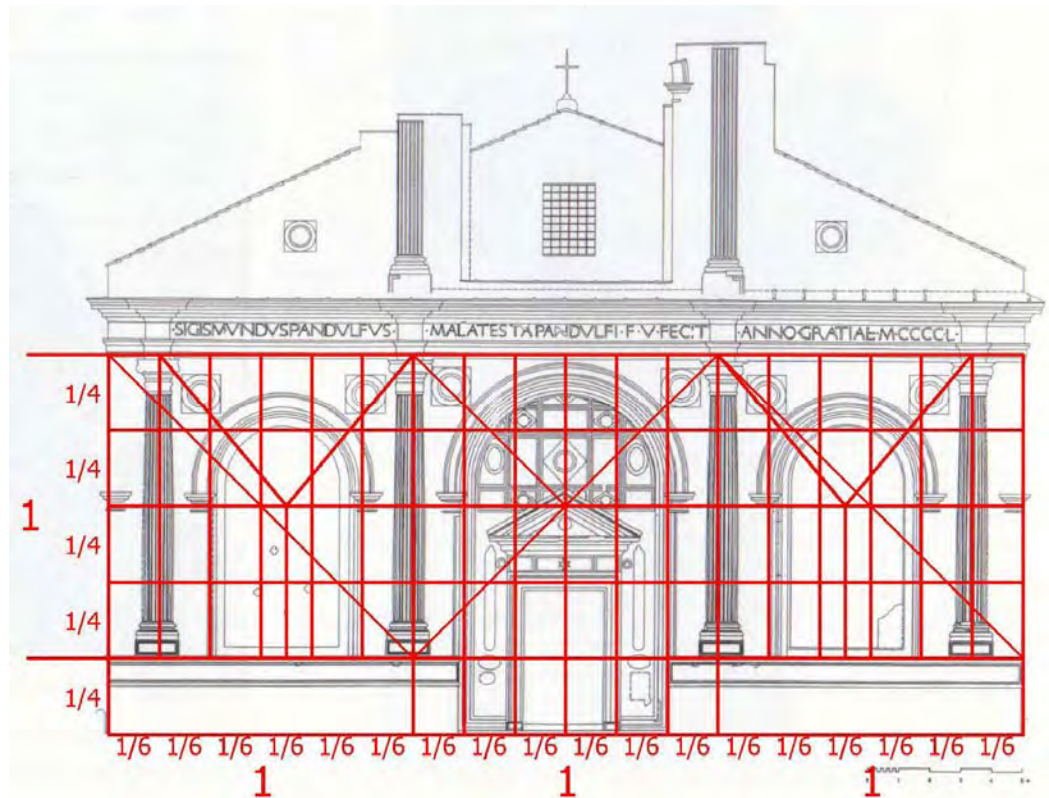


Figura 17 – Estudo das proporções na fachada de San Francesco.

Outro elemento muito discutível é o arco superior, que encontra poucos precedentes na arquitetura romana, dentre os quais podemos citar a Biblioteca de Celsus, em Éfeso, a *Scaenae Frons*⁵, do teatro de Aspendos. Sendo ambos na Ásia, é pouco provável que Alberti conhecesse estas obras. Já a exedra dos Mercados de Trajano, em Roma (figura 18) e a Villa Adriana poderiam ter fornecido o referencial a partir de seus frontões arqueados. O emprego deste frontão circular, ao invés do tradicional triangular, adornado com anjos (figura 10), apesar de baseado na já referida medalha e dele repetir a curvatura da abóbada de berço prevista para a cobertura da nave nos parece pouco aceitável⁶, visto a falta de continuidade dos entablamentos. Por outro lado, poderia se tratar de uma solução um pouco ingênua de um arquiteto iniciante, considerando para isto toda a obra posterior de Alberti onde este tipo de elemento não está presente.

⁵ Parede frontal da Scaena, ou palco.

⁶ Ver aqui o exemplo de Sant'Andrea, onde a abóbada curva está ainda exposta (figura 19),



Figura 18 – Reconstituição da fachada frontal da Biblioteca de Éfeso (ROBERTSON, 1997, p. 343), reconstituição da *Scaenae Frons* do Teatro de Aspendos (ROBERTSON, 1997, p. 328) e a êxedra dos Mercados de Trajano (BUSSAGLI, 2000, p. 33).



Figura 19 – Fachada de Sant'Andrea (HEYDENREICH, 1998, p. 43).

Nas laterais, onde estão os telhados das capelas, Alberti propõe inicialmente duas volutas, que se tornarão posteriormente a solução mais paradigmática para este problema, aqui sobrepostas a dois meio frontões triangulares. Conforme ele explica na referida carta a Matteo de' Pasti:

Lembre-se e tenha em mente que na maquete, junto ao telhado, à direita e à esquerda há algo assim (figura 20) e eu disse que estava colocando isto

aqui para cobrir parte do telhado, porque a largura interna não poderia ser modificada por nossa fachada (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59).

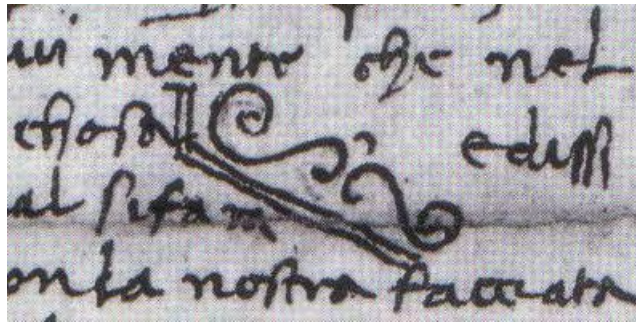


Figura 20 – Detalhe da carta de Alberti a Matteo de' Pasti (TAVERNOR, 1998, p. 60).

O precedente destes elementos é encontrado não em obras romanas, mas na cúpula de Santa Maria del Fiore, de Brunelleschi. Esta obra era muito conhecida e admirada por Alberti, possuindo os elementos em forma de volutas como apoios da lanterna de sua cúpula (figura 21).



Figura 21 – Detalhes da lanterna da cúpula de Santa Maria del Fiore, de Brunelleschi (SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS. Disponível em <<http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/04020/04020e.jpg>> e <<http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/04020/04020p.jpg>>. Acessado em: 16.junho de.2004)

As fachadas laterais de San Francesco medem aproximadamente 45 m de comprimento e 15 m de altura. Essas fachadas estão afastadas aproximadamente 80 cm da fachada original, e possuem

aproximadamente 1,40 m de espessura. Esta fachada está constituída de uma arcada, sustentada por pilares, com afastamento medido em eixo de aproximadamente 5,40 m. O uso dos pilares ao invés de colunas é justificado por Alberti em seu livro, pois segundo ele os pilares são os únicos elementos capazes de transferir os alinhamentos dos arcos para o solo (figura 22).

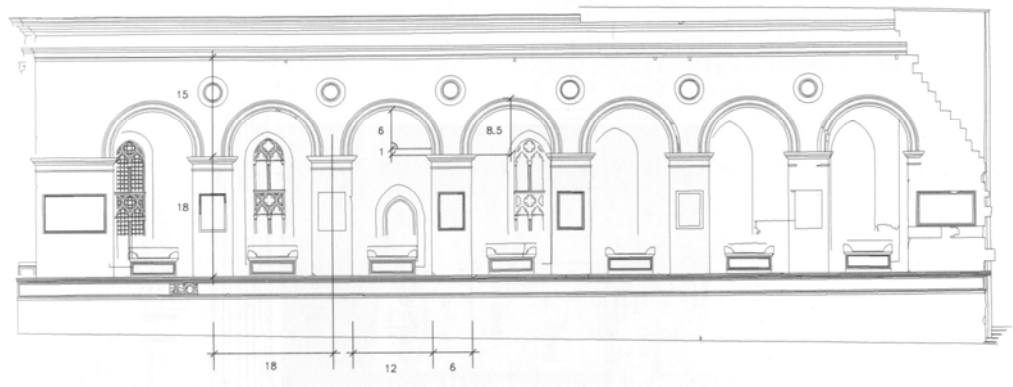


Figura 22 – Fachada lateral de San Francesco, com medidas em pés romanos, sendo que cada um equivale a cerca de 296mm (TAVERNOR, 1998, p. 75).

A adoção de uma fachada totalmente independente da existente justifica-se pela incompatibilidade entre o ritmo clássico adotado⁷ e as janelas existentes, alocadas assimetricamente. Como não se iria alterar a estrutura do interior, as janelas não poderiam ser reposicionadas, visto que correspondem à posição interna das capelas (figura 23). Aqui cabe lembrar a diferença entre a fachada frontal, mais unitária, onde a nova inserção sobrepõe e esconde totalmente a fachada antiga, enquanto na solução para a fachada lateral as duas situações, a fachada antiga e a nova, são expostas e confrontadas. Este recurso estético de projeto assemelha-se muito com propostas contemporâneas de intervenção em edifícios antigos, evidenciando o pioneirismo de Alberti, onde através da exposição do contraste existente entre elementos de distintas épocas se potencializa a clara leitura de cada um deles.

⁷ O ritmo clássico, adotado como estrutura organizadora das fachadas, tem como referências o Coliseu e os aquedutos romanos.

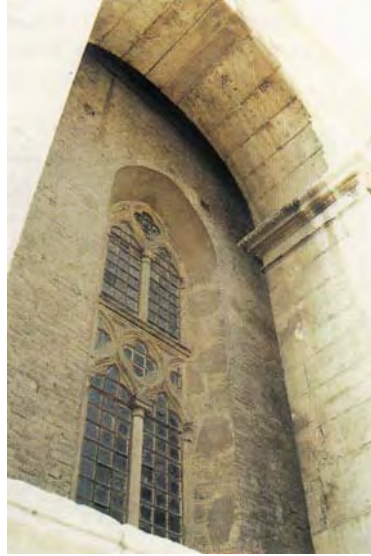


Figura 23 – Um dos vãos da lateral de San Francesco, mostrando o afastamento entre as duas estruturas (TAVERNOR, 1998, p. 55).

Entre os vãos dos arcos plenos estão localizados sarcófagos dos sábios e poetas da corte, mais uma vez transformando a igreja em um memorial, que, associado à colocação da grande rotunda, tornar-se-ia um Panteão destinado ao sepultamento de heróis. Isso certamente não correspondia ao pensamento do alto comando da igreja em Roma, como demonstra a frase do papa Pio II que, ao referir-se ao Tempio Malatestiano, disse estar “tão cheio de imagens pagãs que parecia mais um templo de adoradores de Satã que de cristãos” (PIO II apud HEYDENREICH, 1998, p. 37).

O projeto de San Francesco deu início a uma tradição de fachadas clássicas de igrejas, baseando-se na manipulação de motivos da antiguidade como uma nova maneira de concebê-las. O uso destes referenciais da antiguidade, apesar de ligados ao paganismo romano, não foi rechaçado pela Igreja, que, ansiosa por reconquistar prestígio, pôde, pelo fato de estar sediada em Roma, associar intencionalmente sua imagem ao que de mais moderno havia em termos de arte, ou seja, a arte clássica.

Por todo o projeto observa-se o uso de citações da antiguidade: a fachada frontal é um arco de triunfo, as laterais utilizam o ritmo contínuo

dos aquedutos, o todo está elevado sobre um pódio, como nos templos romanos e o ponto focal seria uma rotunda como a do Panteão. De certa forma, Alberti procura reviver os tipos edilícios romanos combinando diversas referências clássicas, que foram removidas de seu contexto original e aplicadas no edifício de uma maneira revista e atualizada.

Desta forma, San Francesco foi construída como uma fusão de repertórios entre a interpretação do clássico e do tradicional existente. Esta incorporação de vários elementos foi viabilizada, de certa maneira, pela visão da arquitetura como uma composição de partes, ou seja, de elementos de um repertório finito, agrupados de forma regrada pela geometria. Porém, esta ordem geral não é rígida e mostra-se bastante flexível no que diz respeito aos detalhes, já que deveria abarcar as preexistências. Os referenciais formais romanos são adaptados e aplicados sobre elementos preexistentes de estilo Gótico. Como aponta Howard Burns, os projetos de Alberti “mostram a capacidade de aprender do antigo mas sem ser vinculado ou limitado” (BURNS, 1998, p.140), ou conforme o próprio Alberti escreveu em sua carta a Matteo de’ Pasti: “O que se quer é melhorar o que já foi feito, e não estragar o que existe” (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60).

A beleza, que para Alberti representava “a harmonia ponderada de todas as partes dentro um corpo, de forma que nada possa ser adicionado, removido ou modificado, senão para piorar” (ALBERTI, 1989, p.156) é alcançada justamente se apropriando e respeitando os elementos preexistentes, pois se eles não fossem incorporados ao projeto, comprometeriam o todo. Caso ignorasse ou deixasse de resolver ou incluir algum elemento, jamais seus projetos alcançariam a *concinnitas*, ou seja, a harmonia total da composição, que segundo Tafuri, “não é senão um objetivo a atender suplantando todas as dificuldades que possam aparecer” (TAFURI, 1981, p. 17). No caso das reabilitações, a *concinnitas* representa o alcance da conciliação entre os elementos existentes e os novos.

Alberti, ao lidar com o reaproveitamento de estruturas existentes em San Francesco, viu no envelopamento uma solução conciliadora. Ao mesmo tempo em que mantém internamente o valor histórico do existente, responde externamente com a imagem de modernidade buscada pela burguesia renascentista, reconhecendo assim a necessária continuidade histórica.

Santa Maria Novella

A igreja dominicana de Santa Maria Novella, fundada em 1246 e construída em Florença a partir de 1279, esteve com a fachada inacabada até meados do quattrocento, quando então foi completada por Alberti. Estima-se que o revestimento da fachada estava executado até a altura abaixo do atual ático, sendo sua aparência comparável com a da catedral de Pisa, em sua porção inferior (figura 24). Além desta base executada, ela possuía também um óculo, que havia sido acrescentado em 1365 por Andrea di Bonaiuto. Esta acabou sendo a primeira grande fachada de igreja realizada no século XV, visto que as outras duas grandes obras sacras em Florença, San Lorenzo e Santo Spirito, não possuíam fachadas acabadas, tornando-se assim um marco da emergente arquitetura renascentista.



Figura 24 – Fachada da catedral de Pisa (BARRAL I ALTET, 2001, p. 179) e de S. M. Novella (HEYDENREICH, 1998, p. 38).

Santa Maria Novella era um centro religioso muito respeitado tendo recebido a corte Papal em seu mosteiro durante o período em que esteve em Florença, entre 1434 a 1443 (Alberti fazia parte da comitiva Papal). A complementação da antiga fachada gótica da igreja foi encomendada por Giovanni di Paolo Rucellai, um rico mercador florentino que dedicou grande parte de sua fortuna ao patrocínio das artes. Como afirma Burns, Rucellai, assim "como Alberti, buscava celebrar a história da sua própria família e, mais genericamente, os valores tradicionais da família florentina" (BURNS, 1998, p.134). Sobre suas obras, Rucellai afirmou: "Todas essas coisas me deram, e continuam dando, a maior satisfação e as sensações mais agradáveis. Elas homenageiam o Senhor, Florença e a minha própria memória" (RUCELLAI apud PEVSNER, 2002, p.191).

Em 1457, a família Baldesi, antiga possuidora do direito de patronato sobre a igreja, abdicou do mesmo, para que em 1458 ele fosse dado a Rucellai, que se tornou o responsável pela ornamentação do portal e da fachada. O projeto foi encomendado a Alberti provavelmente entre 1458 e 1460, quando sob a execução de Giovanni di Bertino os trabalhos começam. Em 1461 foi assinado o contrato para a construção, mesmo com as obras já tendo começado. A construção foi dada por terminada em 1470, como indica a data gravada na fachada, porém acredita-se que alguns detalhes ainda estariam faltando e foram completados nos anos seguintes.

O problema de projeto enfrentado por Alberti é de natureza similar a San Francesco, pois algumas partes da fachada, que já estavam decoradas, não se podiam demolir. A situação inicial encontrada por ele trazia muitos desafios devido aos vários elementos já presentes: a seqüência de nichos com tumbas, encimados por arcos ogivais; a localização das portas laterais, que estavam edificadas de acordo com a posição das naves laterais; e o grande óculo, que era responsável pela iluminação da nave central.

A intervenção de Alberti consistiu em imprimir uma regra mais forte e potente que o arranjo dos elementos preexistentes, para somente assim dominá-los, inserindo-os em um jogo mais abrangente. Como os elementos preexistentes possuíam relação entre si de unidade estilística, o arquiteto optou por repetir os motivos geométricos em mármore claro e escuro existente como um fundo em toda a fachada, como meio de conferir-lhe unidade. Com isto Alberti demonstra sua preocupação com a incorporação da decoração preexistente, buscando referência na igreja de San Miniato e no batistério de Florença, onde estes padrões de pedra são empregados (figura 25). De San Miniato, ele toma emprestado ainda o frontão, fazendo assim uma referência ao proto-Renascimento toscano do século XII.



Figura 25 – Detalhe da fachada de S. M. Novella (BURNS, 1998, p. 138), San Miniato (TAVERNOR, 1998, p. 102) e o Batistério de Florença (TAVERNOR, 1998, p. 102).

Por cima deste fundo unificado que evoca a arquitetura medieval florentina, Alberti propõe seu já testado esquema em arco de triunfo, adaptando suas proporções ao existente. A fachada, que se insere em um quadrado de aproximadamente 35 m de lado, foi alargada cerca de três metros em cada lado, além das paredes laterais originais. Com isso, se criou mais espaço para uma terminação digna do esquema, acomodado às pesadas pilastras de canto, que cumprem o papel de demarcar as extremidades do edifício (figura 26). Os três vãos do arco

de triunfo são demarcados com semi-colunas que, juntamente com as pilastras-cantoneiras, sustentam o pesado ático. Estabelecida esta ordem geral no pavimento inferior da fachada, era preciso criar uma malha menor que acomodasse as preexistências, subdividindo-se assim os vãos laterais com pilastras terminadas com arcos plenos, que suavizam o efeito dos arcos ogivais e acomodam as portas laterais (figuras 27 e 28).



Figura 26 – Detalhe da pilastra-cantoneira e dos arcos ogivais preexistentes em frente ao cemitério, que dão seqüência aos arcos da fachada principal (TAVERNOR, 1998, p. 100).

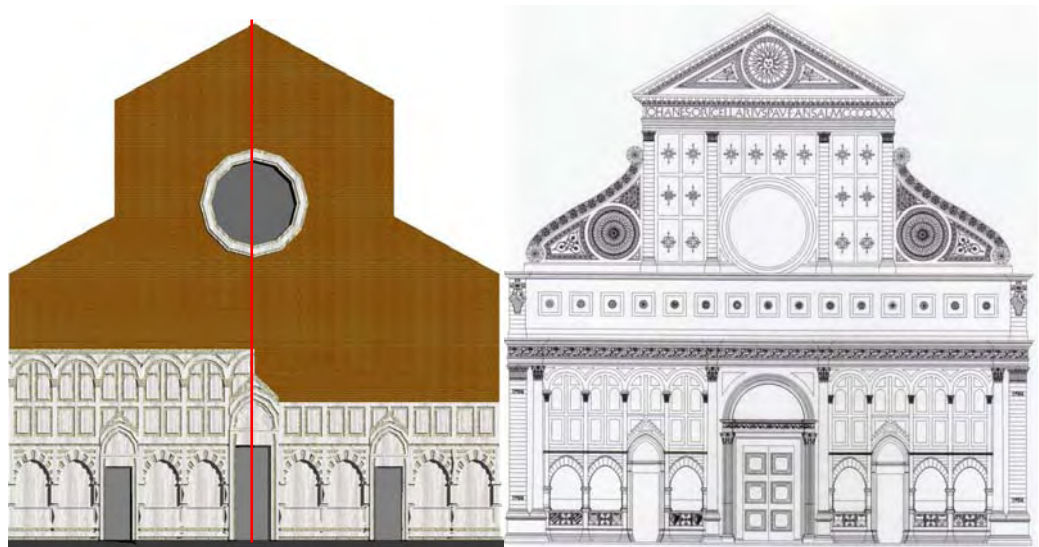


Figura 27 – Reconstituições hipotéticas da fachada de Santa Maria Novella em seu estado anterior a intervenção de Alberti, realizada a partir da bibliografia encontrada, e fachada atual segundo Robert Tavernor (TAVERNOR, 1998, p. 105).

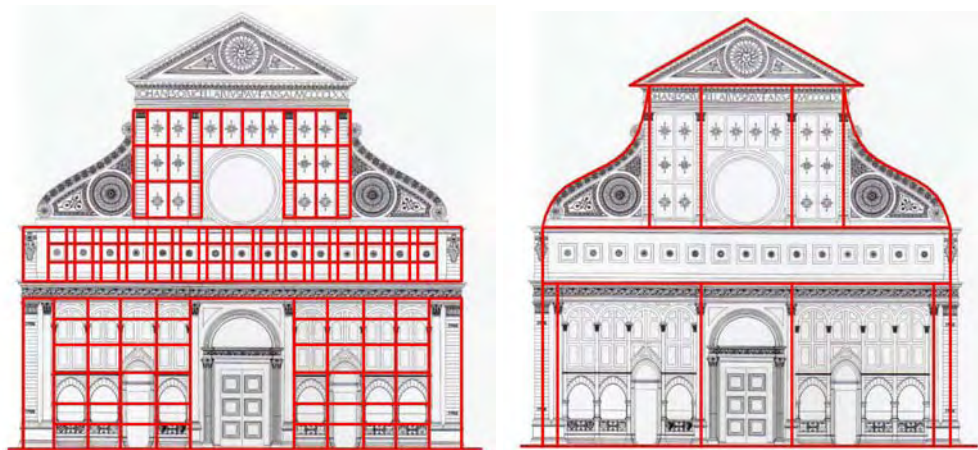


Figura 28 – Diagramas evidenciando os dois sistemas geométricos empregados na fachada de Santa Maria Novella. À esquerda a malha medieval obtida pela repetição do padrão de cor das pedras, que confere um fundo unificado ao projeto. À direita a geometria clássica do arco de triunfo, com três vãos, sobreposto por uma fachada de templo. Diagramas obtidos a partir da fachada de Santa Maria Novella publicada por Robert Tavernor (TAVERNOR, 1998, p. 105).

Devido à grande espessura da parte inferior da fachada, que contém os nichos, Alberti interferiu pouco em sua estrutura portante. Nela foi escavado o portal de acesso que, inspirado na fachada interna do Panteão, está composto por um grande arco pleno apoiado em pilastras, localizadas nos cantos de um nicho profundo, onde está localizada a porta de grandes proporções. Este uso de reentrâncias e saliências em muros maciços e robustos é muito característico da arquitetura romana, que serviu aqui de inspiração para Alberti.

Assim como no Panteão, o portal de Alberti está ladeado por duas pilastras, que sustentam um arco pleno. Porém, em Santa Maria Novella o arco está situado abaixo do ático, enquanto no Panteão este perfura o friso e atinge toda a altura do ático. Outro ponto a diferenciar os dois portais é o fato de o portal albertiano estar contido e isolado por duas semi-colunas, que fazem a transição entre o novo portal e o revestimento medieval existente, demonstrando novamente as restrições impostas por uma intervenção em preexistências. Ao isolar o elemento clássico, inserindo-o numa malha geométrica que comanda o projeto, Alberti evita o choque entre os diferentes elementos, gerando uma solução inovadora (figura 29).



Figura 29 – Portal de S. M. Novella (BURNS, 1998, p. 138) e o portal do Panteão (TAVERNOR, 1998, p. 70).

O ático de grandes dimensões faz a transição entre os pavimentos e, ao molde do ático existente na fachada interna do Panteão, absorve com seu peso visual as discontinuidades existentes entre as pilastras do segundo pavimento e as do primeiro, como se atuasse como uma grande viga de transição, que distribui o peso visual dos elementos superiores. Além disso, as semi-colunas inferiores, em um único tom de pedra, ressaltadas da parede, reforçam o seu caráter tectônico, enquanto as pilastras, que dão continuidade às colunas no pavimento superior, recebem um tratamento de cor semelhante ao fundo, além de estarem pouco salientes, ressaltando o seu caráter decorativo, e por consequência mais leve, sendo suportadas visualmente pelo pesado ático (figura 30). Estes artificios, que visam ocultar a falta de lógica estrutural, podem ser comparados ao emprego das serlianas na Basílica de Vicenza, por Palladio, que será abordado adiante (pág. 108).

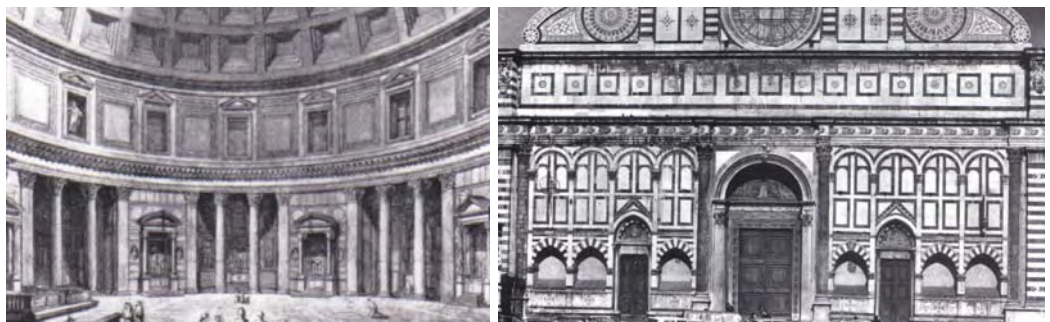


Figura 30 – Panteão, ilustrado por Piranesi (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 45) e S. M. Novella (NORBERG-SCHULZ, 1999, p. 122).

No pavimento superior a regra é imposta pelas pilastras que enquadram e dominam o óculo, mantendo o alinhamento com as colunas do portal, e fazendo assim a amarração dos dois pavimentos. As duas pilastras das extremidades, que não se alinham com as inferiores, repousam sobre o Ático, que funciona, conforme já dito, como uma viga de transição. Estas quatro pilastras sustentam um entablamento que contém uma inscrição comemorativa a Giovanni Rucellai e a data de conclusão da obra, e ainda um frontão triangular (figura 31). Este possui em seu interior uma repetição do óculo, terminando a seqüência de círculos que se inicia no arco pleno do portal de acesso, passa pelo óculo preexistente e termina no interior do frontão, além de se repetir nas laterais, dentro das volutas.



Figura 31 – Detalhe da fachada de S. M. Novella (TAVERNOR, 1998, p. 101).

As volutas, cujo propósito em San Francesco era resolver a diferença de altura entre a nave principal e as naves laterais, aqui também ajudam a manter a coesão entre os dois pavimentos. Elas representam uma evolução, alcançando aqui o estágio mais avançado da solução para a fachada de igrejas clássicas, composta por um esquema em Arco de Triunfo encimado por uma fachada de templo com frontão triangular.

Na tradição românica e gótica, o uso do frontão se manteve, porém não como uma referência precisa à antiguidade, e sim como fechamento da inclinação do telhado. Em San Zeno, de Verona, os telhados das naves laterais são ocultados na fachada com o uso de oitões. Nesta igreja, a divisão dos planos da fachada ressalta a nave principal, buscando uma

ênfase vertical. Em San Francesco, Alberti buscou a divisão da fachada no sentido horizontal, independizando os dois níveis. Para resolver o telhado das naves laterais, ele manteve os oitões triangulares, porém aplicou-lhes as volutas, acentuando a independência do segundo nível, que já não é um prolongamento do térreo, como em San Zeno. Esta independência chega ao seu ápice em Santa Maria Novella, onde as volutas são o terceiro elemento de composição da fachada, juntamente com o Arco de Triunfo no pavimento inferior e a fachada de templo com frontão no pavimento superior (figura 32). Esta solução, como já afirmamos anteriormente, será paradigmática para a articulação de fachadas eclesiásticas nos períodos posteriores.



Figura 32 – San Zeno, em Verona (BARRAL I ALTET, 2001, p. 190), San Miniato al Monte, em Florença (SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS. Disponível em <<http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/01260/01260b.jpg>> Acessado em:

16.junho de.2004), San Francesco, em Rimini, reconstituída pelo Alberti Group (TAVERNOR, 1998, p. 61) e S. M. Novella, em Florença (HEYDENREICH, 1998, p. 38).

O sistema geral de proporções empregado na fachada de Santa Maria Novella foi demonstrado por Rudolf Wittkower (figura 33):

A harmonia, a essência da beleza se baseava (...) na relação das partes entre si e com o todo; de fato, um único sistema de proporções impregna a fachada, definindo o lugar e as dimensões de cada elemento e cada detalhe concreto. As proporções recomendadas por Alberti são as simples relações de 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 3:4, etc, que são as relações próprias da harmonia musical que Alberti encontrou nos edifícios clássicos (WITTKOWER, 1995, p. 68).

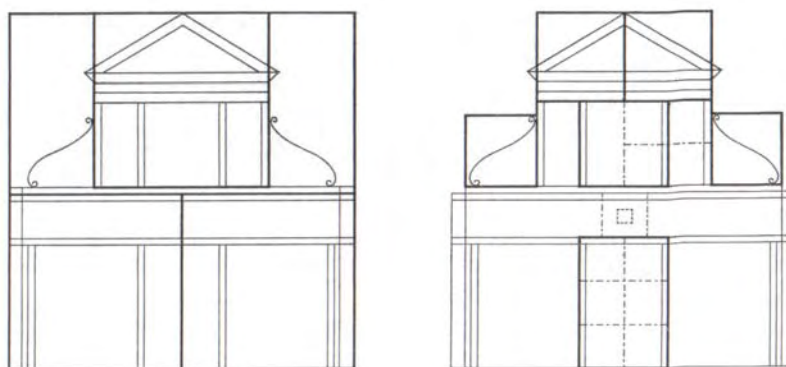


Figura 33 – Estudo das proporções na fachada de S. M. Novella proposto por Rudolf Wittkower (WITTKOWER, 1995, p. 69).

Este sistema que propõe a sobreposição de três alinhamentos (pilastras de canto, semi-colunas e pilastras intermediárias), além do fundo geometrizado, conforme foi detalhado anteriormente, se mostrou uma maneira simples de unificar o existente, ao mesmo tempo potente e flexível, abarcando em sua malha variada os diferentes detalhes (figura 28). Esta ordem geométrica foi buscada a partir dos próprios elementos existentes, em um laborioso estudo de desenhos e maquetes, buscando identificar alinhamentos importantes e geometrias possíveis, dentre os diversos condicionantes preexistentes. É possível imaginar o próprio arquiteto lidando com o problema da fachada nos termos que expressa em seu tratado:

Mas posso afirmar algo referente a minha própria pessoa: seguidamente tenho concebido projetos em minha mente que parecem dignos num determinado momento; contudo, quando eu os transformo em desenhos, encontro vários erros nas próprias partes que mais me haviam deleitado, erros estes bastante sérios; novamente, quando retorno aos desenhos e meço as dimensões, eu reconheço e lamento meu descuido; finalmente, quando passo dos desenhos para a maquete, algumas vezes descobro outros erros nas partes individuais, até mesmo com relação aos números (ALBERTI, 1989, p. 317).

A ordem geométrica deveria ser forte o suficiente para amarrar todos os elementos e suplantar o aspecto medieval das construções antigas, sendo implantada diretamente sobre as mesmas, ou mesmo afastada, criando uma espécie de máscara, como se deu na fachada lateral de San Francesco. Este método de projeto, que pressupõe uma etapa mental prévia, onde se elabora a ordem geométrica abstrata de subdivisão proporcional, permite a convivência de estilos distintos, visto que não envolve uma definição material à priori.

A incorporação dos motivos medievais à ordem clássica demonstra a flexibilidade do classicismo defendido por Alberti, para quem a concordância de todas as partes entre si e para com o todo era a fonte de toda a beleza e harmonia. Este ideal, a *concinnitas*, poderia, como observa Wittkower, “produzir resultados não clássicos” (WITTKOWER, 1995, p. 66), pois o objetivo de Alberti, como já foi citado, era o de melhorar o que estava construído, sem perder o espírito do existente, seguindo sempre o conselho presente em seu tratado:

Embora outros arquitetos famosos pareçam recomendar em suas obras o uso do dórico, ou do jônico, ou do coríntio, ou da ordem toscana como sendo a mais conveniente, não há razão para seguirmos seus desígnios em nossas obras, como se estivéssemos obrigados por lei; ao contrário, inspirados por seu exemplo, devemos esforçar-nos para produzir nossas próprias criações, para rivalizar, ou se possível, superar a sua glória (ALBERTI, 1989, p. 24).

Palazzo Rucellai

Localizado na via della Vigna, este *palazzo* era a residência de Giovanni Rucellai em Florença. Sua estrutura é na verdade a junção de oito edifícios adjacentes adquiridos pelo proprietário. Com o intuito de unificá-los para formar um grande palácio, Rucellai promoveu uma ampla reforma interna entre os anos de 1446 e 1452, comandada por Bernardo Rossellino. Esta reestruturação dotou o *palazzo* de um pátio com *loggia* além de um *androne*, ou seja, um corredor de acesso abobadado (figura 34).

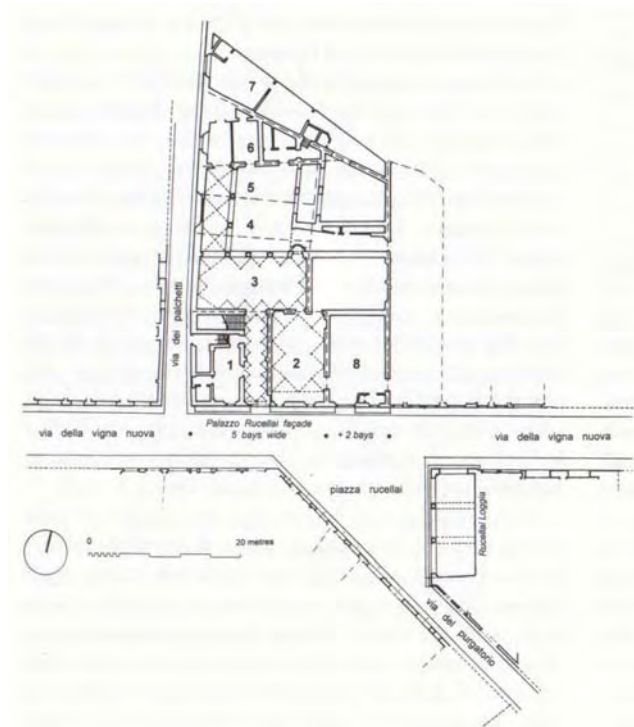


Figura 34 – Planta baixa do pavimento térreo do *Palazzo Rucellai*, onde os números indicam a posição das oito edificações originais que formaram o palácio (TAVERNOR, 1998, p. 82).

Esta primeira fase das obras não teve a participação de Alberti, ao qual é atribuído apenas o projeto da nova fachada. Este tipo de intervenção, ou seja, a unificação de lotes e edificações para uma grande construção e a encomenda de novas fachadas por motivo de status social, tornou-se cada vez mais freqüente no Renascimento. Já aparecendo no tratado de

Serlio, quase um século depois de Alberti, como uma realização bastante usual⁸. Conforme ele explica (figura 35):

Poderá por acidente, um cidadão, ou outro rico personagem, ter duas casas velhas; (...) e gostaria de destas duas fazer uma, ou ao menos a fachada da rua, porque é muito nobre (SERLIO, 1978, p.170).

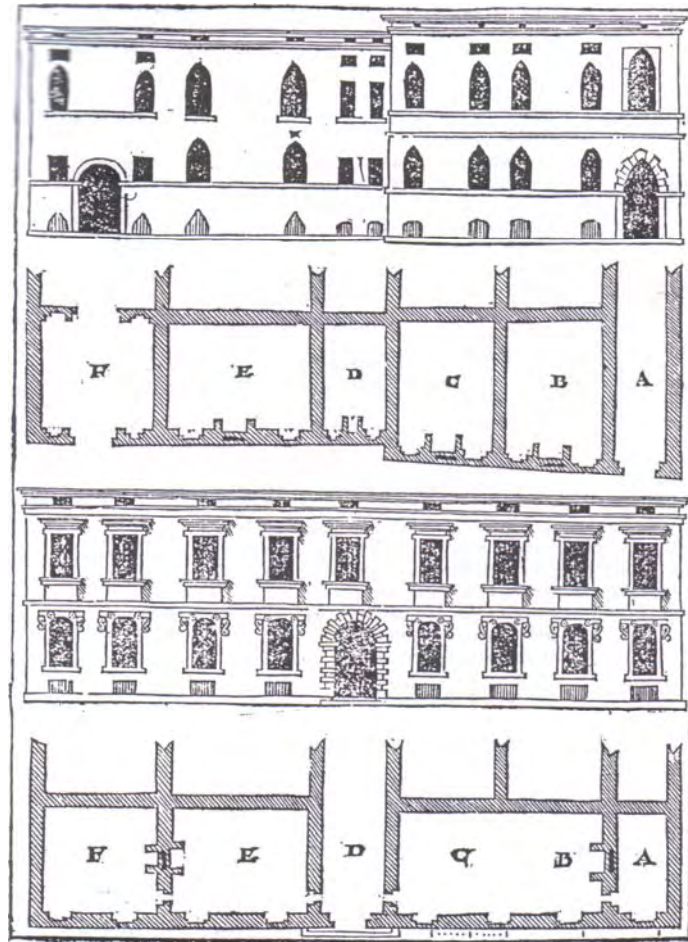


Figura 35 – Proposição para a unificação e modernização da fachada de duas residências segundo Sebastiano Serlio (SERLIO, 1978, p. 171).

O início da segunda fase das obras se deu provavelmente em 1453, e a mesma já estava finalizada em 1458, quando Rucellai decidiu adquirir uma outra casa ao lado (identificada na figura 34 pelo número 8), e assim expandir a fachada, que até então contava com cinco módulos de aberturas, perfazendo 18 m de frente por 21 m de altura. Porém, esta

⁸ Como a cidade medieval se caracterizava pela densidade e irregularidade das ocupações, não havia terrenos disponíveis nos centros urbanos que pudessem ser ocupados por grandes construções. Com o florescimento da vida social urbana nas cortes do período, a necessidade de fachadas significativas alimentou este tipo de intervenção.

ampliação nunca se completou totalmente, devido à expectativa do proprietário de conseguir adquirir uma terceira residência (à direita da de número 8) pertencente a um parente seu, que completaria assim a modulação da nova fachada com oito vãos. Como esta terceira aquisição não se concretizou, a fachada acabou reduzida para sete módulos, distribuídos em 26 m de frente, terminados entre os anos de 1465 e 1470 (figura 36).



Figura 36 – Reconstituição da fachada do *Palazzo* Rucellai, realizada pelo Alberti Group, com os cinco módulos iniciais, com os sete realmente construídos e com os oito previstos e não concretizados (TAVERNOR, 1998, p. 97).

Paralelamente à obra no *palazzo*, entre os anos de 1463 e 1466, Rucellai comprou e mandou demolir um casario localizado em frente ao palácio, para assim criar uma praça e uma *loggia*, melhorando a insolação e a visibilidade de sua residência. A amplitude visual possibilitada pela demolição do casario provavelmente influenciou na decisão de ampliar a fachada de cinco para oito módulos, visto que assim o *palazzo* completaria toda a lateral desta pequena praça (figura 37), como argumenta Michele Furnari (FURNARI, 1995, p.128).

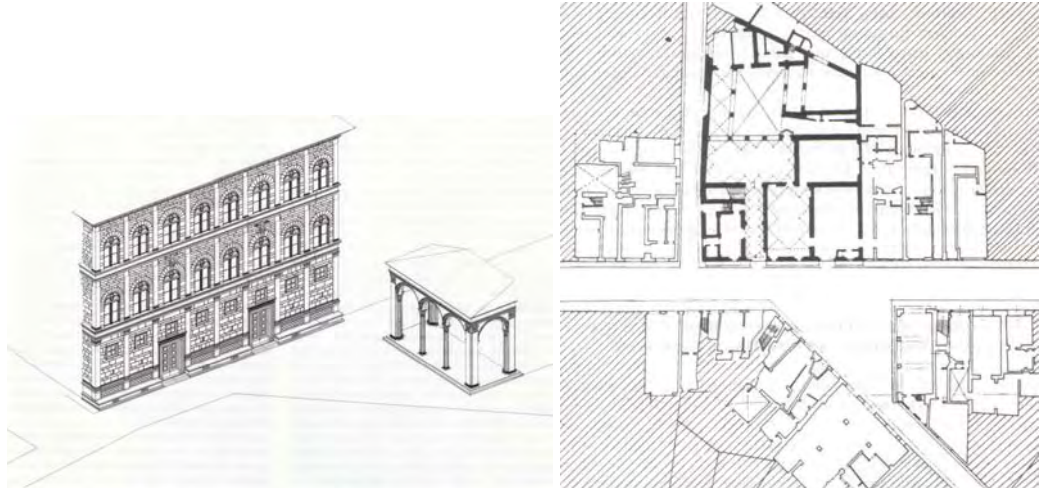


Figura 37 – Reconstituição, realizada pelo Alberti Group (TAVERNOR, 1998, p. 123) e planta baixa do entorno urbano, demonstrando a relação do *Palazzo* e da *Loggia* com a pequena *Piazza Rucellai* (CASTEX, 1994, p. 54).

Assim como em San Francesco e em Santa Maria Novella, tratava-se de aplicar uma fachada a um edifício existente, porém aqui com espessura limitada, devido à necessidade de respeitar o alinhamento da rua. Mais uma vez Alberti tem como ponto de referência os exemplos locais e os modelos de arquitetura romanos. O projeto de Alberti busca no *palazzo* Medici, projetado por Michelozzo entre 1440 e 1450, a estrutura tripartida da elevação, as janelas bíforas e o aparelho rusticado em pedra; e no Coliseu e no Teatro de Marcellus, ambos em Roma, a superposição e hierarquia das ordens clássicas, os frisos definidores dos pavimentos e o ritmo de organização das aberturas (figura 38).



Figura 38 – O Coliseu (Foto do Autor), O *Palazzo* Medici (HEYDENREICH, 1998, p. 28) e o *Palazzo* Rucellai (TAVERNOR, 1998, p. 84).

A rusticação mural, que no *palazzo* Medici era acentuada, foi bastante suavizada por Alberti, tratada aqui como uma textura de fundo para a grelha clássica. Ele havia realizado Santa Maria Novella da mesma forma, pois em ambos os casos as referências clássicas atuam como demarcadores de uma ordem geométrica sobreposta a um fundo medieval unificador.

Além disso, o que o arquiteto queria era associar seu cliente a uma imagem de cidadão refinado e benemérito das artes, e não propriamente a um aspirante ao poder, visto que a família Rucellai já havia sido banida uma vez no passado. Desse modo não estaria competindo com a poderosa e rica família Medici. Segundo Howard Burns, o intuito de Rucellai era dar “uma fachada de palácio oferecida como uma preciosa e bela doação à cidade” (BURNS, 1998, p 135), como lembra o próprio Alberti em seu tratado:

Preciso eu mencionar aqui não somente a satisfação, o prazer, mas até mesmo a honra que a arquitetura trouxe aos cidadãos em sua pátria ou fora dela? Quem não se gabaria de ter construído alguma coisa? Nós até mesmo nos orgulhamos se as casas em que moramos foram construídas com um pouco mais de cuidado e atenção que o usual. Quando você constrói uma parede ou pórtico de grande elegância e o adorna com uma porta, colunas, ou telhado, bons cidadãos aprovam e expressam alegria por eles, bem como por vocês, porque percebem que você usou sua riqueza para aumentar muito não somente sua própria honra e glória, mas também da sua família, seus descendentes, e de toda a cidade (ALBERTI, 1989, p. 4).

A fachada, dividida em estratos ritmados pelas pilastras, delineados por frisos e cornijas, segue o alinhamento das ruas e reforça a perspectiva horizontal, demonstrando a preocupação do arquiteto em valorizar a continuidade do tecido urbano original. Este sistema de modulação da fachada mostrou-se bastante flexível, podendo prolongar-se indefinidamente, como de fato aconteceu na ampliação de cinco para sete módulos. O arquiteto sabia que, apesar de importante, este era um projeto destinado a compor o tecido urbano. Consciência esta que, com

certa influência de Alberti, pode ser observada nas fachadas conformadoras da paisagem urbana das cidades ideais idealizadas no século XV, e que se tornaram modelos ideais de ambiente clássico para os demais arquitetos (figuras 39 e 40).



Figura 39 – Vista de uma cidade ideal do século XV (SCIOLLA, 1975, p. 19).



Figura 40 - Vista de uma cidade ideal do século XV (TAVERNOR, 1998, p. 91).

As ordens superpostas, como no Coliseu, respeitam a gradação romana, apresentando versões inspiradas em uma ordem dórica simplificada na base, coríntia bastante trabalhada no *piano nobile* e compósita simplificada no pavimento superior. Com isto, Alberti conseguiu, pela primeira vez, articular a estrutura clássica da sobreposição crescente das ordens à estrutura florentina dos palácios tripartidos, onde o *piano nobile* deve se sobressair aos demais. Esta hierarquia pode ser observada no tratamento dado aos capitéis (figura 41).



Figura 41 – Capitéis do térreo, segundo e terceiro pavimentos do *Palazzo Rucellai* (TAVERNOR, 1998, p. 85).

O portal de acesso, localizado no centro dos cinco módulos originais, está alinhado ao eixo da rua existente que chega em ângulo oblíquo. Seu módulo é ligeiramente maior que os demais, devido à largura do *androne* existente, e foi tratado com uma ornamentação mais elaborada nos demais níveis do seu alinhamento, o que lhe confere um leve destaque na fachada.

Outras características florentinas incorporadas no projeto são as seguintes: a cornija pronunciada, que representava uma evolução em relação aos telhados tradicionais com beirais; o uso exclusivo de aparelho de pedra na fachada, o que já representava um símbolo de poder pelo alto custo do material; e o emprego de bancos externos no térreo para o uso dos cidadãos, vizinhos e clientes, que foram utilizados para dar uma maior espessura no embasamento do projeto, criando um falso pódio que confere nobreza ao edifício.

Este projeto, como em todos os demais de Alberti, caracteriza-se pela busca de harmonia proporcional entre todos os elementos componentes. A proporção entre a altura e a largura das janelas é igual à proporção entre a altura e a largura dos vãos, não deixando dúvida quanto ao posicionamento dos ornamentos. A regra geométrica imposta cria um equilíbrio entre os elementos, demonstrando o ideal albertiano de que nada pode ser alterado, pois cada parte está em seu lugar justo (figura 42). Reforçando esta idéia, cabe a comparação com a fachada do

Palazzo Piccolomini em Pienza, de Rossellino, a qual tem uma trama muito similar ao *Palazzo Rucellai*, e onde as proporções quadradas dos intercolúnios, somadas às proporções retangulares das aberturas, geram espaços murais maiores, dando um aspecto mais rude e menos elegante (figura 43).

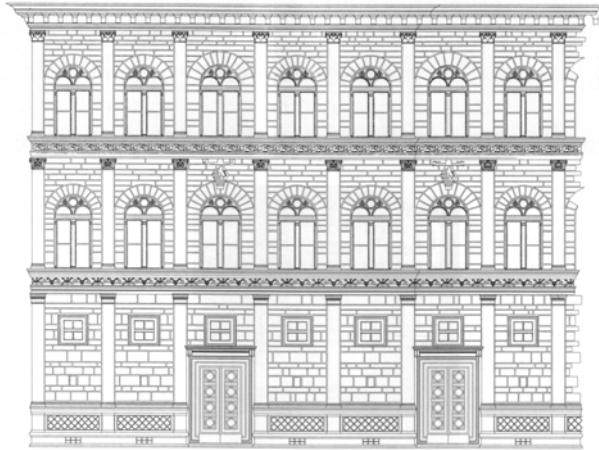


Figura 42 – Fachada do *Palazzo Rucellai*, reconstituída pelo Alberti Group (TAVERNOR, 1998, p. 87).

A requintada ornamentação, baseada na aplicação do modelo das ordens clássicas sobre o tradicional esquema florentino, visava enobrecer não somente o palácio, mas, sobretudo o seu proprietário, como explica Carlos Brandão:

“Através do tamanho, da composição formal geométrica e da utilização das ordens clássicas, o edifício define e expressa a posição e o poder da família que o habita, no novo e mais amplo contexto burguês característico da cidade renascentista” (BRANDÃO, 1999, p. 79).

Segundo Alberti, a arte de construir “nasce da necessidade, se mantém pela conveniência, se dignifica pelo uso” (ALBERTI, 1989, p. 24), sendo a conveniência a adequação da edificação ao seu propósito existencial, utilitário ou simbólico, pois como o autor explica: “(...) tudo é melhor quando adequado a sua própria importância” (ALBERTI, 1989, p. 292), e ainda “(...) alguns prédios são apropriados para a sociedade como um todo, outros para os cidadãos mais importantes, e ainda outros para os cidadãos comuns” (ALBERTI, 1989, p. 94).

Sebastiano Serlio, também se refere à conveniência, ao afirmar que “eu daria às edificações seculares, tanto públicas quanto privadas, aos homens de acordo com suas categorias e profissões” (SERLIO, 1996, p. 254), e constata que: “(...) os elementos da utilidade (*commodità*) se transformaram em ornamento para demonstrar o bom gosto e também a riqueza do cliente (...)” (SERLIO, 1996, p. 273).

Com este projeto, Alberti estabeleceu um modelo para a fachada do *palazzo* urbano renascentista, utilizando as ordens clássicas para organizar pavimentos e aberturas e expressar a divisão tripartite da fachada. Sua influência direta pode ser percebida no *Palazzo Piccolomini* (figura 43), projetado por Rossellino juntamente com a reformulação geral de Pienza, e nas fachadas dos *Palazzi* romanos do *cinquecento* (por exemplo, o *Palazzo della Cancelleria*).



Figura 43 – *Palazzo Piccolomini*, em Pienza (HEYDENREICH, 1998, p. 50).

Analisando os três projetos apresentados, identificamos como o objetivo primordial destas intervenções a busca de um sentido de unidade que coordene os diversos elementos, tanto preexistentes como novos. Através de distintas maneiras, como a aplicação de um envelope, junto

ou afastado à fachada, criando uma máscara como em San Francesco, ou através da incorporação de elementos existentes em um novo muro, regado por uma estrutura rígida, como em Santa Maria Novella e no Palazzo Rucellai, Alberti realiza a delicada costura entre os elementos de tão distintas épocas, sem abrir mão da atualização necessária nem da continuidade histórica. Dentro de um contexto caótico e fragmentário, Alberti criou focos de unidade, inspiradores de outras realizações de natureza similar.

MICHELANGELO BUONARROTI

Figura vastamente analisada pelos historiadores e críticos da arte, Michelangelo já foi objeto de inúmeras pesquisas e publicações. Neste estudo, nos propomos a analisar sua produção arquitetônica, a qual ainda não mereceu estudos suficientes por parte dos arquitetos, sob o ponto de vista dos condicionantes ao projeto arquitetônico, buscando identificar a interferência destes na solução final adotada.

Michelangelo Buonarroti (figura 44) nasceu em Caprese em 06 de março de 1475, e aprendeu seu ofício de escultor na oficina de Ghirlandaio. Desde cedo, recebeu encomendas da família Medici, de Florença, que admirava muito seu trabalho. Viajou a Roma pela primeira vez em 1496, onde trabalhou como escultor. Em 1505 o Papa Júlio II encarregou-o da construção de seu túmulo, em São Pedro, que representou sua primeira incursão no campo da arquitetura, pois para abrigar as várias esculturas previstas, ele projetou uma estrutura arquitetônica ricamente decorada.



Figura 44 – Busto de Michelangelo por Daniele da Volterra (NÉRET, 2000, p.95).

De 1508 a 1512, Michelangelo dedicou-se aos afrescos da Capela Sistina, e o fez muito a contragosto, pois segundo ele: “A pintura parece-me tanto melhor quanto mais se assemelhar à escultura, e a escultura tanto pior quanto mais se assemelha à pintura” (MICHELANGELO apud NÉRET, 2000, p.23). Neste trabalho, o artista demonstrou, mais uma vez, o seu lado arquitetônico, realizando uma grande obra de qualificação do espaço, organizando e harmonizando os afrescos existentes, a arquitetura da capela abobadada, e as novas inserções pictóricas, criando uma obra coesa. Os vários temas – as cenas do Gênesis, os doze profetas e as Sibilas – foram organizados e divididos por molduras arquitetônicas, algumas correspondentes à estrutura do edifício e outras apenas pintadas, que integram perfeitamente as pinturas à arquitetura da capela (figura 45). Sobre esta obra, Giulio Carlo Argan diz:

Naquela abóbada, aliás, pode ser facilmente apontada a primeira obra arquitetônica de Michelangelo. Com efeito, a arquitetura pintada não é simples enquadramento decorativo da figuração, mas parte essencial do conceito da obra (...) (ARGAN, 1999, p.320).



Figura 45 – Detalha da Capela Sistina (NÉRET, 2000, p.22).

Nesta mesma época a arquitetura em Roma estava passando por uma grande transformação. Diferentemente da arquitetura produzida no século XV, a qual se caracterizou por uma grande abstração, fruto de um intuito de valorização da arquitetura como arte liberal, a arquitetura produzida no século XVI em Roma – por Bramante, Baldassare Peruzzi, Rafael Sanzio, Antonio de Sangallo e Giulio Romano – era concebida de uma forma mais espacial, e não mais como uma composição de planos ordenados puramente pela matemática. Para Ackerman:

Não resta nada do conceito quatrocentista do muro como plano, porque o fim do arquiteto já não é produzir uma harmonia abstrata mas uma seqüência de experiências puramente visuais (não intelectuais) dos volumes no espaço (ACKERMAN, 1997, p.16).

A construção símbolo deste período foi o Tempietto de San Pietro in Montorio (figura 46), de Bramante, onde não se tem mais a visão da arquitetura composta como planos e linhas, mas sim como volumes geométricos que se articulam no espaço. Foi uma arquitetura de contrastes entre os cheios e os vazios que acentuavam a espacialidade. Além disso, todo o contexto – pátio circular e fachadas não executados – foi projetado em conjunto, não sendo o templo um prédio isolado. Outra característica inovadora é o seu caráter acentuadamente mais simbólico do que funcional, como comenta Wolfgang Lotz:

Enquanto os edifícios circulares do período anterior eram concebidos principalmente como ambientes fechados para a celebração de rituais da Igreja, a adequação litúrgica do Tempietto é bastante secundária; o 'conteúdo' real do edifício é seu exterior (LOTZ, 1998, p.11).

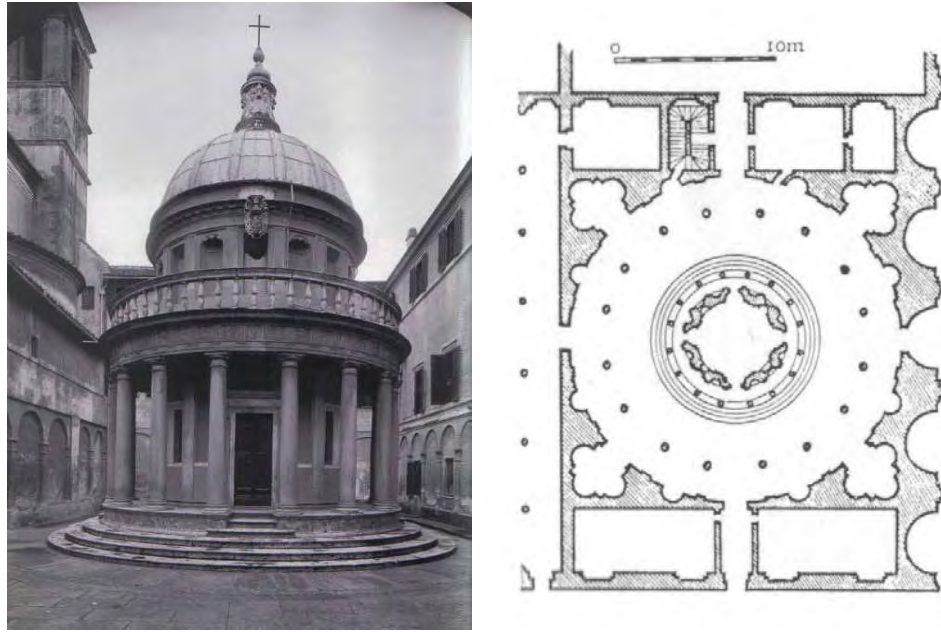


Figura 46 – Tempietto de Bramante: vista frontal (LOTZ, 1998, p. 10) e planta do projeto original (LOTZ, 1998, p. 12).

Devido a uma histórica animosidade entre Bramante – que então era o arquiteto mais importante e poderoso – e Michelangelo, este nunca conseguiu trabalhar como arquiteto em Roma até a morte do outro, em 1514. Sua primeira oportunidade deu-se quando um dos membros da família Medici tornou-se Papa, com o nome de Leão X (1513-1521), e chamou-o para retornar a Florença para realizar a nova fachada da igreja de San Lorenzo (projetada por Brunelleschi), os túmulos da família e o projeto para a Biblioteca Laurenziana. Após a morte de Leão X, outros Papas assumiram, mas sempre mantiveram as realizações de Michelangelo em Florença. No pontificado de Paulo III (1534-1550), ele foi chamado para a remodelação do Capitólio, porém, somente com a morte de todos os discípulos de Bramante que Michelangelo assumiu um lugar de destaque em Roma, quando em 1546 passou a chefiar as obras da igreja de São Pedro.

Michelangelo se deparou seguidamente com a necessidade de projetar e também pintar, como na Capela Sistina, tendo como condicionantes as preexistências. Os projetos, que serão analisados a seguir, incluem a Biblioteca Laurenziana, criada como uma ampliação em altura do claustro

de San Lorenzo, a reformulação do Capitólio e a adaptação das ruínas das Termas de Diocleciano na Igreja de Santa Maria degli Angeli.

Biblioteca Laurenziana

A idéia de se criar uma biblioteca junto ao convento e igreja de San Lorenzo, projetada por Brunelleschi em Florença, já havia sido cogitada em 1519, quando do pontificado do Papa Leão X. Porém, somente em 1523, quando o cardeal florentino Giulio de Medici se tornou Papa, adotando o nome de Clemente VII, foi que o projeto realmente começou.

Com o intuito de garantir o prestígio de Florença, o Papa Medici, como ficou conhecido Clemente VII, designou Giovanni Francesco Fattucci como agente especial para comandar a realização das obras por ele doadas à Florença, como a nova sacristia e a biblioteca, ambas em San Lorenzo (figura 47), que era a igreja adotada pelos Medici. Ambos os projetos foram comissionados a Michelangelo.

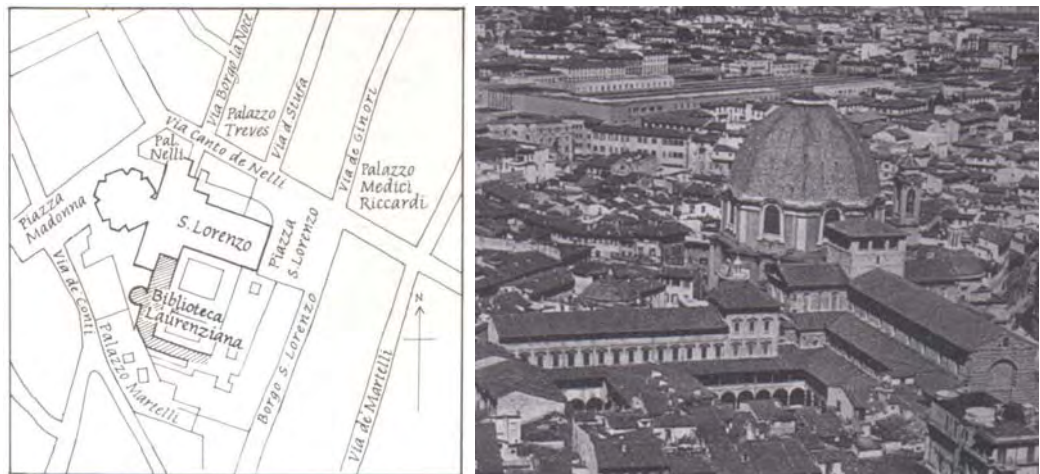


Figura 47 – Implantação da Biblioteca Laurenziana em San Lorenzo (WITTKOWER, 1979, p. 382) e vista aérea do conjunto (ACKERMAN, 1997, p. 89).

O intuito do Papa era criar uma biblioteca de importância similar à Biblioteca Apostólica no Vaticano. Seu acervo, constituído de códices gregos e latinos, representava o meio filosófico, ou seja, a base de onde havia surgido, nos séculos anteriores, todo o pensamento e a cultura

humanista florentina. Esta coleção havia sido iniciada por Cosimo de Medici e foi consideravelmente aumentada por Lorenzo de Medici.

De certa forma, Michelangelo fora chamado para dar corpo e tornar visível a cultura humanista florentina (ARGAN; CONTARDI, 1993, p. 117), que, através da biblioteca, estaria acessível aos eruditos da cidade. Antes guardada pelos Medici e sem acesso público, a escolha da Igreja como instituição capaz de abrigar este acervo deu-se devido a sua fácil acessibilidade e constante visitação, o que asseguraria a difusão deste conhecimento. Por parte da Igreja, isto representou sua retomada do papel de guardião e difusora da cultura, como era característico nos mosteiros da idade média.

A história deste projeto pode ser reconstituída em detalhes devido à preservação da constante correspondência entre Michelangelo e Fattucci na primeira fase da obra, quando o arquiteto estava em Florença e seu agente em Roma; e pela correspondência de Michelangelo com os executores da obra na segunda fase, quando o arquiteto havia se transferido para Roma.

No mesmo ano em que foi encomendado o projeto, 1523, Michelangelo já apresentou um primeiro desenho, onde a biblioteca estava separada em dois setores, um para os livros latinos e outro para os gregos. Após várias alternativas negociadas com o Papa, incluindo a demolição de parte do convento, decidiu-se que o claustro existente, construído no *quattrocento*, deveria ser mantido. Em março de 1524, decidiu-se posicionar a biblioteca sobre os aposentos dos monges, na ala noroeste do convento, criando um terceiro piso e atendendo assim a insistência de Michelangelo, que queria a biblioteca situada sobre aposentos abobadados, para prevenção em caso de incêndios (figuras 51, 52 e 53).

No mesmo ano iniciaram-se as obras, sendo contratado Baccio Bigio, um construtor experiente, que além de consultor no aspecto estrutural, também gerenciou a primeira fase das obras, o que deixou Michelangelo

livre para trabalhar na sacristia, que também estava sendo executada. Foi com o auxílio de Baccio Bigio que se resolveram os problemas estruturais, com a construção de contrafortes nas paredes existentes, o que permitiu que os aposentos abaixo da biblioteca não fossem alterados. Estes reforços estruturais tiveram papel chave na modulação das paredes, e influenciaram inclusive a decoração interna da sala de leitura (figura 48). O projeto, como lembra Wittkower, é “uma combinação extraordinariamente engenhosa de exigências práticas e estéticas” (WITTKOWER, 1979, p. 394).



Figura 48 – Vista externa da biblioteca, ao centro o *Ricetto* e à esquerda a sala de leitura, e sua relação com os pavimentos existentes (ARGAN; CONTARDI, 1993, p. 118).

Em 1525, Michelangelo realizou estudos para a construção de um pequeno anexo, contendo uma biblioteca para livros raros situada no extremo sul da sala de leitura, a qual deve sua forma triangular à irregularidade do lote junto ao Palazzo Martelli (figura 49). No mesmo ano, o projeto sofreu uma alteração importante no vestibulo, chamado *Ricetto*, pois devido à desconfiança do Papa quanto à eficiência da iluminação zenital proposta, Michelangelo introduziu uma elevação considerável de sua altura, para que se pudesse abrir janelas laterais, já que o transepto da igreja passava junto à fachada dos fundos do *Ricetto* (figura 50), causando assim um descompasso de altura com relação à sala de leitura (figuras 51, 52 e 53). Devido ao incremento do peso por

causa da grande altura das paredes, a abóbada de cobertura prevista foi trocada por um forro em madeira.

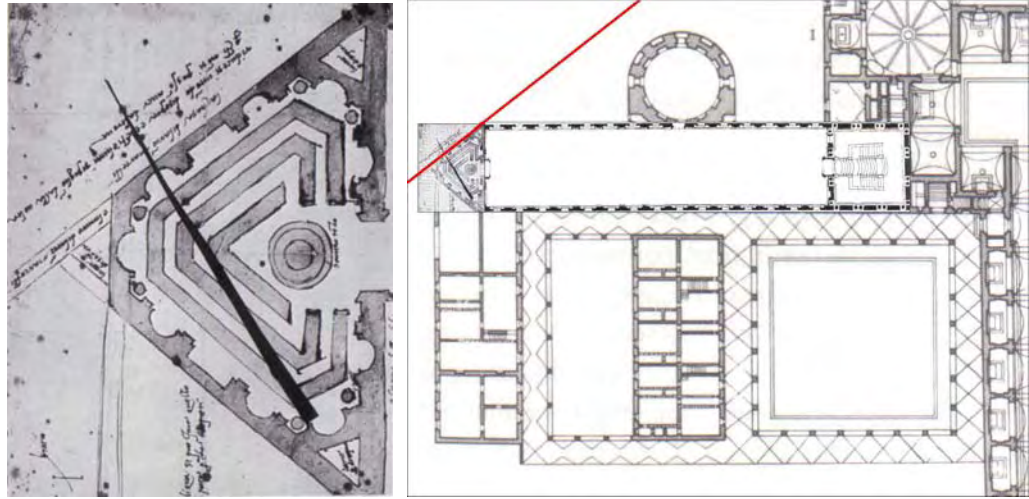


Figura 49 – Estudo para a biblioteca de livros raros (ACKERMAN, 1997, p.110) e sua provável localização, à esquerda da sala de leitura, na divisa (linha oblíqua) do lote com o Palazzo Martelli.



Figura 50 – Reconstituição do projeto inicial para a parede da face leste do Ricetto, com a abóbada prevista para a cobertura, realizada por Rudolf Wittkower (WITTKOWER, 1979, p. 385) e desenho da parede conforme executada na face oeste do Ricetto (SCHIAVO, 1949, fig. 28).

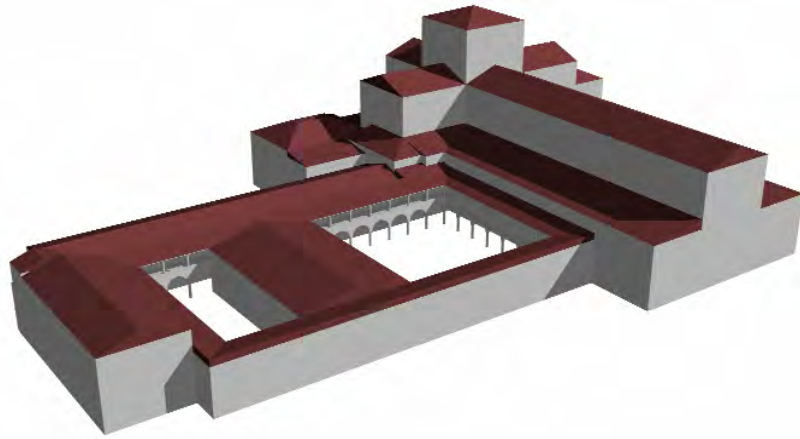


Figura 51 – Reconstituição volumétrica do Convento de San Lorenzo anterior à implantação da Biblioteca.

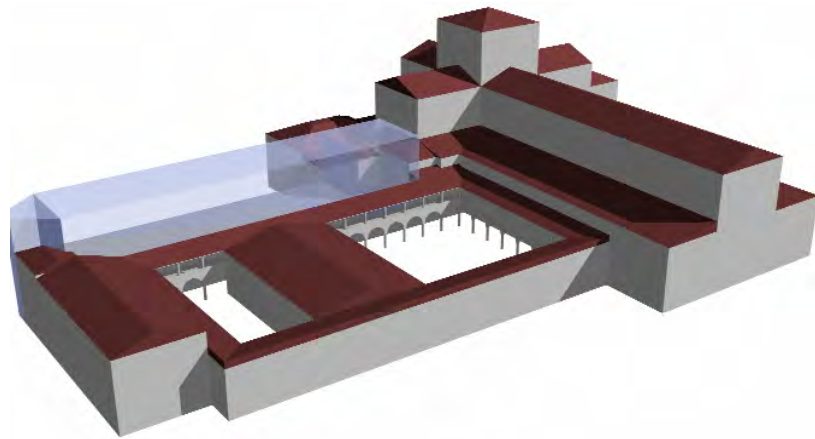


Figura 52 – Reconstituição da volumetria da primeira proposta para a implantação da Biblioteca, com a sala de livros raros à esquerda da sala de leitura, e o Ricetto à direita, seguindo todos o mesmo alinhamento superior.

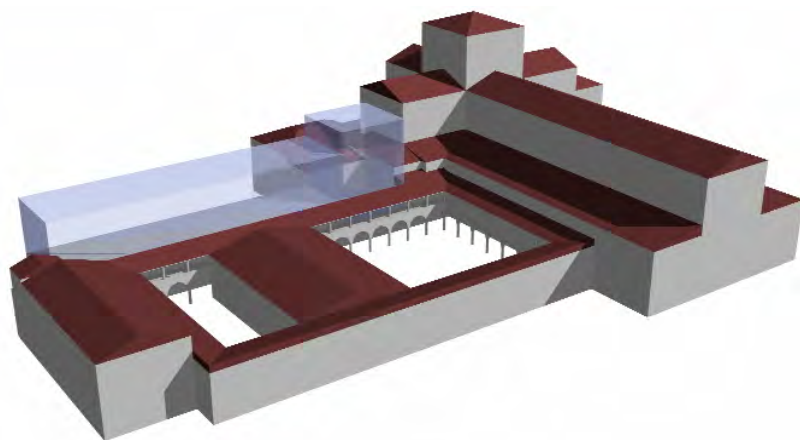


Figura 53 – Reconstituição da volumetria atual da Biblioteca, sem a sala de livros raros e com a altura do Ricetto aumentada, para buscar luz pelas janelas altas, acima dos telhados adjacentes.

No ano de 1526 foram finalizadas as paredes da sala de leitura, porém por motivos de escassez de recursos, fruto de uma crise econômica em Roma, a obra sofreu uma redução em seu ritmo. Esta crise, que culminou com o saque de Roma em 1527 e perdurou até 1530, também foi a responsável pelo afastamento da família Medici do poder em Florença, com a restauração da república e a conseqüente paralisação de todas as obras financiadas por ela.

Após 1530, com a retomada do governo de Florença pelos Medici, a obra recomeçou lentamente. Em 1533 Michelangelo mudou-se para Roma, com o compromisso de deixar definidos a decoração interna e a escada de acesso. A obra, ainda inacabada, foi deixada ao encargo dos executores locais: Tribolo, e posteriormente Vasari e Ammanati.

Com a morte de Clemente VII, em 1534, a obra retornou ao ritmo lento, e se prolongou pelos anos quarenta, cinquenta e sessenta. De 1549 a 1559 foram executados o piso e o forro da sala de leitura. Em 1550 Vasari e Ammanati concluíram a obra do Ricetto. E, após alguns anos de insistência por parte dos executores, em 1558 Michelangelo enviou uma maquete para a escadaria de acesso, pois alegava não se recordar de seu projeto original. Ela foi executada por Ammanati entre os anos de 1558 a 1559. Somente em junho de 1571 a biblioteca foi aberta ao público. A fachada externa foi completada apenas em 1904.

O projeto de uma biblioteca, assim como vários outros tipos de edificações no período renascentista, carecia de referências, pois se tratava de novas atividades, surgidas ou transformadas recentemente. O único precedente moderno era a biblioteca projetada por Michelozzo, em 1438, para o convento dominicano de San Marco, em Florença. Neste projeto, a biblioteca foi resolvida como uma basílica, dividindo em três naves o profundo e estreito salão, garantindo-lhe assim uma farta iluminação e ventilação para proteger o acervo da umidade.

Em seu projeto, Michelangelo adota o modelo de Michelozzo (figura 54) no que diz respeito ao formato da sala de leitura, porém abdica das colunas internas e da abóbada de cobertura, até por motivos de incompatibilidade estrutural, criando na sala de leitura um espaço único, com ritmo sereno, sem alternâncias, "um longo espaço perspectivo sem ação" (ARGAN; CONTARDI, 1993, p.117).



Figura 54 – Biblioteca em San Marco, Florença (HEYDENREICH, 1998, p. 26) e vista interna da sala de leitura da Biblioteca Laurenziana (LOTZ, 1998, p. 92).

Esta grande sala retangular, cujas medidas estavam fixadas pelo espaço disponível, medindo 46,20m de comprimento, 10,50m de largura e 8,40m de altura, tem sua paredes constituídas por uma ritmada seqüência de pilastras estruturais em pedra serena, e planos de estuque branco, que contêm as janelas. Esta articulação bicolor, tipicamente florentina, fora empregada por Brunelleschi na igreja de San Lorenzo (figura 55), revelando uma coordenação estilística entre a nova obra e o meio onde se insere. Além disso, este sistema se encaixa perfeitamente nos contrafortes executados para sustentar o novo pavimento, subordinando a forma à disciplina estrutural (ACKERMAN, 1997, p 93).



Figura 55 – Vistas internas de San Lorenzo, iniciada em 1421 (ARGAN, 1999, fig. 24), e da Capela Pazzi, iniciada em 1429 (HEYDENREICH, 1998,p.19), ambas por Brunelleschi.

Esta disciplina é a base também para o desenho do piso em mosaico e do forro de madeira. Forro este que está apoiado sobre a cornija, que por sua vez se apóia nas pilastras, conferindo aos detalhes ornamentais uma verdadeira função estrutural, diminuindo o peso das paredes e criando uma malha que comanda o posicionamento de todos os elementos internos. Junto ao piso, as paredes recebem um tratamento diferenciado, criando uma espécie de base, que acomoda as escrivaninhas em madeira com os livros.

O mobiliário aqui foi pensado de forma indissociável com a arquitetura: as fachadas internas do salão possuem uma base plana regulada pela altura das escrivaninhas, enquanto a largura destas é regulada pelo ritmo das pilastras, que por sua vez advêm dos contrafortes existentes; em suma, o existente, através do reforço estrutural recebido, interferiu inclusive no desenho do mobiliário, estando assim todas as instâncias de projeto integradas. Michelangelo, que trabalhava em conjunto com artesãos, valorizou a tradição local, até porque ele próprio se considerava um artesão, e ao mesmo tempo artista.

O Ricetto, ou vestíbulo, é o responsável por fazer a conexão do segundo pavimento do claustro existente com o terceiro pavimento criado, onde se situa a sala de leitura (figura 56). Para vencer estes três metros de

desnível precisava-se acomodar uma grande escadaria, que também teve o seu projeto alterado várias vezes, sendo o seu desenho atual executado em pedra por Ammanati a partir da maquete enviada por Michelangelo, que a queria em madeira, novamente por razões de peso (figura 57).

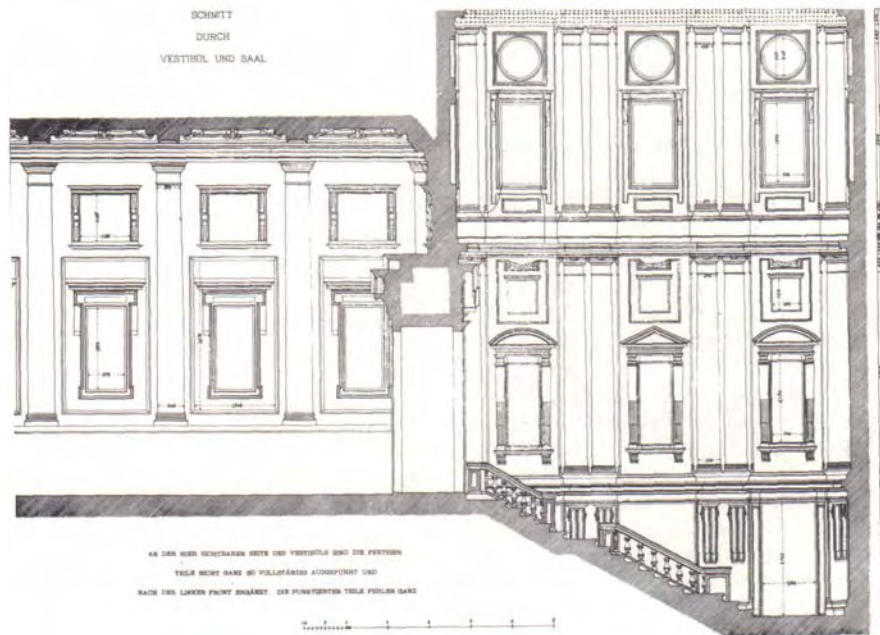


Figura 56 – Corte longitudinal da Biblioteca Laurenziana segundo Geymüller (WITTKOWER, 1979, p. 381).



Figura 57 –O Ricetto e a escadaria de acesso à sala de leitura (LOTZ, 1998, p. 93).

Esta escadaria, que se impôs pelo acentuado desnível existente no local, deveria ser bastante convidativa ao público, o que foi conseguido através do perfil curvilíneo dos degraus combinado ao aspecto solene dos guarda-corpos, que somado a proporções exageradas da escada em relação ao espaço da sala, simboliza a elevação da vida comum para o mundo da sabedoria (figura 58). Ela difere bastante do restante da obra executada na fase inicial de Michelangelo, trazendo em seu desenho a marca das obras tardias do autor e, segundo Argan, expressa “força contida e não equilibrada” (ARGAN, 1999, p. 322).



Figura 58 – Escadaria de acesso à sala de leitura (ARGAN; CONTARDI, 1993, p. 144).

No Ricetto, que em sua versão executada mede 9,50m por 10,30m de base, e 14,60m de altura, as paredes são compostas por colunas duplas, que sustentam o teto em madeira, e blocos de paredes de estuque, cuja leveza também contribui para a estabilidade estrutural em tamanha altura de parede. As fachadas internas estão organizadas em três níveis; primeiramente há uma base que corresponde à altura da escadaria; no segundo, uma ritmada composição de planos salientes e pares de colunas reentrantes, as chamadas “colunas prisioneiras”, que são os elementos estruturais, e daí o fato de estarem incorporadas ao

alinhamento da parede (figura 59); e um terceiro com janelas que derramam luz para o interior do espaço.

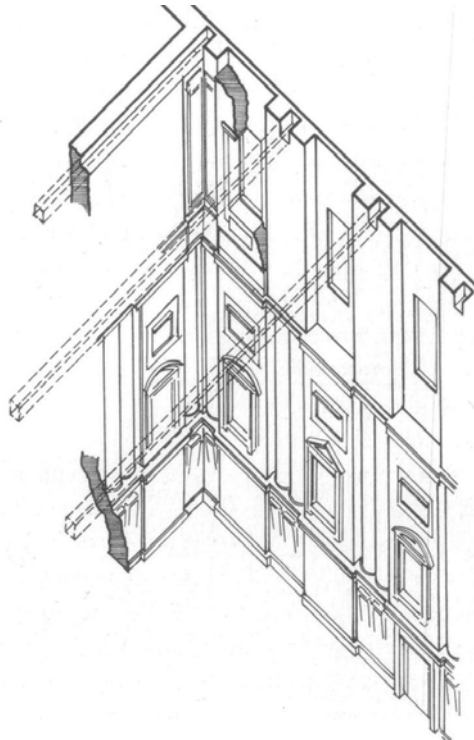
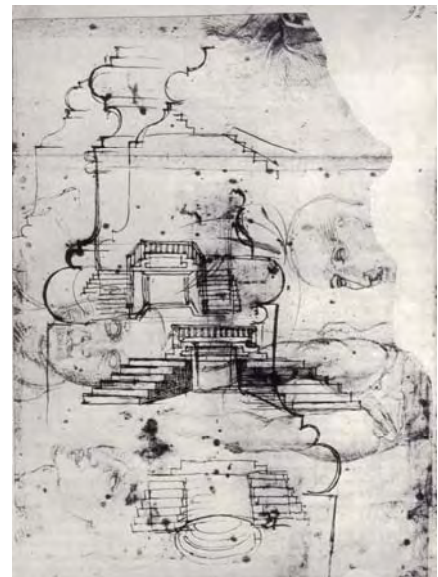
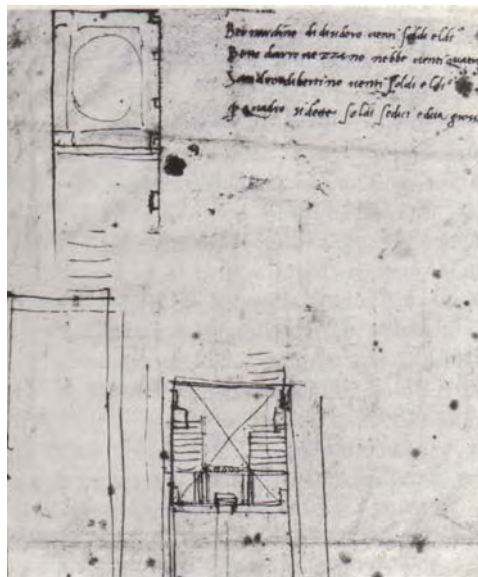


Figura 59 – Detalhe da parede do Ricetto, mostrando o encaixe das vigas de sustentação do forro com os pares de colunas, que transmitem os esforços para as paredes preexistentes no pavimento abaixo (ACKERMAN, 1997, p.102).

A difícil unificação entre aposentos tão díspares, confrontando a horizontalidade da sala de leitura retangular e a verticalidade do vestibulo quadrado, e ainda com a adição da sala triangular de livros raros, nas quais Michelangelo inicialmente optou pela manutenção da igualdade de alturas, acabou prejudicada pelas reformulações do projeto. Isto, de certa forma, levou o arquiteto a buscar uma união por contraste, fazendo do Ricetto o oposto da sala de leitura, usando colunas reentrantes no primeiro e pilastras salientes no segundo, escala monumental no acesso e escala humana para os estudos, efeito dramático a ponto de conduzir rapidamente o visitante à entrada e sensação serena a ponto de mantê-lo no seu interior. Como diz Norberg-Schulz, cada espaço é tratado como “um lugar por si mesmo, com pronunciado caráter individual” (NORBERG-SCHULZ, 1999, p.140).

No decorrer do trabalho de projeto, Michelangelo alterava sistematicamente a forma de seus elementos, o que podemos acompanhar pelos vários esboços deixados por ele (figura 60), transmitindo um sentido de projeto não acabado, onde cada elemento possuía existência própria, e independência para mudar constantemente, mesmo estando posicionado dentro de uma regra geral. Este processo, descrito por Tafuri como um “fracionamento sistemático seguido por uma recomposição” (TAFURI, 1981, p.82), é traduzido assim por Jean Castex:

A raiva física do escultor é agora substituída pelo caráter febril do projetista, incapaz de deter-se em uma única solução e que multiplica croquis que imediatamente depois mandará queimar (é preciso apagar as marcas do esforço que custou a obra, como na escultura que, depois de ser polida, nada revela mais da violência dos golpes do cinzel sobre a pedra) (CASTEX, 1994, p.115).



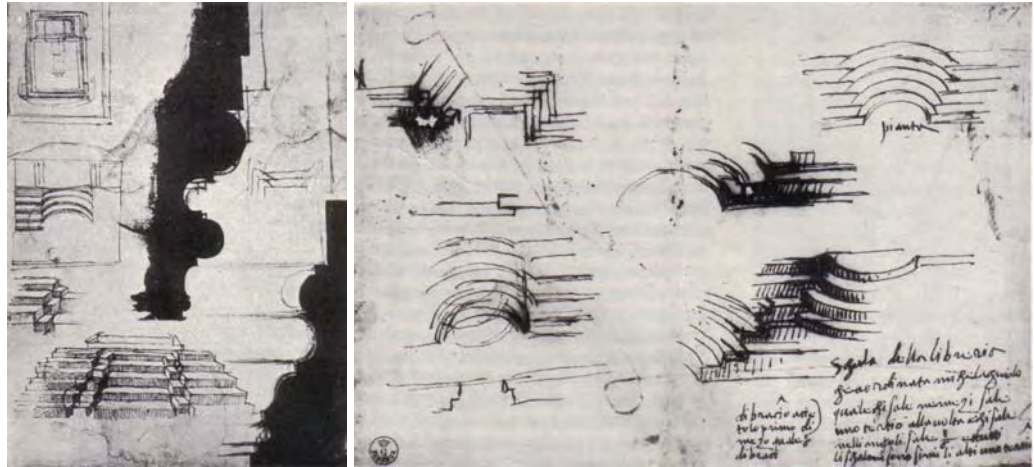


Figura 60 – Sucessivos esboços de Michelangelo para a escadaria da Biblioteca Laurenziana (WITTKOWER, 1979, p. 401,402,403).

Nesta obra de Michelangelo, observamos que sua grande criatividade não o impediu de projetar uma biblioteca absolutamente integrada ao seu contexto, nos níveis espacial, construtivo e decorativo.

Capitólio

Situada em um local bastante privilegiado, junto ao fórum romano, a colina Capitolina, na época do Império, abrigava em sua base junto ao fórum, o Tabulário, que era o arquivo público romano (figura 61).

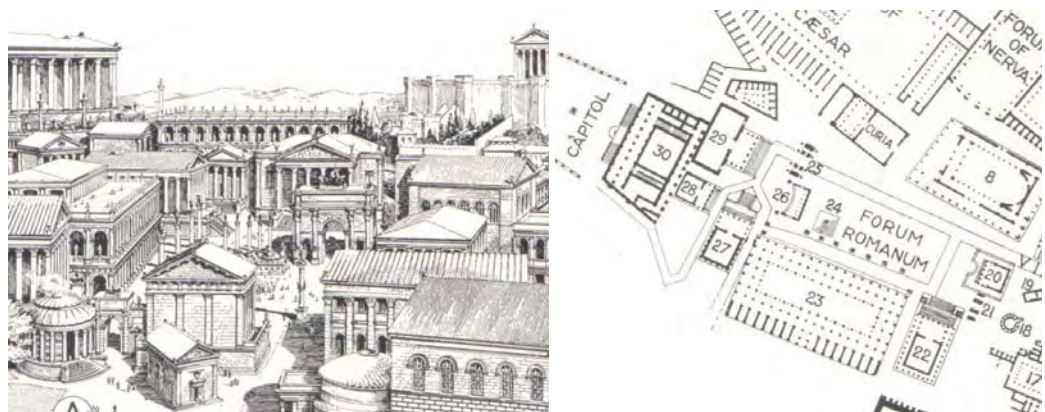


Figura 61 – Vista do Fórum Romano, reconstituído por Fletcher, vendo-se ao fundo a colina Capitolina, e abaixo as arcadas do Tabulário (FLETCHER, 1961, p.182) e planta baixa do Fórum, reconstituída por Fletcher, sendo o Tabulário identificado pelo número 30 (FLETCHER, 1961, p.182).

Na Idade Média, a colina passou a abrigar a sede do governo civil. No século XII, foi construído um edifício para o Senador, que comandava a

cidade, assentado sobre as ruínas do antigo tabulário. Este edifício foi ampliado de 1299 a 1303 e também em 1348, tendo como modelo os palácios comunais italianos do período, com pátio interno e campanário. A sua esquerda foi construída em 1290, no estilo gótico, a igreja franciscana de Santa Maria in Aracoeli, próximo de onde antes ficava o templo de *Juno Moneta*. À direita, em 1400, foi iniciada a construção de um segundo palácio, destinado a abrigar os escritórios dos conservadores e das guildas romanas, situado onde antes estava o templo de *Jupiter optimus Maximus*.

No século XV, o local caracterizava-se pela degradação das edificações existentes, que juntamente com uma profusão de estátuas e um obelisco, localizados sobre um pavimento de terra irregular, davam ao local um aspecto muito pouco louvável (figuras 62 e 72). Aliás, toda Roma parecia estar num estado lastimável havia algum tempo, como descreveu o poeta Petrarca (1304-1374), para quem a cidade parecia “uma matrona com a dignidade da idade, mas com seus cabelos grisalhos despenteados, seus vestidos rasgados, e com os estragos da palidez da miséria em seu rosto” (PETRARCA apud KOSTOF, 1988, p.841).

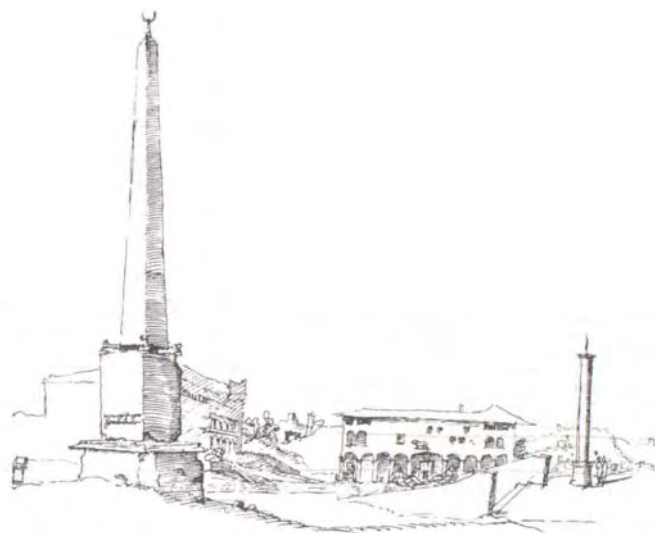


Figura 62 – Gravura de Marten van Heemskerck, retratando o Capitólio antes do início das obras de reformulação, observando-se ao fundo o *Palazzo dei Conservatori* e à esquerda o *Palazzo del Senatore* (ACKERMAN, 1997, p.138).

A recuperação da imagem da cidade se iniciou durante o século XV, com as grandes obras urbanas patrocinadas por papas como Nicolau V (1447-1455), que iniciou a reformulação do Borgo, possivelmente com a colaboração de Alberti, e consolidou a transferência da residência papal da Igreja de San Giovanni in Laterano para o Vaticano. Seguem-se Paulo II (1464-1471), que abriu a via Flaminia, atual Corso, que liga o acesso norte da cidade, localizado junto à Porta e Piazza del Popolo, à Piazza Venezia, que se situa próxima ao Capitólio; Julio II (1503-1513), que com a colaboração de Bramante abriu a Via Giulia, uma avenida retilínea no meio da cidade medieval desordenada; Leão X (1513-1521), que concentrou suas obras no bairro dos florentinos, o chamado "Banchi", além de ter aberto a via Ripetta, que liga a Piazza del Popolo ao projetado Palazzo Medici; Paulo III (1534-1549) que promoveu a abertura da via Babuino (completando o *trivium*⁹ da Piazza del Popolo) e da via Pia, além de ter sido o responsável pela primeira iniciativa de remodelação do Capitólio; e culminando com o papa Sixto VI (1585-1590) que desenvolveu um grande plano urbano pra a cidade, procurando unificar as distantes basílicas e igrejas entre si através de avenidas retilíneas demarcadas visualmente com monumentos.

A intervenção no Capitólio tem um papel fundamental neste contexto romano de grandes obras, pois através desta ação reabilitadora o Papa Paulo III procurou dotar a cidade de um centro cívico condizente com a capital Papal. Desde o início, observa-se que este projeto, acima de tudo, procurou contemplar uma necessidade simbólica, muito mais que funcional.

Seu projeto geral para Roma era consolidar dois grandes pólos culturais e simbólicos, um religioso em São Pedro (Vaticano), e outro civil no Capitólio. E para ambas as obras, ele nomeou Michelangelo como

⁹ Conjunto de três avenidas que partem de um ponto único, normalmente uma praça, também conhecido como tridente.

arquiteto, entendendo o potencial persuasivo de sua arte, pois conforme afirma Argan:

Paulo III entendeu que a arte poderia ser uma arma poderosa e que Michelangelo era um artista que carregava seus trabalhos com um potente e profundo conteúdo conceitual (ARGAN; CONTARDI, 1993, p.215).

A iniciativa do projeto nasceu em 1535, logo que se soube da visita que o Imperador Carlos V planejava empreender à cidade enquanto retornava de uma campanha bem sucedida contra os Turcos, em Túnis, no norte da África. A visita do imperador, que havia promovido um saque a Roma pouco tempo antes, em 1527, por desavenças políticas com os Papas, certamente mereceu especial atenção dos anfitriões, visto que “em quinze semanas a ‘avenida imperial’ foi ampliada, nivelada, parcialmente pavimentada, decorada e cruzada por arcos triunfais efêmeros” (KOSTOF, 1988, p. 853).

O Capitólio era um ponto importante desta marcha triunfante, que iniciava em San Giovanni in Laterano e encerrava no Vaticano. Devido ao pouco tempo e escassez de recursos, a praça não teve sua nova configuração concretizada, recebendo apenas algumas esculturas para a passagem do Imperador. Esta exposição de esculturas, aliás, era bastante freqüente no local, desde que o papa Sixto IV (1471-1487) instalou seu programa de recuperação de antiguidades, que depois de restauradas eram expostas na praça.

A primeira ação concreta para a recuperação do Capitólio deu-se em 1537, quando Paulo III propôs transladar a estátua equestre do Imperador Marco Aurélio da basílica de San Giovanni in Laterano para o local. A estátua de bronze, que se acreditava ser do Imperador Constantino, foi instalada em 1538, já com o piso da praça nivelado, porém ainda não pavimentado (figuras 63 e 64).



Figura 63 - Vista do Capitólio, executada por H. Cock, retratando o início do revestimento da fachada do *Palazzo del Senatore*, bem como a execução parcial da escadaria de acesso. Verificamos ainda que o autor acrescentou molduras às janelas dos palácios que não estão presentes no projeto original (ACKERMAN, 1997, p.140).



Figura 64 – Vista do Capitólio, executada por um autor anônimo (c. 1550), muito provavelmente posterior à imagem de H. Cock (figura 63), retratando também a fase inicial dos trabalhos, já com a nova escadaria de acesso ao *Palazzo del Senatore* praticamente concluída (ACKERMAN, 1997, p.140).

Provavelmente, a partir da consultoria prestada por Michelangelo a respeito da instalação desta estátua que foi comissionado a ele o projeto para a configuração geral da praça. Conhecemos este projeto a partir das gravuras do francês Étienne Dupérac, executadas entre os anos de 1568 e 1569, baseadas no que já havia sido construído e em esboços de Michelangelo (figura 65).

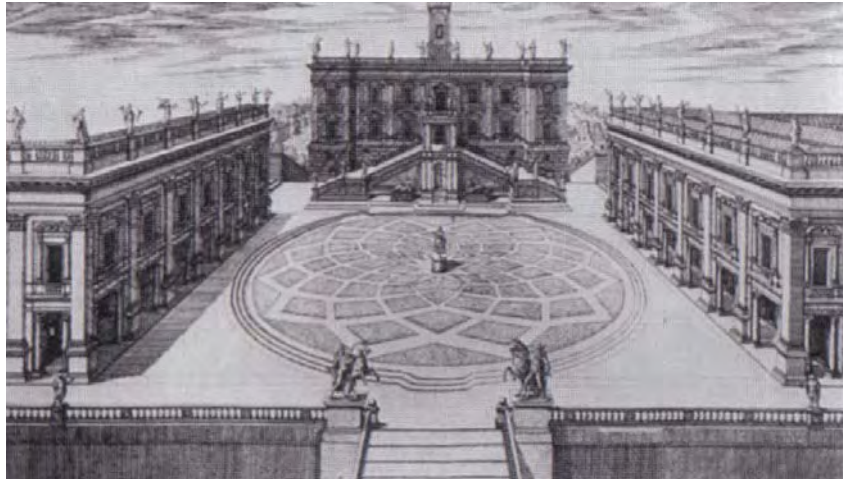


Figura 65 – Gravura de E. Dupérac, que reproduz o projeto de Michelangelo (ACKERMAN, 1997, p. 142).

O projeto foi sendo implantado em etapas a partir de 1539, devido aos poucos recursos disponíveis na época. Iniciou-se pela reformulação das fachadas dos dois palácios existentes, que, quando da morte de Michelangelo, em 1564, ainda não estavam completadas. A conclusão das fachadas ocorreu somente por volta de 1600, sob o comando de Giacomo della Porta. O terceiro palácio, chamado Palazzo Nuovo, foi construído entre 1603 e 1654.

Desde o início, foram vários os condicionantes preexistentes: a estátua equestre, já instalada pelo Papa no centro da praça; a posição não ortogonal dos dois palácios existentes, o Palazzo del Senatore e o Palazzo dei Conservatori, que não poderiam ser demolidos, e por motivos de economia, aceitar-se-ia apenas a reformulação das fachadas; a inexistência de um acesso formalizado que conectasse a cidade com o topo da colina; a existência da Igreja de Santa Maria in Aracoeli e sua escadaria íngreme, do lado oposto ao Palazzo dei Conservatori.

Tendo estes condicionantes diante de si e buscando dar monumentalidade que se propunha ao conjunto, Michelangelo fez uma inversão de tratamento interior/exterior, recriando no espaço da praça um ambiente de interior, tal como um grande *salone*, onde poderiam acontecer cerimônias públicas ao ar livre. De certa forma, o objeto de

projeto é o espaço aberto, onde as edificações preexistentes recebem fachadas cenográficas, como acontece no Cortile del Belvedere, de Bramante (figura 66), e também no Cortile circular da Villa Madama, de Rafael (figura 67).



Figura 66 – *Cortile del Belvedere*, projetado originalmente por Bramante (LOTZ, 1998, p.16).



Figura 67 – Implantação original, anterior a 1520, da Villa Madama, projetada por Rafael, com o *Cortile* circular ao centro (LOTZ, 1998, p. 29), e vista da porção executada (LOTZ, 1998, p. 31).

A referida inversão de interior/exterior também pode ser observada no projeto para a Biblioteca Laurenziana, onde dentro do exíguo espaço do vestibulo, o Ricetto, Michelangelo desenvolveu uma escadaria monumental, típica de um exterior. Já no salão de leitura, amplo e profundo, o tratamento das paredes é semelhante ao das fachadas

laterais do Capitólio, isto é, cenários definidores da perspectiva. Para Argan: “Surge espontaneamente a comparação com a Laurenziana: um espaço perspectivo definido plasticamente pelos planos-limites das paredes” (ARGAN, 1999, p.323). Outra relação apontada pelo autor é a sua posição elevada com relação à cidade, que se assemelha aos dois níveis da Biblioteca Laurenziana, um mundano e outro intelectual, que aqui pode ser visto como a diferença entre a cidade e o Capitólio elevado sobre a colina (ARGAN; CONTARDI, 1993, p.215).

As adversidades foram contornadas através de artifícios quase cenográficos, sempre buscando qualificar percursos dentro da praça, ao invés de salientar um único ponto isolado de perspectiva. O acesso se dá pela Cordonata, uma rampa escalonada, que permite uma ascensão gradual e progressiva do ponto de observação. A praça mede cerca de 40 m de largura junto ao acesso, 55 m de largura próxima ao Palazzo del Senatore e 70 m de profundidade. A altura das fachadas laterais é de cerca de 20 m, enquanto a fachada do Palazzo del Senatore mede cerca de 30 m de altura. A irregularidade do ângulo existente entre os palácios é repetida com a criação do Palazzo Nuovo, uma terceira construção cuja única finalidade era compor simetricamente os limites do espaço urbano (figura 68).

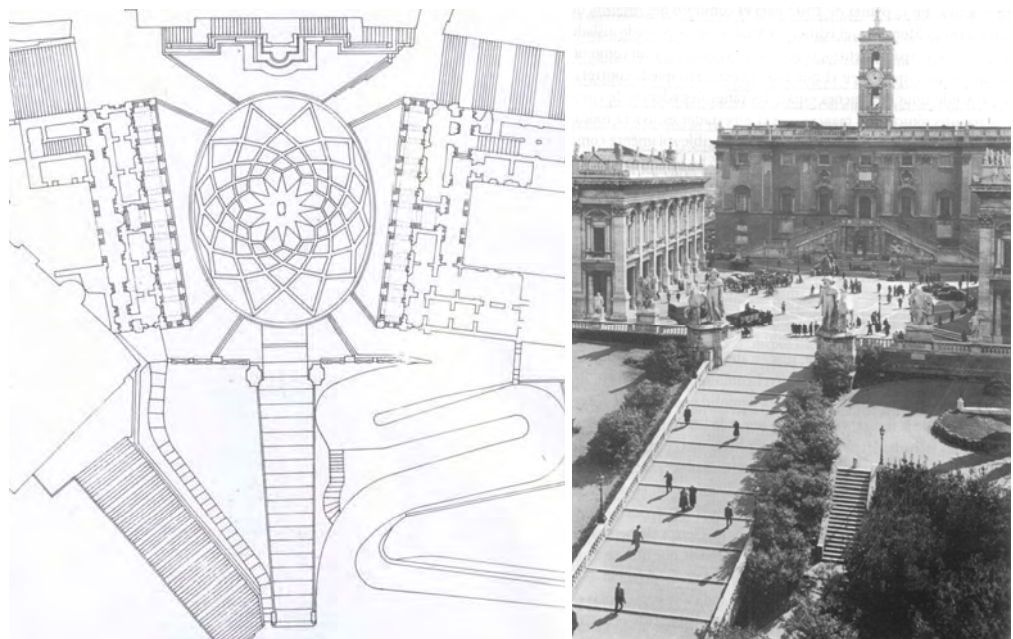


Figura 68 – Planta baixa do nível térreo do Capitólio (FURNARI, 1995, p. 146) e vista geral (ACKERMAN, 1997, p. 135).

As duas fachadas espelhadas formam as grandes paredes deste salão virtual, onde uma *loggia* esconde os acessos laterais, que poderiam perturbar a clareza do espaço. Ambas foram tratadas com pilastras colossais, isto é, que abrangem dois pavimentos, salientando assim as linhas verticais que dão a monumentalidade à praça. Esta acentuada verticalidade foi equilibrada pela pesada cornija, que aparece coroando as três fachadas. Como explica Wolfgang Lotz:

A ordem monumental de Michelangelo fornece uma solução ao mesmo tempo simples e radical para o problema que vinha preocupando os arquitetos desde os tempos de Alberti: combinar o sistema antigo de colunas, ou pilastras, e cornijas com a divisão de pisos de um palazzo moderno, com suas janelas e faixas horizontais, de forma que os elementos verticais que partem do térreo sejam capazes de suportar a cornija, como fazem na arquitetura clássica (LOTZ, 1998, p.96).

As fachadas dos palácios laterais, cujas *loggias* possuem uma largura equivalente a um vão da estrutura, ou seja, cerca de sete metros, fazem a transição entre os edifícios laterais e a praça (figura 69). Devido à altura dos pavimentos do palácio existente, Michelangelo optou pelo uso de uma estrutura arquivada, ao invés da tradicional estrutura abobadada, conseguindo assim uma menor altura da *loggia* para adequá-la aos níveis existentes. Aqui, como na Biblioteca Laurenziana, os elementos somam a sua condição de ornamento clássico com a condição de estrutura portante.

O ritmo original, conforme observamos nos desenhos de Dupérac (figura 65), não previa nenhuma interrupção ou acento nestas fachadas, diferentemente do que foi executado por Giacomo della Porta (figura 69), que conferiu às aberturas centrais uma diferenciação, quebrando assim a idéia destas serem apenas uma colonata contínua que delimita o espaço e conduz as visuais para o ponto focal principal.

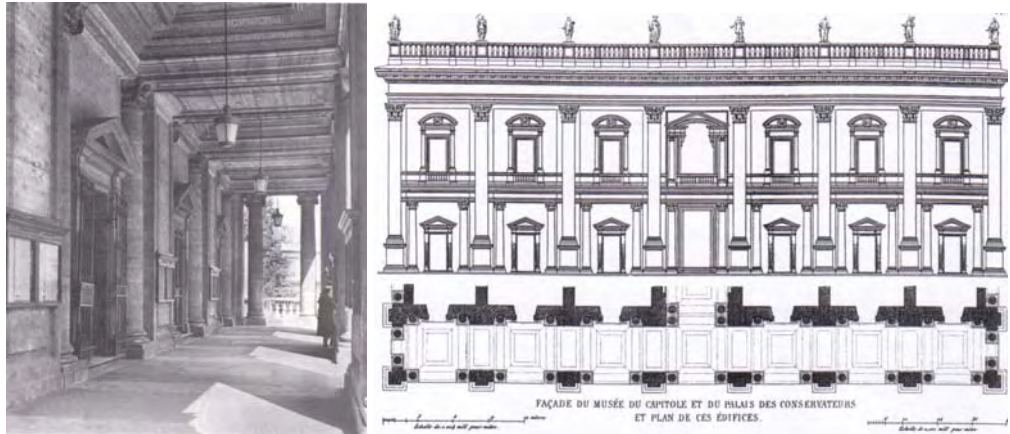


Figura 69 – Vista da *loggia* do Palazzo dei Conservatori (ACKERMAN, 1997, p. 154) e reconstituição de sua fachada segundo Letarouilly (LETAROUILLY, 1984, p. 353).

O desenho do piso, de forma oval – que representa ao mesmo tempo centralidade e axialidade – ameniza o efeito visual dos ângulos obtusos, e sutilmente dirige o visitante que ascende pela Cordonata para as duas extremidades da praça, sob as *loggias* dos palácios laterais, para em seguida encaminhá-lo à escadaria de acesso ao Palazzo Del Senatore.

No centro do piso está a estátua eqüestre de Marco Aurélio, a qual conforme anteriormente exposto acreditava-se ser de Constantino, que representa um governo pacificador, justo e patrocinador da arte. A relação entre a estátua e o piso é fundamental: enquanto a estátua serve de justificativa para o desenho do piso centralizador, o desenho confere a escala monumental necessária à estátua para adequá-la aos prédios vizinhos.

O desenho do piso possui diversas interpretações: alguns o vêem como a projeção horizontal de uma cúpula, que poderia cobrir a *piazza salone*, enquanto outros acreditam ser uma representação cosmológica usada na Idade Média. Porém o que ficou para os romanos é o sentido de *umbilicus mundi*, o que se refere a Roma como capital e centro do mundo. Conforme Lotz:

Ao monumentalizar as dimensões da estátua, ou seja, ao adaptá-la à escala dos edifícios circundantes, a estátua do imperador romano torna-se o verdadeiro tema da composição arquitetônica (LOTZ, 1998, p.97).

O Palazzo del Senatore, que é o ponto hierarquicamente mais importante da composição, recebeu uma rusticação no pavimento térreo, transformando-se numa espécie de pódio, que conforme a tradição romana, era destinado às edificações mais importantes (tal como templos). Estas normalmente eram ladeadas por arcadas, papel este que coube aqui aos palácios laterais. Além disso, a transformação do térreo neste pódio fez com que lhe restem dois pavimentos, tratados também com ordens colossais, e que assim se harmonizam com os edifícios laterais (figura 70). Além disso, este palácio recebeu também uma escadaria bipartida, que ascende diretamente ao salão nobre, deslocando o eixo de acesso para as laterais, onde a estátua do imperador romano não obstrui a passagem.



Figura 70 – Fachada do Palazzo del Senatore (ARGAN; CONTARDI, 1993, p. 223) e do Palazzo dei Conservatori (ACKERMAN, 1997, p. 152).

Esta organização de fachadas, com pilastras colossais nos palácios laterais, somadas a uma *loggia* no térreo, a qual permite acessibilidade franca às ocupações secundárias, se contrapõe ao tratamento de pódio dado à fachada do Palazzo del Senatore, no qual só existe um acesso controlado: a escadaria. Estes recursos clássicos de hierarquia advêm das construções romanas, e permitem uma leitura clara do espaço. Além disso, a utilização de uma única ordem colossal para solucionar edificações com mais de um pavimento foi uma invenção de Michelangelo que passou a ser bastante empregada, como por exemplo, no Palazzo Valmarana, de Palladio. Até então, a solução mais utilizada era aquela do Coliseu, isto é, pavimentos divididos em faixas horizontais

tratados com a sobreposição de ordens, como na Biblioteca de San Marco, de Sansovino, e na Basílica de Vicenza, também de Palladio (figura 71).



Figura 71 – Palazzo Valmarana, iniciado em 1565 (LOTZ, 1998, p. 154) e Biblioteca de San Marco, iniciada em 1534 (LOTZ, 1998, p. 84).

Os princípios compositivos gerais do projeto são aplicados ao conjunto – espaços construídos e espaços vazios – e não mais aos prédios isoladamente (figura 72). Através de um eixo tensionado, o arquiteto introduz uma ordem simétrica, que coordena todo o partido, bem como a circulação dos visitantes, que são conduzidos aos acessos de forma clara, apesar do aparente distúrbio causado pela colocação central da estátua. James Ackerman diz que a “escolha destes meios reforça ainda mais os princípios organizativos, unificando o Capitólio dentro de um todo coerente e unitário” (ACKERMAN, 1997, p.137).

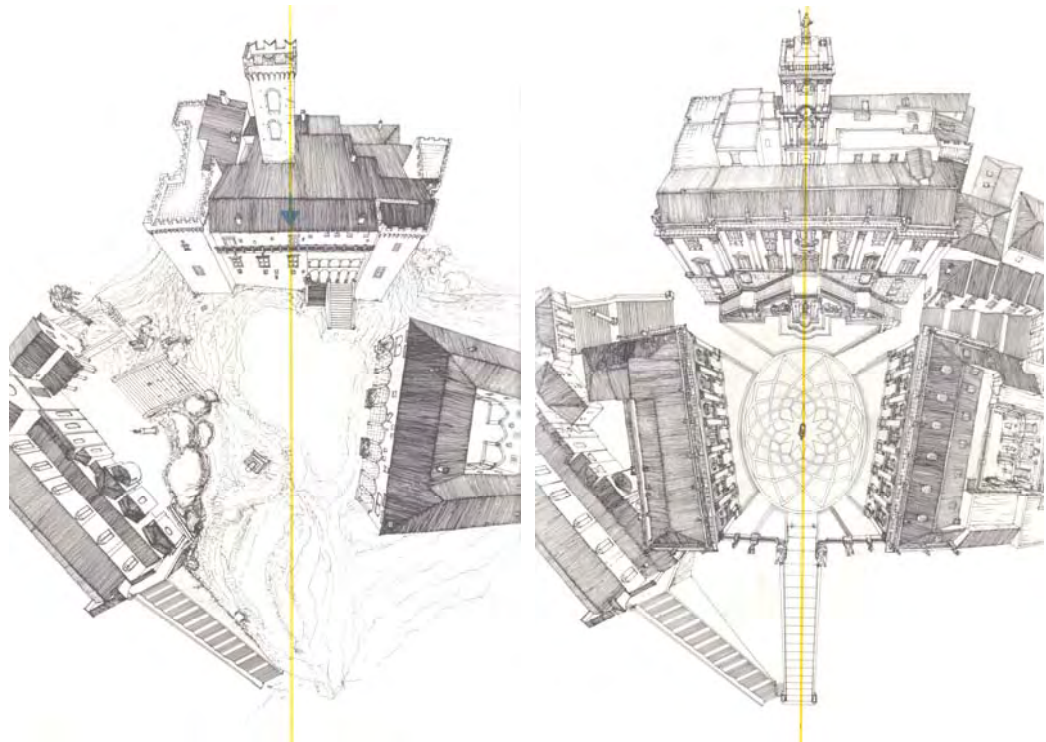


Figura 72 – Reconstituição do Capitólio anterior à intervenção de Michelangelo (BACON, 1978, p. 114) e sua implantação final (BACON, 1978, p. 119), elaboradas por Edmund Bacon, salientando o eixo de simetria que organiza todo o projeto.

A solução empregada no Capitólio assemelha-se ao que havia feito Antonio da Sangallo, o velho, quando completou as arcadas da Piazza della Santissima Annunziata em Florença, criando o Pórtico das Servitas. Este foi construído entre 1516 e 1525, repetindo a fachada do Ospedale degl’Innocenti, de Brunelleschi, iniciado em 1420, com o intuito de compor uma perspectiva direcionada à fachada da Igreja. Tal perspectiva só foi completada por Giovan Battista Caccini, no século XVII. Esta obra, que certamente Michelangelo conheceu, visto ter vivido em Florença durante muito tempo, pode ter sido uma das influências que o levou a adotar a repetição das fachadas laterais no Capitólio.

Outro aspecto que determina a semelhança entre a solução compositiva das duas praças e que pode caracterizar uma influência no sentido inverso, foi a colocação de uma estátua equestre de Ferdinando I dei Medici no centro da Piazza della Santissima Annunziata. Executada por

Gianbologna no início do século XVII, tal intervenção pode ter-se dado sob a influência do Capitólio Romano.

Em ambas as praças, o sentido de movimento é o mesmo: o visitante é encaminhado por um grande eixo de simetria, que ao chegar no espaço da praça é desviado para os pórticos cobertos laterais, passando ao lado da estatua central, e chegando ao ponto principal pelas laterais, de onde também pode continuar seu percurso e deixar a praça por ambos os lados. De certa forma, o que ambas *loggias* introduzem é um ponto nodal monumental em uma rota de passagem, fazendo com que o visitante seja desviado e perceba a presença do monumento, sem, no entanto, negar-lhe a continuidade da trajetória (figuras 73 e 74).



Figura 73 – Vista do Capitólio a partir da Cordonata de acesso (KOSTOF, 1988, p. 859), e vista da Piazza della Santissima Annunziata, em Florença (LOTZ, 1987, p. 105).



Figura 74 – Vista aérea do Capitólio mostrando sua inserção na cidade, e suas ligações através da Cordonata e dos dois acessos laterais ao Palazzo del Senatore que conectam com o fórum romano antigo (SCHIAVO, 1949, fig. 50).

Outra praça comumente associada ao Capitólio é a praça de Pienza, onde as duas construções que ladeiam a catedral também se encontram em um ângulo menor que noventa graus. Porém em Pienza, o desenho ortogonal do piso salienta o ângulo obtuso, enquanto no Capitólio o desenho oval disfarça este efeito, aproveitando este ângulo para salientar a perspectiva (figuras 43 e 75).

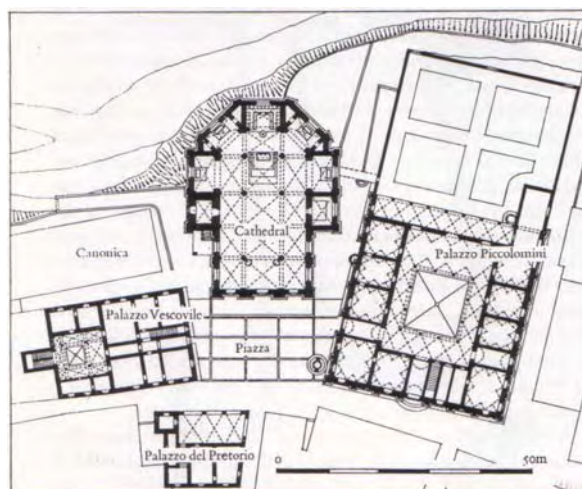


Figura 75 – Praça principal de Pienza, projetada por Bernardo Rosselino entre 1460 e 1462 (HEYDENREICH, 1998, p. 50).

Michelangelo acreditava no poder evocativo das formas para criar símbolos inteligíveis aos fruidores de sua *piazza salone*, diferentemente de Alberti, que acreditava muito mais nas relações intelectuais criadas a partir da matemática e das proporções. No projeto do Capitólio, a relação entre matéria e conceito, forma e conteúdo, pode ser percebida a todo o momento. Ao empregar colunas colossais, reforça-se a monumentalidade, que alude à grandeza de Roma; já este passado glorioso, tomado como tema sugere o emprego de uma escultura representativa, que por sua vez precisa de uma base e de um desenho de piso adequado. Desta forma, todos os elementos formais são amarrados entre si, criando uma narrativa simbólica clara e coerente.

A relação com a imagem da cidade foi fundamental neste projeto e sua própria razão de existir. Criado como um ponto focal ao longo de uma via processional, o Capitólio é o monumento que reconhece o valor histórico e político de Roma, celebrando seu renascimento. A cidade, tomada como tema, é a própria recompensa do observador que, ao final do percurso na praça, sobre a escadaria do Palazzo del Senatore, vislumbra a cidade, e ao fundo, o domo de São Pedro (figura 76).



Figura 76 – Vista a partir da escadaria do Palazzo del Senatore para a cidade (SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS. Disponível em <<http://www.brynmawr.edu/Acads/Cities/wld/04340/04340a.jpg>>. Acessado em: 16.junho de.2004).

Santa Maria degli Angeli

A conversão de edifícios romanos em igrejas era prática comum, como aconteceu com o Panteão e o mausoléu de Santa Constança¹⁰. No início do Renascimento, no século XV, a busca por conexões com o passado greco-romano esteve muito ligada à construção intelectual do homem humanista, gerando conflitos entre a Igreja e a valorização de um passado pagão. Já no século XVI, este conflito não perdurou, visto que em um período marcado por questionamentos de fé, a própria Igreja Romana achou por bem associar sua imagem à cultura greco-romana, incentivando ações “cristianizadoras” em monumentos antigos, numa demonstração clara de superação deste passado pagão, muito conveniente com os ideais da contra-reforma. Analisaremos, a seguir, a conversão “cristianizante” das termas de Diocleciano, em Roma, na igreja de Santa Maria degli Angeli.

As termas de Diocleciano foram construídas em 302 d.C., e podiam acomodar mais de três mil banhistas. O complexo ocupava uma área de aproximadamente 122.000 m², correspondendo a um quadrado de cerca de 350 m de lado. Ao entrar, o visitante se deparava com o frigidário, uma grande piscina ao ar livre. Pelas laterais, obtinha acesso a recintos abobadados e pátios com colunas destinados à prática de esportes. Através destes recintos abobadados laterais, chegava-se ao recinto principal, o tepidário, que estava coberto com três abóbadas de arestas. A partir dele, através de uma rotunda coberta com uma cúpula, chegava-se ao caldário, isto é, aos banhos quentes (figura 77).

No século XVI, as termas já se encontravam bastante degradadas, restando apenas algumas exedras e parte dos muros laterais, as

¹⁰ Ambos os edifícios foram convertidos em igrejas. O Panteão, em Santa Maria Rotonda no ano de 609 e a Tumba de Constantia em Santa Constanza no ano de 1256.

abóbadas e colunas do tepidário, a rotunda de acesso ao caldário, e algumas outras construções anexas. Sebastiano Serlio também se interessou pelas termas de Diocleciano, apresentando em seu livro uma reconstituição de seu suposto estado original (figura 78).

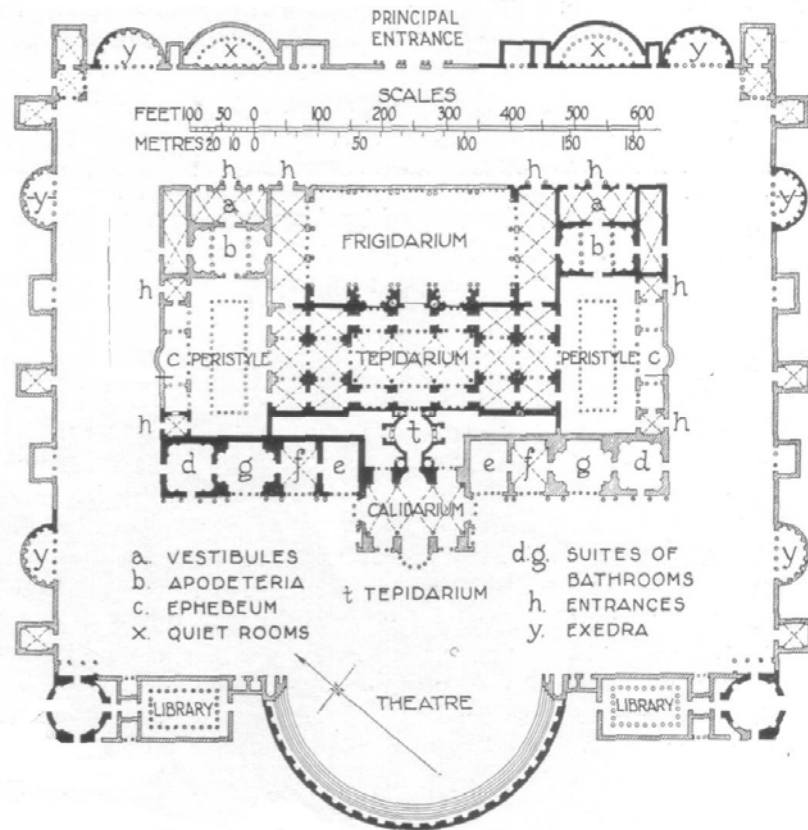


Figura 77 – Reconstituição da planta baixa das termas de Diocleciano, em Roma, segundo Fletcher. As partes escuras representam as construções restantes das antigas termas (FLETCHER, 1961, p. 207).

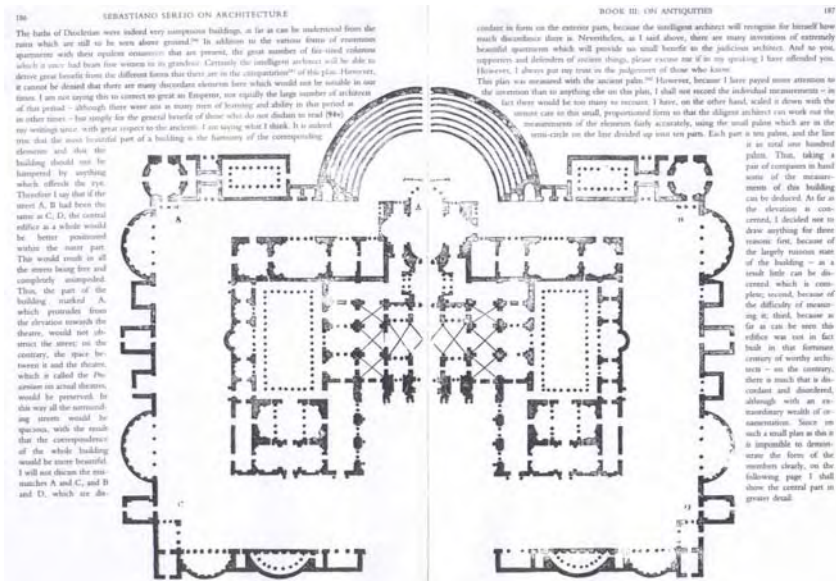


Figura 78 – Reconstituição das termas de Diocleciano segundo Serlio (SERLIO, 1996, p. 186-187)

Em 1541, um padre siciliano chamado Antonio del Duca disse ter tido uma visão dos anjos, e a partir de então passou a insistir na conversão das ruínas em um templo dedicado à Virgem e aos Anjos. Em 1550 ele conseguiu a autorização para a instalação de altares provisórios. Mas foi somente em 1561 que ele teve seu pedido atendido por Pio IV (1559-1565), que viu na obra uma possibilidade de enobrecimento de seu projeto para a via Pia, uma nova avenida projetada por Michelangelo, que passava ao lado das termas e iniciava-se na nova porta Pia (figura 79). Neste ano, foi editada uma Bula Papal consagrando as ruínas e convertendo-as na igreja e monastério de Santa Maria degli Angeli, além de manifestar a intenção do Papa de ter seu túmulo localizado ali.



Figura 79 – Afresco do Palácio Laterano retratando a via Pia, com a porta Pia ao fundo e as ruínas das termas de Diocleciano à direita (ACKERMAN, 1997, p. 251) e gravura de E. Dupérac retratando o plano de Roma, tendo ao centro as Termas de Diocleciano e à direita a via Pia (ACKERMAN, 1997, p. 253).

A idéia inicial de Antonio del Duca era a de transformar o tepidário, que era a parte das ruínas que estava mais bem conservada das antigas termas, em uma grande e única nave para sua igreja, com o altar situado na porção sudeste, em um esquema bastante tradicional. Porém, isto trouxe problemas para a implantação do projeto quando o Papa, ao consagrar as ruínas, entregou-as a ordem dos monges Cartuxos, que, por possuírem regras de clausura muito rígidas, necessitavam de um grande coro totalmente isolado da comunidade laica, além de uma conexão direta deste coro com o claustro que seria construído. Devido às condições funcionais e econômicas, a melhor localização para este claustro era ao lado do antigo frigidário (figura 80), uma grande piscina a céu aberto localizada na porção nordeste das ruínas, visto que ali o terreno estava livre, o que não traria custos de demolição e remoção para a obra.

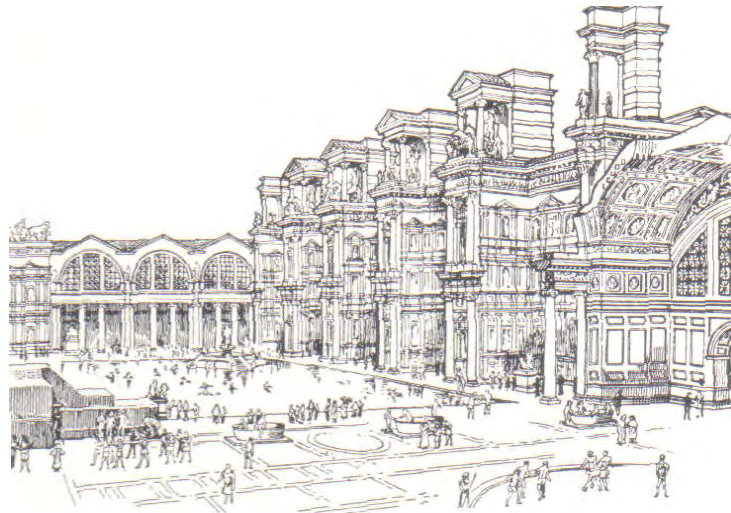


Figura 80 – Reconstituição do frigidário das termas de Diocleciano, segundo Fletcher (FLETCHER, 1961, p. 207).

Assim Michelangelo, que assumiu o projeto a partir de 1561, optou pela inversão do esquema proposto anteriormente, tratando a igreja como um grande transepto, ao invés de uma nave única, situando a entrada na rotunda existente à sudoeste (figura 81). Desta forma, ele conseguiu atender aos requisitos da ordem Cartuxa, situando o altar em frente ao grande corredor que antigamente levava ao frigidário, transformando-o no coro que por sua vez se conectava diretamente com o novo claustro (figuras 82 e 83). A idéia da inversão do arranjo tradicional da igreja não teve início com o projeto de Michelangelo, pois já havia sido pensada por Giuliano da Sangallo e Baldassare Peruzzi, em 1515 e 1520 respectivamente, quando ambos apresentaram perspectivas com esta proposta¹¹.

¹¹ Conforme James Ackerman (ACKERMAN, 1997, p. 273).



Figura 81 – Rotunda de acesso em Santa Maria degli Angeli (STIERLIN, 1997, p. 221).

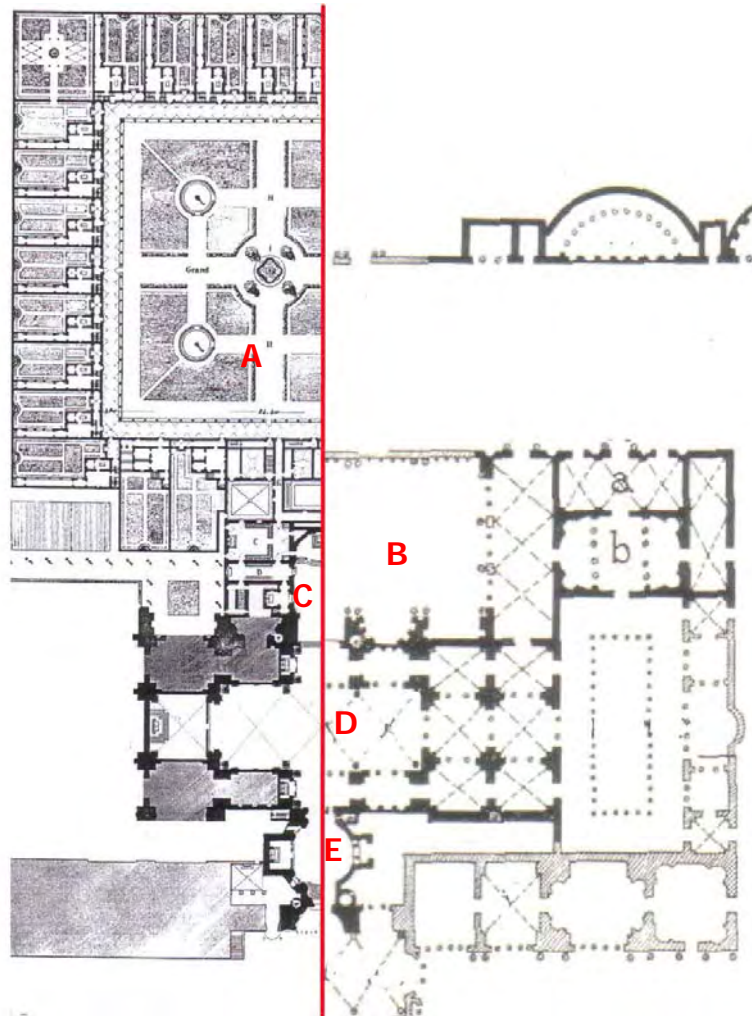


Figura 82 – Montagem realizada a partir do desenho de Letarouilly, à esquerda, mostrando a implantação atual da igreja de S. M. degli Angeli (LETAROUILLY, 1984, p. 316) associado à reconstituição da planta das Termas de Diocleciano, à direita, realizada por Fletcher (FLETCHER, 1961, p. 207). Nela observamos o novo claustro (A), criado no pátio além do frigidário (B), o novo coro (C), a partir do corredor que levava ao frigidário, o grande salão abobadado do antigo tepidário (D), onde se criou o salão da igreja e o novo acesso (E), onde antes havia uma rotunda de ligação com o antigo caldário.

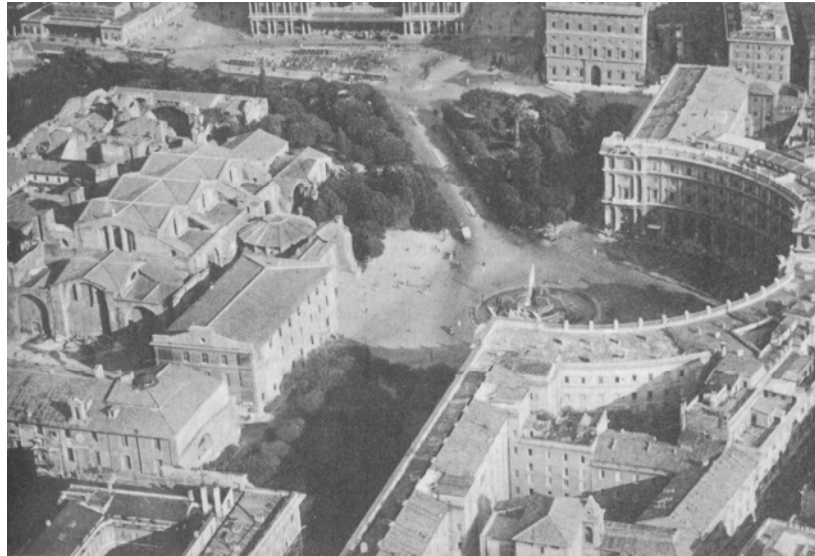


Figura 83 – Vista aérea do conjunto onde se observa à esquerda a igreja de S. M. degli Angeli, e à direita o semi-círculo ocupado por construções modernas onde antes se situava o teatro das termas de Diocleciano (SCHIAVO, 1949, p. 130).

O esquema geral de implantação foi mantido até 1565, quando o Papa Pio IV cancelou o contrato com os Cartuxos, e consagrou-a como igreja titular, ou seja, destinada aos cardeais. Isto promoveu o reposicionamento do altar, que foi deslocado para o fundo do coro (figura 84). Assim, a implantação geral modificou-se de um partido em transepto para uma planta em cruz grega, simétrica nas distâncias, porém não na forma, o que a torna difícil de perceber (figura 85). Neste mesmo ano, foi celebrada a primeira missa no local, e nos anos seguintes outros detalhes foram terminados, como o piso e as capelas laterais.

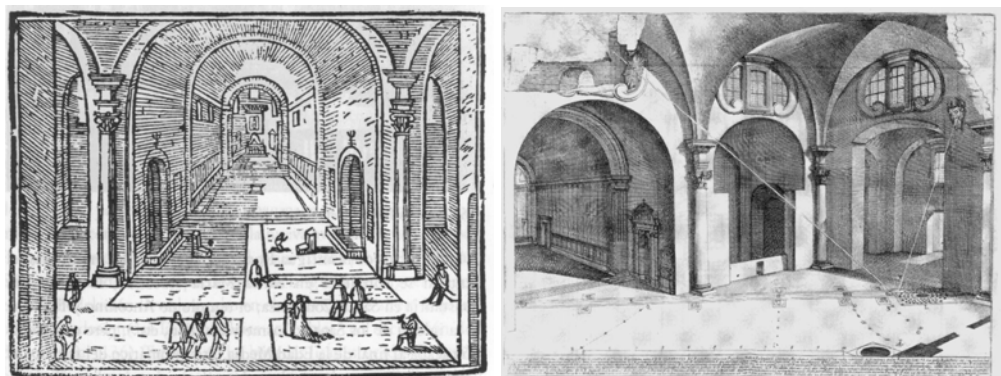


Figura 84 – Gravuras ilustrando vistas do coro a partir do salão principal, de autoria de F. Martinelli (ACKERMAN, 1997, p. 267) e F. Bianchini (ACKERMAN, 1997, p. 271).

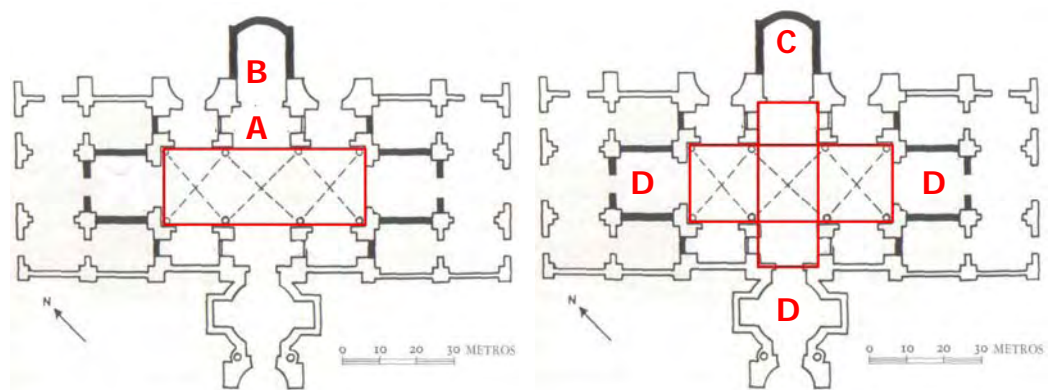


Figura 85 – Montagem realizada a partir da planta baixa elaborada por Ackerman (ACKERMAN, 1997, p. 137), demonstrando à esquerda o partido inicial, com um grande salão único, como um transepto, com o altar (A) posicionado a frente do coro (B); e à direita o esquema final, com a eliminação do coro e o posicionamento do altar (C) ao fundo de um esquema de planta em cruz grega, com três vestíbulos de acesso (D).

Este esquema em cruz grega, com três vestíbulos, já havia sido testado por Michelangelo em estudos realizados a partir de 1559 para San Giovanni dei Fiorentini (figura 86), conforme lembra James Ackerman (ACKERMAN, 1997, p. 274). Para conseguir a igualdade no comprimento nos braços, o arquiteto precisou intervir muito pouco no original, apenas limitando com paredes as laterais, onde foram colocados acessos secundários.

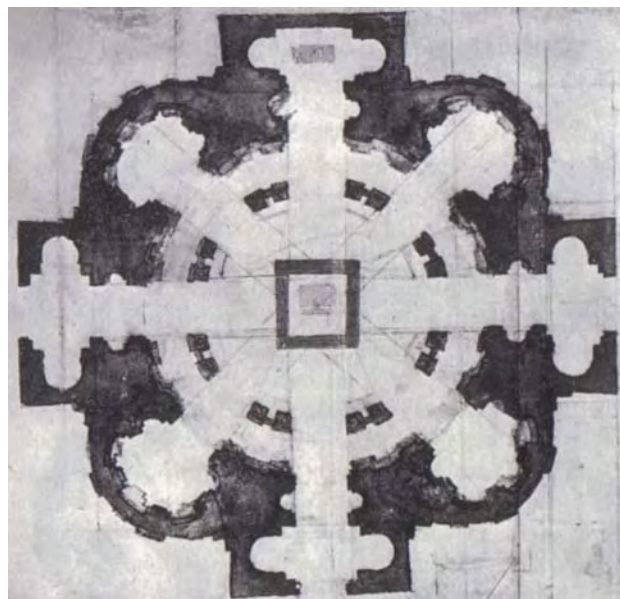


Figura 86 – Estudo de planta para San Giovanni dei Fiorentini, com o altar posicionado na porção superior, simetricamente aos três vestíbulos de acesso (ACKERMAN, 1997. p. 124).

A intervenção de Michelangelo foi bastante contida, alterando muito pouco da aparência original do Tepidário. Ele introduziu apenas paredes divisórias lisas, portadas de acesso e mainéis nas janelas (figura 84). O uso moderado das cores valorizava as abóbadas monocromáticas, e as colunas preexistentes em granito avermelhado ressaltam aos olhos como elementos decorativos, além de servirem como apoio para as abóbadas, o que lhes confere coerência enquanto elementos estruturais. As oito janelas existentes fornecem iluminação abundante, enquanto os anexos laterais permanecem na penumbra, retendo, por contraste, a atenção do visitante ao espaço principal.

Seu estado atual está muito alterado em relação ao original, pois as paredes originais da intervenção renascentista, em estuque monocromático, receberam uma decoração barroca, executada por Vanvitelli em 1749. Além disso, as laterais, que anteriormente eram apenas acessos, receberam altares.

A presença de uma seqüência de três autênticas abóbadas de arestas romanas de grandes proporções, medindo 60 m de comprimento, 24 m de largura e 30 m de altura, além de suas oito colunas de sustentação em granito¹², medindo 14 m, parece ter sido a grande inspiração para o projeto (figura 87). Michelangelo soube perceber a grandiosidade deste espaço, tratando-o justamente como um grande hall, como era o típico tepidário das termas romanas, e não como um local de passagem, como nas naves das igrejas cristãs, onde todo o foco deveria estar no altar. Este talvez seja o grande exemplo que podemos aprender deste projeto com relação às reabilitações, ou seja: observar o grau de intensidade que se pode intervir, sem descaracterizar a estrutura espacial do que é existente, mesmo modificando substancialmente sua função.

¹² No sentido longitudinal, as colunas distam 2 m das paredes laterais, 18 m (medidos em eixo) entre elas nos vãos laterais, e 20 m no vão central. No sentido transversal, as colunas distam 20 m entre si.

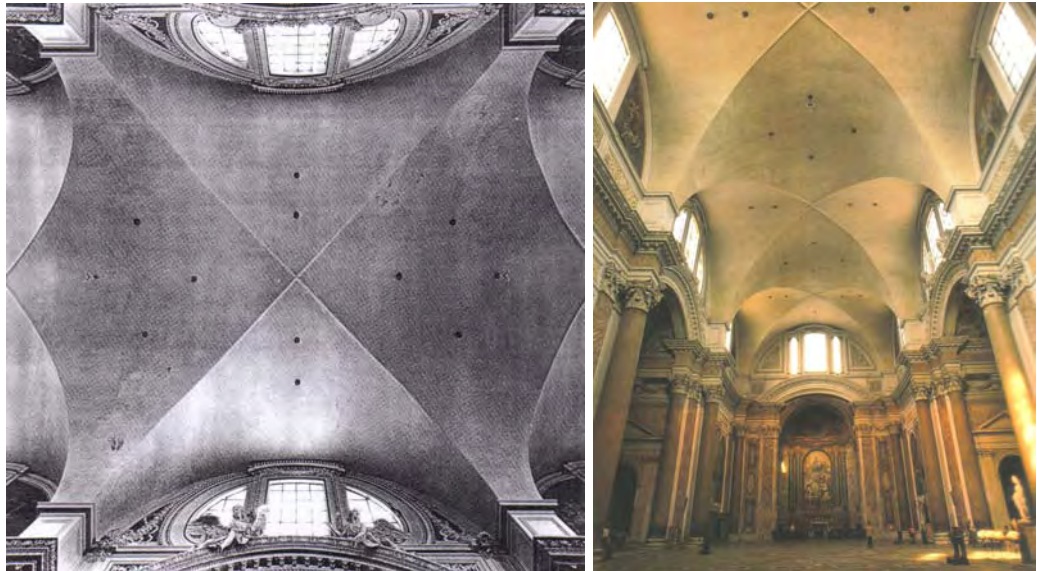


Figura 87 – Vista do módulo central da abóbada romana (ARGAN; CONTARDI, 1993, p. 314) e vista geral do salão principal (STIERLIN, 1997, p. 221).

No contexto das reabilitações, podemos notar que as obras analisadas de Michelangelo sempre partiram de um profundo conhecimento das preexistências e seus condicionantes. Seja no desnível existente ou nos problemas estruturais da Biblioteca Laurenziana, no ângulo obtuso dos palácios do Capitólio, ou ainda na direção pouco propícia para uso eclesiástico da abóbada romana de Santa Maria degli Angeli, as intervenções de Michelangelo sempre souberam incorporar e tirar partido das condições adversas existentes.

As regras impostas por ele aos projetos sempre foram bastante gerais, incorporando os elementos constituintes do espaço de uma forma mais livre, respeitando a individualidade de cada componente e conseguindo assim uma união de diversidades. Na Biblioteca Laurenziana, o importante era se criar um espaço de reverência, com um acesso imponente e uma sala de leitura convidativa, onde as bases culturais florentinas estariam guardadas e sempre acessíveis. O Capitólio deveria ser o grande salão nobre de recepções cívicas em Roma, e desta forma foi tratado. Já Santa Maria degli Angeli representava o domínio da Igreja sobre a cultura romana, que ao ser incorporada, resolveu os conflitos entre o cristianismo e o passado pagão.

Através deste acurado sentido de lugar, Michelangelo não somente trouxe ordem, mas principalmente significado aos espaços onde interveio. Soube muito bem unir os ideais teóricos e abstratos de Alberti com os sentimentos e emoções deste período caracterizado pela construção de uma identidade. Como lembra Argan: “para Michelangelo, o fazer arquitetura era sobretudo re-significar algo que já existia adaptando-o a uma nova função” (ARGAN; CONTARDI, 1993, p.217). De certa forma, este é o sentido de reabilitar algum espaço ou edificação: rememorar o seu passado, que o elevou a uma condição de importância para uma determinada cultura, porém adequando-o a uma época em posterior.

ANDREA PALLADIO

Andrea di Pietro della Gondola nasceu em 1508 na cidade de Pádua, mas foi com o pseudônimo de Andrea Palladio (figura 88), associado à cidade de Vicenza, que se tornou um dos arquitetos mais influentes da história da arquitetura ocidental.



Figura 88 – Andrea Palladio, da edição do seu tratado por G. Leoni, em 1726 (CABIATI, 1990, p. 2).

Vários fatores influenciaram na sua formação: sua mudança para Vicenza aos dezesseis anos, quando era um entalhador de pedras, em uma época propícia, quando a cidade se recuperava economicamente de um período de guerra; até o seu encontro com Giangiorgio Trissino, um nobre e escritor vicentino, que além de ter lhe dado o pseudônimo, o introduziu à cultura humanística. Segundo James Ackerman:

Ele cresceu no meio de um dos mais criativos períodos na história da arquitetura; não no centro das coisas, onde ele teria se tornado apenas mais um membro da escola Romana ou Florentina, mas na área fora daquele centro onde uma Era Dourada estava se formando, a República de Veneza (ACKERMAN, 1991, p. 19).

Palladio foi influenciado também pelos arquitetos romanos de sua época, tanto no emprego das ordens clássicas, seguindo as instruções de Vitrúvio, quanto na observação, medição e redesenho das ruínas romanas. Porém, pelo fato de estar fora do eixo Roma-Florença, pôde desenvolver mais livremente sua criatividade e absorver a influência bizantina presente em Veneza. Segundo Ackerman:

A sensualidade do estilo veneziano foi um catalisador que transformou os ingredientes eruditos e intelectuais do pensamento de Palladio na mais humana arquitetura de seu tempo, e a fez acessível a todas as gerações posteriores (ACKERMAN, 1991, p. 20).

Através de uma arquitetura que prima pelo rigor geométrico, utilizando um vocabulário controlado de elementos, e pela busca da harmonia nas regras das proporções, conseguiu criar obras de referência que se perpetuaram. Como afirma Lotz:

As razões para o interesse atual em Palladio residem nas qualidades particulares de sua obra. Ela é curiosamente abstrata, e pode ser visualizada independentemente de seu meio, prestando-se portanto à imitação (LOTZ, 1998, p.147).

Dentre os arquitetos que estamos estudando, Palladio é certamente o mais profícuo. Em suas famosas villas, observamos uma característica marcante de sua obra, que consiste no refinado tratamento das fachadas como meio de expressão de status e poder. Empregando elementos como frontões destacados, Palladio demonstra sua visão de que a arquitetura possuía um caráter simbólico de extrema importância para a sociedade.

Outro ponto importante verificado na prática de Palladio é o seu apreço pelo estudo das ruínas romanas. Na busca de sua compreensão, Palladio empreendeu cinco viagens a Roma durante sua vida, e dedicou muito esforço pessoal aos trabalhos de medição e desenho das ruínas, como pode ser observado no livro quatro de seu tratado.

Palladio, diferentemente de outros tratadistas como Serlio, dedicava-se à real compreensão destas obras do passado, e não apenas ao registro de seu estado. São freqüentes seus esboços de estudo das ruínas, onde podemos acompanhar seu esforço até a total compreensão da lógica compositiva das antigas construções, para somente então desenhá-las.

Este esforço de compreensão das formas romanas gerou exemplares que, mesmo sendo construções novas (e portanto não objeto deste estudo), contêm o que poderíamos chamar de “releituras” das construções romanas. Exemplos disso são: o Convento della Carità, em Veneza, cujo projeto é baseado em estudos sobre a *Domus Romana*; e a Villa Capra, chamada Rotonda (figura 89), onde os pórticos aplicados às quatro fachadas advêm de sua compreensão errônea a respeito das fachadas das casas romanas, reflexo também de sua imaginação projetiva, em virtude da não existência de precedentes para estudo.

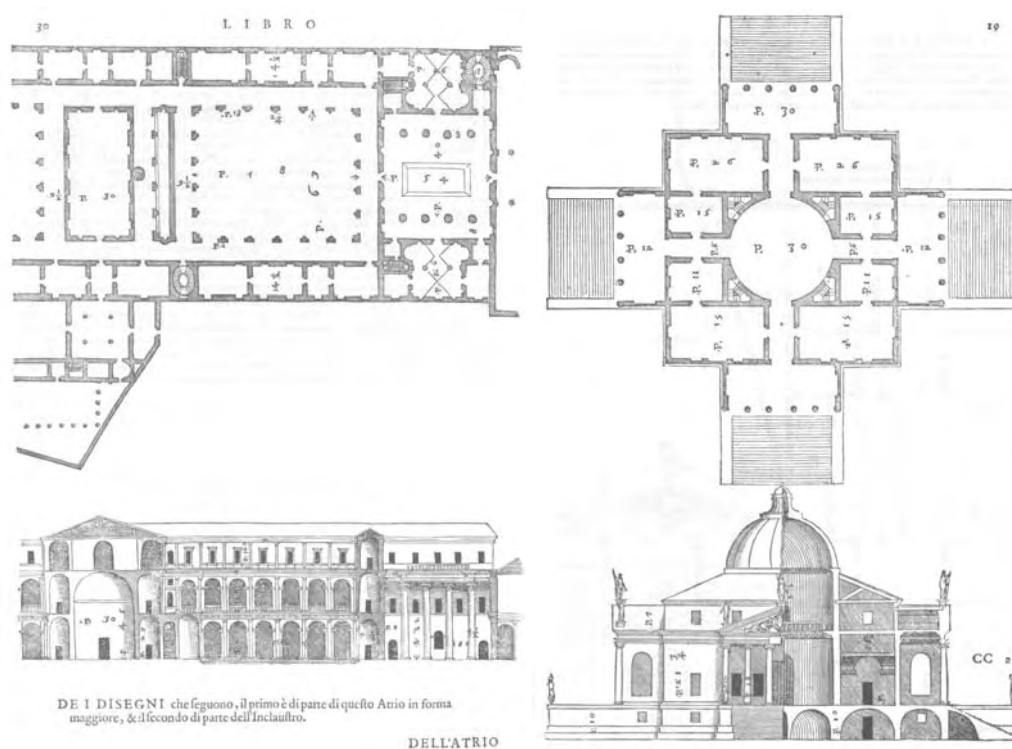


Figura 89 – Convento della Carità (PALLADIO, 1990, lv. 2, p. 30) e Villa Capra (PALLADIO, 1990, lv. 2, p. 19), conforme constam no tratado de Palladio.

Analisaremos neste estudo uma obra realizada e um projeto. Primeiramente contemplaremos a chamada Basílica Palladiana que, segundo Argan, transformou Vicenza, que era uma antiga colônia romana, em uma cidade clássica:

Ele transformou o velho palácio municipal em uma basílica pública romana, e pela adição de soberbas fachadas, melhorou os palácios de ambos os lados da rua principal a qual seguia a linha do antigo decumanus (ARGAN, 1969, p.102).

Além dela, analisaremos também os projetos elaborados por Palladio para a fachada de San Petronio, em Bolonha.

Basílica de Vicenza

A construção de um palácio comunal que abrigasse o conselho municipal foi algo que ocupou os Vicentinos por quase quatro séculos. Muito mais que apenas uma sede de um poder público, a construção deste edifício e a sua sucessiva reconstrução, simbolizam a luta dos cidadãos pela sua independência.

Há registros que indicam a existência de um palácio comunal já no início do século XIII, situado na porção oeste da Piazza Peronio, que era o fórum da antiga cidade romana que deu origem a Vicenza. Por ela passava o *Cardus Maximus*, o grande eixo romano norte-sul, que conectava a praça central com os acessos da cidade (figura 90). Na porção leste da praça, situava-se o Palazzo Bissani, que juntamente com sua torre foi comprado pelo município em 1211 para a instalação do Podestá, seu magistrado supremo.

Em 1262 há registros da construção de um novo palácio, situado entre o antigo e a sede do Podestá. Ele possuía frente para a Piazza Peronio e fundos para a Piazza delle Erbe, onde ficava o mercado das hortaliças. Entre este e o antigo palácio corria o *Cardus*, que conectava as duas praças (figura 91).



Figura 90 – Vista aérea da cidade de Vicenza, onde se observa o eixo *Cardus* (A-A'), que intercepta a Basílica (B) e o eixo *Decumanus* (C-C') (KUBELIK, 1991, p. 51).



Figura 91 – Vista aérea ampliada do entorno da Basílica, onde se observa a localização aproximada do antigo palácio comunal (A), o novo palácio construído em 1262 (B), o Palazzo Bissani (C), a Piazza Peronio (D) e a Piazza delle Erbe (E) (KUBELIK, 1991, p. 51).

O térreo abobadado do novo palácio abrigava lojas, distribuídas em uma galeria paralela ao eixo romano, criando assim uma segunda ligação entre as praças. Em seu segundo pavimento, abrigava uma grande sala

para o conselho dos cidadãos, que se ligava ao palácio antigo por uma passarela sobre o *Cardus*. Sua aparência estima-se ser similar aos palácios comunais do norte da Itália daquela época.

Nos séculos XIII e XIV, Vicenza foi invadida e saqueada, sendo os palácios atingidos pelo fogo mais de uma vez. Neste período a cidade foi dominada por Pádua e também por Verona, fazendo com que o cuidado com os prédios públicos decaísse, entrando a cidade em um período de profunda decadência e baixa auto-estima por parte da sociedade local. No século XV, para evitar que fossem dominados por Pádua novamente, os vicentinos decidiram aceitar pacificamente a dominação de Veneza, incorporando-se a ela em 1404.

Em 1444 o fogo novamente atingiu o palácio comunal, terminando com o pouco que havia sido refeito, justificando assim uma intervenção mais radical, que foi apoiada financeiramente por Veneza. Para isso, os governantes venezianos enviaram o arquiteto Domenico da Venezia, que em 1449 elaborou um projeto para a reconstrução. Nele, ocupou-se todo o espaço antes destinado aos dois palácios, entre o mercado dos peixes, a oeste, e a divisa do palácio do Podestá, a leste. O térreo continuou abrigando lojas, porém agora distribuídas em duas galerias transversais paralelas, locadas uma sobre o antigo *Cardus* e outra sobre a galeria antes existente. No segundo pavimento, criou-se um enorme salão para o conselho municipal, medindo aproximadamente 53 m de comprimento, 22 m de largura e 22,50 m de altura. Este salão recebeu uma grande cobertura com estrutura de madeira em formato de quilha de navio¹³, tornando-se um grande monumento na cidade. Sua aparência assemelhava-se a de outros palácios do período, todos abrigando a mesma função, como o Palazzo della Ragione de Pádua (figura 92).

¹³ Podemos observar neste tipo de cobertura em madeira uma alternativa leve para coberturas de grandes vãos, onde os empuxos laterais são minimizados pelo próprio desenho da estrutura e de seu contraventamento, desenvolvida a partir dos conhecimentos da construção naval veneziana.



Figura 92 – Palazzo della Ragione, em Pádua (Disponível em <http://www.provincia.padova.it/cultura/musei/pd_ragione.htm>. Acessado em: 06.agosto de.2004).

O palácio também recebeu o nome de Palazzo della Ragione, e começou a ser construído em 1451 e foi inaugurado em 1460, refletindo a recuperação econômica de Vicenza. Entre 1481 e 1496, o palácio foi embelezado por Tommaso Formenton, que adicionou *loggias* nas suas três fachadas livres, dotando a praça de passeios cobertos e qualificando o acesso às lojas. A *loggia* do térreo era constituída de arcos plenos apoiados por colunas, possuindo nove vãos na fachada norte, cinco na lateral oeste e oito na fachada sul, o que conforme Boucher “é significativo porque este é precisamente o mesmo número de vãos adotado por Palladio para suas arcadas mais de um século e meio depois” (BOUCHER, 1998, p.95) e também porque nos demonstra que Palladio seguiu o sistema estrutural existente. No segundo pavimento, o edifício possuía dois vãos por módulo do térreo, constituídos por arcos ogivais apoiados por colunas (figura 95).

No mesmo ano em que ficou pronta (1496), o vértice da dupla arcada da fachada oeste desmoronou (PUPPI, 1999, p. 267), e sendo Formenton já falecido, outros arquitetos foram chamados para prestarem consultoria para a reconstrução. O primeiro foi Antonio Rizzo, arquiteto chefe do palácio dos Doges de Veneza. Ele propôs duas alternativas: a primeira consistia em reconstruir os dois pavimentos das *loggias* com vãos iguais

nos dois pavimentos; e a segunda, em reconstruir a *loggia* tal como era, porém reforçando as colunas dos vértices. Foi aprovada esta segunda alternativa, por ser mais simples, e em 1496 ele começou a demolição do que ainda restava da fachada oeste.

Em 1498, o sucessor de Rizzo em Veneza, Giorgio Spavento, também foi consultado e reiterou a idéia de reconstruir a *loggia* tal como era, reforçando os vértices. Em 1499, o trabalho de construção recomeçou e em 1500 estavam prontas as *loggias* da fachada oeste.

As obras foram interrompidas em 1509, quando o papa Júlio II proclamou uma guerra santa contra Veneza, que durou até 1517. Neste período a cidade foi saqueada por ambos os lados, acusada de traição por ter quebrado o pacto com Veneza. Passados os conflitos, a dominação veneziana continuou, assim como a constante obra no Palazzo della Ragione. Em 1525 a *loggia* da Piazza dei Signori ameaçava desabar e foi apoiada por andaimes. Antonio Scarpagnino foi consultado no mesmo ano e novamente em 1532.

No final dos anos 30, reascendeu-se o desejo dos vicentinos de se retomar os trabalhos e, em 1538, Jacopo Sansovino, autor da Biblioteca de San Marco em Veneza, foi consultado. A seqüência de consultorias continuou, sendo que nada realmente foi implantado. Em 1539 Sebastiano Serlio, e em 1541, Michele Sanmicheli, o arquiteto-chefe de Verona, apresentaram estudos que não foram considerados satisfatórios.

A solução pareceu ter chegado quando o arquiteto do duque de Mântua, Giulio Romano, foi consultado e de fato visitou Vicenza em 1542, que o recebeu com as mais altas honrarias. Ele aconselhou a manutenção do esquema de Formenton e salientou o risco estrutural que seria alterar as características góticas do edifício. Seu projeto consistia em reforçar as arcadas do térreo, transformando as colunas em pilares mais resistentes, criando um efeito de base rusticada (figura 95).

Além do projeto para o palácio em si, Giulio Romano manifestou uma preocupação urbanística, propondo a elevação do nível da Piazza delle Erbe e o rebaixamento da Piazza dei Signori, para criar uma praça única, com o palácio isolado ao centro. Além disso, propôs a criação de arcadas em todas as construções com frente para praça, criando um efeito controlado ao estilo da Piazza della Santissima Annunziata, em Florença (figura 73).

Em 1543, Andrea Palladio, na época com trinta e cinco anos, apresentou um estudo para a solução do problema. Ele propôs uma dupla arcada, sendo a base rusticada, com influência de Sanmicheli, Giulio Romano e Sansovino, e pilares reforçados por ordens duplas de colunas. No segundo pavimento, já aparece a Serliana, que será a base para o desenvolvimento do projeto final (figura 93).

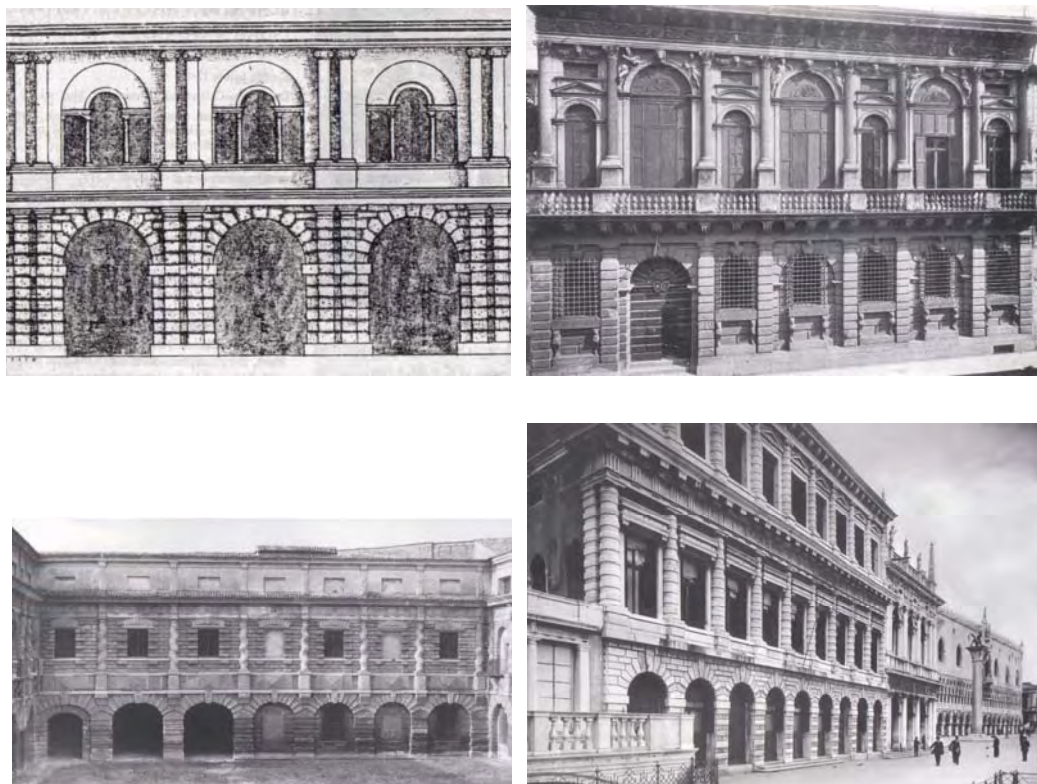


Figura 93 – Estudo inicial de Palladio para as arcadas da Basílica (LEWIS, 1981, p. 106), fachada do Palazzo Bevilacqua, em Verona, projetado por Sanmicheli c. 1530 (LOTZ, 1998, p. 69), fachada do Cortile della Cavallerizza, no Palazzo Ducale de Mântua, projetado por Giulio Romano c. 1539 (LOTZ, 1998, p. 80) e fachada da Zecca, em Veneza, projetada por Sansovino c. 1536 (LOTZ, 1998, p. 86).

Em meio às várias discussões no conselho municipal de Vicenza sobre o projeto, Palladio viajou a Roma com Giangiorgio Trissino, em 1545, sendo esta sua segunda visita a cidade. Apoiado por seu mestre humanista, Palladio tomou conhecimento das grandes obras dos arquitetos romanos do período, além de visitar, medir e desenhar as ruínas do passado que lhe servia de repertório.

Em 1546 sua nova proposta, reformulada após a visita a Roma, é examinada pelo conselho municipal, que lhe solicita a elaboração de uma maquete de madeira, em escala real, de um dos módulos do projeto. Durante mais um longo período de discussões, Palladio visita Veneza, em 1548, onde pôde conhecer melhor a Biblioteca de San Marco¹⁴, projetada por Sansovino (figura 94).



Figura 94 – Detalhes da Biblioteca de San Marco, construída em Veneza a partir de 1537 por Jacopo Sansovino (LOTZ, 1998, p.84) e da Basilica Palladiana (PAPE; WUNDRAN, 1994, p.70).

Poucos anos antes (1545) esta biblioteca havia sofrido o colapso de parte das arcadas, o que apesar dos prejuízos, constituiu-se em uma

¹⁴ É provável que Palladio já conhecesse a obra da Biblioteca de San Marco em seu início, visto que morou em Pádua, cidade muito próxima a Veneza, no final da década de 1530, justamente no período do início da construção da Biblioteca.

grande lição de estática para os arquitetos da época, que a partir de então passaram a dedicar especial atenção ao reforço dos vértices dos edifícios com arcadas. A Biblioteca de San Marco pode ter levado Palladio a alterar parte do seu projeto, incorporando os reforços aprendidos em Veneza. Do ponto de vista ornamental, as arcadas projetadas por Palladio são bem mais sóbrias do que as arcadas da Biblioteca, reforçando a idéia de se manter um estilo próprio vicentino, diferente do veneziano mais festivo.

Somente em 11 de abril de 1549 o conselho reunido decidiu sobre qual das três propostas restantes iria realmente ser realizada: o projeto inicial de Antonio Rizzo, que estava na disputa apenas formalmente, pois não agradava ao conselho; a proposta de Giulio Romano, que na época já havia falecido; e o projeto do jovem Palladio, que contava com o apoio dos influentes Girolamo Chiericati e Giovanni Alvise Valmarana (figura 95). A votação, como era esperado, deu maioria ao modelo em madeira de Palladio. Segundo Ackerman, a rejeição a Giulio Romano se deu pela “paixão por antiguidade mais que por economia e tradição” (ACKERMAN, 1991, p.90), pois o projeto de Giulio Romano parecia, segundo Ackerman, mais adequado à situação econômica e à posição de subordinação da cidade.

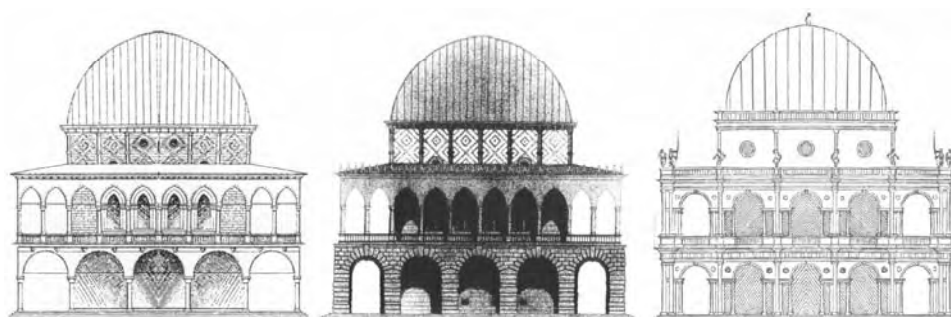


Figura 95 – Comparação entre a proposta de Antonio Rizzo, mantendo a arcada original de Formenton (FOSTER, 1991, p. 37), a proposta de Giulio Romano (FOSTER, 1991, p. 39) e o projeto de Andrea Palladio, conforme montagem dos desenhos publicados em seu tratado (PALLADIO, 1998, p. 204)

As obras finalmente iniciaram em 1549, com a escolha das pedreiras de Piovene para fornecerem as pedras brancas de calcário. Até 1564,

Palladio dedicou-se a construção do nível térreo das arcadas nas três fachadas, e neste mesmo ano o arquiteto elaborou o projeto para o segundo nível, na ordem jônica. De 1570 a 1572 a obra foi paralisada novamente, visto que o conselho viu-se obrigado a fornecer dinheiro para a construção da Loggia del Capitanato, mais uma vez preterindo os interesses vicentinos em favor dos venezianos. O próprio arquiteto transferiu-se para Veneza em 1570, em substituição a Sansovino. Palladio morreu em 1580, não vendo sua grande obra acabada, o que somente aconteceu por volta de 1617.

A nobreza vicentina escolheu Palladio porque confiou que um arquiteto criado na região poderia expressar no projeto os anseios de liberdade e de auto-afirmação que lhes eram característicos. Este empenho pode ser medido em números, ao compararmos os gastos, que foram praticamente idênticos aos da rica e poderosa Republica Veneziana em sua biblioteca, com a população de Vicenza, que na época girava em torno de vinte mil habitantes, cerca de um terço da população de Veneza. Esta vontade de rivalizar sua obra com outras grandes obras do período, como a do Palazzo Comunale de Brescia (figura 96), advém, como afirma James Ackerman, da vontade dos nobres vicentinos de suas obras serem “a afirmação pública de sua crença humanista assim como de sua riqueza e status” (ACKERMAN, 1991, p.81).



Figura 96 – Palazzo Comunale, em Brescia, construído entre 1490 e 1560 (HEYDENREICH, 1998, p. 116).

Este projeto consistiu no impulso que alavancou a carreira de Palladio, que desenvolveu, a partir de então, uma série de palácios e villas para os nobres vicentinos. A nova *loggia* do Palazzo della Ragione simbolizava o Renascimento da cidade, que conquistou certo poder econômico no período, reacendendo a atividade intelectual urbana através de uma elite fascinada pelo classicismo romano. Palladio foi instrumental em prover à nobreza vicentina aquilo que ela desejava: belas Villas campestres, onde estava a base da economia da cidade, Palácios urbanos com fachadas marcantes e uma grande Basílica à moda romana (figura 97), como passou a ser chamado por Palladio o Palazzo della Ragione, por abrigar o conselho de justiça e as decisões políticas, além de estar localizada em frente ao antigo fórum. Como explica o próprio arquiteto:

Assim como os antigos construíram suas basílicas de forma que no inverno e no verão os homens tivessem um lugar para se reunir para tratar comodamente de suas causas e seus negócios, assim em nosso tempo certas cidades da Itália, e fora, se constroem salas públicas as quais se pode chamar merecidamente de Basílicas porque dentro é a morada do supremo magistrado, cumprindo assim parte das funções das basílicas (PALLADIO, 1998, p.203).

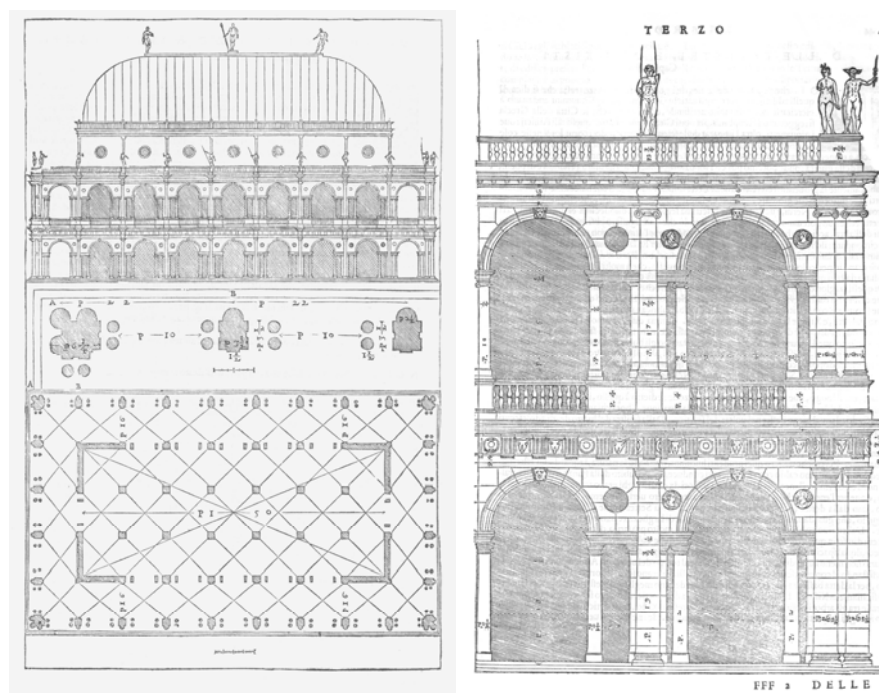


Figura 97 – O projeto da Basílica conforme foi publicado por Palladio em seu Tratado (PALLADIO, 1998, p. 204, 205)

Colocando-se em uma posição ativa dentro do processo de reabilitação, assim como Alberti e Michelangelo, o arquiteto não simplesmente copia modelos do passado, mas os adapta ao seu momento presente, constituindo o que poderíamos chamar de uma releitura. Neste projeto, assim como nos demais abordados anteriormente, a intervenção procurou manter parte do caráter original, preservando o seu valor histórico, acrescentando novos elementos que atualizam o edifício, tornando-o contemporâneo da época presente. Não se trata de intervenções destruidoras dos vestígios do passado, e sim aditivas de sentido, onde a leitura das distintas épocas se mantém, acrescentando ao antigo novos valores.

Do ponto de vista formal, o que Palladio fez foi uma reinterpretação da clássica tipologia das basílicas, que eram locais de reunião de público, posteriormente usados como igrejas, cercados por arcadas destinadas ao comércio. Na versão palladiana, a colunata e o espaço destinado às lojas ocupam todo o térreo da edificação, enquanto o espaço principal destinado às reuniões do conselho municipal ocupa o segundo pavimento. Esta obra contribuiu decisivamente para a transformação da paisagem medieval da nova Vicenza clássica (figura 98). Segundo Tafuri:

Com relação ao espaço urbano, estas loggias se interpõem como um espaço irreal, um diafragma; esta irrealidade sublinha o caráter voluntariamente artificial da irrupção clássica no tecido – composto – da cidade (TAFURI, 1981, p. 109).



Figura 98 – Vista aérea da cidade de Vicenza, destacando-se a Basílica Palladiana (BOUCHER, 1998, p.92).

Sobre seu projeto, Palladio escreveu:

Eu não tenho nenhuma dúvida de que este edifício pode ser comparado a antigas estruturas e incluído entre os maiores e mais belos edifícios construídos desde a antiguidade, tanto pelo seu tamanho quanto pelos seus ornamentos, assim como pelos seus materiais, que são todos da pedra mais bela e resistente” (PALLADIO, 1998, p. 203).

Acostumado a projetar de forma sistemática Villas e Palácios, este primeiro grande projeto de sua carreira também não fugiu a uma abordagem sistemática. O módulo empregado na fachada apresentou-se tão repetível e ao mesmo tempo flexível, que se constituiu quase que numa primitiva pré-fabricação, resolvendo problemas ainda atuais, como a dificuldade de se coordenar os módulos de canto com o restante da estrutura.

Este módulo, que havia sido desenvolvido por Bramante e difundido por Serlio em seu quarto livro, ficou conhecido como Serliana. Constitui-se de três vãos, sendo dois laterais menores e arquivados, apoiados em colunetas, que emolduram um grande vão central arqueado (figura 99). Fazendo a transição de um módulo para outro e suportando as grandes cargas, está um pilar com uma grande coluna adossada. Este pilar, como Palladio havia aprendido em Veneza, recebeu o reforço de três colunas adossadas nos vértices, garantindo a estabilidade do conjunto.

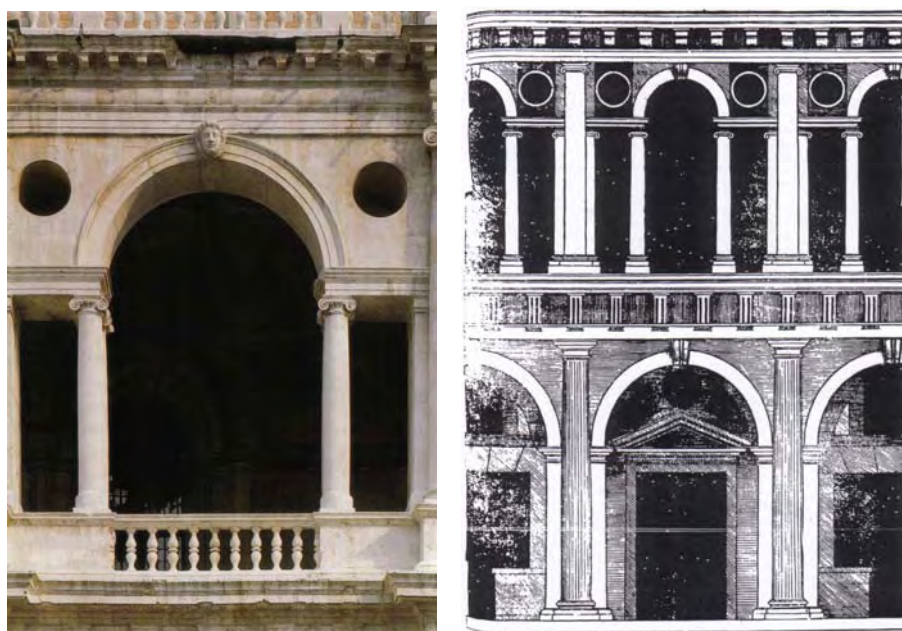


Figura 99 – Detalhe de um dos módulos do pavimento superior da Basílica (PAPE; WUNDRAN, 1994, p.70), e desenho apresentado por Serlio em seu tratado (SERLIO, 1996, p. 311).

A grande vantagem do emprego deste módulo foi que, apesar de sua repetição sistemática, ele possibilitou que os vãos de diferentes

dimensões da edificação existente fossem abarcados por pequenas diferenças nos vãos laterais arquivados (figura 100), que se tornaram quase imperceptíveis na visão do todo (figura 101). Esta variação nas laterais garante que a altura dos pavimentos, também condicionada pelo existente, se mantenha igual, com arcos plenos de mesma altura. No friso dórico, situado no coroamento do térreo, as métopas e tríglifos também sofrem ajustes, o que por si só não era estranho, visto que os gregos constantemente realizavam ajustes em seus frisos, principalmente para o encaixe das colunas de canto, que tal como aqui, têm seu intercolúnio diferenciado.

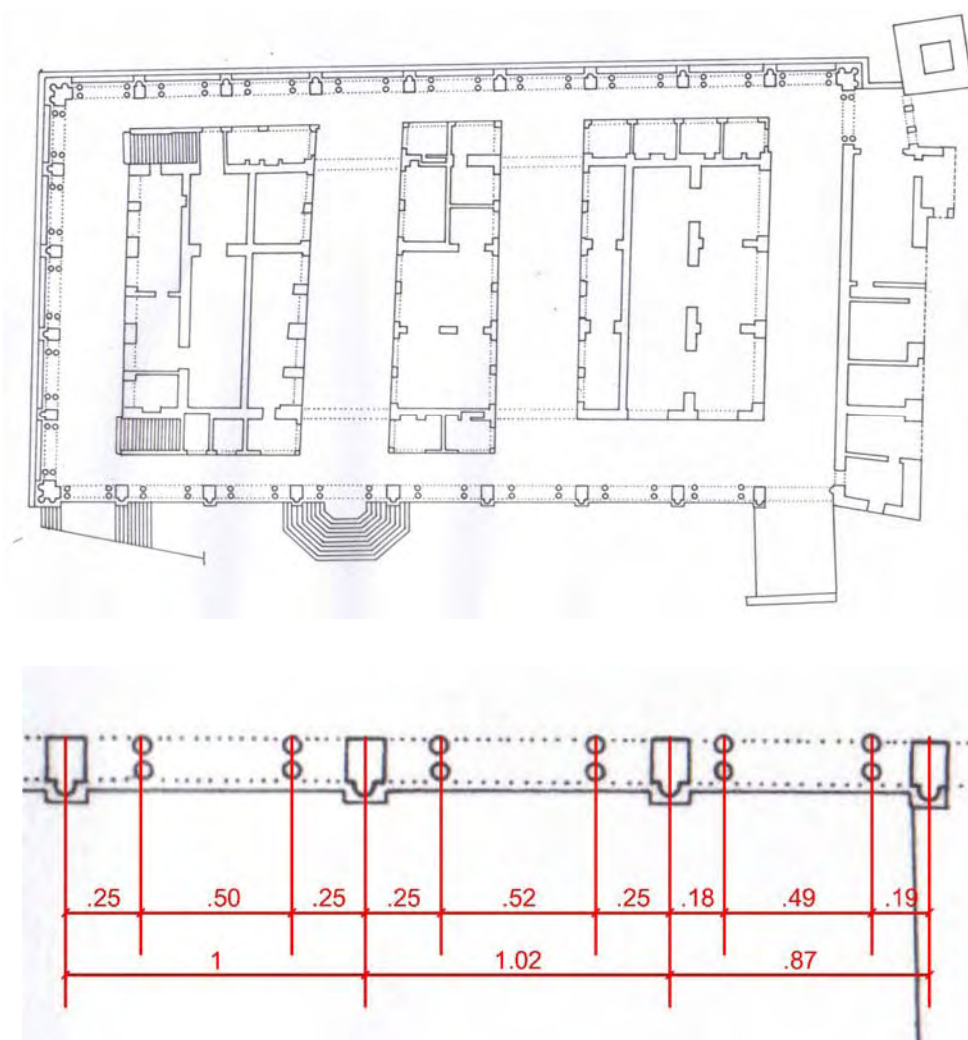


Figura 100 – Planta baixa do pavimento térreo da Basílica Palladiana, e ampliação de parte da planta no setor sul, onde se observa a irregularidade dos vãos da arcada, tomando-se como referência um dos vãos, admitido a medida deste como sendo de uma unidade. Ao centro da planta geral, observam-se as duas galerias, sendo a da esquerda situada sobre o antigo eixo Cardo (FURNARI, 1995, p. 157).



Figura 101 – Vista parcial da fachada da Basilica, onde se observa a irregularidade dos vãos das Serlianas (PUPPI, 1999, p. 76) e vista frontal da Loggia Cornaro, realizada por Alvise Cornaro e Falconetto (com a provável participação de Palladio), onde se observa a distorção do arco central como forma de solucionar a disparidade dos vãos, gerando um efeito pouco clássico de arco abatido.

Palladio, ao empregar a Serliana, soluciona o grande desafio deste projeto, absorvendo as irregularidades e garantindo uma iluminação abundante. Esta solução pode ser vista como uma união dos ideais desenvolvidos pelos arquitetos romanos e a tradição veneziana. Aqui, o emprego de um repertório clássico produziu um efeito de rendilhado de pedra semelhante ao que é visto no Palácio dos Doges de Veneza (figura 102). Unindo o novo muro clássico ao prédio existente, o arquiteto projetou abóbadas de arestas em tijolos, que se uniformizam com as abóbadas nas galerias do prédio existente (figura 103).



Figura 102 – Palácio dos Doges, em Veneza (TOMAN, 1998, p. 260).



Figura 103 – Vista do interior das arcadas da Basílica Palladiana, cobertas com abóbadas de arestas em tijolo (PAPE; WUNDRAN, 1994, p.73).

Cabe ainda lembrar que Palladio foi um dos poucos arquitetos de seu tempo que realmente desenhava plantas, seções e fachadas, o que certamente influenciou no total domínio dimensional e modular do projeto.

Mas não foi apenas nos aspectos práticos que Palladio teve sucesso. As questões simbólicas, altamente relevantes neste contexto, também foram contempladas por ele. Jogos políticos à parte, a escolha de Palladio já foi uma escolha simbólica, pois os vicentinos, além de provar sua auto-suficiência em termos de profissionais qualificados, sabiam que a escolha de um arquiteto local reforçaria a expressão de autonomia da cidade buscada no edifício, contribuindo para a afirmação de sua identidade. O projeto, de fato, envolveu apenas as fachadas, ou melhor, apenas o que realmente interessava, o edifício como símbolo, visto que as pouco expressivas reuniões de um conselho municipal dotado de pouca autonomia, *per se*, não justificariam uma obra deste vulto.

Sobre o papel simbólico das edificações, Palladio também se referiu em seu tratado, assim como Alberti, ao conceito de conveniência: “há três coisas em todas as edificações (como Vitruvius diz) que devem ser

consideradas, sem as quais ninguém merece crédito; elas são utilidade ou conveniência (*commodità*), durabilidade, e beleza" (PALLADIO, 1998, p.6), e explicou: "haverá conveniência quando a cada membro é dada sua posição apropriada, bem situado, não menos do que requer a dignidade nem mais do que a utilidade requer" (PALLADIO, 1998, p.7).

Para ele uma edificação deveria representar o status do proprietário, que conforme sua posição social deverá dispor de espaços diferenciados:

Podemos descrever como satisfatória (commodo) uma casa que seja apropriada ao status (qualità) da pessoa que terá que viver nela e a qual as partes correspondem ao todo e umas às outras. Mas sobretudo o arquiteto deve observar que (como Vitrúvio diz os Livros I e VI), para grandes homens e especialmente para aqueles em funções públicas, casas com loggias e halls ornados e espaçosos serão necessárias, para que aqueles que esperam para saudar o mestre da casa ou para pedir-lhe alguma ajuda ou favor possam passar seu tempo agradavelmente nestes espaços; similarmente, edificações menores de menos custo e ornamento serão apropriadas para homens de status menor (PALLADIO, 1998, p.77).

No que diz respeito aos projetos, Palladio deu conselhos de como dignificar uma edificação: "(...) quando construímos devemos posicionar as partes mais importantes e de prestígio totalmente visíveis e as menos bonitas em posições ocultas o mais longe dos olhos possível (...)" (PALLADIO, 1998, p.78).

Com o projeto da Basílica, Palladio conseguiu satisfazer os mais diversos condicionantes: criou um envelope funcional, que proporcionou uma cobertura de ligação entre as lojas e as galerias, conectando as três praças; transformou o que antes era irregular em uma fachada totalmente regradada; empregou o repertório clássico de modo a criar um efeito gótico de luz e sombra e assim não ferir as características originais do edifício; e, sobretudo, deu aos cidadãos vicentinos uma obra representativa, aliando os ideais de liberdade com a linguagem classicista que tanto fascinava a elite local.

San Petronio

Assim como ocorreu em Vicenza, com o projeto da Basílica anteriormente visto, a construção da Igreja de San Petronio em Bolonha também gerou acirradas discussões, permeadas por diversos projetos de diferentes arquitetos. Iniciada em 1390, por Antonio di Vincenzo, a estrutura gótica possuía dimensões colossais. Segundo a maquete, ela deveria ter cerca de 180 m de comprimento total, por cerca de 130 m de largura nos braços do transepto.

O intuito da comunidade bolonhesa era certamente rivalizar com a grande catedral de Florença, e se possível ultrapassá-la em tamanho. Esta grande ambição acabou sendo encerrada em 1647, quando a nave central recebeu uma abside de fechamento, limitando seu comprimento a aproximadamente a metade do pretendido (figura 104).

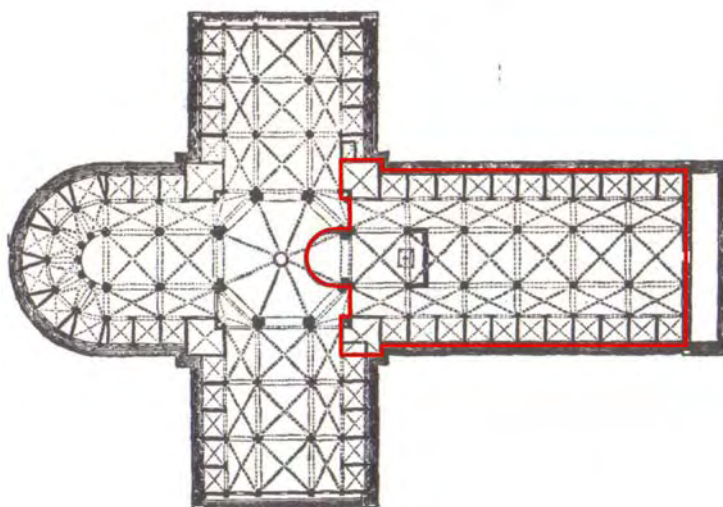


Figura 104 – Planta original de San Petronio, em destaque a porção executada (WITTKOWER, 1974, p. 144).

Ao longo destes mais de duzentos anos de construção, Bolonha se viu influenciada, assim como toda a Itália, pelos novos arquitetos renascentistas, e sua visão inovadora de arquitetura. Portanto, como seria natural de se esperar em uma construção tão prolongada, a questão da conformidade e continuidade estilística seguidamente veio à tona. Isto se aplica principalmente no que diz respeito às proporções de

altura e largura da nave, que gerou uma série de estudos e comparações com a catedral de Milão, onde este problema também foi enfrentado. Segundo um relatório de Francesco Terribilia, um dos envolvidos na construção de San Petronio, a colocação de abóbadas modernas sobre pilares góticos seria como se “um chapéu italiano fosse posto sobre um traje germânico” (PANOFSKY, 1955, p. 253).

Porém, foi no projeto da fachada, cuja obra somente se iniciou no século XVI, que esta questão se tornou mais patente. A partir da segunda década do século XVI, uma série de projetos, de diversos autores, foram encomendados. O primeiro deles foi de Domenico Varignano, em 1518. Seu projeto procurou um caminho de conciliação entre elementos góticos, que se relacionavam com a igreja existente, mantendo uma continuidade estilística, e a introdução de elementos clássicos, como a divisão em planos horizontais da fachada, trazendo um caráter modernizante à obra (figura 105). Este projeto começou a ser implantado em 1540, sendo completado apenas no primeiro nível, que resta até a atualidade (figura 106).

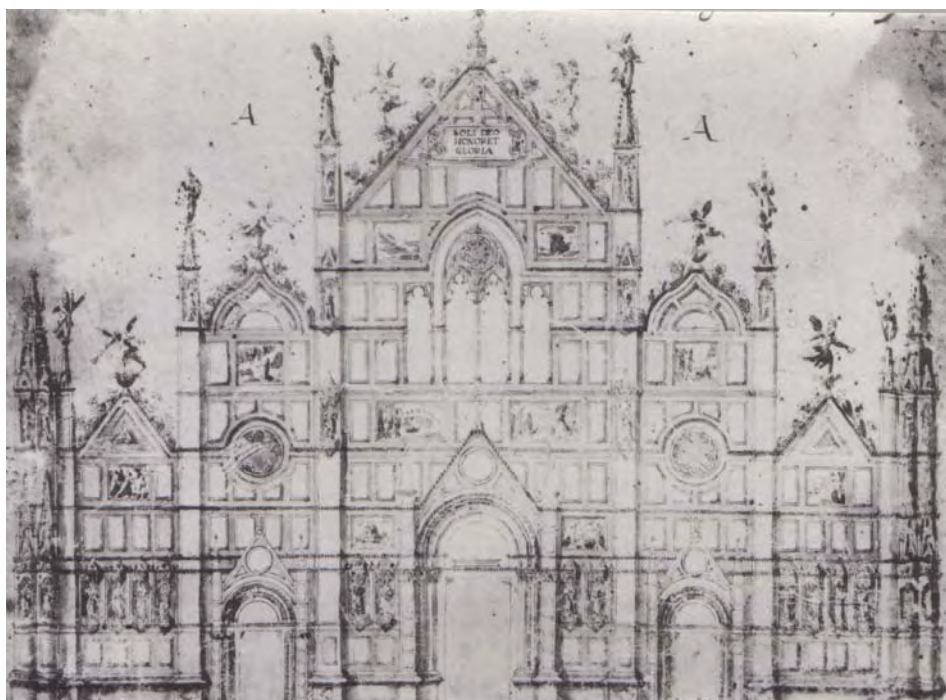


Figura 105 – Projeto de Domenico da Varignano para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 146).



Figura 106 – Vista da fachada de San Petronio com a porção executada de fachada proposta por Domenico da Varignano (WITTKOWER, 1974, p. 142).

Depois dele, mesmo antes do início dos trabalhos de implantação da fachada, outros arquitetos foram consultados, e enviaram estudos para o problema. Todos eles adotaram a mesma postura conciliatória de Varignano, procurando na fusão de elementos góticos com as regras clássicas um equilíbrio dos estilos aparentemente antagônicos. O primeiro deles foi Baldassare Peruzzi, que entre 1521 e 1522 elaborou um estudo onde aparecem as ordens clássicas sobrepostas (figura 107). Em 1545, foi Giulio Romano quem enviou um estudo (figura 108). E novamente ele, em conjunto com Cristoforo Lombardo, apresentou outro estudo em 1546. Vignola por sua vez, também apresentou dois estudos na década 1540, ainda seguindo o caminho conciliatório (figura 109).

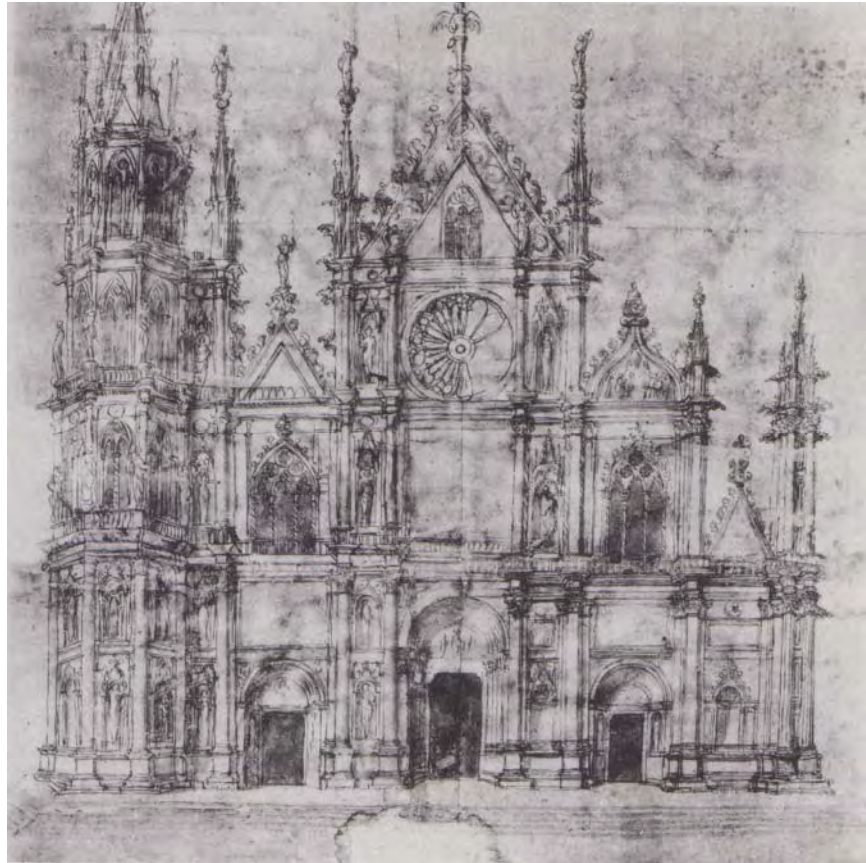


Figura 107 – Projeto de Baldassare Peruzzi para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 146)

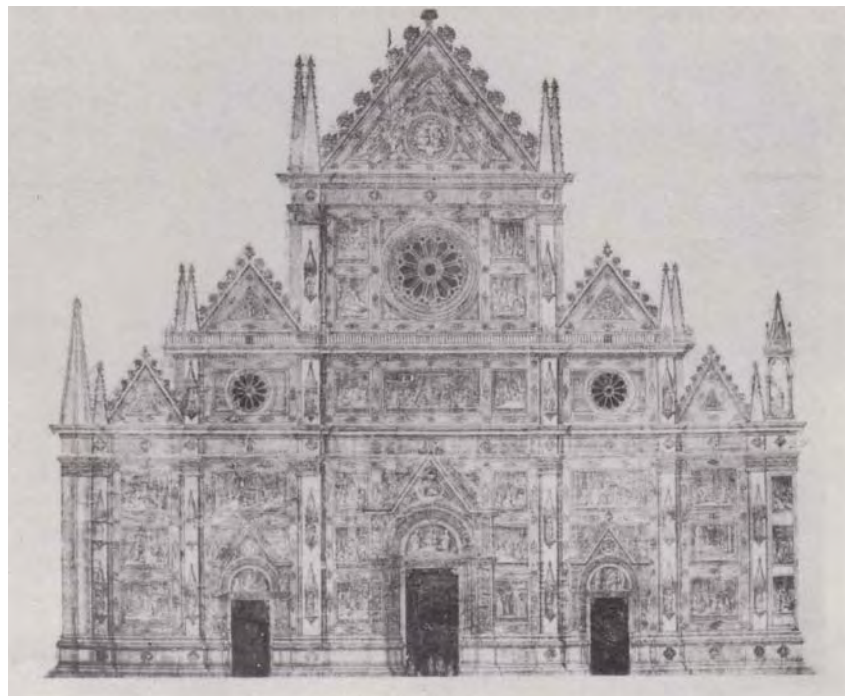


Figura 108 – Projeto de Giulio Romano para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 147)



Figura 109 – Projeto de Vignola para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 148).

Não convencidos, os cidadãos bolonheses ainda confiaram a Francesco Terribilia e Domenico Tibaldi a execução de mais estudos, e em ambos observa-se a incorporação dos elementos decorativos já executados na fachada segundo o projeto inicial de Varignano (figura 110). Ambos os estudos também procuraram o caminho da conciliação entre os estilos.



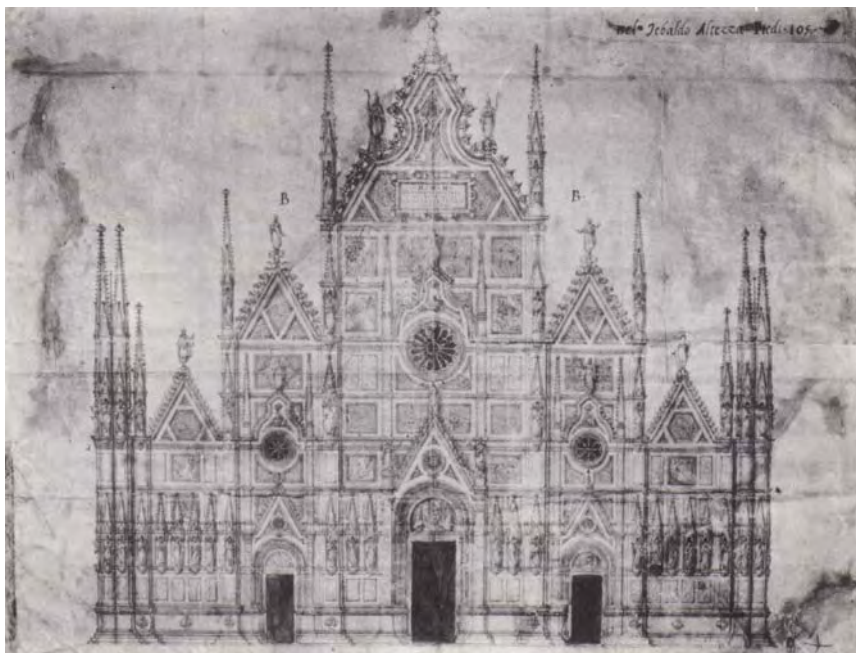


Figura 110 – Projetos de Francesco Terribilia (WITTKOWER, 1974, p. 148) e de Domenico Tibaldi (WITTKOWER, 1974, p. 149), ambos para a fachada de San Petronio.

Todos os projetos apresentados até este momento procuravam manter, de alguma forma, o diálogo com o existente. Todos mantiveram o acentuado verticalismo da arquitetura gótica, marcado pela divisão da fachada em faixas verticais, com acabamentos superiores independentes, que conformam um crescente em altura e ritmo para a faixa central, mais alta e com o portal de acesso principal. Através da manutenção do revestimento existente, e principalmente do emprego desses princípios compositivos da arquitetura gótica, estes projetos primavam pela unidade estilística.

De posse destes dois últimos estudos, o conselho dos cidadãos resolveu consultar o arquiteto que gozava da mais renomada reputação naquele tempo: Andrea Palladio. Apresentados os desenhos, Palladio se pronunciou contrário a ambos, pois para ele o problema estava na manutenção da decoração gótica existente, que deveria ser demolida.

Em julho de 1572, Palladio visitou Bolonha, e tendo preferido o projeto de Terribilia, o instruiu para a elaboração de um outro projeto, no qual,

por insistência local, ainda foi mantido o revestimento existente (figura 111). Porém, ele representa o mais clássico até então apresentado, seguindo o estilo palladiano de solução de fachadas de igrejas através da sobreposição de frontões e ordens de colunas de diferentes tamanhos, como na exemplar fachada de Il Redentore, em Veneza (figura 116).

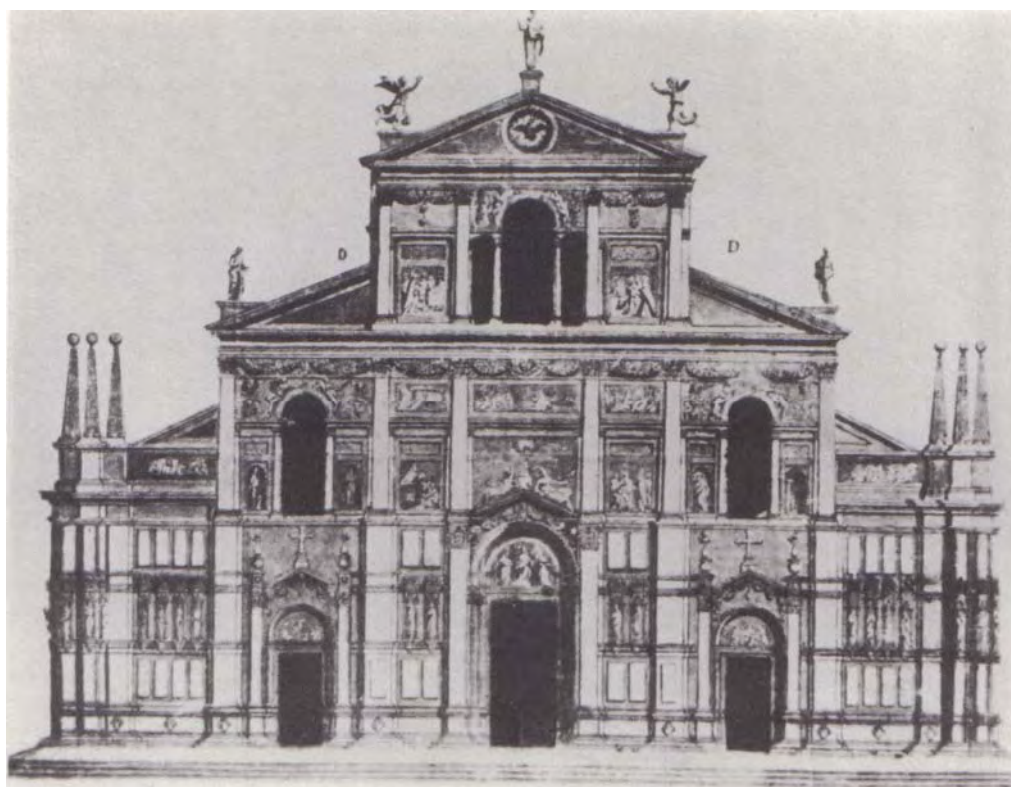


Figura 111 – Projeto de Andrea Palladio juntamente com Francesco Terribilia para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 150)

O projeto, assim como seus predecessores, acabou parado em meio a tantas discussões e à oposição ferrenha dos defensores do estilo gótico. Mais tarde, Palladio decidiu preparar um desenho próprio, que foi enviado em 1578, onde elimina o revestimento existente (figura 112). A partir de então, se segue uma série de estudos, em que a ordem clássica se impõe cada vez mais, rompendo com o estilo antigo. Esta seqüência se inicia com um projeto para incorporação de uma ordem colossal (figura 113), e culmina com a proposta para a adição de um pórtico à frente da fachada da igreja (figura 114).

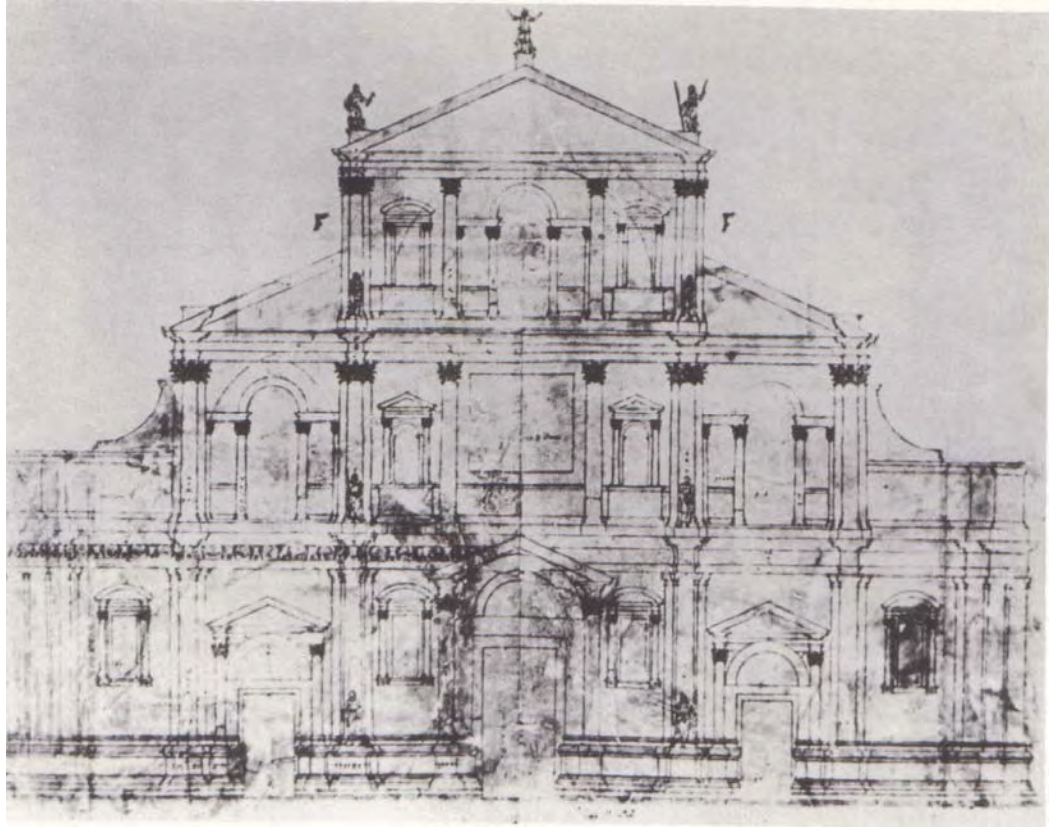


Figura 112 - Projeto de Andrea Palladio para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 150)

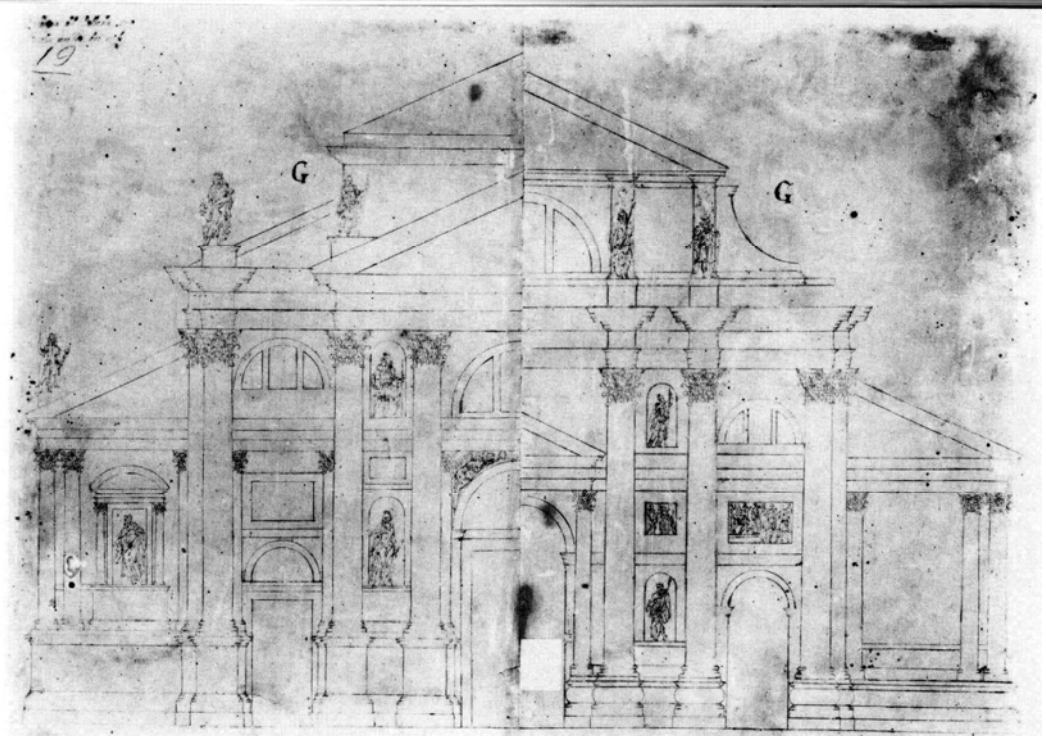


Figura 113 – Projeto de Andrea Palladio para a fachada de San Petronio (WITTKOWER, 1974, p. 151)

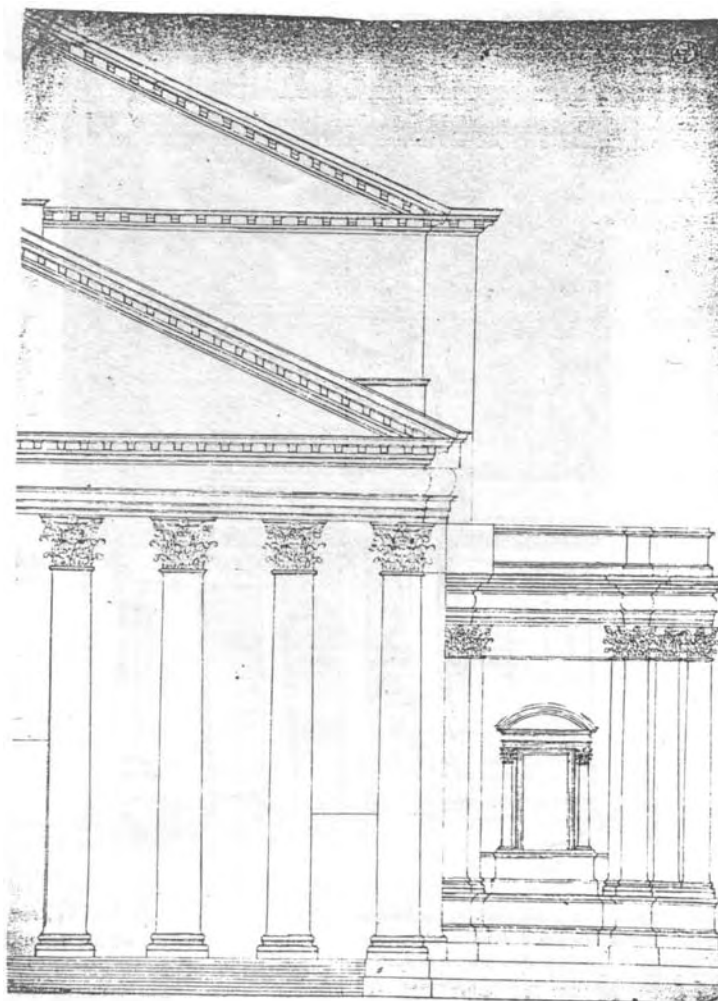


Figura 114 – Projeto de Andrea Palladio para a fachada de San Petronio, incorporando o Pórtico (LEWIS, 1991, p. 199)

Em carta enviada por Palladio em 1579, ele se diz totalmente convencido da adoção do pórtico e que estaria produzindo um desenho, o qual sabemos foi enviado pouco tempo depois juntamente com outra carta que explica e justifica o projeto. Nela, Palladio argumenta que:

O pórtico na verdade muito me agradaria, e seria uma coisa bellissima que não é feita em nosso tempo e de grande comodidade, e (...) os antigos faziam poucos templos em que não se fizesse seus pórticos à frente e em alguns ao entorno (PALLADIO apud ACKERMAN, 1967, p. 112).

A grande escala do pórtico proposto por Palladio, medindo quase 50 m de frente, só pode ser comparada ao pórtico do Panteão em Roma. Aliás, sua estrutura interna previa uma cobertura abobadada, ao modelo do exemplar romano, apoiada por uma seqüência de colunas internas

(figura 115). Para reforçar esta imensa estrutura, as laterais eram fechadas com paredes, garantindo um reforço estrutural e funcionando como contrafortes.

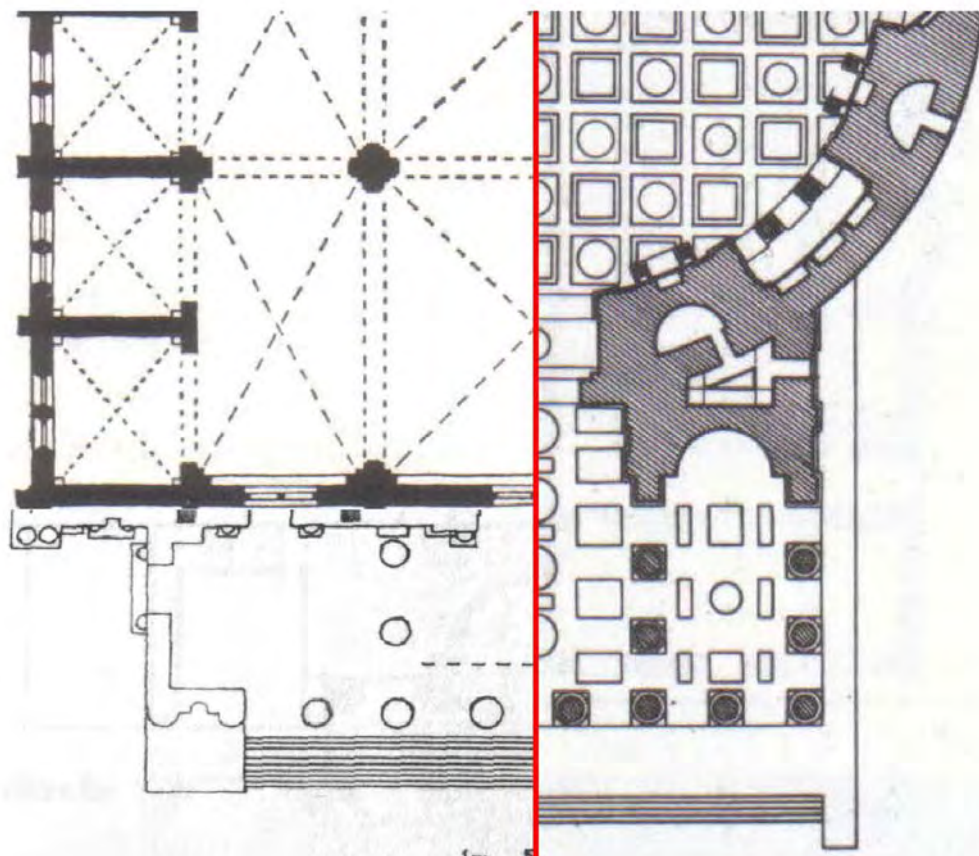


Figura 115 – Montagem realizada a partir da reconstituição do pórtico proposto por Palladio para San Petronio, realizado por James Ackerman (ACKERMAN, 1967, p. 117) e da planta do Panteão Romano, em mesma escala (NORBERG-SCHULZ, 1999, p.53).

A adoção do pórtico também possui uma relação direta com a tradição local, visto que a cidade de Bolonha é caracterizada pela adoção de pórticos nos térreos dos edifícios, que criam passeios cobertos por toda a zona central. Neste caso específico do pórtico de San Petronio, ele estaria isolado, porém, mesmo assim, como afirmou Palladio, seria de grande comodidade, além de representar um grande símbolo da cidade, como a cúpula de Brunelleschi representava para a rival Florença.

A fachada neste caso possuía um caráter ambíguo, pois como constata James Ackerman “pertencia mais à rua ou à praça do que à igreja

propriamente, a qual precisava nada mais que uma parede com buracos para portas e janelas” (ACKERMAN, 1991, p. 140). E neste sentido, nos lembra a frase de Robert Venturi, para quem:

A arquitetura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço. (...) A arquitetura como parede entre o interior e o exterior converte-se no registro espacial dessa resolução e em seu drama (VENTURI, 1995, p. 119).

Ainda em 1579 se deu o último contato de Palladio, que se afastou de Bolonha, onde a discussão se seguiu após sua morte em 1580. O ano de 1582 parece ter sido marcado pela decisão final, quando o gótico venceu o clássico devido aos altos custos de demolição do revestimento existente. Optou-se então por um projeto que representava uma junção dos dois projetos anteriormente apresentados por Francesco Terribilia e Domenico Tibaldi.

A decisão foi baseada no relatório de Pelegrino de' Pellegrini, que dividiu todos os projetos existentes em três grupos: os projetos góticos, os clássicos e os de conciliação entre os dois estilos (PANOFSKY, 1955, p. 269). Sua posição foi em favor da pureza estilística, o que já descartava os projetos conciliadores. Pessoalmente, ele preferia um projeto clássico, porém na impossibilidade econômica de se demolir o existente, aceitava como melhor solução a adoção de um projeto gótico.

Esta decisão também está relacionada à identidade de Bolonha, muito mais ligada a corporações de ofícios, que possuíam uma tradição gótica muito arraigada, do que propriamente a uma classe dominante burguesa como em Florença e Roma. Estas cidades eram vistas pelos cidadãos de Bolonha como hostis e totalitárias, sendo ali característica a participação social mais abrangente.

Para a obra posterior de Palladio, o projeto de San Petronio representou um importante avanço no seu esquema básico de solução bidimensional de fachadas eclesiásticas: a tridimensionalidade dos pórticos

sobrepostos. Seu projeto para o templo em Maser, em 1579 e 1580, já incorpora o pórtico à frente da fachada (figura 116). Nesta mesma época, conforme publicado por James Ackerman (ACKERMAN, 1967, p. 118), Palladio teria estudado a incorporação de um pórtico também na fachada já executada de San Giorgio Maggiore, em Veneza.



Figura 116 – Vista frontal de Il redentore, em Veneza (LOTZ, 1998, p. 151) e vista frontal do Templo de Maser (ACKERMAN, 1991, p. 136).

Em seus estudos para San Petronio, Palladio, que na época já contava com grande experiência como arquiteto, tendo no currículo as grandes Igrejas de Veneza, demonstrou um crescente radicalismo com relação à manutenção de características originais da fachada, e observa-se que, a cada novo estudo, há uma predominância maior da linguagem clássica. Esta posição é bastante diversa da observada no projeto da Basílica, onde a nova inserção procurou um diálogo com o existente, mantendo certas características do original, permitindo a leitura de ambas as fases na fachada do edifício, assim como também foi observado no projeto de San Francesco, de Alberti. Podemos supor que, talvez pela data, final do século XVI, quando o classicismo já dominava o cenário arquitetônico e

também pela grande experiência e tradição da arquitetura de Palladio na época, o arquiteto não tentou, nestes projetos para San Petronio, nenhum tipo de harmonia entre os elementos existentes e as novas inserções.

CONCLUSÃO

Através deste estudo, objetivamos demonstrar que desde o seu nascimento a atividade de projetar, entendida como elaboração mental anterior à execução da obra, deparou-se com os condicionantes estabelecidos pelo contexto, bem como com a reutilização de estruturas preexistentes. A escolha deste tema propiciou-nos a comparação do que havia antes com o que foi implantado, do elemento histórico com o novo, confrontando as distintas interpretações de uma sociedade sobre seus edifícios. Como afirmou Alfonso Corona Martinez:

A reforma questiona o princípio de unidade, essencial para a visão clássica da obra de arte. Os edifícios reformados não são obras de arte, ou não aceitam a unidade. São, ao contrário, documentos, obras de expressão (MARTINEZ, 1986, p. 60).

Apesar da autonomia adquirida pelo projeto arquitetônico no Renascimento, idealmente concebido como obra fechada e acabada, constatamos que a estética do reaproveitamento, da fragmentação e do sentido de continuidade histórica esteve presente em muitas delas. E ainda, que os arquitetos renascentistas atuaram de forma consciente em relação a este condicionante, devido ao distanciamento histórico estabelecido pela primeira vez neste período, construído através da pesquisa histórica, que lhes permitiu agir com segurança em contextos preexistentes. Constatamos, também, que o projeto autônomo renascentista partia, em muitos casos, de uma abordagem contextualista, que raramente é lembrada pelos estudiosos.

A independência deste suposto projeto arquitetônico fechado se revelou na verdade bastante flexível, no sentido em que, como observado nas

obras analisadas, o princípio de ordem geral do projeto é concebido a partir das preexistências, escolhido dentre as geometrias possíveis que os elementos existentes permitiam. Ao não impor uma regra genérica, alheia ao contexto, estes arquitetos conseguiram alcançar a unidade, dando um sentido de obra acabada ao que na verdade é uma composição de distintos elementos, ainda que muitas vezes a distinção entre o antigo e o novo permanecesse evidente.

Em relação ao contexto urbano, outra questão importante observada foi a visível preocupação na preservação da variedade de registros históricos da cidade medieval. Apesar dos estudos para as cidades ideais, como as já referidas pinturas do século XV (figuras 39 e 40), o que se viu no Renascimento Italiano foi muito mais uma tentativa de qualificar espaços urbanos importantes do que propriamente implantar um plano geral idealizado, que se provou impossível e irrealizável. A intenção foi criar pólos de irradiação da nova cultura, que mais uma vez partiam da preexistência, através da manutenção de alinhamentos, valorização de visuais e do emprego regrado de elementos da tradição, com o intuito de criar uma ordem geral aparente. Como explica Ignasi Solá-Morales:

(...) a intervenção sobre a realidade construída que a arquitetura do Renascimento quer é uma intervenção cujo objetivo é unificar a totalidade do espaço como cenário da cidade (SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, 1987, p. 7).

Para Leonardo Benevolo, a obra de Alberti demonstra que:

A nova arquitetura está concebida como um nobre cenário de elementos proporcionados entre si harmonicamente para que possam ser contemplados quase como um quadro, e possam enobrecer a cidade tradicional sem desvirtuar seu caráter (BENEVOLO, 1981, p. 153).

No sentido de construir este cenário, a preocupação com as fachadas dos edifícios foi constante, constituindo esta a mais usual intervenção em ambientes já construídos. Como lembra Thomas Schumacher:

Na arquitetura pré-século XX (...) quanto mais importante a fachada, menor é a sua relação com o edifício que reveste e maior é a relação com o espaço a sua frente (SCHUMACHER, 1988, p.13).

E Giulio Carlo Argan:

O espaço da cidade era concebido, então, como um 'interior', e mais precisamente, como o interior de um palácio no qual as praças eram aposentos e as ruas eram corredores e escadarias (ARGAN, 1969, p.30).

Convencidos de seu papel, que consistia em dar respostas aos novos problemas arquitetônicos que se apresentavam neste período, os arquitetos renascentistas procuraram criar novos modelos, adaptando soluções clássicas às novas necessidades de uma sociedade em transformação. Pois assim como as soluções para uma igreja basilical com fachada em dois níveis, para a planta de uma biblioteca, ou para uma fachada de um *palazzo* urbano, não eram conhecidas as soluções para os problemas de projeto contemporâneos dadas pelos arquitetos da antiguidade.

Observando a máxima do tratado albertiano, que propunha: "(...) devemos esforçar-nos para produzir nossas próprias criações, para rivalizar, ou se possível, superar a sua glória" (ALBERTI, 1989, p. 24), e a afirmação do mesmo contida em sua correspondência: "o que se quer é melhorar o que já foi feito, e não estragar o que existe" (ALBERTI apud TAVERNOR, 1998, p. 59-60), os arquitetos puseram-se em uma posição ativa no processo de intervenção, equiparando-se aos que lhes precederam no direito de projetar sobre a cidade, porém conscientes da história e da tradição de seus habitantes. Não seria correto compreender essas citações como um incentivo à destruição do existente, na verdade, elas transmitem um desafio aos arquitetos, para que conjuguem o preexistente com o novo, ambos em igual importância, garantindo assim a continuidade histórica, adicionando virtudes à obra arquitetônica. Aliás, essa é a síntese das operações reabilitadoras: adicionar, e nunca reduzir,

significados que expressem os valores e aspirações de uma determinada cultura em seus vários estágios de desenvolvimento.

Para Ignasi Solá-Morales:

O problema da 'conformitas', ou seja, da coerência ou incoerência a respeito das condições do existente, é a questão central nas intervenções arquitetônicas que se produzem em uma paisagem já existente. Me atrevera a dizer que este problema da 'conformitas', ou seja, da leitura crítica do existente para definir uma maneira de intervir, é característico de toda a arquitetura do classicismo (SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, 1987, p. 7).

Christine Smith também se manifestou a respeito do mesmo assunto da seguinte forma:

O problema da relação entre tradição e inovação é resolvido da mesma maneira em cada uma destas manifestações: inovações modernas são aceitáveis, se elas podem se provar válidas pelo sóbrio critério da excelência (SMITH, 1992, p. 79).

Esta aparente tensão produzida, sempre que propõe edificar em áreas já edificadas, se mostrou resolvida no Renascimento na medida em que o objetivo maior dos projetos foi o de restabelecer ou revitalizar o diálogo de uma edificação preexistente com o ambiente cultural que o cerca. As intervenções reabilitadoras no Renascimento Italiano foram marcadas pela sua ligação estreita com a construção da identidade social, transformada ao longo dos séculos XV e XVI, sob influência do pensamento humanista, do fortalecimento da burguesia e da nova organização do poder. Somente desta forma, contribuindo para a consolidação desta identidade, as intervenções foram plenamente aceitas e valorizadas.

Estas reabilitações, em um âmbito maior, reconstruíram não somente a arquitetura, mas também um sentido para ela, atribuindo novos significados a estas obras. E esta é a peculiaridade deste tipo de intervenção: poder reabilitar não somente o uso e a condição material de uma obra significativa por seu passado, mas também associar novos

valores aos que a mesma já possui. Uma reabilitação preserva a condição de referência cultural de uma edificação ao mesmo tempo em que amplifica seus significados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, James S. **La arquitectura de Miguel Angel**. Madrid: Celeste, 1997.
- ACKERMAN, James S. **Palladio**. London: Penguin, 1991.
- ACKERMAN, James. Palladio's lost portico project for San Petronio in Bologna. In: **Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower**. London: Phaidon, 1967. p. 110-115.
- ALBERTI, Leon Battista. **On the art of building in the books**. Cambridge: MIT, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Historia da arte como historia da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. **The renaissance city**. New York: Braziller, 1969.
- ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. **Michelangelo Architect**. New York: Abrams, 1993.
- BACON, Edmund N. **Design of cities**. New York: Thames and Hudson, 1978.
- BARRAL I ALTET, Xavier. **A alta idade média: da antiguidade tardia ao ano mil**. Köln: Taschen, 1998.
- BARRAL I ALTET, Xavier. **The romanesque: towns, cathedrals, and monasteries**. Köln: Taschen, 2001.
- BELTRAMINI, Guido. **Andrea Palladio: l'oeuvre architecturale**. Paris: Flammarion, 2001.

- BENEVOLO, Leonardo. **Diseño de la ciudad**. Mexico: G. Gili, 1979. 5 v.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. **Historia de la arquitectura del renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII**. Barcelona: G. Gili, 1981. 2 v.
- BIERMANN, Verônica; BORNGÄSSER KLEIN, Bárbara; EVERS, Bernd et al. **Teoria da arquitetura: do Renascimento até aos nossos dias: 117 tratados apresentados em 89 estudos**. Köln: Taschen, 2003.
- BORSI, Franco. **Leon Battista Alberti: l'opera completa**. Milano: Electa, 1996.
- BOUCHER, Bruce. **Andrea Palladio: the architect in his time**. New York: Abbeville, 1998.
- BRANDÃO, Carlos A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BRANDÃO, Carlos A. L. **Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRUSCHI, A.; FROMMEL, C. L.; METTERNICH, F. G.; THOENES, C. **San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane**. Milano: Electa, 1996.
- BULGARELLI, Massimo; CERIANA, Matteo. **All'ombra delle volte: architettura del quattrocento a Firenze e Venezia**. Milano: Electa, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. **The civilization on the renaissance in Italy**. London: Phaidon, 1995.
- BURKE, Peter. **O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- BURNS, Howard. Leon Battista Alberti. In: FIORE, Francesco Paolo (Org.). **Storia dell'architettura italiana: il quattrocento**. Milano: Electa, 1998. p. 114-165.
- BURNS, Howard; FAIRBAIRN, Lynda; BOUCHER, Bruce. **Andrea Palladio 1508-1580: The portico and the farmyard**. London: Graphis, 1975.
- BUSSAGLI, Marco (Ed.). **Roma: arte y arquitectura**. Colonia: Könemann, 2000.

- CABIATI, Ottavio. Nota al Palladio. In: PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'architettura**. Milano: Ulrico Hoepl, 1990.
- CARR, Edward. **O que é história?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- CASTEX, Jean. **Renacimiento, Barroco y Clasicismo**: historia de la arquitectura, 1420-1720. Madrid: Akal, 1994.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHOAY, Françoise. A propos de culte et de monuments. In: RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments**: son essence et sa genèse. Paris: Éditions du Seuil, 1984. p. 7-19.
- CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- COFFIN, David R. **The villa in the life of renaissance Rome**. New Jersey: Princeton, 1998.
- CRESTI, Carlo; RENDINA, Claudio; LISTRI, Massimo. **Villas y palacios de Roma**. Köln: Könemann, 1999.
- FIORE, Francesco Paolo (Org.). **Storia dell'architettura italiana**: il quattrocento. Milano: Electra, 1998.
- FLETCHER, Banister. **A history of architecture on the comparative method**. London: Athlone Press, 1961.
- FOSTER, Kurt W. Giulio Romano and Andrea Palladio on common ground: the Palazzo Thiene and Basilica at Vicenza. In: **The Cornell journal of architecture 4**. New York: Rizzoli, 1991. p. 22-39.
- FROTA, José Artur D'Aló. Re-arquiteturas. In: **Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis**. Porto Alegre Vol.3 (jun.2001), p. 219-221.
- FURNARI, Michele. **Formal design in renaissance architecture**: from Brunelleschi to Palladio. New York: Rizzoli, 1995.
- GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. São Paulo: UNESO, 1996.

- GOETHE, J. W. *Geschichte der Farbenlehre*. Citado por: SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1978. p. 267.
- GOITIA, Fernando Chueca. **Historia de la arquitectura occidental**. Tomo V. Renacimiento. Madrid: Dossat, 1989.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig. **Michelangelo**: paintings, sculpture, architecture. London: Phaidon, 2000.
- GOMBRICH, E. H. **Norma e forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GÓMEZ, Margarita Fernández. **La teoría clásica de la arquitectura**: clasicismo y renacimiento. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1999.
- GRACIA, Francisco de. **Construir en lo construido**. Madrid: Nerea, 1992.
- HALE, J. R. (ed.) **The Thames and Hudson encyclopaedia of the italian renaissance**. London: Thames and Hudson, 1981.
- HART, Vaughan; HICKS, Peter (ed.). **Paper palaces**: the rise of the renaissance architectural treatise. New Heaven: Yale University Press, 1998.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália**: 1400-1500. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- JOHNSON, Eugene J. Leon Battista Alberti. In: PLACZEK, Adof K. (Org.). **MacMillan encyclopedia of architects**. New York: Free Press, 1982. p. 48-59.
- KOSTOF, Spiro. **Historia de la arquitectura**. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 3v.
- KRAUTHEIMER, Richard. **Studies in early Christian, medieval and renaissance art**. New York/London: New York University Press & University of London Press, 1969.

- KRUFF, Hanno-Walter. **A history of architectural theory: from Vitruvius to the present.** New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- KUBELIK, Martin. Andrea Palladio's Vicenza: Urban Architecture and the continuity of change. In: **The cornell journal of architecture 4.** New York: Rizzoli, 1991. p 40-55.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: UNICAMP, 1992.
- LETAROUILLY, Paul. **Edifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, eglises, couvents.** New York: Princeton Architectural, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.
- LEWIS, Douglas. Andrea Palladio. In: PLACZEK, Adof K. (Org.). **MacMillan encyclopedia of architects.** New York: Free Press, 1982. p. 345-361.
- LEWIS, Douglas. **The drawings of Andrea Palladio.** Washington: International Exhibitions Foundation, 1981.
- LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália: 1500-1600.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- LOTZ, Wolfgang. **Studies in italian renaissance architecture.** London: MIT/Press, 1987.
- MARCH, Lionel. **Architectonics of humanism: essay on nurber in architecture.** London: Academy Editions, 1998.
- MARTINEZ, Alfonso Corona. Apuntes para una estética de la reforma. In: **SUMMA: revista de arquitectura tecnología y diseño.** Buenos Aires (set. 1986), p. 60-65.
- MORRESI, Manuela. **Piazza San Marco: istituzioni, poteri e arquitetura a Venezia nel primo cinquecento.** Milano: Electra, s.d.
- MORRIS, A. E. J. **Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la revolución industrial.** Barcelona: G. Gili, 1984.

- MUNFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MURRAY, Peter. **Arquitectura del renacimiento**. Madrid: Aguilar, 1972.
- NÉRET, Gilles. **Miguel Ângelo**. Köln: Taschen, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura occidental**. Barcelona: G. Gili, 1999.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1980.
- PALLADIO, Andrea. **I quattro libri dell'architettura**. Milano: Ulrico Hoepl, 1990.
- PALLADIO, Andrea. **The four books on architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectivas, 1955.
- PAPE, Thomas; WUNDRAN, Manfred (1994). **Andrea Palladio 1508-1580: um arquitecto entre o Renascimento e o barroco**. Köln: Taschen, 1994.
- PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura: antología crítica**. Madrid: H. Blume, 1984.
- PAYNE, Alina Alexandra. **The architectural treatise in the italian renaissance: architectural invention, ornament, and literary culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PELLECCHIA, Linda. Architects read Vitruvius: renaissance interpretations of the atrium of the ancient house. In: **Journal of the society of architectural historians**. Vol. 51. Philadelphia, 1992. p. 377-416.
- PEREIRA, Cláudio Calovi. **Architectural practice and the planning of minor palaces in renaissance** (PhD thesis). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1998.

- PEREIRA, Claudio Calovi. Critérios da arquitetura e prática de projeto em Leon Battista Alberti (1404-1472). In: **Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis**. Porto Alegre Vol.3 (jun.2001), p. 93-98.
- PEREIRA, Claudio Calovi. Prática profissional e o projeto de palácios menores no Renascimento italiano. In: **Arqtexto**. Porto Alegre N.1 (2001), p.38-47.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PREYER, Brenda. The Rucellai palace. In: KENT, F. W. et ali. **Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: a florentine patrician and his palace**. London: The Warburg Institute, 1981. p. 155-208.
- PUPPI, Lionello. **Palladio**. Milano: Electra, 1999.
- PUPPI, Lionello. **Palladio: opera completa**. Milano: Electra, 1995.
- REED, Henry Hope. **Palladio's architecture and its influence: a photographic guide**. New York: Dover, 1980.
- ROBERTSON, D. S. **Arquitetura grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROSENAU, Helen. **La ciudad ideal: su evolución arquitectónica en Europa**. Madrid: Alianza, 1999.
- ROWE, Colin. Grid, frame, lattice, web: Giulio Romano's palazzo Maccarani nad the sixteenth century. In: **The cornell journal of architecture 4**. New York: Rizzoli, 1991. p. 6-21.
- ROWE, Colin. **Maneirismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: G. Gili, 1999.
- RYKWERT, Joseph. **The palladian ideal**. New York: Rizzoli, 1999.
- SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- SCHIAVO, Armando. **Michelangelo architetto**. Roma: Stato, 1949.
- SCIOLLA, Gianni Carlo. **La città ideale nel rinascimento**. Torino: Utet, 1975.

- SERLIO, Sebastiano. **Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese**. Bologna: [s. n.], 1978.
- SERLIO, Sebastiano. **On domestic architecture**. New York: MIT Press, 1948.
- SERLIO, Sebastiano. **Sebastiano Serlio on architecture**. New Haven: Yale University Press, 1996.
- SHUMACHER, Thomas L. Palladian variations. In. **The cornell journal of architecture 3**. New York: Rizzoli, 1988. p. 12-29.
- SILVA, Elvan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: SAGRA, 1991.
- SIMPSON, F. M. **History of architectural development**. London: Longmans Green, 1905. 3v.
- SMITH, Christine. **Architecture in the culture of early humanism: ethics, aesthetics and eloquence 1400-1470**. New York: Oxford University Press, 1992.
- SOLÁ-MORALES Y RUBIÓ, Ignasi de. **Teorías de la intervención arquitectónica**. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arquitectura, 1987.
- STIERLIN, Henri. **O Império Romano: dos Etruscos ao declínio do Império Romano**. Köln: Taschen, 1997.
- SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TAFURI, Manfredo. **Architecture et humanisme: de la Renaissance aux réformes**. Paris: Dunod, 1981.
- TAFURI, Manfredo. **La arquitectura del humanismo**. Madrid: Xarait, 1982.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presenca, 1988.
- TAVERNOR, Robert. **On Alberti and the art of building**. New Haven: Yale University Press, 1998.

- TOMAN, Rolf (Ed.). **A arte do gótico**: arquitetura – escultura – pintura. Köln: Könemann, 1998.
- VAN ECK, Caroline. The structure of De Re Aedificatoria reconsidered. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**. Vol. 57/3. Philadelphia, 1998. p. 280-297.
- VASARI, Giorgio. **Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres**. Buenos Aires: El Ateneo, 1945.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VITRÚVIO (Marcus V. Pollio). **The ten books on architecture** (traduzido por Morris H. Morgan). New York: Dover, 1960.
- WHITE, John. **Arte y arquitectura en Italia 1250-1400**. Madrid: Cátedra, 1989.
- WITTKOWER, Rudolf. **Gothic vs. classic**: architectural projects in seventeenth-century Italy. New York: Braziller, 1974.
- WITTKOWER, Rudolf. **Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo**. Madrid: Alianza, 1995.
- WITTKOWER, Rudolf. **Sobre la arquitectura en la edad del humanismo**: ensayos y escritos. Barcelona: G. Gili, 1979.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.