

PAULO BICCA

ARCHITECTUS



LEON BATTISTA ALBERTI ARCHIT.

F. Dijoniti.

FIORENTINO

F. Battista Alberti.

CAU/RS

Conselho de Arquitetura
e Urbanismo do Rio Grande do Sul

PAULO BICCA

ARCHITECTUS

Aos meus netos, Vicente, Francisco e Leonardo.

PAULO BICCA

ARCHITECTUS



Porto Alegre, RS
2022

Livro Architectus – Paulo Bicca



Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS)
Rua Dona Laura, 320 | Bairro Rio Branco | Porto Alegre/RS | (51) 3094-9800
www.caurs.gov.br

Conselho Editorial

Carlos Eduardo Mesquita Pedone
Fábio Müller
Rinaldo Ferreira Barbosa
Bruno César Euphrásio de Melo
Isatir Bottin Filho

Assessoria Técnica do CAU/RS

Tales Völker

Capa, projeto gráfico e diagramação

Edgar Morelli

Revisão de texto

Aline Lorentz

Assistente Editorial

Daiene Bauer Kühl

Editor

Nilo Wachholz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B 583

Bicca, Paulo

Architectus / Paulo Bicca. – Porto Alegre: Concórdia, 2022.
280 p.

1. Arquitetura. 2. Profissão. 3. História. 4. Renascimento.
I. Título.

CDU 72.08

Bibliotecária Débora Zschornack – CRB 10/1390

ISBN: 978-65-5591-064-3



Editora Concórdia

Av. Pátria, 466 - São Geraldo - Porto Alegre - RS
CEP: 90230-070

O Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS) entrega mais um conjunto de publicações de autoria de Arquitetos e Arquitetas do estado selecionadas a partir da 3^a edição de nosso edital público. Já são 14 livros que têm por objetivo registrar e divulgar amplamente a relevante produção dos profissionais e pesquisadores gaúchos a partir de seus trabalhos de investigação e produção técnica.

As publicações são resultado de uma parceria do CAU/RS com a Câmara do Livro, entidade responsável pela Feira do Livro de Porto Alegre, e com a Editora Concórdia, igualmente selecionada através de processo público para realizar a produção e impressão dos trabalhos selecionados. Aos parceiros, agradecemos, assim como aos colegas que trabalharam na Comissão de Seleção das publicações e a todos os funcionários do CAU/RS que se envolveram direta ou indiretamente neste projeto.

Com essa iniciativa, o CAU/RS acredita estar contribuindo para cumprir com sua obrigação de promover e valorizar a profissão, oferecendo a toda a sociedade publicações de qualidade, utilizando de forma adequada parte dos recursos arrecadados de todos os arquitetos e urbanistas do estado, aos quais também agradecemos, além de estar informando e formando profissionais para a construção de cidades mais justas e belas.

Tiago Holzmann da Silva

Presidente

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
O DOMÍNIO DO TEMPO E DO ESPAÇO	28
CAPÍTULO II	
A ARQUITETURA, O ARQUITETO E O PASSADO.....	109
CAPÍTULO III	
DO MESTRE-ARQUITETO AO ARQUITETO	189
BIBLIOGRAFIA	273

APRESENTAÇÃO

O conteúdo deste livro, na sua quase totalidade, reproduz aquele contido no capítulo *La renaissance de l'architecte*, da minha Tese de Doutorado, *Le Dogme Architecte*, defendida em 1979, na Universidade de Grenoble, França. Trata-se, pois, de um tema já por mim abordado há anos. Porém, considero que, ainda hoje, aquilo que sobre ele então escrevi, no essencial, não precisa ser revisto; apenas, e quando muito, completado por alguns poucos acréscimos que, a meu juízo, enriqueceriam o texto original. Foi o que fiz, a ele adicionando ilustrações.

E no que concerne ao seu objeto, ele diz respeito ao (re) nascimento do arquiteto, ocorrido no período em que a Idade Média já se apresentava em estadio terminal e a Renascença se implantava na Europa a partir do seu epicentro, a Itália do século XV. Período esse que tem como seu fundamento o sistema capitalista que então se estrutura e se torna dominante, seja na sua forma manufatureira, seja na sua forma mercantil, ambas associadas. E como parte dessas mudanças radicais, abandona-se a organização do trabalho nos moldes corporativos, perdendo então relevância, na produção arquitetônica, a Figuraura do mestre construtor, em favor do arquiteto.

Foi a época em que, como condição necessária à afirmação desse novo profissional, abandonava-se a arquitetura gótica e se fazia “renascer” uma outra, de inspiração clássica. É quando as atividades realizadas pelo arquiteto - que “é aquele que concebe a forma do edifício sem, no entanto, ele próprio manipular a matéria”, no dizer de Thomas de Aquino - são elevadas à condição de *artes liberais*, distintas e opostas às *artes mecânicas*, associadas essas aos trabalhadores artesãos. É quando Giorgio Vasari se refere ao arquiteto como sendo aquele que, essencialmente, atua por meio da *arte del disegno*. E assim, no

território da arquitetura, estabeleceu-se a decorrente clivagem entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, condição necessária à realização daquilo que, genericamente, Marx chamou de “subordinação formal do trabalho ao capital”.

Quanto ao título *Architectus*, e embora ciente da ambiguidade do seu significado, tomei-o de empréstimo do rol de expressões utilizadas na Idade Média que nos remetem a um profissional à época associado à produção da arquitetura, o qual, em certa medida, reunia então as características que podem ser vistas como de transição entre o mestre construtor e o arquiteto. E é dessa transição/ruptura que eu trato nesse livro, utilizando-me, sobretudo, da designação mestre-arquiteto.

Ademais, e embora tenha sido escrito bem antes, o conteúdo deste livro se soma ao de outro meu, anteriormente publicado nessas mesmas Coleções CAU/RS, e intitulado *Selvageria Gótica - Perfeição Renascentista. Vol. 1: Uso e significado da expressão gótico*. São obras complementares, e, como tais, recomendo a leitura de ambas.

Se retornoi ao período citado, tomando-o com ponto de partida, é porque, conforme já sublinhou Ernst Cassirer, “os séculos XV e XVI podem considerar-se períodos de gestação do mundo moderno. Em todos os ramos da cultura humana, na religião, na arte e na filosofia, um novo espírito começou a despontar e a provocar o seu vigor”.

E ao que afirmava Cassirer, acrescento o que disse Eric Hobsbawm:

**“É vital o historiador lutar contra a mentira.
O historiador não pode inventar nada,
e sim revelar o passado que controla o presente às ocultas.”**

INTRODUÇÃO

A importância histórica do período nomeado Renascimento é uma verdade inconteste. As transformações econômicas, políticas e ideológicas que então começaram a ocorrer, ainda de modo tênué já a partir da segunda metade do século XIII (quando se inicia o que alguns historiadores chamam de protorrenascimento), foram acompanhadas de expressivas mudanças nos campos do saber e das artes e marcaram o curso da história iniciada pelo então nascente capitalismo. Todavia, considerar o Renascimento como importante para a história da humanidade não significa, em absoluto, isentá-lo da crítica, mesmo da mais severa; antes pelo contrário. Deve-se levar luz às questões que, sob muitos e relevantes aspectos, ainda restam obscuras ou, no mínimo, conhecidas ou tratadas por poucos. Tal crítica tem como condição necessária a ruptura com as ideologias por meio das quais esse período da história era e continua sendo comumente apresentado – ideologias presentes nas historiografias e nas teorias arquitetônicas que foram à época produzidas, assim como na maioria daquelas elaboradas nos séculos subsequentes, chegando até os nossos dias.

Era a Europa que, sobretudo a partir da Itália, então se transformava, eliminando os fundamentos sobre os quais se apoiou a sociedade medieval nascida do desmonte do Império Romano. É a época em que os capitalismos mercantil e manufatureiro lançam suas bases, em nítido conflito não apenas com o feudalismo, mas igualmente com o mundo urbano das corporações artesanais. É também quando o poder político fragmentado do período medieval dá lugar ao poder mais centralizado sob a forma de absolutismo monárquico ou sob a forma de dinastias localizadas nas cidades-estados. É quando se afirmam centros manufatureiros, comerciais e financeiros como Florença, Milão e Veneza. Transforma-se o mundo das ciências e, com ele, o das técnicas por

meio das quais se aprimoraram os controles sobre a natureza e os homens, exercidos a partir de então de maneira mais “racional”.

“Foi na época do Renascimento”, afirma Horkheimer, “que foram lançadas as bases das ciências naturais e físicas contemporâneas. Essas ciências tendem a estabelecer regularidades no curso da natureza, organizando a experiência de forma sistemática; o conhecimento dessas regularidades deve permitir provocar ou impedir, voluntariamente, certos efeitos; em outros termos, alargar ao máximo a esfera da dominação da natureza.”¹ Verdade que não vale apenas para o começo da história das ciências contemporâneas, pois a história da arquitetura que então se inicia, e que – transformada, é claro – chega até os nossos dias, também tem o seu nascedouro nesse mesmo período. Não se pode ignorar, malgrado via de regra acontecer o oposto, que é a partir de então que nasce a Figuraura do arquiteto tal como a conhecemos hoje: arquiteto herdeiro, em parte tão somente, das tradições legadas pela Antiguidade; mas, principalmente, enquanto sujeito e suporte da nova organização e divisão do trabalho que as relações de produção capitalistas então impuseram ao território da arquitetura.

É, sobretudo, a respeito desse nascimento do arquiteto que tratarei ao longo deste livro, destacando os elementos determinantes do processo do qual ele faz parte, e que se inicia já na agonizante Idade Média, com o enfraquecimento das relações sociais e de produção medievais; compreendida aí a deterioração das relações de trabalho que tinham como um dos seus pilares o sistema corporativo – transformações que precisavam ser levadas a cabo enquanto condições necessárias à consolidação e ao desenvolvimento do capitalismo manufatureiro. A história do arquiteto que então (re)nasce só se explica como constituinte deste processo de eliminação/substituição pelo qual se dá, simultaneamente, a progressiva subordinação/exclusão do mestre construtor.

Isso posto, vejamos algumas características gerais do sistema corpora-

¹ Horkheimer, Max. *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*. Paris: Ed. Payot, 1974.

tivo, começando pelo que diz Marx a respeito: “as leis das corporações da Idade Média impediam metódicamente a transformação do mestre em capitalista, limitando por editos rigorosos o número máximo de companheiros que ele tinha o direito de empregar, e ainda lhe impedia um emprego de companheiro de qualquer outro gênero profissional que não fosse o seu. A corporação se resguardava também, com um zelo ciumento, contra toda a intervenção do capital mercantil, a única forma livre do capital que lhe fazia frente. O mercador podia comprar qualquer tipo de mercadoria, exceto o trabalho. Ele era usado tão somente a título de produtor de produtos. Quando as circunstâncias exteriores necessitavam de uma progressiva divisão do trabalho, as corporações existentes se dividiam em subgêneros, ou então se formavam corporações novas ao lado das antigas, sem que profissões diferentes fossem reunidas em um mesmo ateliê. A organização corporativa excluía, portanto, a divisão manufatureira do trabalho, se bem que ela lhe desenvolvia as condições de existência, ao isolar e aperfeiçoar as profissões. Em geral, os trabalhadores e os meios de produção ficavam ligados como o caracol e a sua concha. Assim, faltava a base primeira da manufatura, isto é, a forma-capital dos meios de produção. Enquanto que a divisão social do trabalho, com ou sem troca de mercadorias, pertence às formações econômicas de sociedades as mais diversas, a divisão manufatureira do trabalho é uma criação especial do modo de produção capitalista.”² O que Marx nos descreve e destaca é a *forma tipo* da organização do trabalho e das relações de produção que estruturavam o sistema corporativo, extinto em favor do sistema manufatureiro. Porém, já adianto, a produção da arquitetura não se enquadra integralmente nessa *forma tipo*, e o próprio Marx, em outras passagens, nos mostra por que isso ocorre.

Ademais, Marx sublinha que com o capitalismo manufatureiro constituiu-se então, como sua condição necessária, aquilo que ele próprio chamou de *subordinação formal* do processo de trabalho ao capital; a qual, grosso modo, permanecerá até o capitalismo industrial, quando então se inicia, ainda segundo Marx, a *subordinação real* do processo de trabalho ao capital. E é aquele pri-

² Marx, Karl: *Le capital- Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

meiro tipo de subordinação que aqui será tratado; e, por isso, atenho-me ao que Marx diz sobre ele: “é justamente por oposição ao modo de produção capitalista plenamente desenvolvido, que nós chamamos *subordinação formal do trabalho ao capital*, a subordinação ao capital de um modo de trabalho tal qual ele estava desenvolvido antes de surgir a relação capitalista.”³ Atente-se para o fato de que aqui Marx não se refere à submissão do trabalhador ao capitalista, mas sim do trabalho ao capital, e essa sutil diferença é essencial. O que não quer dizer, é óbvio, que a primeira submissão não exista ou que não seja muito importante.

Quanto a essa *subordinação formal do trabalho ao capital*, saliento aqui apenas alguns dos seus aspectos gerais. Nesse sentido, sublinhe-se, mais uma vez, que a *submissão formal do trabalho ao capital* provoca a substituição do trabalho *corporativo* (trabalho via de regra em pequena escala; relação mestre, companheiro e aprendiz; pequena ou, por vezes, inexistente separação entre os agentes da produção e da comercialização, etc.) pelo trabalho *cooperativo*, no qual muitos e distintos trabalhadores são associados em um mesmo processo de trabalho. “A produção capitalista”, afirmava Marx, “só começa de fato a se estabelecer quando um só mestre explora muitos assalariados simultaneamente, onde o processo de trabalho, executado numa grande escala, demanda para o escoamento dos seus produtos um amplo mercado. Uma multidão de operários funcionando ao mesmo tempo sob o comando do mesmo capital, no mesmo espaço (ou se se quer, sobre o mesmo campo de trabalho), para produzir o mesmo gênero de mercadorias; eis o ponto de partida histórica da produção capitalista. É assim que, no seu início, a manufatura propriamente dita se distingue pouco dos ofícios da Idade Média, a não ser pelo maior número de operários explorados simultaneamente. O ateliê do chefe da corporação não fez outra coisa que expandir suas dimensões. A diferença começa por ser puramente quantitativa.”⁴

Mesmo que no início tenham sido “puramente” quantitativas, as trans-

³ Marx, Karl. *Um chapitre inédit du Capital*. Paris: Union Générale d`Editions, Col 10/18, 1971.

⁴ Marx, Karl. *Le Capital-Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

formações, entretanto, produziram, logo em seguida, mudanças qualitativas. É o próprio Marx que nos chama a atenção para isso sublinhando que as transformações quantitativas que a manufatura realiza, negando a organização corporativa, traziam consigo os germens de essenciais mudanças qualitativas que de imediato começaram a dar os seus frutos. Ademais – e, para o nosso caso, isso é bastante relevante –, quando tratarmos especificamente da produção arquitetônica, teremos a oportunidade de ver que as transformações nela ocorridas na transição da Idade Média para o Renascimento foram mais de ordem qualitativa, pois, do ponto de vista quantitativo, muito daquilo que caracteriza a manufatura nela já existia antes mesmo de o capitalismo nascer. Seja pela quantidade das pessoas envolvidas, seja pela diversidade dos trabalhos realizados de maneira cooperativa. Aliás, lembremo-nos de que Marx sublinha que já na Antiguidade o trabalho cooperativo simples existiu enquanto forma de organização vinculada às grandes obras, compreendidos entre essas, e não poderia ser diferente, os monumentos arquitetônicos de expressivas dimensões. Isso também ocorreu em toda a Idade Média, seja na produção dos castelos dos senhores feudais, seja na produção das igrejas e dos monastérios, por exemplo.

Ao se considerar as formações sociais nas quais se deu a transição do feudalismo para o capitalismo, o que então nelas se encontra, no que tange às formas de trabalho, já não é mais a existência exclusiva daquelas vinculadas ao modo de produção feudal. Enfatize-se que as próprias corporações de ofício, e não só por serem instituições eminentemente urbanas, nasceram subordinadas a um regramento econômico, político e jurídico não apenas estranho, mas oposto ao que havia predominado na Alta Idade Média.⁵ O que não significa afirmar que o mundo do trabalho já estava então subordinado, integralmente, ao modo de produção capitalista. Esse começava a ensaiar os seus primeiros passos, já robustos é verdade, mas ainda estava longe de ter desenvolvido todas as condições necessárias à sua plena existência; o que só ocorreria alguns séculos depois a partir da chamada revolução industrial; e é tão somente nessas

⁵ Ver: Marx, Karl, in *Un chapitre inédit du capital*. Paris: Union Général d`Editions, Col. 10/18, 1971.

novas circunstâncias que se dá uma alteração significativa no que Marx chama de composição orgânica do capital, decorrentes da introdução de novos e eficientes meios de produção. Para muitos, como Maurice Dobb⁶, por exemplo, o capitalismo propriamente dito só se constitui a partir dessas radicais transformações. Enquanto que para Jacques Le Goff, a história da longa Idade Média começou no século II ou III “para morrer lentamente sob os golpes da revolução industrial – das revoluções industriais – entre o século XI e os nossos dias”.⁷

O que a história mostra é que o binômio transição/transformação, associado ao capitalismo, não ocorreu de maneira tal que, de um momento para outro, o “velho” deixou de existir e o “novo” surgiu integralmente novo. Tratava-se, como sempre, de um processo ao longo do qual se revelam mais do que sintomas de que algo significativamente diferente começava a se delinear e ganhar corpo. No caso, e no que concerne ao mundo da produção, as transformações gerais então conduziram a uma situação na qual “a potência coletiva do trabalho, desenvolvido pela cooperação, aparece como força produtiva do capital [...]. É a primeira fase da transformação que percorre o processo de trabalho após a sua subordinação ao capital [...]. Sua base, o emprego simultâneo de um certo número de assalariados no mesmo ateliê se dá com a própria existência do capital e lá se encontra como resultado histórico de circunstâncias e de movimentos que concorreram para a decomposição do organismo feudal. O modo de produção capitalista se apresenta, pois, como necessidade histórica de transformar o trabalho isolado em trabalho social; mas, nas mãos do capital, esta socialização do trabalho aumenta as forças produtivas para poder explorar com mais vantagem.”⁸ Explorar de modo mais intenso o próprio trabalho socializado que então era a principal, senão a única, causa ou garantia do aumento das forças produtivas. O que se realiza, portanto, é uma relação contraditória entre a socialização do trabalho de um lado e o capital do outro. Contradições em relação às quais a organização-subordinação do trabalho é ao

⁶ Dobb, Maurice. *A Evolução do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

⁷ Le Goff, Jacques. *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Ed. Gallimard, 1977.

⁸ Marx, Karl. *Le Capital - Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

mesmo tempo causa e efeito. “Na economia burguesa”, afirmam Horkheimer e Adorno, “o trabalho social de cada indivíduo é mediatizado pelo princípio do eu – a alguns, ele deve permitir o crescimento do seu capital; a outros, ele deve dar a força de realizar um acréscimo de trabalho. Mas quanto mais o processo de autoconservação é assegurado pela divisão burguesa do trabalho, mais ele exige a autoalienação dos indivíduos que devem modelar seus corpos e suas almas sobre os equipamentos técnicos.”⁹

Autoalienação que ocorre sob uma dupla determinação: a subordinação do trabalho ao capital e a adaptação dos trabalhadores às novas técnicas (*lato sensu*) produtivas. Processo para cuja realização fazia-se necessária a decomposição dos ofícios artesanais; o aprimoramento e a especialização dos instrumentos de trabalho; assim como, e muito particularmente, a formação de trabalhadores divididos e especializados, reunidos técnica e socialmente no interior desta “grande máquina” de carne e osso que a manufatura faria funcionar como um conjunto bem orquestrado. Eram transformações das quais faziam parte, como condição *sine qua non*, mudanças significativas na divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Se essa divisão, em se tratando do mundo das atividades produtivas de bem materiais, era fraca durante toda a Idade Média, ela, entretanto, ganhou corpo e expressão já a partir da submissão formal do trabalho ao capital. Com isso, não estou afirmando que as divisões sociais com base no trabalho não existiram durante a Idade Média. Seria uma afirmação absurda, quase como negar o óbvio. Uma sociedade dividida em classes não poderia ter outro fundamento; e são muitos os estudos que nos mostram e enfatizam que a sociedade feudal foi marcada pela grande divisão entre *oratores*, *bellatores* e *laboratores* – sobretudo a partir do século IX –; isto é, divisão entre os homens religiosos, os guerreiros, os trabalhadores.¹⁰ Entretanto, isso não impede de reafirmar o que disseram Marx e Engels: “no apogeu do feudalismo, a divisão do trabalho foi muito pouco desenvolvida. Cada

⁹ Horkeimer, Max e Adorno, Theodor. *La Dialectique de la Raison*. Paris: Ed. Gallimard, 1974.

¹⁰ Ver, Jaccard, Pierre. *Histoire sociale du travail*. Paris: Ed. Payot, 1960; e Le Goff, Jacques. *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Ed. Gallimard, 1977.

país trazia nele próprio a oposição cidade-campo. A divisão em ordens estava, para dizer a verdade, muito fortemente marcada, mas afora a separação entre príncipes reinantes, nobreza, clérigos e camponeses no campo, e aquela dos mestres, companheiros e aprendizes, e a seguir também uma plebe de desempregados diaristas nas cidades, não existiu divisão importante do trabalho [...]; na indústria, o trabalho não estava nada dividido no interior de cada ofício e muito pouco entre os diferentes ofícios.”¹¹ Trata-se de um quadro dominante na Idade Média que, repito, seria significativamente subvertido pelo capitalismo nascente. Aqui, importa destacar as transformações que atingem diretamente os ofícios, isto é, o mundo artesanal das corporações, incluindo aquelas mudanças na divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, que então começam a se impor de maneira marcante na produção da arquitetura, pois é como sujeito e suporte dessa nova divisão do trabalho que o arquiteto se constituiu.

Para tanto, relembo que a submissão do trabalho exige que a cooperação entre os trabalhadores se faça sob o domínio do capital, posto que os vínculos entre os vários trabalhos individuais não se dão de maneira acordada entre os próprios trabalhadores, mas por meio do capital que os emprega e os reúne. O capital assim se institui – condição intrínseca à sua existência – enquanto fator exterior a cada um dos trabalhadores e do conjunto deles, articulando as suas ações de acordo com o plano do capitalista; expressão de uma vontade estrangeira àqueles que irão realizar as tarefas diretamente produtivas. A divisão entre o planejar e o fazer começa a se estruturar enquanto norma inviolável, determinando a organização do trabalho na qual uma tal divisão encontra o terreno fértil e necessário ao seu desenvolvimento. O mundo das corporações e do trabalho artesanal é então posto em xeque, pois ele se rompe “quando a ordem hierárquica própria do mundo feudal das corporações dá lugar ao simples antagonismo do capitalista fazendo trabalhar para ele o artesão que se tornou assalariado”. Condições nas quais a Figuraura do trabalhador, antes senhor dos meios de produção e senhor do seu trabalho, passa à posição de instrumento

¹¹ Marx, Karl e Engels, Friedrich. *L'Idéologie Allemande*. Paris: Ed. Sociales, 1970.

do capital. Cabe sublinhar que tal transformação no mundo do trabalho produz mudanças também significativas na organização social no seu todo. Os artesãos e as corporações veem então reduzidos os seus poderes referentes à organização do tempo e do espaço, e não apenas no local de trabalho. A sua participação na gestão dos assuntos que dizem respeito à organização socioespacial da cidade, por exemplo, é pouco a pouco retirada.

Tais relações sociais e produtivas híbridas, resultantes da submissão ainda apenas formal do trabalho ao capital, no fundamental explicam por que, no início, em muitos casos, funde-se em uma mesma pessoa a Figuraura do mestre e do capitalista. Situação compreensível, na medida em que os limites das transformações então possíveis eram determinados pelo fato de o capital e o capitalista terem sido obrigados, durante um bom tempo, a se submeterem às formas de trabalho herdadas do sistema corporativo, pois, no período inicial da manufatura, conforme Marx explicou, a subordinação do trabalho ao capital se realiza, necessariamente, em condições tais que o segundo não pode deixar de se utilizar daquelas formas de trabalho que não foram por ele criadas. Contudo, o capital se “adapta” ao tipo de trabalho oriundo das corporações submetendo-o às novas relações de produção, fazendo com que “o artesão que era mestre do ofício diante do seu companheiro, seja então, em face a ele, um possuidor de capital, enquanto que seu confrontante é apenas um vendedor de trabalho”.¹²

Se essas novas relações entre o antigo mestre e aqueles que antes eram os seus companheiros ou aprendizes já revelam uma das maneiras como se deu o início do modo de produção capitalista, elas expressam também a existência de um processo produtivo fundado em uma organização técnica do trabalho que ainda tem por base o antigo ateliê, no qual a *ars* do artesão é fator decisivo e condição primeira à execução do trabalho e à qualidade do produto. Essa é a razão pela qual um dos aspectos determinantes do processo produtivo e do seu “resultado é o trabalho pessoal e individual do artesão, realizando-se de maneira bastante independente do ponto de vista técnico, pois ele detinha

¹² Marx, Karl. *Un chapitre inédit du Capital*. Paris: Union Général d`Editions, Col 10/18, 1971.

o *savoir-faire* necessário para tanto. Em tais condições, o mestre artesão se encontra na possessão das condições de produção, da matéria prima e dos instrumentos de trabalho (que pode igualmente pertencer ao companheiro) de maneira que o produto lhe pertence. Nesse sentido, ele seria capitalista. Mas ele não é mestre porque é capitalista. Ele próprio é antes artesão, o que implica que ele seja mestre em seu ofício”.¹³

A transição do modo de produção corporativo para o modo de produção capitalista, enquanto “contradição em processo”¹⁴, caracteriza-se, pois, no que diz respeito à relação trabalhador/trabalho pelo fato de que, na manufatura, a habilidade do primeiro ainda conta como aspecto técnico importante à realização do segundo, o que faz com que o ofício continue a existir como fator de produção indispensável. Os instrumentos de trabalho continuam a se adaptar aos homens que os utilizam e que dominam de modo pleno e consciente a maneira de empregá-los, muito embora, enquanto assalariados, já tenham perdido o controle sobre a produção, isto é, sobre o que produzir e para quem produzir. O *trabalho abstrato*, enquanto determinante do *trabalho concreto*, não existia ainda na sua forma desenvolvida. O *trabalho morto*, na condição de capital, ainda não tinha dominado plenamente o *trabalho vivo*. As diferenças qualitativas entre os vários trabalhos particulares continuavam a existir, exigindo de cada grupo específico de trabalhadores habilidades e saberes que só eles possuíam; a homogeneização do trabalho e do trabalhador ainda estavam longe de se realizar. Nessas condições, o domínio total da produção pelo capital encontrava barreiras que somente ao longo do tempo foram sendo superadas.

Sublinha-se igualmente que “o trabalho abstrato não é o fruto de uma simples operação intelectual, um meio [...] que homogeneíza sob certos aspectos trabalhos individuais fundamentalmente heterogêneos. Na realidade, o trabalho abstrato ultrapassa em muito só a comparação de trabalhos individuais e corresponde a uma série de operações precisas, redução da força de trabalho a uma mercadoria, transformação do trabalho morto ou cristalizado em capital,

¹³ Ibid.

¹⁴ Cf. Maignien, Yannick. *La division du travail manuel et intellectuel*. Paris: Ed. François Maspero, 1975.

utilização da força de trabalho com o objetivo de produzir mercadorias (valor de troca) e a mais-valia. O que a produção e o mercado capitalista põem em relação não são relações concretas dos trabalhadores entre eles, a seus objetos e instrumentos de trabalho ou ainda suas relações às finalidades concretas da produção; são atividades vistas apenas pela capacidade de produzir mais-valia e aumentar o capital. Nesse quadro, o trabalho concreto, produtor de valor de uso, tem somente importância secundária, ele serve, simplesmente, de suporte a trabalhos intercambiáveis, indiferente a tudo que lhes é particular”.¹⁵

Porém, se essa relação entre capital e trabalho, como a descreve Jean-Marie Vincent, corresponde ao capitalismo já bastante desenvolvido, tal como se dava na época do maquinismo, ela entretanto não se verifica, em todos os seus aspectos, no capitalismo baseado na organização do trabalho na manufatura – motivo pelo qual se pode entender a negação dessa enquanto condição necessária à própria lógica do capital. A passagem da *submissão formal* do trabalho ao capital à *subordinação real* exigia, como imprescindíveis, transformações radicais nas relações de trabalho e produção; a começar pela ruptura, quando existente, da unidade mestre capitalista em favor do segundo termo. O mestre pouco a pouco abandona essa condição para ser tão somente capitalista, “vigiando e dirigindo o processo, funcionário, dotado de vontade e consciência, do capital engajado no seu processo de autovalorização”.¹⁶ Assim, “no seio do processo de produção, são os funcionários que personificam os diversos fatores, o capitalista personifica o capital, e o produtor imediato personifica o trabalho, sua relação sendo determinada pelo trabalho transformado em simples fator do capital que se valoriza a si próprio. O capitalista cuida para que o trabalho tenha o grau normal de qualidade e de intensidade; ele prolonga tanto quanto possível as durações do processo de trabalho, aumentando proporcionalmente a mais-valia produzida”.¹⁷ Mas logo outros atores entram em cena; e ao lado do capitalista, e por vezes até o substituindo pessoalmen-

¹⁵ Vincent, Jean-Marie. *La domination du travail abstrait*; in *Critiques de l`economie politique*. Travail et force de travail. Paris: Ed. François Maspero. 1977.

¹⁶ Marx, Karl. *Un chapitre inédit du Capital*. Paris: Union Générale d`Editions, Col 10/18, 1971.

¹⁷ Ibid.

te, comparecem aqueles que igualmente personificam as tarefas associadas ao trabalho intelectual, socialmente separado do trabalho manual. Divisão que, do lado do trabalho intelectual, faz-se presente, seja na Figuraura do próprio capitalista, seja na Figuraura dos seus agentes mais diretos: aqueles que, em nome do primeiro, assumem diretamente as tarefas de planejar, organizar e dirigir a produção. No caso da produção da arquitetura, temos como exemplo o arquiteto, conforme já tive a oportunidade de demonstrar com detalhes em três outros trabalhos meus.¹⁸

Alteram-se assim, e significativamente, as relações de produção antes vigentes nos ateliês das corporações de ofício. Radicaliza-se, tanto quanto possível, a separação entre o conceber e o executar; ao mesmo tempo em que a organização e a realização do trabalho são submetidas a uma vigilância autoritária. Já as tarefas de supervisão e controle pressupunha-se então que quem as realizasse se dedicasse cada vez mais exclusivamente a elas, afastando-se, portanto, de toda e qualquer atividade diretamente produtiva, distinguindo-se social e tecnicamente de todos aqueles que as executavam. Se no início do processo manufatureiro essa divisão/distinção se fazia, sobretudo, em uma relação simples e direta entre o capitalista e os seus assalariados, no curso da produção capitalista, uma tal relação se torna mais complexa, posto que nela intervêm agentes intermediários. Para resumir o que então ocorreu, recorro a outro texto de Marx: “o capitalista começa por se dispensar do trabalho manual. Depois, quando seu capital aumenta e com ele a força coletiva que ele explora, ele se demite da sua função de vigilância imediata e assídua dos operários e dos grupos de operários e a transfere a uma espécie particular de assalariados. Desde que se encontre na cabeça de um exército industrial, ele precisa de oficiais superiores (diretores, gerentes), bem como de inferiores (vigilantes, inspetores, contramestres) que, durante o processo de trabalho, comandem em nome do capital”.¹⁹ Desse “exército” associado à produção da

¹⁸ Refiro-me aos seguintes: *Le Dogme Architecte*. (Tese de Doutorado). Grenoble: 1979.); *Arquiteto, a máscara e a face*. São Paulo: Ed. Projeto, 1984. *Selvageria Gótica-Perfeição Renascentista: Volume 1 - Uso e significado da expressão gótico*. Porto Alegre: Edições CAU/RS, 2020.

¹⁹ Marx, Karl. *Le Capital - livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

arquitetura, também fazem parte os seus “oficiais superiores”, o arquiteto e o engenheiro, por exemplo. Eles aí comparecem não apenas como não artesãos, mas como funcionários do capital, opondo-se aos trabalhadores que, no canteiro, atuam na condição de seus subordinados diretos.

Em tais circunstâncias densas de contradições, a aplicação do saber e das técnicas do engenheiro ou do arquiteto encontra como obstáculo a autonomia e o *savoir-faire* dos artesãos. Porém, a submissão do trabalho ao capital fará pender a balança para o lado daqueles que usaram dos seus saberes enquanto instrumento eficaz e necessário à organização dos inúmeros trabalhos parciais, operacionalizando o seu controle e aumentando a corrente produtividade. O engenheiro, diz Moscovic, “distingue-se do artesão no que concerne ao campo social a fim de assegurar a cooperação dos diversos ofícios e de fornecer os meios comuns ao exercício orquestrado de sua totalidade. Na base da destreza que isso requer, ele propõe colocar as regras e os conceitos, regras e conceitos medidores, calculadores, encarnados em instrumentos associados ao mundo dos artifícios”.²⁰ No caso do arquiteto, o principal instrumento é o projeto ou o desenho arquitetônico, e sobre isso voltarei a falar de maneira mais detalhada principalmente no Capítulo III.

Ademais, sublinhe-se que as relações medievais de subordinação e exploração do trabalho pressupunham, de maneira bastante forte, o político e o jurídico enquanto instâncias sociais dominantes (não confundir com determinantes), mas exteriores ao processo de produção; enquanto que, no capitalismo, já no início da manufatura, os fatores exteriores não foram eliminados, mas sim, no fundamental, substituídos pelos fatores interiores ao próprio processo. Para tanto, era indispensável que os trabalhadores diretos fossem totalmente desapropriados dos meios de produção e integralmente subordinados ao plano do capitalista ou de seus funcionários. De trabalhadores autônomos, foram, ao máximo possível, transformados em heterônomo; e o texto que transcrevo a seguir certamente ajudará a conhecer um pouco mais as rela-

²⁰ Moscovic, Serge. *Essai sur l`histoire humaine de la nature*. Paris: Ed. Flammarion, 1968.

ções de produção e trabalho vigentes na Idade Média que foram eliminadas e substituídas: “[...] até ao capitalismo, a divisão social do trabalho e as relações de subordinação que ele traz consigo apenas separam os diferentes processos de produção de mercadorias, sem cindir o próprio processo de trabalho. Os produtores continuam senhores de seus instrumentos e dos produtos de seus trabalhos. Nessas condições, a exploração só pode se realizar sob o efeito de imposições exteriores ao processo de produção [...]. No seio do processo, a divisão do trabalho praticamente não existe. As diferenças entre companheiros e mestres não resultam de relações diferentes relativas aos instrumentos de trabalho; o trabalho de cada um combina a atividade manual e a atividade intelectual, a execução e a concepção, e o companheiro pode passar a mestre. Quando elas intervêm, as diferenças entre as ocupações manuais e intelectuais, entre as tarefas de execução e de comando, têm pouco ou nada de relação com a produção. Os intelectuais vivem como parasitas, à custa da classe dominante”.²¹

No caso da produção tipicamente feudal – aquela que se dava no campo –, a autonomia relativa dos produtores diretos se explica, em muito, pelo fato de que, se a unidade propriedade/posse dos meios de produção se apresentava cindida, isto é, se os trabalhadores diretos (os servos da gleba) não detinham a propriedade da terra, o principal meio de produção, eles detinham, no entanto, a sua posse, o que lhes conferia, de fato, a possibilidade do exercício de um controle relativo sobre o como produzir. Em tais condições, aplica-se o que afirma Nicos Poulantzas: “No modo de produção pré-capitalista, enquanto que os produtores diretos estavam separados do objeto do trabalho e dos meios de produção na sua relação de propriedade econômica, eles, no entanto, não estavam separados na segunda relação constitutiva das relações de produção, a relação de posse. Os produtores diretos (os camponeses e os servos no feudalismo, por exemplo) estavam ‘ligados’ a esses objetos e meios, conservavam o domínio relativo do processo de trabalho e podiam colocar em ação esse processo sem a intervenção direta do proprietário”.²²

²¹ In *L'Organisation capitaliste du travail*, in Transformations du capitalisme; Cahier Yenan n°3. Paris: Ed. François Maspero, 1975.

²² Poulantzas, Nicos. *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*. Paris: Presse Universitaires de France, 1978.

Com o capitalismo, a cisão entre a propriedade e a pose deixa de existir, e não apenas no campo. Ambos os termos – e o que eles definem – personificam-se então na Figuraura do capitalista, daí resultando a existência de produtores diretos totalmente despossuídos no que diz respeito aos meios de produção e aos objetos que produzem. É a condição essencial ao modo de produção capitalista no qual, ao produtor direto, não resta alternativa que não seja a de vender a única coisa que ainda possui: a força de trabalho. A Figuraura eufemisticamente chamada de “trabalhador livre” então aparece enquanto alguém que, na condição de produtor de mais-valia, se aliena em favor do capital e da sua reprodução ampliada. “É esta estrutura precisa das relações de produção capitalistas que faz da própria força de trabalho uma mercadoria e que transforma o sobre trabalho em mais-valia”.²³

Atente-se, pois, que o processo de trabalho nos moldes capitalistas não se caracteriza apenas, nem principalmente, por nele existir o *sobre trabalho* e a mercadoria, o primeiro como condição da segunda. Entende-se por *sobre trabalho* aquele que vai além do requerido à produção dos bens necessários ao consumo do próprio trabalhador – condição para que se produza o excedente, isto é, aquilo que não é consumido por aquele que o produziu. Esse excedente, se trocado, mesmo sob a forma de escambo, transforma-se em mercadoria. Portanto, pode-se afirmar que a existência do *sobre trabalho* e a da mercadoria são elementos constituintes de todas as sociedades pré-capitalistas, a partir de certo grau de desenvolvimento das suas capacidades produtivas. O que o capitalismo introduz como fundamentalmente novo é o associar o *sobre trabalho* e a produção de mercadorias à produção da *mais-valia*, seu principal e intrínseco objetivo, que tem como condição *sine qua non* a exploração de uma força de trabalho enquanto mercadoria. Ora, essa redução da força de trabalho à condição de mercadoria, levando-se em conta a lógica das relações capital e trabalho – e ela não existe a não ser nessa relação – tem a ela associada a diminuição do tempo socialmente necessário à sua produção. Se considerarmos que esse tempo está diretamente associado à qualidade da mão de obra – seu valor de

²³ Ibid.

uso – a ser produzida por um processo, digamos, de aprendizagem, esse tempo será tanto menor quanto menor for a qualidade requerida no que diz respeito ao conhecimento e à habilidade presentes no trabalhador, isto é, ao seu *savoir-faire*. Além disso, o valor da sua força de trabalho e o respectivo salário serão tanto menores quanto menor for a dependência do processo de trabalho ao trabalhador. Como o capital não pode abrir mão da força de trabalho, é preciso adaptá-la aos seus interesses; e isso ele consegue, entre outros meios, tornando ao máximo possível dispensável o *savoir-faire* dos antigos artesãos, pois essa cultura acumulada tinha um valor bastante alto, posto que, entre outros fatores, requeria anos de produção, isto é, o tempo que era necessário para que se passasse da condição de simples aprendiz a mestre.

Entretanto, malgrado as intenções e os interesses do capital, esse *savoir-faire* continuava existindo como parte das condições objetivas do processo de trabalho manufatureiro; e a produção dos bens materiais ainda dele dependia. Em tais circunstâncias, as contradições entre capital e trabalho, de acordo com os interesses do primeiro, exigiam, tanto quanto possível, a superação dessa “herança maldita”. Para tanto, reafirmo, a formação intelectual e manual dos produtores diretos deveria ser reduzida, como condição, por um lado, à sua submissão ao capital no processo de trabalho e, por outro, à redução do custo de sua (re)produção, isto é, redução do salário. Para que isso ocorresse, ao máximo então possível e de maneira progressiva, ao capitalista não restava alternativa – que ele adotava de extremo bom grado – que não fosse a de se apropriar de tudo aquilo que, já no início da manufatura, poderia ser expropiado dos antigos artesãos.

O *savoir-faire*, reunião do *saber* e do *fazer*, e indissociável do trabalho dos artesãos, começa então a ser cindido e dividido entre agentes da produção social e tecnicamente antagônicos entre si. Da antiga unidade, apenas o segundo termo, o *fazer*, continuará ao lado dos trabalhadores – e mesmo esse, ao longo do tempo, reduzido às ações simples e capazes de serem realizadas por alguém que está sendo transformado em simples *mão de obra* pouco quali-

ficada, distanciando-se da sua condição de trabalhador pleno. “O princípio da divisão do trabalho – afirmava Marx referindo-se à manufatura – é de uma aplicação tão fácil que se tem apenas que adequar o operário exclusivamente a uma das diversas operações de um ofício [...]. A experiência de uma semana basta amplamente em tais casos para encontrar o número proporcional de operários que exige cada função”.²⁴ Ademais, a produção dominada pelo capital, já no seu nascedouro, tinha o aumento da produtividade do trabalho como condição à realização dos seus objetivos, e, para tanto, era preciso a diminuição do tempo de trabalho socialmente necessário à produção de cada um dos produtos; para isso, o fracionamento dos ofícios e a especialização de cada um dos trabalhadores mostraram-se não apenas uteis, mas indispensáveis. É o aumento da produtividade que determinará também o produto a ela mais adequado, conforme se deu então no território da arquitetura, com a quase compulsória adoção da linguagem clássica. Sobre isso, voltarei, mas, de imediato, recomendo a leitura do magnífico livro de Sérgio Ferro que acaba de ser editado no Brasil sob o título *Construção do desenho clássico*.²⁵

Eis um último aspecto para finalizar esta pequena caminhada no mundo das condições gerais da produção e da organização do trabalho capitalista no sistema manufatureiro: a escala da produção. Uma produção destinada a um mercado cada vez mais amplo exigia, evidentemente, uma atividade produtiva compatível com a mesma, isto é: numa escala muito maior do que aquela dos ateliês corporativos medievais. Se nesses o número de trabalhadores era restrito em função da natureza do próprio sistema corporativo – as relações mestre e companheiro, por exemplo –, com a manufatura, aumentou significativamente a quantidade de operários trabalhando em conjunto em uma mesma grande oficina. A quantidade não era então regulada a não ser por razões de ordem estritamente econômica, isto é, empregavam-se tantos trabalhadores quantos fossem necessários à produção de acordo com a demanda desde que a organização do trabalho comportasse de maneira produtiva.

²⁴ Marx, Karl. *Le Capital - Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

²⁵ Ferro, Sérgio. *Construção do desenho clássico*. Belo Horizonte: Editorial MOM, 2021.

Resumindo, pode-se dizer que a submissão do trabalho ao capital tem como inerente não apenas a exploração do produtor direto, pela apropriação do *sobre trabalho* pelo não produtor, mas também, e isso é que lhe dá singularidade, a exploração sobre a forma de mais-valia; fato que diferencia, sobre maneira, o capitalismo de todos os demais modos de produção que o antecederam. A produtividade do trabalho se coloca então como fator decisivo, fazendo com que o controle da produção se exerça, necessariamente, de modo centralizado e autoritário. Por outro lado, o capital cria as organizações do trabalho que lhe são próprias, e, em todas elas, o trabalho aparece dividido sob várias formas, particularmente naquela que opõem trabalho intelectual e trabalho manual, razão pela qual “a atividade intelectual e material, o prazer e o trabalho resultam divididos entre indivíduos diferentes”.²⁶

“A manufatura propriamente dita não submete tão somente o trabalhador às ordens e à disciplina do capital, mas estabelece ainda uma graduação hierárquica entre os próprios operários. Se, em geral, a cooperação simples não afeta em nada o modo de trabalho individual, a manufatura o revoluciona profundamente e ataca nas suas raízes a força de trabalho. Ela estropia o trabalhador, ela faz dele qualquer coisa de monstruosa ao ativar o desenvolvimento artificial de sua destreza no detalhe, sacrificando todo um mundo de disposições e de instintos produtores [...]. Não é apenas o trabalho que é dividido, subdividido e repartido entre diversos indivíduos, é o próprio indivíduo que é retalhado e metamorfoseado em uma competência automática de uma operação exclusiva, de maneira que se encontra realizada a fábula absurda de Menenius Agrippa representando um homem como fragmento do seu próprio corpo”²⁷.

²⁶ Marx, Karl. *Le Capital - Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

²⁷ Ibid.

CAPÍTULO I

O DOMÍNIO DO TEMPO E DO ESPAÇO

As transformações levadas a cabo pelo nascente capitalismo produziram mudanças significativas no tempo e no espaço da produção. A nova organização manufatureira do trabalho exigia uma nova organização dessas duas dimensões, aumentando o controle sobre ambas. Contudo, se isso era necessário, não era, no entanto, suficiente, pois novas relações de produção geram novas relações sociais *lato sensu*, as quais, por sua vez, requerem novos tempo e espaço, que transcendem aqueles diretamente associados à produção dos bùens materiais. Como já sublinhou Gramsci, “os métodos de trabalho estão indissociavelmente ligados a certo modo de vida, a certa maneira de pensar e de sentir a vida; não se pode obter sucesso em um domínio sem obter resultados tangíveis no outro”²⁸. Em se tratando do capitalismo manufatureiro, é a cidade o *locus* privilegiado do novo modo de vida que lhe corresponde. Vejamos um pouco como se deram aquelas mudanças e os seus vínculos com a arquitetura da cidade e o arquiteto.

Nesse sentido, já a partir da época em que no território da arquitetura havia o nítido predomínio do gótico, observa-se que todo o sistema urbano medieval, pouco a pouco, ia sendo negado por um processo que acabaria por destruir as bases de sua produção, organização e gestão. A constituição de um poder fortemente centralizado, a desagregação laboral e social das corporações,

²⁸ Gramsci, Antonio. *Gramsci dans le texte*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

a transformação da grande maioria dos artesãos em simples trabalhadores “livres”, isolados e dispersos etc. determinariam o novo quadro econômico, social e político da cidade que começava então a ser gestado e que se consolidaria com a cidade manufatureira. “Nessa cidade”, afirma Raymond Ledrut, “os grupos intermediários urbanos ficam totalmente em segundo plano, mesmo que não desapareçam completamente. Eles mantêm ‘associações’ de caráter e formas diversas que não têm mais a multifuncionalidade das corporações ou dos clãs [...]. Quando as ‘corporações’ existem, elas se encontram reduzidas a um papel meramente profissional. Começa-se a observar uma distinção muito nítida entre os grupos locais – de bairros, por exemplo, e as ‘sociedades’ [...]. A especialização torna-se a lei, e a tecnicidade aparece [...]. A ruptura entre a vontade particular e a vontade geral conduz ao absolutismo e à burocacia. O princípio decide soberanamente sobre o futuro da cidade; ele dirige e aprova os regulamentos que seus conselheiros elaboram; ele os faz executar por seus funcionários, e os impõem pela força pública. A ordem urbana sobre o plano espacial – a organização da cidade – é resultado de agentes urbanos particulares, únicos autorizados a organizar o conjunto urbano”.²⁹ Aliás, o paroxismo dessas mudanças é encontrado no projeto da *cidade ideal renascentista*, implementado pelos príncipes (chefes das Cidades-Estados) e seus arquitetos, tal como descreve Giulio Carlo Argan: “A cidade ideal, de fato, é uma invenção política e artística ao mesmo tempo, porque se funda no pressuposto de que a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição da sua organização política e social, concebida e realizada pela sabedoria do princípio, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidas e realizadas pela sabedoria do arquiteto”³⁰ (figuras 01 e 02).

Antes de avançar sobre essas questões, recorde-se de que, desde as suas origens, a cidade sempre teve duas dimensões indissociáveis: a social e a territorial. Porém, no vocabulário português, não existem expressões distintas para cada uma delas. Não é o caso, por exemplo, da língua francesa, com os vocábulos

²⁹ Ledrut, Raymond. *Sociologie Urbaine*. Paris: Ed. PUF, 1968.

³⁰ Argan, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



Figura 01: Imagem de uma Cidade Ideal Renascentista; autor desconhecido.



Figura 02: Imagem de uma Cidade Ideal Renascentista; autor desconhecido.

cité e *ville*; termos que nomeiam realidades significativamente distintas, mas amalgamadas entre si. O que cada uma delas no essencial significa? Fustel de Coulanges nos responde ao descrever a *Cité Antique*, título dado à sua conhecida obra escrita: “*cité* e *ville* não eram palavras sinônimos entre os antigos. A *cité* era a associação religiosa e política das famílias e das tribos; a *ville* era o lugar de reunião, o domicílio e, sobretudo, o santuário dessa associação”.³¹ Significados religiosos que, em parte apenas, ambas as dimensões vão perdendo na medida em que a história começa a dar os primeiros passos na construção dos chamados tempos modernos e laicos. Nessas condições, a *cité* deixa de reivindicar para

³¹ Coulanges, Fustel. *La Cité Antique*. Paris: Ed. Durand, 1864.

si, ao menos de maneira explícita, uma natureza religiosa, enquanto acentua o seu caráter civil e político; e a *ville* deixa de ser expressamente um santuário.

Porém, evidentemente, as dimensões social e territorial da cidade não deixaram de existir, tampouco se tornaram independentes uma da outra. Ambas continuam totalmente imbricadas entre si. No período do qual estou tratando, observa-se, confirmado o que antes afirmei, que as significativas mudanças já em curso na *cité* e na *ville*, no que concerne às dimensões *tempo* e *espaço*, correspondem àquelas que ocorriam no *tempo* e no *espaço* na produção material, com nítidos e profundos reflexos no campo das ideias. Os territórios hoje chamados de cultural e artístico não apenas expressavam essas alterações, mas também contribuíram em muito para tanto. Por exemplo, as ideias sobre o tempo e o espaço, bem como as relações entre elas, presentes nas pinturas renascentistas, são substancialmente distintas das que se encontram nas pinturas da Idade Média. A perspectiva moderna (que se fundamenta em uma nova relação conceitual entre tempo e espaço), até então inexistente, e não por acaso criada pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (figura 03) no início do século XV, tornou-se o princípio estruturante e o critério de valor das imagens essencialmente renascentistas (figura 04). O que não se explica apenas por diferenças de técnicas pictóricas, muito embora essas existam; e ao dizer que a perspectiva se tornou o princípio, não estou me referindo apenas ao seu conceito, mas ao fato de que então toda a ação de pintar iniciava-se, como já defendia Leon Battista Alberti, pela construção do espaço pictó-



Figura 03: Estátua de Filippo Brunelleschi, Florença.



Figura 04: Cenografia Trágica; desenho de Sebastiano Sérlio.

central, é colocada justamente no eixo, praticamente sobre o ponto de fuga. Essa regra (aplicada inicialmente à pintura) passou a valer também para o território da arquitetura, tanto das edificações quanto da cidade, no caso da *cidade ideal* ou, por exemplo, em projetos como o de Michelangelo (figura 06) para o Campidoglio (figura 07).

O que propugnava Alberti nos auxilia a penetrar no caráter geral das ideias renascentistas sobre o espaço, não restritas à perspectiva, embora aí

O DOMÍNIO DO TEMPO E DO ESPAÇO

rico a partir das regras matemáticas da perspectiva; e só *a posteriori* os objetos, seguindo as mesmas regras, seriam nele colocados. Vejamos, por exemplo, a famosa *Última Ceia* (figura 05) de Leonardo da Vinci, na qual o espaço arquitetônico é construído conforme as regras da perspectiva, e a cabeça da Figuraura de Cristo, simbolicamente

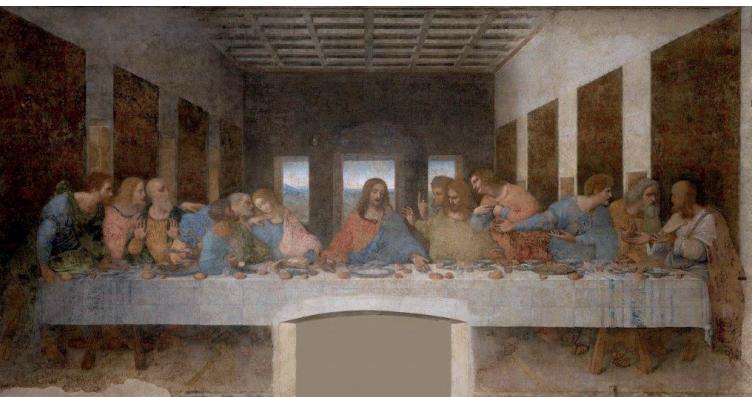


Figura 05: A Última Ceia; autoria de Leonardo da Vinci.

elas compareçam de modo claro. Sobre isso, vejamos o que diz Moshe Barasc: “O espaço não se concebe como o entorno imediato do corpo sólido individual, como seu fundo e primeiro plano. O espaço é tido como uma extensão

infinita, abstrata, análoga à concepção abstrata do espaço científico que estava surgindo no Renascimento. Dentro dessa extensão abstrata e infinita, as Figurauras estão situadas de acordo com as regras que o espaço dita. Os teóricos da arte tinham consciência disso. Em 1505, Pomponio Gaurico disse: ‘O lugar (*locus*) existe antes que o corpo ali colocado, e, por isso, **deve desenharse antes**’³² (grifo meu).

Ademais, é interessante observar que o uso da perspectiva se deu primeiro, como era de se esperar, na pintura. Aliás, o historiador da arte Kenneth Clark, chama a atenção para o fato de



Figura 06: Retrato de Miguel Ângelo; autoria de Daniele da Volterra.



Figura 07: Campidoglio de Roma, arquiteto Miguel Ângelo; gravura de Étienne Dupérac.

³² Barasc, Moshe. *Teorias del arte, de Platón a Winckelman*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

que “a perspectiva não pode nascer nem se desenvolver prescindindo de um marco arquitetônico de referência”. Por decorrência, os pintores que teriam se deixado seduzir pela perspectiva se sentiam obrigados a introduzir a arquitetura nas suas pinturas. Uma explicação para isso, segundo Clark, estaria no fato de que “a arquitetura é o único elemento que permite elaborados efeitos de perspectiva sem a distorção das aparências”. Ademais, diz ele, “para pôr em perspectiva um objeto qualquer situado no espaço, é preciso antes ‘**projetá-lo**’ (grifo meu) em sua precisa consistência estrutural e espacial, delineá-lo nas projeções ortogonais e, enfim, representá-lo, sobre o plano bidimensional, em sua tridimensionalidade. É assim que os pintores são quase constrangidos a se tornarem arquitetos.” Acrescente a isso o fato de que, para os homens do Renascimento, o espaço “real”, “essencial”, “puro” e “científico” é o espaço apreendido pelas matemáticas e por elas “construído”. Portanto, para que a pintura revelasse o que teria de “ciência”, a “construção” do espaço pictórico deveria ter como gênese as matemáticas. Não estamos, pois, no território do espaço sensível, mas no do espaço abstrato, “construído”, isto é, **projetado**. No que concerne as relações entre matemática, pintura e artes liberais, veja-se, com mais detalhes, o que diz Alberti no seu tratado *Da Pintura*³³.

Atente-se, no entanto, para o que diz Arnaldo Bruschi: “a perspectiva não nasce e se divulga com independência de qualquer razão ideológica e social. O humanismo contribuiu a reforçar a ideia de que a arte é uma atividade intelectual de importância e dignidade equiparáveis à retórica ou as disciplinas matemáticas. Como conseguir superar o *status ‘artesanal’* e elevar o artista à categoria de ‘homem de ciência’? A operação passa por privilegiar o desenho diante da cor, fazendo daquele o elemento que conecta a pintura com a arquitetura e ambas as partes com a geometria. Essa conexão torna-se possível com o descobrimento e a exploração sistemática da perspectiva geométrica. Suas leis e seus princípios se deduziram utilizando o sistema de projeções ortogonais [...]. Por isso, Luca Pacioli (figura 08) considerava a aritmética, a geometria, a astronomia, a música, a perspectiva, a arquitetura

³³ Leon Batista, Alberti. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

e a cosmografia como ciências e disciplinas matemáticas”³⁴

Veja-se também o que afirma Lewis Mumford: “Era muito possível para um artista medieval representar em um mesmo plano de visão e à mesma distância do observador seres humanos de dimensões muito diferentes”.³⁵ Ademais, diz ele, “é preciso sublinhar uma outra característica do espaço medieval: o espaço e o tempo formavam dois sistemas relativamente independentes. Os artistas medievais introduziam outras épocas no seu mundo espacial. Eles representavam os eventos da vida de Cristo em uma cidade italiana contemporânea sem supor, por menos que fosse, que o tempo havia levado consigo uma diferença”³⁶. Porém, mesmo concordando com Mumford no essencial, cabe aqui uma pequena digressão a respeito de uma pintura que me veio então à memória e que é, sem dúvida, tanto do ponto de vista iconográfico quanto morfológico, uma das mais representativas do Renascimento, realizada por um dos seus mais importantes pintores: refiro-me à *Escola de Atenas* (figura 09) de autoria de Rafael Sanzio. Nela estão representados os grandes filósofos, matemáticos etc. da Grécia Antiga, tendo como figuras centrais Platão e Aristóteles, que ocupam exatamente a posição do ponto de fuga no espaço pictórico construído, rigorosamente, segundo as regras da perspectiva. Todavia, é menos sobre isso que eu quero falar, pois o que aqui me interessa destacar é que a arquitetura da edificação que serve de ambiente ao tema não é grega, mas sim romana, com seus arcos e suas abóbodas, por exemplo, inexistentes na primeira. Mas, é preciso sublinhar que esse descolamento espaço-temporal entre o tempo do tema e o tempo do



Figura 08: Retrato de Luca Pacioli, autoria atribuída a Jacopo de Barbari.

³⁴ Sobre Luca Pacioli, ver Bruschi, Arnaldo; *Nota Introdutória à Divina Propotione*; in *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978.

³⁵ Mumford, Lewis. *Technique et Civilization*. Paris: Ed. du Seuil, 1950.

³⁶ Ibid.



Figura 09: A Escola de Atenas, afresco no Vaticano; autoria de Rafael Sanzio.

espaço (da arquitetura representada), no caso da pintura de Rafael, tem um significado essencialmente distinto daquele encontrado nas pinturas medievais, corretamente destacado por Mumford. Na *Escola de Atenas*, pintada em uma das salas do Vaticano, penso que a principal intenção de Rafael era “revelar” a “verdade” histórica que, para ele, o Renascimento estava construindo, ou melhor, fazendo renascer: uma história fundada na cultura dos pensadores gregos e na cultura dos arquitetos romanos, dos quais os humanistas renascentistas se sentiam como os legítimos e únicos herdeiros. Cultura arquitetônica que, segundo os renascentistas, teria os seus fundamentos filosóficos e matemáticos na Grécia, mas que somente na Roma Antiga teria atingido o seu ápice. Veja-se o que diz Alberti no seu *De re aedificatória*.

Por outro lado, sublinhe-se que a “racionalização” da produção nos moldes manufatureiros, assim como o controle das trocas, exigia para tanto o domínio cada vez maior de um tempo desprovido, tanto quanto possível, de todo caráter eventual associado ao mundo sensível. Por seu turno, a prática da usura que então se instaurava, na origem contrariando alguns princípios da religião católica, pressupunha o tempo enquanto coisa passível de ser comercializada, isto é, ser vendido, ter um preço e assim ter um valor medido em dinheiro, como qualquer mercadoria, deixando de ter apenas um valor de uso para ter também um valor

de troca, este se impõe sobre aquele: “o espaço capitalista como o tempo capitalista”, afirma Samir Amim, “não são mais quadros da organização de valores de uso. Eles se tornaram os suportes de valores de troca. Alienação suprema, eles têm um preço”.³⁷ Aliás, o aforismo “tempo é dinheiro” é a exata expressão disso.

Essa nova relação entre os homens e o tempo, enquanto mediação e suporte das novas relações dos homens entre si, significava uma subversão no tempo medieval, isto é, no tempo religioso, enquanto tempo que, segundo o imaginário cristão pertencia a Deus, não podendo ser propriedade de alguém, nem tampouco ser comercializado, pois, caso contrário, a pessoa que o fizesse “venderia o tempo e cometeria uma usura vendendo o que não lhe pertence”.³⁸ Sobre isso, Jacques Le Goff, ao estudar as relações entre o que ele chamou de “tempo da Igreja” e “tempo do mercador”, destaca o antagonismo entre ambos e nos mostra o significado social da concepção do tempo enquanto algo inalienável, oposta àquela intrínseca às condições então emergentes com o capitalismo. Convém sublinhar, diz Le Goff, “a importância do problema. Toda a vida econômica na aurora do capitalismo comercial é, aqui, posta em questão. Recusar um benefício sobre o tempo e ver aí um dos vícios fundamentais da usura é não apenas atacar o lucro em seu princípio, mas eliminar toda a possibilidade de desenvolvimento do crédito. Ao tempo do mercador que é ocasião primordial de ganho, posto que aquele que tem dinheiro estima poder tirar vantagem da expectativa de reembolso por parte daquele que não o tem à sua imediata disposição, posto que o mercador fundamenta a sua atividade sobre hipóteses na quais o tempo é a própria trama [...] a este tempo se opõe o tempo da igreja, que pertence somente a Deus, e não pode ser objeto de lucro”.³⁹ Um tempo, nesse caso, a ser vivido e não tratado como algo a ser dominado e apropriado.

Ademais, o valor de um produto enquanto expressão do tempo de trabalho necessário à sua produção só poderia ser definido se também fosse calculada, e de maneira precisa, a correspondente quantidade de tempo; e a produtividade do

³⁷ Amin, Samir. *L'Imperialisme et le développement inégal*. Paris: Ed. du Seuil, 1976.

³⁸ Le Goff, Jacques: Op. Cit.

³⁹ Ibid.

trabalho só poderia ser auferida se medida fosse a quantidade de coisas produzidas em um dado tempo. Assim, a necessidade do capital de impor de maneira produtiva o seu controle sobre o trabalho impôs como indispensável a criação de mecanismos por meio dos quais os correspondentes controle e medida do tempo se tornavam possíveis. Se o tempo do trabalho era fator fundamental na produção segundo a lógica do capital, nada mais “lógico”, portanto, que ele fosse regularizado nos níveis em que o controle do processo de trabalho então exigia. À reorganização da produção e do trabalho correspondia uma reorganização do tempo. Criava-se então um tempo rigorosamente mensurável; o que pressupunha um tempo homogêneo e dividido em partes quantitativamente iguais. Em uma sociedade em que começava a reinar o trabalho abstrato, reinaria também o tempo abstrato, e ambos são medidos pela mesma régua. O relógio então é criado; os dias são divididos em partes matematicamente iguais; o tempo da produção e da comercialização são contabilizados e calculados. Aliás, observe-se que, no relógio mecânico com ponteiros, há uma relação direta e matemática entre as dimensões do tempo e do espaço que o estruturam, pois, quando os ponteiros se deslocam em uma velocidade constante, à mesma quantidade de tempo que este deslocamento representa corresponde sempre uma mesma quantidade de espaço percorrido, independentemente do lugar em que os ponteiros estiverem. Trata-se, portanto, de tempo e espaço uniformes e homogêneos. O lugar do ponteiro só interessa se for referente ao espaço-tempo medido, conforme o código de leitura estabelecido. Aliás, sobre isso, Michael Löwy, estudando as ideias de Walter Benjamin, sublinha: “segundo Benjamin, o ‘tempo mecânico’, o tempo que mede espacialmente o movimento dos ponteiros do relógio, é uma ‘forma relativamente vazia’ à qual se opõe radicalmente o tempo histórico-messiânico, o tempo da ‘consumação’ messiânica de que fala a Bíblia”.⁴⁰

Já o tempo rural opunha-se ao tempo urbano; aos ciclos da natureza, predominantes no primeiro, opunha-se as horas cadenciadas da produção manufatureira, para a qual o inverno e o verão, e se possível também a noite e o

⁴⁰ Löwy, Michael, in Prefácio a Benjamin, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2013.

dia, não mais contariam como fatores determinantes. Para tanto, fazia-se necessário um novo tempo, liberto dos condicionantes do mundo sensível e que, socialmente, também não se conformasse mais ao ritmo impreciso do sino da igreja, substituído, pouco a pouco, pelo badalar do relógio colocado no alto das torres – não apenas das igrejas –, marcando e regulando, a partir de então, a cadência do cotidiano das cidades onde ele se impõe: “[...] na Florença que muda e se divide a partir de 1284 no círculo novo das *mura nuove*, o velho sino, voz de um mundo que morre, vai ceder a palavra a uma nova voz – o relógio de 1354”.⁴¹ Todavia, não apenas as classes dominantes de Florença, no século XIV, fizeram do relógio o instrumento e o símbolo da sua dominação sobre as ações e as relações humanas; e não apenas sobre aquelas diretamente ligadas ao mundo do trabalho. Tal prática se generaliza e, por exemplo, “em torno de 1370, Heinrich Von Wyck constrói em Paris um relógio ‘moderno bem concebido’”.⁴² E sobre a história do relógio, vejamos o que nos diz Mumford: “Se, até ao século XIV, os novos relógios não possuíam mostrador e ponteiros para traduzir o movimento no tempo por um movimento no espaço, ao menos tocavam as horas. A partir de então, não se tinha mais que temer as nuvens que paralisavam o quadrante solar, o gelo que parava a ampulheta durante as noites de inverno: verão como inverno, dia e noite, ouvia-se o ritmo do relógio. O uso do instrumento se expandia então para fora dos monastérios, e o toque regular das campanas introduz uma regularidade até então desconhecida na vida do artesão e do mercador”.⁴³ Quanto à destacada presença das torres contendo relógios, impondo-se na cena urbana, os exemplos foram se sucedendo ao longo do tempo, e muitas delas são mesmo famosas, tais como a Belford de Bruges (figura 10), a do Conjunto dos Clérigos (figura 11) na cidade do Porto, construída no século XVIII, e a Elizabeth Tower (figura 12) (onde se encontra o Big Ben) em Londres, construída no século XIX. Sem esquecer aquela que, enquanto único objeto vertical, igualmente se impõe na paisagem da Cidade Industrial de Tony Garnier. (figura 13)

⁴¹ Le Goff, Jacques. Op. cit.

⁴² Ibid.

⁴³ Mumford, Lewis. Op. Cit.



Figura 10: O Belfort de Bruges; foto de Dennis Jarvis.



Figura 12: Elizabeth Tower, Londres; Foto de Arild Vagen.



Figura 11: Igreja e Torre dos Clérigos, Porto. Foto de Fábio Coutinho.

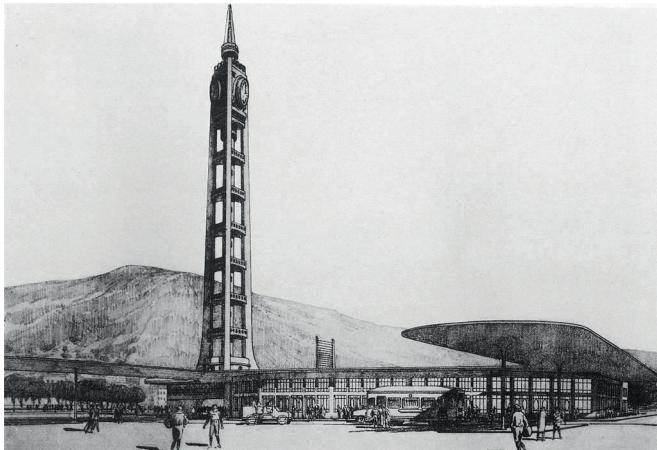


Figura 13: *Torre da Cidade Industrial*, projeto de Tony Garnier.

horas em intervalos regulares ou lembrar ao sineiro que é tempo de advertir, era o produto quase inevitável dessa vida. Se o relógio mecânico apareceu apenas quando as cidades do século XIII exigiram uma vida regrada, o hábito da ordem em si e a séria regulação do tempo tornaram-se uma segunda natureza nos monastérios. Coulton está de acordo com Sombart, para considerar a grande Ordem ativa dos Beneditinos, como a provável fundadora do capitalismo moderno”.⁴⁴ (figura 14) Max Weber, no seu ensaio intitulado *O Significado da disciplina*, recorre ao exemplo do mosteiro sublinhando que a ele corresponde perfeitamente a existência do monge, cuja vida reclusa “serve ao objetivo de discipliná-lo ao serviço de seu senhor no além-mundo (e possivelmente resultando também no serviço a um senhor desse mundo)”⁴⁵.

Mesmo não sendo minha intenção aprofundar as questões concernentes aos monastérios,

Mumford também destaca alguns importantes elementos que dizem respeito às relações entre o tempo, o relógio, o monastério e a organização da vida monástica: “O monastério era a sede de uma vida regrada. Um instrumento permitindo marcar as

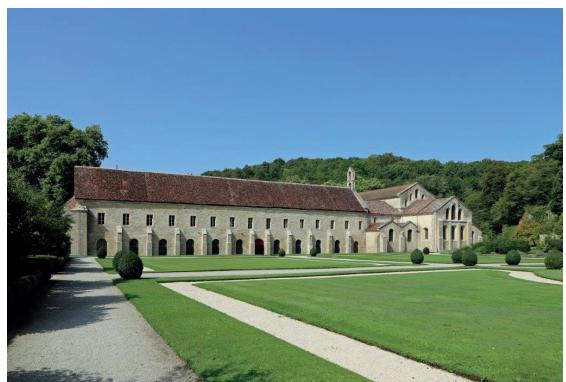


Figura 14: Abadia de Fontenay, França; foto de Jean-Christophe Benoist.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Weber, Max. *Ensaios de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

verdadeiras *cités* e *villes*, algumas observações a respeito serão úteis. Para tanto, é necessário considerar o que diz Mircea Eliade quando trata do espaço sagrado e do espaço profano, tal como esses comparecem no imaginário religioso. Segundo Mircea o homem religioso não vê o espaço como algo homogêneo; no seu imaginário religioso existem dois espaços essencialmente distintos: um espaço sagrado, significativo, forte, morfologicamente estruturado; e outro não consagrado, sem estrutura consistente, amorfo. “Para o homem religioso, essa não homogeneidade espacial se traduz pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado, o único que é real, que existe realmente, e todo o resto, a extensão disforme que o envolve”.⁴⁶ O primeiro é “decorrente de uma lógica misteriosa que tem como consequência destacar um território do meio que o circunda, tornando-o assim qualitativamente diferente. O primeiro significa o mundo, o cosmos; o segundo é uma espécie de espaço estrangeiro, caótico”.⁴⁷ No primeiro, está o espaço sagrado, conhecido e determinado; no segundo, o espaço profano, desconhecido e indeterminado.

Vimos que a *Cité Antique* não era apenas uma associação política, mas também religiosa, e a sua constituição dependia da *ville*, seu espaço sagrado, que, tal como o descrito por Eliade, era separado do resto do território, enquanto condição à sua *consagração*. Tratava-se da construção, ao mesmo tempo simbólica e material, desse espaço, pois ele era separado do mundo profano por meio de uma muralha protetora elevada para tanto. Algo de natureza muito semelhante ocorria com o mosteiro que, segundo Mumford, era uma nova espécie de *pólis*, uma *mosteirópolis*, pois nascia também de uma associação religiosa que se dava no interior de uma cidadela: a “cidadela da alma”. E tomando como exemplo os mosteiros cistercienses, que seguiam rigorosamente as regras de São Bento e a direção de São Bernard de Claraval, observamos que a localização desses deveria estar distante de qualquer cidade, castelo, vilarejo ou outra espécie de aglomeração humana, para que assim os monges pudessem viver em uma comunidade fechada, distante dos outros

⁴⁶ Eliade, Mircea. *Le sacré e le profane*. Paris: Ed. Gallimard, 1965,

⁴⁷ Ibid.

homens e dos demais lugares habitados, ou seja, do mundo profano, do mundo não consagrado. “Todos os mosteiros dos Cisterciences, sublinha Marcel Aubert, são construídos nos desertos e no meio dos bosques, e seus religiosos os constroem com as próprias mãos”.⁴⁸ Independentemente de quais fossem as confusões do mundo exterior, o mosteiro estabelecia, dentro de suas paredes, uma serenidade e uma ordem; aí prevalecia a regularidade e a disciplina. Portanto, o oposto à “desordem e ao caos”. E como em toda a utopia, o mosteiro, ao mesmo tempo lugar sagrado e protetor, baseado exclusivamente na regra da ordem, “excluía a surpresa, a dúvida, o capricho e a irregularidade. Às variações da vida secular, a regra opunha sua disciplina de ferro”.⁴⁹ Semelhanças entre o mosteiro e a manufatura que se evidenciam, na medida em que constatamos que também nessa, a surpresa, a dúvida, a irregularidade, o capricho, deveriam, tanto quanto possível, estar excluídos do tempo e do espaço organizados segundo regras que impunham uma disciplina de ferro. Quanto a isso, o historiador Paul Deschamps, ao estudar documentos franceses sobre arquitetura do Século XII e XIII, encontra nesses uma descrição de Clairvaux (figura 15) na qual se sobressai “a organização do trabalho e a preocupação com o rendimento, como dir-se-ia hoje em dia”.⁵⁰ E é muito significativo o fato de Saint Benoît, fundador da



Figura 15: Abadia de Clairvaux, França; foto de Prosopée.

⁴⁸ Aubert, Marcel. *L'Architecture Cistercienne em France*. Paris: Éditions d'Art et d'Histoire, 1947.

⁴⁹ Mumford, Lewis. Op. cit.

⁵⁰ Deschamps, Paul: *Recueil de Textes relatifs a L'Histoire de l'Architecture et la Condition des Architectes em France au Moyen Age – XII-XIII siècles*. Paris: Editions Auguste Picard, 1929.

Ordem dos Beneditinos, “ter prescrito na regra de sua ordem o estudo da arquitetura, da pintura e da escultura”⁵¹.

Sobre o que alguns historiadores chamam de “revolução cisterciense”, provocada por essa Ordem na arquitetura monástica, vejamos as descrições feitas por Denise Basdevant: “A Revolução que opera Citeaux na arte de construir foi tão decisiva que ela cria, em matéria de arquitetura, um estado de espirito [...]. Penitentes em busca do absoluto, que renunciavam aos bens desse mundo para encontrar a via da verdade divina e que decidiam viver tão somente do trabalho das suas mãos, os monges cistercienses, estendendo ao domínio da construção a sua vontade de despojamento, contribuíram, em efeito, para a retirada da arquitetura ocidental [...] da idade espontânea e sensível, para lhe abrir aquela da construção pensada e lógica. [E para tanto] eles deviam exigir da arte de construir que renunciasse a dar prazer e que sonhasse apenas em servir. Eles deviam traçar a via do rigor e da sobriedade como a única que pode conduzir à criação de lugares favoráveis ao desenvolvimento das mais altas aspirações humanas, ao pensamento, à prece”.⁵² Georges Duby, ao mostrar a importância de São Bernardo para a arte cisterciense, destaca que, “em nenhuma parte, em nenhum dos edifícios litúrgicos que inventou a cristandade do Ocidente, não foi dado ao ângulo reto lugar mais decisivo. O quadrado é a chave de todas as estruturas do edifício cisterciense, onde toda a ideia de volúpia está evacuada das curvas necessárias”.⁵³ Já Lewis Mumford sublinha o fato de que foi no monastério que “o valor prático da restrição, da ordem, da regularidade e da disciplina foi estabelecido antes mesmo que esses predicados fossem transferidos à cidade medieval e ao capitalismo pós-medieval”. É compreensível que o ascetismo monástico tivesse como condição necessária o ascetismo em relação às formas de vida e de trabalho, consideradas indispensáveis à “salvação”. Em um micro-organismo social enclausurado física e mentalmente, como eram os mosteiros, nos quais a vida ativa resumia-se ao *orare e*

⁵¹ Lance, Adolphe. *Dictionnaire des Architectes Français*. Paris: Vve A. Morel et Cie Editeurs, 1872.

⁵² Basdevant, Denise. *L'architecture française – des origines à nous jours*. Paris: Ed. Hachette, 1971.

⁵³ Duby, Georges. *Saint Bernard-L'art Cisterciene*. Paris: Ed. Flammarion, 1999.

ao *laborare*, atividades das quais todo o tipo de hedonismo estava rigorosamente excluído, posto que seria o caminho do pecado, é óbvio que o prazer não poderia estar associado a nenhum daqueles dois termos, sobretudo ao segundo: o *laborare*.

Contudo, se olharmos as distintas ordens monásticas por meio das suas respectivas arquiteturas, a leitura dessas nos autoriza a pensar que nem todas as ordens viam o trabalho da mesma forma. Se compararmos entre si, por exemplo, as arquiteturas das Ordens de Cluny (figura 16) e de Citeaux, (figura 17), encontraremos significativas diferenças entre elas. Por exemplo, a ordem de Citeaux era iconoclasta, enquanto que a de Cluny não. Aliás, as disputas teológicas/arquitetônicas entre ambas são bastante conhecidas e giravam também em torno das questões envolvendo não apenas as imagens: para os clunisianos, a sua existência era positiva e necessária, pois, por meio delas, poder-se-ia transmitir mais facilmente a mensagem divina, além de enriquecer o espaço sagrado; enquanto que, para os cistercienses, elas eram nocivas, prejudicando a meditação e com riscos de levar à idolatria, não devendo, portanto, ser veneradas – por esse e outros motivos, defendiam o total banimento dessas dos espaços sagrados. Razão pela qual, da arquitetura cisterciense – “esta arte que renunciando a dar prazer, sonha apenas em servir” –, não apenas as imagens foram excluídas, mas também toda e qualquer ornamentação,

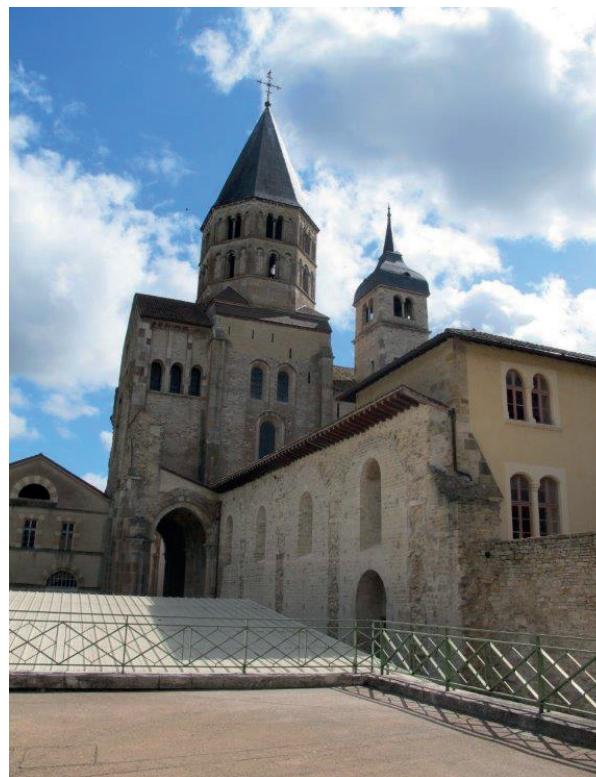


Figura 16: Remanescences da Abadia de Cluny, França; foto Adonos.



Figura 17: Abadia de Citeaux, França; foto de Arnaud 25.

dispensando-se assim o trabalho habilidoso e criativo requerido para tanto, eliminando-se assim a fruição que o trabalho artesanal propiciava durante a execução dos ornamentos.

Para os seus adeptos, “Cluny era a exterioridade, a opulência, a decoração Figuraurada e simbólica para realçar o esplendor da casa de Deus, já que nada é belo demais para glorificar o poder divino, como dirá o abade Sugério [Suger] (1081-1151) [...] [que] justificando a grandiosidade da igreja do mosteiro de St. Denis em Paris [...] propunha para o seu mosteiro o valor da riqueza e da beleza como homenagem à fé, para fazer realçar a claridade e o belo fulgor da luz divina [...] Cister, em contrapartida, privilegiava a interioridade, o recolhimento, a austerdade [...] [utilizando-se de] elementos simbólicos e arquiteturais [...] sem a mediação decorativa das artes sumptuárias”.⁵⁴ S. Bernard preferia a luz e as sobras do claustro e da igreja e “considerava o homem necessitado de penitência sublinhando o papel ascético do trabalho manual em ambiente retirado e humilde”.⁵⁵ Como consequência dessas desavenças, “enquanto os Clunisianos continuavam a construir belas igrejas ricamente decoradas, os Cistercianos

⁵⁴ Dias, Geraldo J. A .Coelho. *Bernardo de Claraval, Apologia para Guilherme Abade*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida. s/d

⁵⁵ Ibid.

Cartuxos [...] reagiam nos seus estatutos contra o luxo arquitetônico, contra a decoração escultórica e pictórica dos edifícios claustrais”⁵⁶.

Na arquitetura cisterciense, ao contrário das plenamente românicas, não mais existem os capitéis historiados (figuras 18 e 19) (diferentes entre si, mesmo em se tratando do mesmo tema), e, via de regra, as colunas de uma mesma edificação não variam, têm um molde comum. O que se impõe, portanto, não é apenas a simplificação das formas, mas a uniformização dessas, como se fossem produtos feitos em série (figura 20). Uma arquitetura que, como a vida monástica, até nos pormenores “excluía a surpresa, a dúvida, o capricho e a irregularidade”, em nome de uma disciplina formal. Repito: para um ascetismo religioso, uma arquitetura ascética; o mesmo ascetismo e a mesma disciplina que eram exigidos em relação ao trabalho. À guisa de digressão, recorde-se o ensaio escrito em 1908 por Adolf Loos intitulado *Ornamento e Crime*, no qual, ele criticava de maneira áspera

⁵⁶ Deschamps, Paul. Op. Cit.



Figura 18: A Ressurreição, capitel do antigo coro românico da Abadia Saint-Pierre de Mozac, França; foto de Marie-Lan Nguyen



Figura 19: Capitel com a cena da Anunciação, Igreja do Monastério San Juan de Ortega, Burgos, Espanha, foto de Carlos Palacios.



Figura 20: Galeria do Claustro da Abadia de Fontenay, França; foto de Draceane.

o uso do ornamento na arquitetura europeia que se fazia até então. Sobre muitos aspectos, poder-se-ia dizer que, ao seu “ornamento e crime”, corresponde, no caso cisterciense, o “ornamento e pecado”. Se, para os cistercienses, a negação do ornamento se justificava por motivos religiosos, para Loos, os termos por ele empregados se justificavam antes por motivos econômicos do que por razões estéticas, conforme já bem demonstrou Cyrille Simonet.⁵⁷ Esse despojamento da arquitetura, uma verdadeira limpeza estética, comparece em uma passagem de um texto de Victor Hugo, no qual, ele se refere ao que os protestantes haviam feito com a igreja de Vevey: “ela sofreu essa espécie de devastaçāo cuidadosa, metódica e envernizada que o protestantismo infringe sobre as igrejas góticas. Tudo é raspado, polido, varrido, desFiguraurando, branqueado, lustrado e esfregado. É uma mistura estúpida e pretenciosa de barbárie e limpeza. Nada de altar, nada de capela, nada de relicário, nada de Figurauras pintadas e esculpidas; uma mesa e cadeiras de madeira que obstruem a nave, eis a igreja de Vevey.”⁵⁸

Retornando aos mosteiros, é fundamental, como já vimos, ter sempre

⁵⁷ Simonet, Cyrille. *L'Ornement: crime ou juissance?* In Dessin-Chantier 2, Grenoble: Laboratoire Dessin-Chantier de l'Ecole d'Architecture de Grenoble, s/d.

⁵⁸ In Mallion, Jean. *Victor Hugo et l'art architectural*. Paris: Ed. PUF, 1962

presente que eles não eram apenas um espaço religioso ou sagrado *stricto sensu*, posto ser igualmente uma unidade produtiva. Eram lugar do culto e da meditação, mas também lugar da produção material, no qual, o *orare* e o *laborare* ocorriam em um território enclausurado, fazendo parte da disciplinada e da vida cotidiana de cada monge. Tudo rigidamente regrado, tanto na sua organização funcional quanto na espacial, ambas solidamente relacionadas entre si: a cada função, um e somente um espaço; e a cada espaço, uma e somente uma função. Portanto, um rígido regramento não apenas funcional-espacial, mas também espaço-temporal (figuras 21 e 22).

Ademais, na época em que novas formas urbanas começaram a ser construídas, após o século X, o mosteiro as influenciou muito. “Quando Rabano [780-856], o famoso abade de Fulda, se referia à ‘vida comum’ como característica das cidades, estava transferindo à cidade a função especial do mosteiro”.⁵⁹ Isso, mais tarde, pode ser observado na influência exercida pelos mosteiros beneditinos da Ordem Cisterciense, sobre a fundação e a estrutura formal das cidades novas medievais, sejam as ditas de colo-

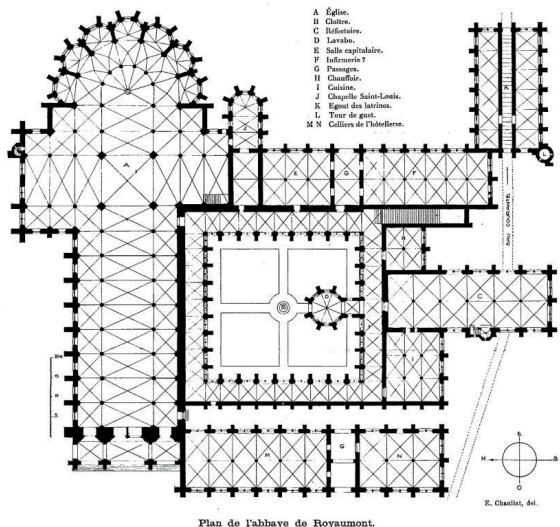


Figura 21: Plano da Abadia de Royaumont, França.

Figura 22: Abadia de Sénanque, França.



⁵⁹ Mumford, Lewis. *A Cidade na História*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1965.

nização, sejam as bastides, construídas na Europa entre os séculos XII e XIV; muito embora, no dizer de Enrico Guidoni, essa influência não tenha ainda sido afrontada como problema histórico-urbanístico e cultural. É o mesmo Guidoni que faz as seguintes e importantes observações concernentes às influências da urbanística cisterciense sobre os modelos de cidades ideais renascentistas: “o considerar a cidade como uma única arquitetura, isto é, como qualquer coisa que possa ser projetada, coordenada, delimitada e usada no seu conjunto e em uma forma situada fora do tempo porque realizada completamente no espaço, nos envia a toda uma tradição sucessiva que se vincula à experiência renascentista. Do ponto de vista teórico e técnico, a cidade do Renascimento tem as suas raízes nesta ‘teoria aplicada’ dos séculos XIII e XIV, de matriz cisterciense”.⁶⁰ Já Paul Deschamps nos faz saber que, entre documentos produzidos nos séculos XII e XIII, encontram-se cartas de fundação de cidades novas: “Textos nos mostram também o desenvolvimento do urbanismo. Assiste-se à criação de uma cidade nova ou uma bastide, e as cartas definem os privilégios acordados aos novos habitantes, indicam as dimensões que deverão ter as casas a construir e a largura que terão as ruas”,⁶¹ entre outras prescrições, tais como “regulamentos para as vias urbanas, o alinhamento das casas, as medidas tomadas contra incêndio, o estabelecimento de esgotos, e as precauções com a salubridade e a limpeza da cidade, as facilidades de circulação nas ruas.”⁶²

Retornado às ordens monásticas e às questões atinentes ao controle do tempo e do espaço, e suas relações com a organização do trabalho que o capitalismo desenvolveu e aprimorou ao longo da sua história, recorde o que disse Mumford. “Não se altera os fatos sugerindo-se que os monastérios contribuíram para dar aos empreendimentos humanos o ritmo regular e coletivo da máquina. O pêndulo não marca apenas o traço das horas, ele sincroniza as ações humanas”.⁶³ Estranha ironia, mas de acordo com os novos tempos que então nasciam. Uma organização social que se propunha defender a religião

⁶⁰ Guidoni, Enrico. *La città, dal medievo al rinascimento*. Roma: Ed. Laterza, 1989.

⁶¹ Deschamps, Paul. Op. cit.

⁶² Ibid.

⁶³ Mumford, Lewis: *Technique et civilisation*. Paris: Editions du Seuil, 1950.

cristã de tudo que lhe fosse exterior e hostil aos seus fundamentos originais acabaria, em boa parte, por criar as condições favoráveis a que a vida dos homens passasse a ser regulada não mais pelo tempo da igreja, mas pelo tempo laico. O tempo, que pelos dogmas do cristianismo primitivo só pertencia a Deus, era então transferido para as mãos de certos homens: os capitalistas e os usurários que dele se apropriavam. Ironia que se enquadra no universo da sociedade europeia no fim da Idade Média. Contradições que, de uma forma ou de outra, acabaram por invadir a instituição igreja, alterando-a em muitos dos seus princípios. A conhecida reavaliação pela Igreja dos assuntos e dos dogmas referentes à usura é apenas um dos exemplos dessas mudanças sociais então ocorridas, com fortes consequências na doutrina religiosa que foi sendo – e certamente de bom grado por aqueles que tinham o poder de decidir – adaptada aos novos tempos. Outro exemplo dessas mudanças, e que no caso diz respeito diretamente ao mundo do trabalho, foi aquela introduzida nos textos evangélicos a partir do século XII, conforme sublinha Jacques le Goff: “Em efeito, lá onde Mateus dizia: o operário é digno de sua alimentação (Mat.X,10), os exegetas dizem a partir de então: o operário é digno de seu salário, testemunha da passagem da economia-natureza para a economia-dinheiro.”⁶⁴

Se na “economia-natureza” o tempo era natural e associado aos eventos humanos não mensuráveis; se as horas eram então apreendidas de maneira desigual posto que, entre outras coisas, eram distintas as durações dos dias e das noites nas várias estações do ano; se a vida e o trabalho se deixavam, em muito, regular pelo movimento do sol, tudo isso se alterou. Um mundo urbano, regido por cálculos da rentabilidade e negócios comerciais, assim exigia. Era necessário ao mercador, sublinha Gérard Mairét, “um calendário com datas fixas, lá onde existia apenas um calendário regulado pelas festas móveis e, por decorrência, dificilmente utilizável nos negócios.”⁶⁵ Reorganização do tempo que, já vimos, completava-se pela divisão do dia em horas uniformemente marcadas pelo relógio – tempo previsível do começo ao fim em oposição ao

⁶⁴ Le Goff, Jacques. Op. cit.

⁶⁵ Mairret, Gérard. *L'éthique marchande*; in *Histoire des Idéologies*, vol 2. Paris: Ed. Achette, 1974.

tempo imprevisível e eventual. Em poucas palavras: um tempo matematicamente organizado e calculado.

Mumford tem razão ao afirmar: “a máquina-chave da idade industrial moderna, não é a máquina a vapor, é o relógio. Em cada fase do seu desenvolvimento, o relógio é o fator marcante e o símbolo da máquina”⁶⁶. Assim, torna-se compreensível o fato de ter sido a relojoaria a primeira indústria a beneficiar-se dos conhecimentos teóricos da mecânica, criados pelos cientistas no final da Idade Média e de bom grado entregues – de fato vendidos, pois a ciência, assim como o tempo, já havia adquirido o *status* de mercadoria – à burguesia ascendente, para que essa fizesse deles o uso que melhor lhe aprouvesse. E sabe-se bem qual foi esse uso: a conquista do espaço e do tempo, também por meio das grandes expedições e das guerras já então com canhões cientificamente projetados. “Um tempo novo se esboça na escolástica, ao mesmo tempo em que os estudos [...] revolucionam a mecânica e que a perspectiva moderna começa a transformar a visão. A ciência do relógio é também aquela do canhão e da profundidade do campo. Tempo e espaço para o sábio, como para o mercador, transformam-se juntos.”⁶⁷

Não deve surpreender, portanto, o fato de a relojoaria ter sido, ao mesmo tempo, uma criação dos cientistas e da burguesia. O poder de um se completava pelo poder do outro. Os burgueses dependiam das novas descobertas, e os cientistas, para o seu sustento e reconhecimento social, dependiam do uso que delas aqueles fizessem. Se os homens da ciência subvertiam o mundo feudal por meio dos novos saberes e das novas teorias, se as artes mecânicas eram submetidas às artes liberais em campos até então mais ou menos imunes a essa subordinação, é porque isso era necessário à burguesia que, como o fez, se utilizaria então dessas mudanças auxiliada pelos técnicos encarregados de operacionalizá-las, introduzindo-as no mundo da produção e das trocas materiais e simbólicas. Tudo isso era necessário e adequado às circunstâncias

⁶⁶ Mumford, Lewis. Op. cit.

⁶⁷ Le Goff, Jacques. Op. cit

nas quais “o poder-ciência e o poder dinheiro eram, em última análise, o mesmo: aquele da abstração, da medida e do quantitativo”⁶⁸. E como a lógica do capital só se implantaria em tais condições, para a nascente burguesia o tempo passa a ser medido, porque tudo aquilo que a ela interessa passa a ser medido em tempo. Condição indispensável à regularização do cotidiano, a começar pelo mundo das trocas e do trabalho. Quanto a isso, deve-se dar a devida importância ao que Jacques le Goff nos dá a conhecer: “O governo real de Artois autoriza, em 1355, as pessoas de Aire-sur-la-Lys a construírem uma torre cujos sinos deveriam soar nas horas das transações comerciais e do trabalho dos operários tecelões. A utilização, para fins funcionais, de uma nova medida do tempo aí é indicada com destaque. Instrumento de uma classe, ‘posto que a citada cidade é governada pela indústria e o comércio de panos’; e é a ocasião de perceber quanto a evolução das estruturas mentais e das suas expressões materiais se inserem profundamente no mecanismo da luta de classes. O relógio comunal (figura 23) é um instrumento de dominação econômica, social e política dos mercadores que governam a comuna. Para lhes servir, aparece a necessidade de uma medida rigorosa do tempo, pois, na tecelagem, convém que a maior parte dos operários diaristas – os profissionais de setor têxtil – vá e venha ao seu trabalho em horas fixas’. Foi o início da organização do trabalho anunciada séculos antes do taylorismo, a qual, como Georges Friedman mostrou, foi também um instrumento de classe. E já se esboçam as ‘cadências infernais’.”⁶⁹ Taylorismo, nome dado à organização do

Figura 23: *O Gros-Horloge*, Rouen, França;
foto de DXR.



⁶⁸ Mumford, Lewis. Op. cit.

⁶⁹ Le Goff, Jacques. Op. cit.

trabalho criada pelo engenheiro americano Frederick Taylor, na passagem do século XIX para o XX - e por ele denominada de Administração Científica -, e que tinha como um dos seus objetivos principais aumentar a produtividade do trabalho, ou seja, produzir mais em menor tempo. E como antes lembrei de Gramsci, aqui a ele retorno, transcrevendo o que ele disse a respeito: “Taylor exprime, de fato, com um cinismo brutal o [seu] objetivo: desenvolver ao mais alto grau, no trabalhador, as atividades maquinais e automáticas, quebrar o antigo conjunto de vínculos psicofísicos do trabalho profissional qualificado, que demandava certa participação ativa da inteligência, da imaginação, da iniciativa do trabalhador e reduzir as operações da produção a seu único aspecto físico e maquinal.”⁷⁰ De fato, o taylorismo não era integralmente original, e suas raízes podem ser encontradas já no início da manufatura, com bem destacou Jacques Le Goff; e suas consequências não se limitavam às “cadências infernais”. Quanto as relações entre o setor têxtil com Bunelleschi e a construção da cúpula da Santa Maria del Fiori, sobre elas falarei um pouco no final do livro.

Em boa medida, e de modo bastante superficial, foram essas as transformações ocorridas na história do tempo durante a baixa Idade Média; história que o capitalismo manufatureiro daria continuidade durante o Renascimento. Mudanças práticas e conceituais decorrentes da sua adequação ao mundo do trabalho, sobretudo daquele que se dava no espaço da produção material: as oficinas manufatureiras. Repito, essas mudanças no espaço da produção fizeram-se acompanhar das correspondentes mudanças na produção do espaço, no caso, o espaço urbano. Vejamos um pouco como isso se deu.

Para tanto, recorde-se que Marx, ao descrever o trabalho humano – no caso, despido de qualquer determinação social –, o fez da seguinte maneira: “O trabalho é, antes de tudo, um ato que se passa entre o homem e a natureza. O homem aí desempenha, ele próprio em relação à natureza, o papel de uma potência natural. As forças das quais o seu corpo é dotado, braço e pernas, cabeça e mãos, ele coloca em movimento a fim de se apropriar dos

⁷⁰ Gramsci, Antonio. *Gramsci dans le texte*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

recursos da natureza exterior, imprimindo-lhe forma útil à vida.”⁷¹ E quais são os dois elementos constituintes da natureza? São a matéria e o espaço. Se o trabalho humano é a ação do homem sobre a natureza, ela é sempre uma ação que produz transformações, por menores que sejam, nos dois elementos que a constituem. O homem, por exemplo, ao cortar uma árvore – a matéria –, provoca uma mudança não apenas na árvore, mas também no espaço antes por ela ocupado. Se por um lado Marx e Engels afirmam que a história humana é “história natural” porque ela é o resultado da relação entre o homem, parte da natureza, e o restante que lhe é exterior; por outro, eles afirmam também que, como resultado dessa relação, resulta uma “natureza histórica”, que se “humaniza” ao ser transformada pela ação humana. Isso é, sobretudo, válido para a construção do nosso habitat; e todo o sítio que não é o resultado da intervenção do homem não é sequer *lugar*. Ou seja, não faz parte da história que, de maneira inspirada, Serge Moscovit⁷² chamou de “história humana da natureza”.

Sobre isso, atente-se para o que diz Henri Arvon, no seu livro *La Philosophie du Travail*, quando escolhe a arquitetura como exemplar resultado dessa transformação da natureza pelo trabalho humano, utilizando-se, para tanto, do reconhecido texto *Eupalinos ou o Arquiteto*, escrito em 1923, pelo também francês Paul Valéry: “A transformação do homem tem por *pendant* a transformação da natureza. Pelo seu trabalho, o homem consegue adaptar a natureza aos seus próprios fins. Essa encarna o gênio humano. Os homens acabam por habitar um universo que toma todo o seu significado no trabalho das gerações passadas; eles se vinculam a uma natureza que eles próprios produziram e que se tornou sua criação. ‘Nós somos, nós nos movemos, nós vivemos na obra do homem’, essa constatação, que Paul Valéry atribui ao Sócrates maravilhado pela obra do arquiteto Eupalinos, caracteriza a situação do homem desnaturalizado no seio de uma natureza humanizada.”⁷³

⁷¹ Marx, Karl. *Le Capital, Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

⁷² Moscovit, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Paris: Ed. Flammarion, 1977.

⁷³ Arvon, Henri. *La philosophie du travail*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Porém, é necessário sair das generalizações e ver as distintas condições sob as quais se produz essa singular “história humana da natureza”, no caso, enquanto história da arquitetura resultante (não poderia ser diferente) da natureza transformada. Então, a partir do que disse Arvon, não é apenas cabível, mas também indispensável, colocar-se sempre, em qualquer circunstância, a seguinte pergunta: quem, enquanto sujeitos históricos, agiu no sentido de “adaptar a natureza aos seus próprios fins”? Certamente aqueles que – e é disso que se trata, no nosso caso – tinham o poder de decidir para que fins a natureza deveria ser transformada. Eram esses que, para usar as suas palavras, “encarnavam o gênio humano” que então se impunha aos demais. Se a arquitetura das edificações e das cidades medievais eram o habitat, cujo significado encontrava-se “no trabalho das gerações passadas”, que por meio dele se vinculavam “a uma natureza que eles próprios produziram e que se tornou sua criação”, isso, para a burguesia e os adeptos do humanismo renascentista, e pelos motivos em parte já expostos, precisava ser negado na passagem do Medievo para o Renascimento. Em nome do novo, uma integral ressignificação da arquitetura tornava-se então indispensável como meta a ser atingida.

E se todo o objeto é o resultado da transformação da natureza pelo trabalho, tal verdade adquire ainda um significado singular quando tratamos da arquitetura, seja dos edifícios, seja das cidades. Na sua produção, a *matéria* e o *espaço* são as suas “matérias-primas” essenciais e indispensáveis. Mas não apenas isso, pois a matéria e o espaço, já então humanizados pelo trabalho, continuam presentes no objeto produzido, como sua condição *sine qua non*, isto é: não há arquitetura que não seja constituída de espaço e matéria. Ao leitor, peço que se desprenda do livro e pense no lugar onde está: certamente em um espaço envolto, limitado, definido pela materialidade das paredes ou de prédios se for, nesse último caso, um espaço urbano. Não há arquitetura sem espaço e matéria; e ambos, repito, só se transformam em arquitetura pela plenitude do trabalho humano que os modifica – muito embora essa condição essencial seja ignorada pela grande maioria dos ideólogos da arquitetura.

Já vimos que a cidade é sempre *cité* e *ville*, e a *ville* não é apenas o *locus* formado por edifícios, ruas, praças etc., ou seja, formado pelo produto da natureza transformada em arquitetura. Ela é também o *locus da produção* desses edifícios, ruas e praças. Ela é o grande canteiro no qual a arquitetura, sob a forma de cidade (*ville*), é produzida. Ela não é apenas o lugar do consumo dessa arquitetura, mas, antes, o local da sua produção. A *ville* é igualmente o *locus* no qual as instituições e as práticas sociais urbanas existem, ocorrem. Ela é lugar da produção de bens materiais e, ao mesmo tempo, o território de práticas sociais mais abrangentes e de naturezas distintas. Nela, por excelência, concentram-se as trocas, inclusive simbólicas, e a (re)produção das relações sociais, sejam econômicas, políticas ou ideológicas. Por tudo isso, um dado controle que se exerce sobre a *cité* deve corresponder a um dado controle sobre a *ville*. A história já mostrou que são indissociáveis.

Ora, era exatamente esse *sistema urbano*, para usarmos as expressões de Yves Barel, constituído da *cité* e da *ville* que vivia então uma época de transformações radicais na maneira de medir e organizar o tempo e o espaço. Condição necessária, reafirmo, à sua adaptação às transformações econômicas em curso, nelas compreendidas as mudanças nas atividades produtivas, financeiras e comerciais, que então se concentravam na cidade. Se o controle, o mais rigoroso possível, do tempo e do espaço era feito como parte integrante e indispensável à dominação sobre a nova sociedade, as mudanças em ambos se faziam acompanhar de significativas alterações na organização e na gestão, tanto da *cité* quanto da *ville*. A nova *cité* manufatureira não dependia apenas de um novo tempo, mas também de um novo espaço constituinte da *ville*, o que, por sua vez, demandava novas formas de controle sobre ambos. A respeito dessas questões, atente-se para o que diz Yves Barel: “A ideia é que, se existe uma repartição histórica do trabalho, de seu conteúdo, de seu modo de organização, essa repartição é importante para a compreensão da maneira como evoluem as outras práticas sociais, e, entre elas, essas práticas sociais particulares que constituem o modo de controle de sistemas socioeconômicos. Posto que o

controle é também prática de poder, isso significa que deve ser possível identificar uma relação de duplo sentido entre a maneira como se reproduz o poder e como se reproduz o trabalho. As cidades se controlam e, eventualmente se planejam, colocando em ação as lógicas que entram em relação de reprodução recíprocas com as lógicas em ação no trabalho [...]. Fatos e eventos relativos aos modos de controle urbano devem adquirir um sentido que não teria sido percebido se eles não tivessem sido colocados em relação com os modos de trabalho dominantes.”⁷⁴ Aliás, quando os arquitetos e os urbanistas do modernismo assumem como palavra de ordem, como sua principal e indispensável tarefa, conceber as arquiteturas dos edifícios e das cidades correspondentes à sociedade industrial maquinista, eles não se referiam apenas à coisa arquitetura, ao produto, mas também à sua produção, ou seja, à maneira de produzir, incluindo a administração do processo – como se pode ver em mais de um texto de Le Corbusier nos quais ele se refere ao taylorismo. O urbanismo modernista, no essencial, foi criado como instrumento por meio do qual esses objetivos seriam atingidos. Nesse sentido, relembrar, mais uma vez, que a primeira cidade modernista, não por acaso, recebeu o nome de *Cidade Industrial*, ou seja, tanto a *cité* quanto a *ville* seriam determinadas pela produção industrial, capitalista no caso, embora a isso Tony Garnier não faça menção, obviamente.

Como na cidade medieval predominava o regime corporativo ou das guildas, constituintes da *cité*, é sobre ele que também devemos focar quando se trata da *ville*. Tal organização do trabalho com as suas relações não apenas de produção, mas também sociais, era um dos fatores determinantes, por exemplo, da organização e da distribuição dos bairros das cidades, assim como das práticas sociais que neles tinham lugar. Isso decorria do fato de que as corporações não se reduziam a uma associação voltada exclusivamente para as atividades produtivas, para o mundo do trabalho *stricto sensu*. Suas atribuições iam muito além do quadro restrito da produção material, por mais determinante que esse fosse. Elas funcionavam também como institui-

⁷⁴ Barel, Yves. *La ville avant la planification urbaine; in Prendre la Ville*. Paris: Ed. Anthropos, 1976.

ções encarregadas da organização social da cidade, no sentido largo do termo, incluindo a sua organização espacial; tudo isso, por meio de uma efetiva participação na gestão da cidade. Elas exerciam, portanto, não apenas atividades econômicas, mas também políticas ao participarem diretamente da administração da *polis*. As corporações eram multifuncionais, para usarmos uma expressão de Raymond Ledrut, pois, além de regulamentarem e administrarem as tarefas diretamente produtivas, “elas eram centros culturais no sentido moderno, assim como instituições de segurança social e formação profissional. A corporação, em uma palavra, regula e controla todas as atividades dos seus membros.”⁷⁵ Algumas das consequências disso encontram-se, em boa parte, na própria maneira como, via de regra, constituíram-se as cidades medievais. As relações de produção e sociais nelas dominantes, ao mesmo tempo que organizavam o trabalho corporativo, dividido entre os distintos ofícios, criavam um *modus vivendi* sem o qual a estrutura sócio espacial da cidade não teria existido. Refiro-me à participação das corporações no que diz respeito à organização da vida social e também, para usar um termo mais contemporâneo, no que concerne ao seu “quadro de vida”, por meio da construção dos lugares de uso comuns, como aqueles nos quais eram vendidas as mercadorias, cujos edifícios eram executados pelos mestres de obras e os seus auxiliares, membros de outras corporações que não a dos artesãos-comerciantes. O mesmo podendo ser igualmente dito a respeito das arquiteturas e dos lugares destinados a outras importantes atividades, tais como as igrejas de bairro edificadas com os recursos dos seus moradores. Todos eles significativos exemplos de como se dava a produção e a gestão do sistema urbano medieval.

Entretanto, a história das cidades medievais não foi tão somente a expressão das relações corporativas. Seria, no mínimo, um equívoco afirmar isso. O patriciado que, ao longo do tempo, se constituiu enquanto grupo social específico, também contribuiu para tornar mais complexa a sociedade da Idade Média e, particularmente, a estrutura socioespacial das cidades. Como não

⁷⁵ Ledrut, Raymond. *Sociologie Urbaine*. Paris: Ed. PUF, 1968.

é minha intenção tratar das questões relativas à emergência e à consolidação desse grupo, restrinjo-me a algumas observações que julgo necessárias e suficientes, dado o escopo deste livro. E para tanto utilizo-me, entre outras, da obra de Yves Barel, *La ville medieval*⁷⁶, que contém a respeito um substancial conteúdo. Sublinhando, de imediato, que, conforme Barel, o patriciado se define enquanto tal, tanto do ponto de vista econômico quanto político: “econometricamente o patriciado se fundamenta no comércio, em particular no comércio de longa distância e no comércio que atua sobre os produtos da indústria. Mesmo que essa classificação seja largamente confirmada pelo material histórico examinado e represente bem a dominante econômica, ela deve ser completada e relativizada localmente por outras atividades realizadas pelo patriciado: câmbio, empréstimo e usura, especulação fundiária urbana, exploração de domínios agrícola, comércio agrícola regional [...] [mas] uma das características essenciais do patriciado – aquela que pode permitir melhor identificá-lo no seio da burguesia urbana rica ou muito rica – é o fato de que ele detém, seja o monopólio, seja os meios de ação necessários ao poder político na cidade.”⁷⁷

Portanto, segundo a caracterização econômica do patriciado dada por Barel, os seus membros não estavam diretamente vinculados à produção de bens materiais que ocorria sob o regime corporativo. A riqueza acumulada pelo patriciado ainda não se havia transformado em capital aplicado à produção propriamente dita. Originalmente, a sua existência expressa e é decorrente de uma acumulação de riqueza que não tinha a sua origem na produção nem era destinada diretamente a esta; fato que se alterará radicalmente com o advento da manufatura. A essa caracterização econômica do patriciado, somava-se aquela decorrente das relações políticas que esse grupo necessariamente teve que manter com os demais, quer seja com os senhores da igreja, quer seja com os senhores feudais, quer seja ainda com os representantes do poder central. Tratava-se de uma acentuada divisão do poder econômico à qual correspondia uma repartição do poder político. Isso explica o domínio da

⁷⁶ Barel, Yves. *La ville medieval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1977.

⁷⁷ Ibid.

cidade pelo patriciado, mas tão somente enquanto domínio relativo, por vezes frágil, se comparado, por exemplo, com o poder que detinha o senhor feudal sobre o seu território. A relação quase que biunívoca entre senhor e servo da gleba não encontrava uma correspondente no quadro social significativamente mais complexo da cidade. Razão pela qual, “em certa medida, o poder urbano se negocia como se negociam, em terras distantes, os artigos dos membros do patriciado.”⁷⁸

O que certamente ajuda a explicar a forma “anárquica” que caracteriza a arquitetura urbana da típica cidade medieval. Ela não é apenas, nem principalmente, a expressão do espírito não racionalista dos seus habitantes. Tal forma é, antes e sobretudo, o resultado inevitável de um poder também até certo ponto “anárquico”, isto é, não centralizado e não centralizador, e assim incapaz de impor ao todo uma só lógica inviolável e absoluta, pois até mesmo aquilo que se poderia considerar recorrente nas cidades medievais diferenciava-se de maneira significativa de uma para outra. As várias e distintas formas arquitetônicas particulares que as cidades medievais apresentavam, no tocante a sua maior ou menor rigidez do ponto de vista formal – e os testemunhos ainda estão aí –, são o resultado também de situações distintas no que concerne à concentração ou à fragmentação do poder. As formas mais ou menos “espontâneas” e as formas mais ou menos “racionais” que encontramos no final da Idade Média, essas últimas representadas pelas *bastides*, não se explicam por condicionantes topográficos. Aliás, nesse caso, o que se deu foi o inverso, ou seja, as *bastides*, desenhadas *a priori*, demandavam para a sua construção áreas sempre planas, a exemplo de Monpazier (figuras 24 e 25). Mas elas eram exceções, e a *cidade ideal* do príncipe e do arquiteto renascentistas ainda não havia aparecido como modelo a ser adotado e imposto integralmente de cima para baixo; mesmo que nenhuma dessas tenha sido de fato construída, afora Palma Nova, projeto de Vincenzo Scamozzi, mas tão somente a partir do final século XVI (figuras 26 e 27).

⁷⁸ Ibid.



Figura 24: Cidade Bastide de Monpazier, França; foto de Mairiemonpazier.



Figura 25: Praça da Cidade Bastide de Monpazier, França; foto de Mossot.



Figura 26: Plano da Cidade de Palmanova, Itália, projeto de Vincenzo Scamozzi, 1593.



Figura 27: Igreja de Palmanova, localizada na Praça Central; foto de Zairon.

Aliás, tais questões fizeram-me relembrar o que escreveu Paulo Santos no seu livro *A Formação de Cidades no Brasil Colonial*. As cidades do Brasil Colonial, disse ele, “acusam dupla origem: a informal da Idade Média e a formalizada da Renascença [...]. O aspecto dominante na cidade colonial é de desordem [...] A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e a sua silhueta confunde-se com a linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, sempre esse abandono característico que se exprime na palavra “desleixo” – a palavra que o escritor Aubrey Belle considerou tão tipicamente portuguesa como “saudade” e que, em sua opinião, não exprime tanto a falta de energia, como a convicção de que ‘não vale a pena’ [...]”⁷⁹ (figuras 28 e 29). Destaque-se que Paulo Santos, ao discorrer sobre a formação das cidades, associa a forma dessas à ação que as gerou, por isso, suponho, ele não se refere à *forma*, mas à *formação*, isto é, à ação de dar forma. Razão pela

Figura 28: Cidade de Assisi, Itália; foto de Gunnar Bach Pedersen.



⁷⁹ Santos, Paulo. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Coimbra: 1968.



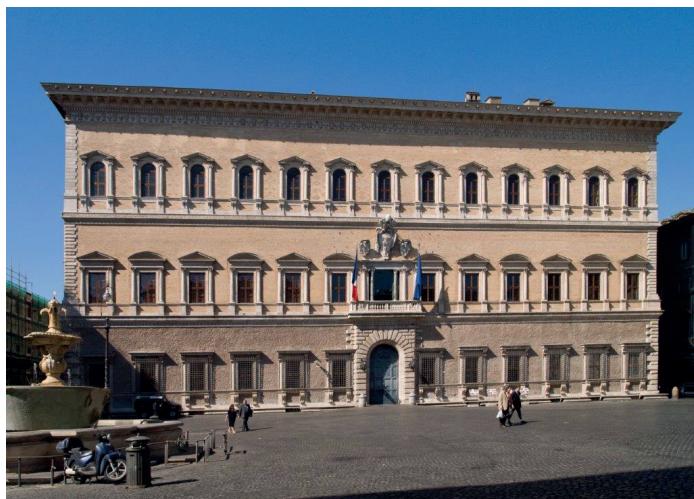
Figura 29: Cidade de Ouro Preto, Brasil; foto de Rosino.

qual ele não apenas descreve as distintas características formais das cidades, mas busca explicá-las – mesmo que o faça de maneira limitada – a partir das suas igualmente distintas gêneses; no caso, de um lado, aquela da qual resulta

a cidade *informal* e, de outro, aquela que gerou a *formalizada*. Sublinho igualmente que ao adjetivo *informal*, usado por Paulo Santos, pode-se dar o mesmo significado de *orgânico* empregado por Walter Curt Behrendt, que, segundo Josep Montaner⁸⁰, foi o único historiador do movimento moderno a dar valor à expressão *orgânico*, utilizada por ele em oposição à *formal*. E do ponto de vista estritamente morfológico, é admissível concordar Montaner - mas, em parte apenas -, quando ele diz que toda a produção da arquitetura pode ser repartida entre essas duas categorias antitéticas.

Na medida em que relembrei de Bherendt, é importante ver a sua descrição de um típico edifício *formal*, à qual se enquadram, perfeitamente, todos aqueles expressivos do Renascimento, tal como o Palazzo Farnese (figura 30) em Roma, projeto original de Antonio da Sangallo, o jovem, e que após contou com a participação de Michelangelo: “Quando consideramos o palácio do Renascimento, sua forma se diferencia da do castelo medieval, apresenta uma completa regularidade. Seu plano mostra uma forma de contorno regular, suas peças se distribuem em torno de um sistema retangular

Figura 30: Palácio Farnese, Roma, Itália; foto Myrabella.



⁸⁰ Montaner, Josep Maria. *Las formas del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

de eixos, sua estrutura forma um cubo simples e suas fachadas estão baseadas em um desenho simétrico [...]. Os muros estão divididos em secções regulares, agrupando as janelas em intervalos regulares [...] [sua forma] está submetida a uma lei geral, a lei geométrica da regularidade e da simetria. Inclusive, para localizar o edifício, cada parte accidental do terreno teve que ceder às normas rígidas da lei geométrica. Devido a esse conceito, o edifício adquiriu a sua forma estática, representando um tipo geral procedente de um princípio abstrato de ordem.”⁸¹ Conjunto de características formais que correspondem aqueles conceitos utilizados por Heinrich Wölffling⁸², quando ele se refere às artes e à arquitetura renascentistas, e que eu resumiria em um deles: o conceito de *forma fechada*. Forma oposta ao conceito *obra aberta*, esse, e bem depois, utilizado por Umberto Eco⁸³ quando trata daquelas obras às quais, segundo ele, são aplicáveis as seguintes expressões: informal; indeterminada; movimento, imprecisa; ambígua; diversidade; antirracionalismo cartesiano; imprevisível; metamorfose; variação; geometrias não euclidianas; descontinua; antiunitária; liberdade; não clássica. E como aqui estou tratando da forma, linguagem ou estética clássica, e da sua antítese, a isso acrescento o que diz Edgard Morin quando, ao referir-se à “ciência clássica”, faz a respeito dela as seguintes observações: “a ciência ‘clássica’ baseava-se na ideia de que a complexidade do mundo dos fenômenos podia e devia ser resolvida a partir de princípios simples e de leis gerais. Assim, a complexidade era a aparência do real; a simplicidade, a sua natureza.”⁸⁴ Ao que ele contrapõe uma *ciência não clássica*, fundada essa nos seguintes predicados: razão aberta; antirracionalismo; desordem; acaso, irracional, subjetividade; indeterminismo; complexidade; incompletude; incerteza.

Isso posto, sublinhe-se que, muito embora os conceitos utilizados por Behrendt tenham sido por ele exemplificados por meio das arquiteturas de edifícios, eles se aplicam integralmente à arquitetura da cidade: o conceito orgânico à medieval; e o conceito formal à cidade ideal renascentista, e a algumas

⁸¹ Behrendt, Walter Cur.: *Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.

⁸² Wölffling, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

⁸³ Eco, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

⁸⁴ Morin, Edgar. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

relevantes intervenções urbanas feitas nas cidades reais, como as ocorridas em Roma. No primeiro caso, o que se observa é uma arquitetura da cidade que se adapta ao sítio, em uma integração com a natureza, constituída de “formas irregulares”, cuja lógica formal “se compraz do multiforme” em uma estrutura que cresce como “um vegetal ou qualquer outro organismo vivo”; uma arquitetura urbana de formas dinâmicas e “independentes da geometria elementar”, produto de “uma vida vivida na realidade”. Distinta e oposta, portanto, da arquitetura da cidade formal, que “despreza a natureza”, que “aspira à regra, ao sistema, à lei”; uma arquitetura de formas regulares e cuja estrutura é concebida como um mecanismo em que todos os elementos estão dispostos segundo uma ordem absoluta, segundo uma lei imutável de um sistema *a priori*; uma arquitetura de formas estáticas baseadas na geometria. Questões que, ao concluir essa digressão, levam-me a fazer coro com o que defende Gillo Dorfles: “O imaginário deverá admitir situações que não sejam as estáticas, harmônicas, simétricas, que constituíam o pedestal para as criações nas épocas áureas (ou consideradas como tais): séc. IV AC e Renascimento. Deverá, pelo contrário, abarcar novas constantes (ou inconstantes) expressivas que poderemos definir através dos conceitos: dessimetria, desarmonia, disritmia.”⁸⁵

Retornando às questões concernentes às relações entre o patriciado e a corporação de ofício, utilizo-me novamente do texto de Barel, sugestivamente intitulado *A cidade antes da planificação urbana*⁸⁶, no qual ele se refere à autonomia relativa do processo de trabalho corporativo diante do poder econômico e político do patriciado. A característica original do patriciado, diz Barel, “está no fato de que, durante muito tempo, ele não tenta, e mesmo evita de se ocupar diretamente, no interior ou no detalhe, da organização da produção e do trabalho, das inovações técnicas, dos investimentos produtivos etc. O patriciado não é ‘produtivista’. Ele se contenta em colocar em ação os dispositivos necessários para controlar a produção do exterior”⁸⁷. Forma de participação do patriciado

⁸⁵ Dorfles, Gillo. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

⁸⁶ Barel, Yves. *La ville avant de la planification urbaine: in Prendre la Ville*. Paris: Ed. Anthropos, 1976.

⁸⁷ Ibid.

e autonomia do processo de trabalho corporativo, que se repetia, guardadas as especificidades, na produção da cidade. Essa era o resultado de uma ação sobretudo coletiva, sem que uma ingerência superior se impusesse, determinando integralmente a sua estrutura arquitetônica e a maneira de ela ser produzida. As condições acima descritas por Barel fazem parte de um sistema no qual não existia o chamado planejamento urbano – o que me faz recordar Robert Fischman e as suas observações sobre Le Corbusier: “A planificação urbana devia ocupar um lugar entre as ciências aplicadas, território dos teóricos e dos técnicos especializados. A concepção das cidades era muito importante para ser deixada aos cidadãos. A cidade orgânica, aquela que emergia lentamente e resultava de numerosas decisões individuais, pertencia ao passado, pertencia à época onde os carpinteiros construíam as suas casas e os artesãos criavam, eles mesmos, os objetos. Na idade da máquina, uma teoria rigorosa, imposta do alto, era necessária caso se quisesse que a cidade liberasse a harmonia, que é a base da eficiência e da beleza.”⁸⁸ A isso acrescento o que diz Ludovico Quaroni: “A cidade ideal dos arquitetos do Renascimento é o primeiro signo [de que] o arquiteto liberado dos vínculos de solidariedade nas corporações de *mestres* [...] ao mesmo tempo desenvolvia a sua capacidade de persuasão direta em relação aos seus clientes, e tornou presente, com os esquemas utópicos de cidade ideal, o seu desejo de forma, a unidade da geometria, a lógica racional, a axialidade, a perspectiva.”⁸⁹

Considere-se igualmente que nas cidades medievais, em boa medida, “o capital era um capital natural que consistia em habitações, instrumentos [...] e ele se transmitia forçosamente de pai para filho devido ao estado ainda embrionário das trocas e da falta de circulação. Contrariamente ao capital moderno, não era um capital que se poderia avaliar em dinheiro e para o qual pouco importava que ele fosse investido em uma coisa ou em outra.”⁹⁰ Assim, parte da riqueza acumulada pelas corporações tenderia, naturalmente, a ser empregada

⁸⁸ Robert, Fischman. *L'utopie urbaine au XXè siècle*. Bruxelles: Ed Pierre Mardaga, 1979.

⁸⁹ Quaroni, Ludovico. *La Torre de Babel*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

⁹⁰ Marx, Karl e Engels, Friedrich. *L'Idéologie Allemande*. Paris: Ed. Sociales. 1970.

na construção de habitações, de edifícios comunitários e de outros constituintes da cidade. No tocante a participação das corporações nas construções das grandes catedrais góticas, por exemplo, ela não se restringia às dos mestres construtores artesãos e de suas equipes de companheiros e aprendizes, pois tais obras dependiam também, obviamente, do aporte de dinheiro proveniente, em boa parte, das demais corporações que então contribuíam de maneira significativa, quanto mais não fosse por razões de natureza religiosa. “Cada catedral”, afirma Louis Gillet, “é antes de tudo uma mobilização: antes de se fazer qualquer coisa, levantar as naves e as torres até o céu, era preciso ‘o espírito da guerra’ e aquele do construir, era preciso reunir dinheiro [...] Uma catedral se ergue, em suma (que não se exagere a comparação), como uma sociedade; uma emissão de bônus; cada um aí coopera: quem vende um coelho, quem esvazia a sua bolsa, quem oferece uma joia, quem dá os rendimentos de uma casa ou de uma terra, para que esse dinheiro se torne prece, em troca de uma parte no céu.”⁹¹ Sobre essa participação coletiva na construção das igrejas, Paul Deschamps refere-se a documentos que seriam “verdadeiras reportagens”, por vezes cheias de animação, nas quais “palpita toda uma vida interior de um povo nesses séculos de fé onde a esperança de recompensas eternas provocava em todos, da maior personagem ao mais humilde, o desejo de participar, pelos meios os mais variados, das grandes construções religiosas.”⁹²

Recorde-se igualmente que a organização territorial da cidade medieval, no que concerne diretamente às suas relações com a organização e a divisão do trabalho, estruturava-se em consonância com as diversas profissões. A unidade urbana bairro estava diretamente vinculada a uma dada corporação, isto é, cada uma habitava uma parte específica da cidade. Ledrut chama a atenção para isso e acrescenta que a cidade medieval “é uma associação de corporações que, de uma parte, são instaladas em setores urbanos diferentes que cada uma delas controla e, de outra parte, aceitam responsabilidades e

⁹¹ Gillet, Louis. *La cathédrale vivant*. Paris: Ed. Flammarion, 1936.

⁹² Deschamps, Paul. Op. Cit.

encargos comuns.”⁹³ Portanto, nada mais lógico que, em tais circunstâncias, o controle da cidade se fizesse com a participação efetiva e direta das corporações: “Uma família se encarrega da defesa de uma porta próxima da sua casa. Um clã de um quarteirão se encarrega de construir sua igreja, sua pracinha, suas termas. Algumas mulheres, viúvas ou celibatárias reúnem-se nas creches, fazem alguns trabalhos de costura, têm seus pobres, ensinam algumas crianças da vizinhança a ler. Artesãos se reúnem, escolhem seus responsáveis, fundam uma confraria religiosa, organizam festas, regulamentam o trabalho, asseguram sua polícia interna [...].”⁹⁴

A divisão capitalista do trabalho, que não se restringe apenas àquela diretamente ligada à produção material, mas que envolve um conjunto muito mais amplo de atividades e atribuições de diversas naturezas (políticas, ideológicas etc.), ainda não se fazia totalmente presente; o poder centralizado nas cidades, exercido de maneira autoritária pelo príncipe (laico ou religioso), ainda não havia sido implantado – mesmo que já há muito tempo tal poder tivesse sido defendido, por exemplo, por Tomás de Aquino⁹⁵ quando discorria sobre o que julgava ser o “bom governo do príncipe”, buscando para tanto fundamentos de natureza divina. Segundo ele: “a razão é para os homens o que deus é para o universo”; “a natureza nos diz que o rei deve ser para seu reino o que a alma é para o corpo e o que deus é para o universo”; “e como o homem é um animal social [...] que vive em companhia de seus semelhantes, a semelhança com o governo divino se encontra não enquanto cada homem se rege por sua razão, senão quando a multidão dos homens está governada pela razão de um”. O dito por Tomás de Aquino, em boa parte se completa com o que propugnava Dante Aligheri (não por acaso na sua obra *Monarquia*, escrita entre 1312 -13), pois também ele (figura inaugural do Protorrenascimento) defende ideias semelhantes, recorrendo a argumentos de natureza ao mesmo tempo filosófica e religiosa: “quanto mais um ser se afasta do ser supremo tanto mais se

⁹³ Ledrut, Raymond. Op.cit.

⁹⁴ Barel, Yves. *La ville avant de la planification urbaine*, in *Prendre La Ville*. Paris: Ed. Anthropos, 1976.

⁹⁵ Aquino, Tomás de: *Opúsculo sobre el gobierno de los Príncipes*. México: Editorial Porrúa, 1991.

afasta do ser uno e do ser bom. Daí que, na criação, o ótimo é o que é maxima-mente uno, segundo Aristóteles [...] [e] do exposto conclui-se ser a unidade a raiz do bem e a multiplicidade a do mal [...]. Já Pitágoras situava o bem ao lado da unidade e o mal ao lado da multiplicidade [...] [e] do que foi dito deduz-se que pecar não é senão desprezar a unidade e passar à multiplicidade [...] [e] semelhantemente, uma cidade cuja proposta é proporcionar o bem viver e mes-mo um viver superior necessita de chefe único [...] e, se tal não ocorre, não só a finalidade da vida comunitária não é alcançada, mas a vida deteriora-se.”⁹⁶ Dante referia-se, sobretudo, à *cité*, mas essa é indissociável da *ville* – tanto ele quanto Tomás de Aquino tinham plena consciência disso.

Entretanto, o que eles propunham só começaria a se realizar bem mais tarde, e a prova inconteste encontra-se na própria estrutura fisco-espacial das cidades do medievo. Ademais, a sociedade medieval, assim como as suas cida-des, não se constituíam, tomando emprestada uma expressão de Herbert Mar-cuse⁹⁷, de elementos unidimensionais. Cada indivíduo encontrava-se rigidamente integrado no seu universo social e territorial; cada parte do espaço urbano ou rural também; o servo atrelado à gleba e ao senhor feudal, e ambos atrelados entre si; o artesão, integrante e indissociável da sua corporação, era também membro da cidade amuralhada que limitava o território da sua existência, à exceção, no caso, dos artesãos da construção. Porém, observados esses limi-tes socioespaciais, cada indivíduo e cada território continham em si múltiplas funções e dimensões. A catedral, por exemplo, não era apenas um lugar par-ticular entre tantos outros igualmente particulares. No imaginário religioso, sendo a morada do Deus, ela era concebida como a reprodução do cosmo no mundo dos homens, mas também, e em boa medida, era a sociedade medieval que nela encontrava a sua forma exaltada de representação. A vida religiosa e a laica muitas vezes aí se confundiam. A catedral não era apenas multidi-mensional, ela era também multifuncional. Ela era o espaço sagrado por exce-lência, mas nela não apenas as práticas religiosas tinham lugar. “A igreja”, diz

⁹⁶ Alighieri, Dante. *Monarquia*. Guarulhos: Ed Parma, 1983.

⁹⁷ Marcuse, Herbert. *L'homme unidimensionnel*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.

Mumford, “era um centro de reuniões comunitárias. Seu caráter sagrado não impedia, minimamente, a sua utilização como sala de refeitório por ocasião de uma grande festividade ou como sala de espetáculo quando da representação de uma peça religiosa, como fórum para as disputas oratórias dos seminaristas ou as discussões sobre os textos sagrados; ela foi ainda, desde a origem, um santuário, no qual se depositavam os tesouros e as relíquias que protegiam das investidas malignas o caráter sagrado do altar e a fé das populações.”⁹⁸ Aliás, por vezes até mesmo cemitérios eram “habitados e serviam de mercado ou entreposto e de comércio atacadista.”⁹⁹

Além disso, na catedral, as dimensões espirituais e materiais da vida cotidiana, na sua maioria, foram retratadas de maneira mais ou menos direta: as esculturas, os vitrais etc. se encarregaram de expressar em um mesmo edifício, tanto o território do sagrado, quanto o da vida material cotidiana. Era, a meu ver, como se essas duas dimensões antitéticas fossem intencionalmente reunidas em um mesmo *locus* no qual, quando possível, parte do mundo profano comparecesse, mas sempre simbolicamente emprenhado do sagrado. Tudo e todos, criaturas de Deus. Era como se a obra *Speculum majus* – e a teologia dos quatro espelhos: o da natureza, o da ciência, o da moral e o da história –, de Vincent de Beauvais (1190-1264), estivesse escrita nesse “livro em pedras”, como bem descreve Émile Male na sua obra *L’Art religieux du XIII siècle en France*¹⁰⁰, da qual destaco apenas um pequeno trecho no qual Male aborda um dos quatro espelhos, o Espelho da Ciência: “Vincent de Beauvais, passa em revista todas as partes do saber. Ele não esquece, nem mesmo, as artes mecânicas; pois pelo trabalho das suas mãos, o homem começa a trabalhar a sua redenção.”¹⁰¹

O que eram os lugares e as suas arquiteturas, eram igualmente, em boa medida, os homens e as suas formas de associação. A família medieval dos artesãos urbanos, por exemplo, muito pouco tinha a ver com a hoje vigente família

⁹⁸ Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

⁹⁹ Deschamps, Paul. Op. cit.

¹⁰⁰ Male, Emile. *L’Art religieux du XIII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1948.

¹⁰¹ Ibid.

nuclear do capitalismo. Nesse sentido, sublinho que “a família urbana da Idade Média estava longe de apresentar a estrutura estreitamente limitada que ela tomou na época moderna: ela compreendia não apenas os parentes consanguíneos, mas também companheiros de atelier e servidores que se considerava como membro da família em um nível secundário [...]. O pessoal do atelier ou o comerciante, aquele da loja, faziam parte da família. Todos sentavam-se à mesma mesa, trabalhavam juntos e se retiravam para um quarto comum e tinham as mesmas diversões.”¹⁰² No caso da família dos artesãos, é bom também não ignorar o que diziam Marx e Engels sobre as relações entre o mestre e os seus subordinados: “Companheiros e aprendizes estavam organizados em cada ofício da maneira que melhor servia aos interesses dos mestres; as relações patriarcais que existiam entre seus mestres e eles próprios conferiam aos primeiros uma dupla autoridade. Esses tinham, de uma parte, uma influência direta sobre toda a vida do companheiro; de outra parte, posto que essas relações representavam um verdadeiro vínculo para os companheiros que trabalhavam para um mesmo mestre, eles se tornavam assim coesos diante dos companheiros dos outros mestres, e isso os separa deles; em último lugar, os companheiros já estavam ligados ao regime existente pelo simples fato de que eles próprios tinham interesse em se tornarem mestres.”¹⁰³

Como a família medieval dos artesãos estruturava-se de maneira que nela as relações sociais de produção se reproduziam misturando relações familiares e relações de trabalho, ocorria que, na maioria dos casos, na arquitetura, o espaço da unidade familiar confundia-se com o espaço da produção material; resultando um lugar que era ao mesmo tempo o da habitação, da produção e das trocas. Não existia o rígido zoneamento espacial entre estas distintas práticas. A vida familiar e a vida profissional, no caso, ainda não tinham sido rigidamente segregadas. O lugar da produção material e da reprodução da força de trabalho se entrelaçavam. O tempo do trabalho e o tempo do “lazer” não existiam enquanto momentos significativamente distintos e regulamentados.

¹⁰² Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

¹⁰³ Marx, Karl e Engels, Friedrich. Op. cit.

As rígidas separação e especialização dos tempos e dos espaços ainda estavam para ser criadas. O tempo e o espaço da lógica produtivista ainda não haviam começado a reinar.

Portanto, nada de surpreendente no fato de que as ruas das cidades medievais – que em muitos casos e sob muitos aspectos ainda hoje persistem em um bom número de casos – não tivessem como função apenas, ou principal, a circulação. A *rua* ainda não tinha sido transformada em *via*. E tenho uma grata lembrança, por exemplo, dos *pueblos* espanhóis que guardam aspectos da forma de vida e lugares, em boa medida, herdados da Idade Média, e assim auxiliam, tanto quanto possível, a refazer e a compreender o significado das suas ruas e dos seus espaços públicos. Nesses *pueblos*, as ruas são o prolongamento do comércio e das oficinas de trabalho que, por sua vez, já eram o prolongamento da habitação. Nelas, há trabalho, trocas, conversa etc. Em uma palavra: *convive-se* em várias dimensões profundamente humanas. As crianças encontram nela o “seu” espaço cheio de surpresas a atiçar a imaginação: a cidade é um “grande brinquedo” que cada nova geração irá redescobrir. Tudo isso formando, aparentemente, um estranho contraste entre a riqueza humana dos lugares e da vida e a “pobreza” econômica dos seus habitantes; talvez indiferente para os velhos que, ainda hoje, nos dias de sol, colocam as cadeiras nas ruas, transformando-as em “sala de estar”. Mas não se interprete o que eu digo como sendo uma apologia saudosista da cidade medieval, a ponto de tomá-la como “essência perdida”. Não é o caso, nem é essa a questão aqui colocada.

A cidade medieval nunca foi, e não seria hoje, um modelo invertido de *cidade ideal*. A busca ou a construção da *cidade ideal* deixou àqueles que, incapazes de enfrentar a *cidade real*, procuram refugiar-se nas utopias urbanas que a mente humana já “construiu” ao longo do tempo. A dialética da história não me permite colocar a cidade típica do medievo na condição de algo a ser resgatado, fazendo-a renascer. Não se deve, nem de longe, tomá-la como um modelo, nem tampouco como um exemplo para o hoje e o amanhã; muito embora, e faço questão de frisar, ela possua virtudes que podem, e a meu ver devem,

ser “reproduzidas” em uma versão contemporânea. Contudo, a relação entre passado e presente é sempre de tal ordem que os dois termos só existem historicamente em uma relação dialética entre ambos. Em um tempo assim dividido, o presente se coloca, necessária e inevitavelmente, como negação de parte expressiva daquilo que existiu no passado. Mesmo uma possível e até desejável reprodução ou manutenção do antes existente, quando ocorrer, dar-se-á, inevitavelmente, de maneira diferente das formas anteriores – o que não quer dizer que não possam, antes pelo contrário, ter em comum características e significados duradouros importantes. Não se trata, pois, de defender uma posição historicista no pior sentido do termo. Quando reconstruo mentalmente a arquitetura da cidade medieval pensando no que ela foi e no que ela ainda é em um número expressivo de exemplares felizmente existentes, que não são apenas testemunhas mortas de épocas passadas, não é com a intenção de tomá-la como paradigma ou como uma versão singular do “paraíso perdido”. Seria, no mínimo, um inexequível desejo absurdo. Contudo, isso não me impede, antes pelo contrário, de nela encontrar enormes e humanas virtudes e, por essas, deixar me envolver racional e emocionalmente. Talvez pelas mesmas razões e emoções que experimentava Samir Amin, diante de um bazar oriental: “o que se ama aqui não são as ‘coisas’, é a unidade da totalidade do valor de uso que dá a dimensão que a funcionalidade faz perder.”¹⁰⁴ Romantismo? Sim, se por essa expressão entendermos opor-se “ao espírito quantificador do universo burguês, à reificação mercantil, ao utilitarismo raso e, sobretudo, ao desencantamento do mundo”¹⁰⁵.

Assim como no “bazar”, nas cidades medievais encontrava-se uma variedade de soluções formais e espaciais, além de diversos ruídos e cheiros. Enfim, uma cidade viva, uma cidade com gente e com grandes problemas, sem dúvidas. Porém, nela, isto é certo, não havia lugar para a *cidade abstrata*, do tempo e do espaço abstratos. Nela, estava ausente a uniformidade, tão cantada em prosa e verso nas aristocráticas e frias culturas clássicas; nela, sobres-

¹⁰⁴ Amin, Samir. Op. cit.

¹⁰⁵ Löwy, Michael. Op. Cit.

saia-se a constante presença de ruas sinuosas – ruas detestadas por Descartes e, bem depois, pelo seu seguidor Le Corbusier. Para ambos, e não apenas para eles, essas ruas medievais não eram frutos da razão, chegando Le Corbusier, como se sabe, a considerá-las como a expressão do caminho dos asnos: “o homem, dizia ele, caminha reto porque ele tem um objetivo; ele sabe aonde ele vai. Ele decidiu ir a algum lugar e para lá ele caminha reto. O asno ziguezaga, distrai-se um pouco, com o cérebro queimado e distraído, para evitar as grandes pedras, para se esquivar de um barranco, para buscar a sombra, ele exige de si o mínimo possível. O homem rege seu sentimento pela razão; ele freia seus sentimentos e seus instintos em favor do objetivo que tem. Ele comanda a sua besta pela sua inteligência. Sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce da labuta; o homem trabalha para não perecer. Para produzir, é necessária uma linha de conduta, é necessário obedecer às regras da experiência. É preciso pensar longe, no resultado.”¹⁰⁶

Essa declaração de Le Corbusier, por si só, mereceria, no mínimo, um ensaio duramente crítico a respeito, e que transcendesse a arquitetura urbana. Não o farei. Sobre as questões atinentes à forma da cidade, deixo para Mumford a crítica, suave é verdade, ao “gendarme” Le Corbusier: “aqueles que pretendem encontrar no traçado das ruas sinuosas antigas pistas de animais parecem esquecer que essas pistas se adaptam à configuração do terreno de uma forma muito mais eficaz e suave que os traçados retilíneos [...] Uma planificação orgânica não comporta um plano pré-concebido: ela se adapta às necessidades e às circunstâncias por uma progressão contínua que se torna, sem parar, mais coerente e consciente dos seus objetivos; e daí resulta finalmente um conjunto complexo cujas partes não estão menos ligadas e dependentes que os diversos setores de um plano geométrico. Nós vemos na cidade de Siena (figura 31) um perfeito exemplo desse processo de formação. A forma final não está prevista desde a origem, como no caso do planejamento racional, mas não se pode disso deduzir que a execução de cada um dos detalhes

¹⁰⁶ Le Corbusier. *Urbanisme*. Paris: Ed. Vincent, Fréal & Cie, 1966.

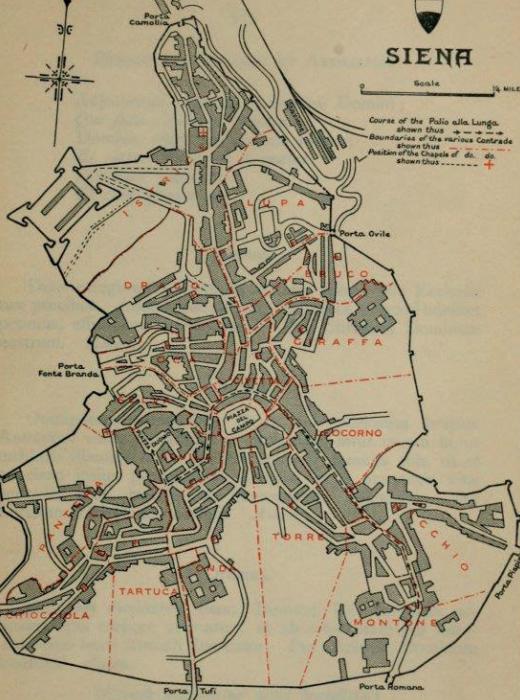


Figura 31: Planta da Cidade de Siena em 1904.

O DOMÍNIO DO TEMPO E DO ESPAÇO

não tenha sido maduramente refletida e que o conjunto não forma um todo harmonioso. Aqueles que se recusam a reconhecer que um plano pode intervir no caso de uma estrutura orgânica imaginam facilmente que a escolha pensada se exerce sempre no sentido da regularidade formal e que as estruturas assimétricas são o resultado da desordem intelectual e da incapacidade técnica. As cidades medievais são de natureza a refutar de maneira peremptória essas ilusões do formalismo, e não somente as suas assimetrias e as suas irregularidades são explicáveis, elas le-

vam em conta, de maneira mais sensivelmente refletida, necessidades de ordem prática e imperativos estéticos.”¹⁰⁷

Porém, sabe-se que isso começa a ser negado pela nova lógica urbana pós-medieval, que impunha as transformações necessárias à sua implantação – o que significava igualmente a negação das ideias que os homens da Idade Média tinham a respeito do espaço. “São os homens”, afirma Francastel, “que criam o espaço onde eles se movem e onde eles se exprimem. Os espaços nascem e morrem como as sociedades; eles vivem, eles têm uma história. No século XV, as sociedades humanas da Europa Ocidental puseram-se a organizar, no sentido material e intelectual do termo, um espaço inteiramente diferente daquele das gerações precedentes [...]. Literalmente falando, a sociedade contemporânea ‘saiu’ do espaço criado pelo Renascimento.”¹⁰⁸ Todavia, e como não é minha intenção tratar de maneira mais abrangente de todas as dimensões e todos os significados desse novo espaço criado pelo Renascimento, certas reduções aqui são inevitáveis. Não me proponho a analisar o espaço sob todas

¹⁰⁷ Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.

¹⁰⁸ Francastel, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Ed Denoël-Gonthier, 1970.

as suas formas de representações mentais, sejam elas religiosas, filosóficas ou científicas, que compõem um conjunto de ideias que se relacionam entre si de tal maneira que se torna difícil, senão impossível, do ponto de vista conceitual, a separação entre elas. Aqui, o espaço será tratado, sobretudo, como um dos principais elementos constituintes da arquitetura da cidade. O que não significa, em absoluto, afirmar que aquelas formas de representações mentais nele não estão presentes ou que serão por mim totalmente ignoradas.

Ademais, o método que aqui tenho privilegiado toma como determinante o modo de produção da arquitetura em relação a esta enquanto coisa. Dito de outra forma, o produto, quando analisado, o é a partir da lógica da sua produção. Ele, o produto, não comparece como o meu objeto privilegiado de estudo, mas sim na condição de “auxiliar” importante da inteligibilidade e da explicitação da maneira como foi produzido. Aliás, de um ponto de vista sobre tudo marxista, que eu tenho a pretensão de adotar, julgo ser esse o caminho mais correto, pois, se o procedimento inverso fosse o mais adequado, certamente Marx teria privilegiado o estudo dos produtos materiais e intelectuais do capitalismo ao invés de estudar, como determinante, o modo de produção destes. Ao afirmar que “o produto esconde a produção”, Marx, ao mesmo tempo, está dizendo que essa está contida naquele, muito embora de maneira oculta, necessitando ser revelada como condição para que se conheça a verdadeira natureza da produção objetivada no produto, já que por meio desse ela não se mostra de imediato. Mais ainda, isso é imprescindível para que se conheça o próprio produto, e não apenas a sua aparência. Aliás, para Marx, “toda a ciência seria supérflua se a aparência e a essência das coisas coincidissem”.

Retomemos às transformações sociais ocorridas na passagem da Idade Média para o Renascimento, relativas às práticas de poder sobre o urbano. Quanto a isso, sublinhe-se que Barel se refere às expressivas mudanças concernentes ao “saber” relacionando-as, no caso, às questões pertencentes ao domínio do planejamento urbano. Tudo se passa, diz ele, “como se, na falta

de um *savoir-faire* relativo ao modo de controle urbano (medieval), ou no seu lugar, nascesse um saber dizer: tratados de arquitetura e urbanismo, explosão do pensamento utópico fundamentado na cidade-ideal”¹⁰⁹. Enfatizo, ainda uma vez, que essas mudanças destacadas por Barel ocorrem como parte de transformações mais amplas no domínio do econômico e do político – o que ajuda a entender porque não se deve ao acaso o fato de a produção e a gestão da cidade baseadas no *savoir-faire* perderem o seu lugar em nome do *savoir-dire*, justamente no momento em que as decisões, antes mais ou menos coletivas, são substituídas por outras mais centralizadas e autoritárias.

Um expressivo exemplo dessas nos é dado por Sigfried Giedion – embora essa não fosse a sua intenção – no seu livro *Espaço, Tempo e Arquitetura*, por meio dos comentários que fez a respeito do plano do papa Sisto V

(figura 32) para Roma (figura 33), elaborado com a participação do arquiteto Domenico Fontana (figura 34). Giedion destaca: “os próprios romanos não foram em nada consultados a respeito das transformações das quais sua cidade foi objeto. Eles estavam submetidos à dominação papal”¹¹⁰. E mesmo que o urbanismo da Roma Papal tenha adquirido a sua maior expressão por meio de obras, sobretudo na segunda metade do século XVI – e que alguns historiadores considerem esse período como o do maneirismo e/ou prenúncio do barroco –, a sua origem encontra-se no Renascimento, como um projeto aca-

Figura 32: Retrato do Papa Sisto V,
autoria de Emanuel van Meteren.



¹⁰⁹ Barel, Yves. *La Ville avant la Planification Urbaine*. in *Prendre la Ville*. Paris: Ed. Antrhopos.

¹¹⁰ Giedion, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Paris, Ed. La Connaissance, 1968.

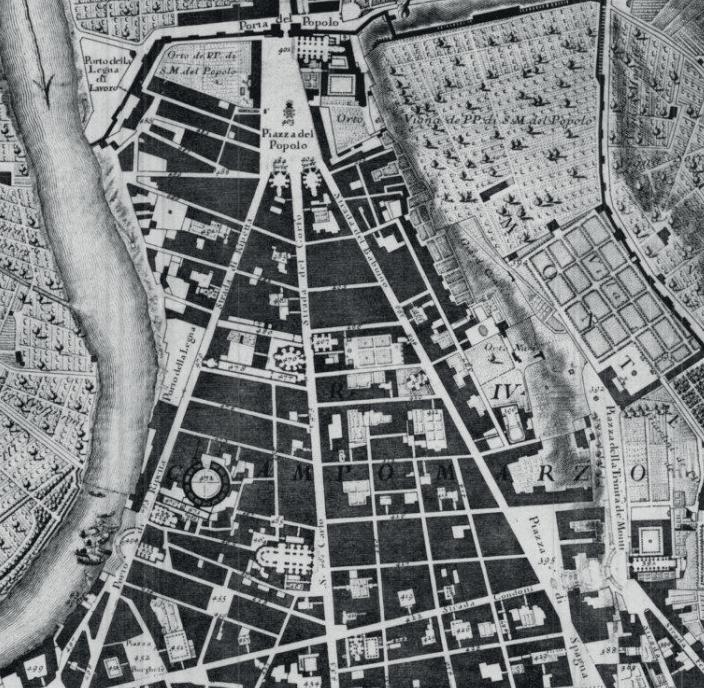


Figura 33: Mapa de Roma, com destaque para o Tridente e a Piazza del Popolo, autoria de Giambattista Nolli.



Figura 34: Retrato do Arquiteto Domenico Fontana, autoria de Federico Zuccari.

lentado pelos pontífices e seus “intelectuais orgânicos” (expressão gramsciana) desde a primeira metade do século XV.

Roma, ao se transformar na sede inconteste do poder papal a partir do retorno do papado de Avignon, na segunda metade do século XIV, e bem antes de Sisto V, passa a ser administrada de acordo com uma lógica centralizadora que, pouco a pouco, tornava-se dominante. “A situação”, afirma Giedion, “começa a se modificar lentamente, com o retorno do exílio dos papas de Avignon, sua instalação no Vaticano, e graças à mão colocada sobre o papado pelos Médici, hábeis nos negócios, ou por descendentes de *condotieri*, como Júlio II.”¹¹¹ Como parte dessas mudanças, já no século XV, a estrutura físico-espacial medieval de Roma começa a ser posta em xeque. Em 1480, o papa Sisto IV “manda demolir os edifícios salientes e os obstáculos que se opunham ao traçado das ruas”¹¹²; e essa foi, segundo Giedion, “a ação mais importante para o saneamento das condições urbanísticas.”¹¹³ A hoje chamada renovação urbana certamente encontrará aí parte significativa da sua

111 Ibid.

112 Ibid.

113 *Ibid.*

origem, assim como a expressão “saneamento”, utilizada por Giedion, também nos é conhecida. É sabido que os poderosos, não apenas na Itália, mas na maioria da Europa, darão continuidade à obra começada pelos papas do Renascimento. Louis XIV, com as suas intervenções na Paris do século XVIII, definiu em muito o caminho que depois foi seguido por Napoleão Bonaparte e, na segunda metade do século XIX, pelo Barão Haussmann, cumprindo as determinações de Napoleão III. Mas ao afirmar isso, não ignoro que intervenções urbanas de tal natureza e de certa monta não começaram com o Renascimento, pois já na França, na passagem do século XII para o XIII, o rei Felipe Augusto, para a realização de obras de saneamento em Paris, expropria os imóveis de parte dos seus habitantes¹¹⁴.

Ao fazer referência a Louis XIV, lembrei-me do que Le Corbusier pensava e apregoava a seu respeito. Recorde que, para ele, os dirigentes do antigo Império Romano “foram, com Louis XIV, os únicos grandes urbanistas do Ocidente”¹¹⁵. E como se isso não bastasse para mostrar toda a sua admiração pelo “rei sol”, Le Corbusier termina o seu livro *Urbanisme* com uma gravura na qual o monarca e o seu séquito aparecem com o *Plan pour l'Hostel Royal des Invalides*. Na gravura, a imagem da comitiva no local onde a obra seria erguida é encimada pela Figuraura de um anjo esvoaçante, tocando trombeta, como que atestando o caráter “sagrado” do evento. Na parte superior da página, e como título da gravura, lê-se: “*Louis XIV ordenando a construção dos Inválidos*”. Como legenda, Le Corbusier escreveu: “*Homenagem a um grande urbanista. Esse despotá concebe coisas imensas e as realiza. O brilho de sua glória está sobre todo o país, por tudo. Ele soube dizer: ‘eu quero’ ou ‘tal é o meu bel prazer’*”. E se aqui relembro Le Corbusier por meio dessas citações, é porque o que elas expressam têm intimas relações com o que começa a ser instituído a partir do Renascimento, no que concerne ao controle centralizado e autoritário do tempo e do espaço das cidades. Aliás, os poderosos do Renascimento, a começar pelos papas, também tinham os imperadores romanos como a sua grande referência.

¹¹⁴ Cf. Deschamps, Paul. Op. Cit.

¹¹⁵ Le Corbusier. Op. cit.

Quanto às relações entre urbanismo e poder, vejamos o que diz Argan, quando sublinha que a criação da “ciência urbanística” no Renascimento se deu como parte das mudanças econômicas, políticas e culturais então ocorridas; sendo que a respeito dessas últimas ele destaca aquelas relativas às artes liberais e às artes mecânicas, sobre as quais me deterei nos próximos capítulos¹¹⁶: “No fim do século XVI”, diz ele, “a cidade mostra uma disposição e um aspecto totalmente diferentes [das medievais]: mais do que como organismo socioeconômico, configura-se como entidade política, elemento ativo de um sistema de força em contraste. Uma separação nítida pode ser observada entre as áreas de representação e de residência senhoril, nas quais se exerce a direção dos negócios, e as áreas destinadas às atividades produtivas; torna-se evidente a distinção entre as ruas principais, onde se concentra a direção da coisa pública, e as ruas secundárias. Cresce o número e a imponência dos edifícios de caráter representativo [...]. Enquanto forma visível, a cidade já não expressa os ideais e os interesses de uma comunidade cívica, mas os valores e os princípios sobre os quais o poder político se sustenta e se justifica [...]. A antiga burguesia urbana, composta de artesãos e mercadores, cindiu-se: formou-se uma elite que assumiu a direção cultural e política, normalmente chefiada por uma família ou uma pessoa, que detém a totalidade do poder e decide sobre a paz e a guerra [...] [e] à cisão da burguesia da cidade corresponde uma nova ordem hierárquica das atividades culturais: a distinção entre artes liberais e artes mecânicas. Liberais são as atividades que pressupõem princípios filosóficos e conhecimentos históricos; mecânicas são as atividades manuais que pressupõem uma experiência técnico-operacional [...]. Para a fundação de uma ciência urbanística, as consequências são imediatas e importantes: torna-se possível imaginar e projetar uma cidade inteira, como forma unitária, sem levar em conta as dificuldades, os meios financeiros e técnicos, a mão de obra, o tempo. Os tratados de arquitetura dos séculos XV e XVI estão repletos de cidades ideais projetadas *ex-novo*, segundo critérios puramente racionais e

¹¹⁶ Sobre as questões envolvendo as artes liberais e as artes mecânicas, delas já tratei em um capítulo específico do meu livro *Selvageria Gótica – Perfeição Renascentista: Vol. 1 – Uso e Significado da Expressão Gótico*. Porto Alegre: Edições CAU/RS, 2020.

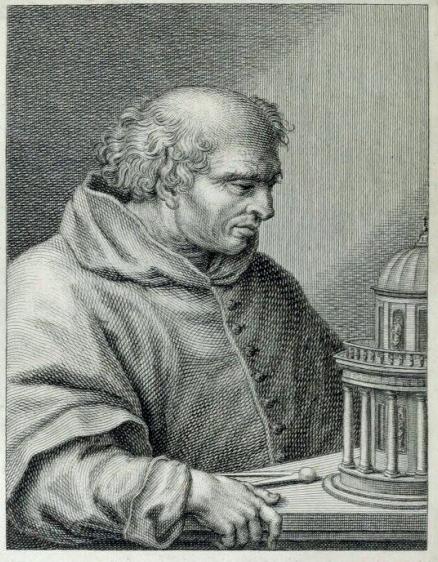
geométricos.”¹¹⁷ E ao que foi dito por Argan, acrescento o que diz Quaroni: “O arquiteto tende, por sua própria natureza e por deformação profissional, ao controle total da cidade, como se fosse um edifício único.”¹¹⁸

Destaque-se, mais uma vez, que as intervenções urbanas realizadas nas cidades existentes, por meio das quais a organização da cidade medieval era negada, tinham como uma das suas principais características formais o traçado retilíneo das novas ruas, com as quais, literalmente, rasgava-se, negando, o “tecido” urbano herdado. As ruas medievais, com a configuração anteriormente descrita, começam então a ser substituídas por “eixos” ou, conforme Giedion, por “raios” – conceitos abstratos e matemáticos – orientados em várias direções e cuja função principal era ligar entre si, física e visualmente, lugares importantes da cidade, tais como uma praça a um monumento, de preferência religioso. Ou então, sob a forma de linhas divergentes (ou convergentes, dependendo do sentido) que, partindo do Vaticano, literalmente invadiam o núcleo medieval, a ele se impondo; a exemplo do famoso traçado em tridente que tinha a Praça del Popolo como ponto de convergência, adotado pelo arquiteto Domenico Fontana para o Plano de Roma de Sisto V. Consistiam em intervenções urbanas por meio de imperiosos traçados viários, cujas relações como o poder absoluto papal são salientadas por Mumford: “O próprio Alberti já previa a possibilidade de traçados semelhantes, indicando que o poder público está inteiramente concentrado entre as mãos de um poder central ou de um soberano absoluto.”¹¹⁹ Lembremo-nos de que Alberti, em meados do século XV, elaborou, a pedido do papa Nicola V, um plano para a nova Roma Papal. Plano que não foi realizado, é verdade, mas que demonstra bem os estreitos vínculos entre o poder e a então nascente profissão do arquiteto. Vínculos, aliás, reforçados pela constante e subsequente presença na Corte Papal de arquitetos como Bramante (figuras 35 e 36), Michelangelo, Antônio da Sangallo, entre outros. Aliás, Bramante, atendendo a uma determinação do Papa Júlio II,

¹¹⁷ Argan, Giulio Carlo. Op. Cit.

¹¹⁸ Quaroni, Ludovico. Op. cit.

¹¹⁹ Mumford, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. du Seuil, 1972.



BRAMANTE DA VRBINO ARCHITETTO
G. Battista Cecchi 1553.

Figura 35: Retrato do Arquiteto Donato Bramante, autoria de Giovanni Battista Cecchi.



Figura 36: Castelo Sforzesco, Milão, arquiteto Donato Bramante; foto de Manuel Pagani.

foi autor do projeto da famosa Via Giulia (figura 37), que liga a Basílica di San Giovanni dei Fiorentini (figura 38) à Ponte Sisto (figura 39).

Desde então, a ideologia da Ordem, social e espacial, encontrará no urbanismo, enquanto “técnica” no sentido largo do termo, o seu instrumento mais eficaz e indispensável ao controle da cidade. A mesma ordem e o mesmo domínio impostos ao tempo faziam-se sobre o espaço urbano, perfeitamente integrado, no caso, à reorganização dos negócios econômicos que os papas, como parte das suas atividades laicas, geriam com mão de ferro. Sisto V cumpriria de modo exemplar este papel. O papa, dizia Giedion, “tinha por objetivo fazer reinar a ordem, tanto nos negócios sociais quanto nos negócios financeiros do Estado pontifical.”¹²⁰ Tais objetivos, “como dizia o Grande-Duque da

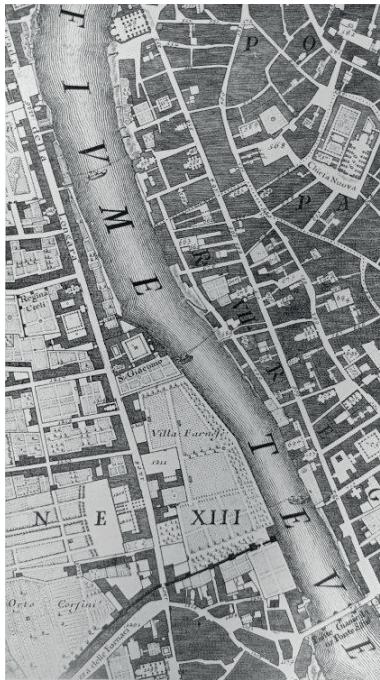


Figura 37: A Via Giulia no mapa de Roma de Giambattista Nolli, publicado em 1742.

¹²⁰ Giedion, Siegfried. Op. cit.



Figura 38: Fachada do Palácio Farnese, voltada para a Rua Giulia, Rom; gravura de Alessandre Specchi, 1699.



Figura 39: Largo e Colégio Eclesiástico, junto à Ponte Sisto V, Roma; imagem fornecida por Galzu.

Toscana” (o papa Sisto V), só poderiam ser atingidos caso se tratasse “a arquitetura com a mesma falta de consideração com a qual ele tratava os homens”¹²¹. Tarefa que deveria ser levada a cabo, de bom grado, por quem – refiro-me ainda a Sisto V - já aos trinta e cinco anos de idade havia sido “o implacável inquisidor da República de Veneza”. E o exemplo de Roma também nos ajuda a compreender, do ponto de vista não apenas conceitual, mas também prático, as novas relações entre o tempo e a produção do espaço, a partir da lógica do poder autoritário que então se exerce sobre as cidades. Nesse particular, Giedion, relacionando a intensidade das obras levadas a termo sob a direção de Sisto V, com o tempo do seu pontificado, dá a seguinte interpretação: “A situação excepcional que era aquela de um papa sob a contrarreforma aparece em todas as suas evidências com Sisto V. Ver-se conferido, durante um curto espaço de tempo, do poder supremo sobre as consciências e sobre o Estado, representava para um homem de ação nato, uma incitação prodigiosa a realizar coisas que nenhum outro teria conseguido fazer. Mas o papa não devia reinar por muito tempo [...]. Assim, colocava-se para todos os grandes papas uma luta trágica entre o desejo da realização e os limites imposto pela morte. Essa competição contra a morte se manifesta em toda a atividade de Sisto V.”¹²² Como decorrência, para ele, todo e qualquer atraso no cronograma das obras seria nefasto. Portanto, nada de “democracia participativa” nas decisões. As ordens deveriam ser centralizadas e cumpridas sem questionamento algum, sob o risco de diminuir a produtividade, ou seja, a quantidade das obras a serem feitas em um mesmo tempo.

Afora algumas interpretações psicosociais contidas nessa leitura de Giedion – sobre as quais não me deterei –, é inegável que ela nos fornece elementos interessantes a serem tomados enquanto matéria prima. O primeiro deles se refere ao “espírito empreendedor” de Sisto V, segundo o qual o tempo da existência humana mede-se em função da quantidade das coisas nele produzidas. Portanto, não se trata de um tempo, no caso associado à produção

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

da arquitetura da cidade, a ser vivido de maneira hedonista ou em nome da religião, mas sim de maneira produtivista. Não é o prazer no fazer, mas sim o fazer em quantidade que conta. Não é outro, em última instância, um dos critérios básicos do tempo capitalista. O segundo elemento, intimamente ligado ao primeiro, diz respeito às possíveis transformações ocorridas na ideologia religiosa, relativa à produção e ao trabalho. Se para o cristianismo primitivo o trabalho e a produção eram tidos como resultado das ordens de Deus, e deveriam ser cumpridos com todas as penas e todos os desprendimentos pessoais; e se, conforme Pierre Jaccard, “nos ensinamentos de Cristo, o trabalho não tem valor a não ser na medida em que ele está inspirado por sentimentos de obediência e confiança em Deus, a matéria do trabalho, os seus resultados ou os seus frutos importam menos do que a intenção que o presidiu”¹²³. E se é verdade que esses eram os preceitos a partir dos quais os cristãos primitivos norteavam a sua existência e a sua reprodução material e espiritual, esses mesmos preceitos, entretanto, alteraram-se radicalmente, ao menos enquanto comportamento dos princípios da Igreja, e isso bem antes do Renascimento, é verdade também. A partir de então, e de modo muito evidente, o trabalho e a produção começam a ser vistos e ter um fim em si próprios, que nem sequer no imaginário se confunde com a felicidade ou a “salvação” daquele que o realiza. O espírito empreendedor, encarnado em um Sisto V, é a expressão disso. A razão última, presente na nova ideologia deixa de ser a reprodução e a guarda do “mundo legado por Deus” e passa a ser a acumulação de riqueza e poder social a todo o custo – desde que custo alheio, é claro. O aumento da produtividade do trabalho, isto é, da produção de muitas coisas em um tempo cada vez menor, ergue-se então como norma. Muito mais do que isso, antes de ser o desejo de alguns, ergue-se enquanto imperiosa necessidade da nova lógica econômica. Como decorrência, grandes obras urbanas e edifícios devem ser executados em poucos anos; em período muito curto, quando comparado com o que, via de regra, ocorria na Idade Média. Recorde que então uma catedral demandava o tempo de trabalho de bem mais de séculos, passando por várias gerações,

¹²³ Jaccard, Pierre. Op. cit.

inclusive de construtores. Isso não era aceitável, não correspondia ao “empreendedorismo” de um Sisto V. Para tanto, eram necessárias novas condições que pudessem então satisfazer o seu ego(ismo) por meio de uma obra integralmente sua – dele e dos arquitetos que pensavam da mesma forma.

Uma observação ainda sobre o plano de Sisto V e de seu arquiteto Domenico Fontana, lembrando que, no último ano do seu pontificado, esse papa “projetou instalar no Coliseu *ateliers* para a fiação de lã. Os andares superiores seriam destinados a alojar os operários”¹²⁴. Imagine-se o controle possível de ser exercido sobre o tempo e o espaço dos trabalhadores – e não me refiro apenas ao tempo e ao espaço diretamente vinculados às atividades produtivas. Portanto, algo não apenas distinto, mas oposto à organização socioespacial correspondente ao regime das corporações; e ao mesmo tempo, totalmente adequado ao regime manufatureiro. Aliás, isso me faz lembrar do famoso projeto do arquiteto Claude-Nicolas Ledoux para a Salina de Arc-et-Senans, apresentado ao rei Luiz XV em meados da segunda metade do século XVIII. E se Le Corbusier considerou o rei Luiz XIV como exemplo de urbanista, Giedion se refere a Sisto V como o primeiro urbanista moderno. De fato, muitos aspectos daquilo que o urbanismo pós-renascentista se encarregaria de desenvolver já se faziam presentes no Plano para a Roma do fim do século XVI. A adaptação do espaço e do tempo da cidade às novas exigências do capitalismo manufatureiro (e depois industrial), por exemplo, já estava então bastante esboçada. A transformação do Coliseu, ao mesmo tempo, em um grande atelier e em habitação dos operários é uma forte expressão disso; constituindo-se também em uma antevisão das cidades industriais do século XIX, sobretudo daquelas que se formaram em torno das minas. Sobre estas últimas, e não apenas sobre elas, o livro *Le Petit Travailleur Infatigable*¹²⁵, entre tantos outros, ensina muita coisa.

Certamente, para a grande maioria dos arquitetos, e por muito tempo, o Plano de Roma elaborado sob a batuta de Sisto V e a indispensável contribuição

¹²⁴ Giedion, Siegfried. Op. cit.

¹²⁵ Murad, Lion e Zylberman, Patrick. *Le petit travailleur infatigable*. Lille: Recherches nº 25, 1976.

do arquiteto Domenico Fontana continuou a ser uma referência. Guardadas as especificidades e as diferenças resultantes da modernização, muita semelhança pode ser encontrada entre o que então foi feito há mais de quatro séculos e o que ainda hoje se faz. A teoria e a prática do urbanismo modernista me autorizam a pensar assim - mesmo para os casos nos quais, e como decorrência do desenvolvimento do capitalismo e da luta de classes, os planejadores tenham revisto algumas questões. No essencial, o que Giedion considerava válido e louvável para o Plano de Roma continua sendo uma referência para os tecnocratas modernos. É o próprio Giedion que não apenas reconhecia, mas defendia isto: “De certa forma, o exemplo de Roma nos dá esperança para este futuro ainda indeterminado: a época onde a continuidade do mundo dependerá de sua aptidão para estabelecer um centro administrativo regido por princípios racionais”¹²⁶.

As duas últimas palavras de Giedion resumem o que, do ponto de vista da ideologia, fundamentaria a nova produção do espaço urbano da qual o caso romano seria exemplar. O racionalismo econômico e o filosófico, baseados sempre em uma suposta onipotência e onisciência, buscam guarida na matemática, a qual, pelo uso que dela então se faz, torna-se, na ideologia, legitimadora de práticas e discursos profundamente falaciosos, pretensamente científicos. E esta era a forma de pensar que se tornava dominante: “pensar somente em pesos e números”, afirma Mumford, “fazer da quantidade não apenas e somente uma indicação de valor, mas o critério do valor, tal foi a contribuição do capitalismo ao quadro do mundo mecânico. Assim, as abstrações do capitalismo precedem as abstrações da ciência moderna e reforçam em todos os pontos suas lições e seus métodos característicos. Isso clarifica e facilita enormemente o comércio, sobretudo aquele que se estabelece no tempo e no espaço. Mas socialmente foi preciso pagar caro essa economia”¹²⁷. E muito embora essa racionalização não se restrinja à sua dimensão matemática, é nesta que, em boa parte, os métodos de projeto e os discursos ideológicos irão buscar a inspiração e as referências teóricas, capazes de serem instrumentalizadas

¹²⁶ Giedion, Siegfried: Op. cit.

¹²⁷ Mumford, Lewis: *Technique et civilization*. Paris: Ed. du Seuil, 1950.

por meio das técnicas de produção e dominação, no sentido largo do termo, dando um pretenso fundamento científico à arquitetura renascentista. Entretanto, não se deve esquecer o que já foi sublinhado por Marcuse: “Não é apenas a aplicação que dela se faz, mas também a própria técnica, que é domínio – sobre a natureza e sobre os homens –, um domínio metódico, científico, calculado, previsível. Os objetivos e os interesses particulares do domínio não são ‘adicionais’ nem ditames que vêm de algum lugar ao lado da técnica. Entram na própria construção do sistema técnico. Pois a técnica é um projeto social e político. A sociedade projeta o que ela e seus interesses dominantes decidem fazer dos homens e das coisas”¹²⁸.

No início do século XV, por exemplo, as práticas e as ideias de Brunelleschi expressavam com todo o rigor a nova ordem que então se estruturava, para a criação da qual ele contribuiu sobremaneira. “Os objetos arquitetônicos de Brunelleschi”, afirma Tafuri, “autônomos e absolutos, estavam destinados a intervir na estrutura da cidade medieval, desorganizando e modificando as significações (figura 40). A autossuficiência simbólica e construtiva da nova espacialidade tridimensional irradiava por ela própria, conferindo ao espaço um valor de ordem racional que não era outra coisa do que o conjunto absoluto de uma severa vontade ética.”¹²⁹ E que a obra de Brunelleschi se apoiava em uma “severa vontade ética” não resta dúvida. A sua vontade não era apenas “ética”, mas também “severa” – tão severa quanto a vontade do capitalista e tão ética quanto a ética do mercador. É daí, em

¹²⁸ Marcuse, Herbert. *Culture et Société*. Paris: Editions de Minuit, 1970.

¹²⁹ Tafuri, Manfredo. *Teorias e história de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Laia, 1973.



Figura 40: O Duomo de Florença, com destaque para a cúpula projetada por Brunelleschi; foto de Clément Bardot.

boa parte, que decorre a especificidade da racionalidade da arquitetura que ao mesmo tempo a expressava e a reproduzia. “Os homens de negócios italianos do século XIV”, afirma Renouard, “agiam como se eles acreditassesem que a razão humana pode tudo compreender, tudo explicar e dirigir todas as ações: eles não a expressavam claramente, mas seus comportamentos mostram que eles a sentiam sem formular: eles tinham uma mentalidade racionalista”¹³⁰.

Se levarmos em conta a apreensão racionalista do mundo, desenvolvida pelo espírito e pelas práticas burguesas, é lícito afirmar que tal ideologia se adapta, ao máximo possível, à forma de Brunelleschi conceber o espaço por meio de uma redução conceitual, que faz desse espaço o resultado de um número finito de elementos apreendidos no interior de uma lógica científica. Para ele, tudo que não puder ser dominado pela razão matemática deveria ser excluído do espaço ou, quando muito, aí participar de modo subordinado e o mais insignificante possível. “A segurança de Brunelleschi”, diz André Chastel, “resulta do fato de que ele possui o meio de reduzir os edifícios à regra matemática [...] graças à perspectiva”¹³¹. Ora, o resultado, então inevitável, foi a redução conceitual do espaço real complexo e com muitas dimensões não matemáticas. “A convicção de que a arquitetura é uma ciência”, diz Rudolf Wittkower, “e que cada uma das partes do edifício deve integrar-se em um único e idêntico sistema de relações matemáticas pode ser definida como a axioma fundamental dos arquitetos renascentistas”¹³². Expressão axioma empregada por Wittkower, que deve ser tomada em todo o seu significado, ou seja: uma proposição ou uma afirmação considerada como óbvia, não precisando ser demonstrada; tomada como verdade a partir da qual se constrói uma teoria, deduções e inferências. No entanto, não se trata, no nosso caso, de uma questão de ordem apenas epistemológica, pois, por meio da nova conceituação, visa-se um objetivo prático, ou seja, por meio dessa redução conceitual da arquitetura – do edifício ou da cidade

¹³⁰ Renouard, Y. *Les hommes d'affaires italiens au Moyen Age*; citado por Gerad Mariet. Op. cit.

¹³¹ Chastel, André. *Les Arts de l'Italie*. Paris: Ed. PUF, 1963.

¹³² Wittkower, Rudolf. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Ed Giulio Einadi, 1964.

– o que se procura, ao máximo possível, é o então alardeado domínio “científico, “racional” sobre ela. Brunelleschi, enfatiza Tafuri, “realiza sua revolução urbanística partindo dos objetos arquitetônicos. Ele parece consciente do fato de que o rigor com os quais eles são construídos implica ele próprio na introdução de um novo código de leitura se aplicando igualmente à cidade enquanto estrutura. Aquilo que antes era a regra – a superposição histórica dos eventos e a justaposição dos espaços – torna-se a exceção, vista à luz do novo código linguístico humanista. Inversamente, o rigor racional da organização, antes excepcional, apresenta-se agora como norma”¹³³.

É sabido que o rigor do método de projetação utilizado por Brunelleschi baseava-se, em muito, nas regras da perspectiva linear por ele criada a partir de certos postulados matemáticos herdados da geometria euclidiana e de certos princípios da ótica, essa também desenvolvida, em boa parte, já na Antiguidade. No que tange à história da perspectiva, os estudos de Erwin Panofsky, entre outros, dão-nos a conhecer que ela, no sentido largo do termo, já existia no mundo antigo. Entretanto, sublinha Marisa Dalai Emiliani, “é somente com o Renascimento que o termo ‘perspectiva’ toma o significado que nós lhe damos hoje em dia e que a perspectiva (patrimônio não mais dos filósofos e dos matemáticos, mas dos artistas) torna-se essencialmente da ciência da visão que era, em ciência da representação artística”¹³⁴. Perspectiva, não é demais repetir, “descoberta – redescoberta – nos primeiros anos do Quattrocento, graças ao gênio [sic] de certos artistas-sábios, e em primeiro lugar a Brunelleschi”¹³⁵. Considere-se também o que a respeito diz Tafuri: “A racionalidade da perspectiva, que Brunelleschi inventa experimentalmente [...] define uma nova construção intelectual do espaço. O mundo real é submetido a um código rigoroso de relações artificiais, capazes de fazer ressaltar as relações entre os objetos [...] A formalização pela perspectiva confere um papel unívoco a cada objeto na rede do novo espaço normalizado. Este

¹³³ Tafuri, Manfredo. Op. cit.

¹³⁴ Emiliani, Marisa Dalai. *La question de la perspective*; prefácio por Panofsky, Erwin: *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Ed. du Minuit, 1976.

¹³⁵ Ibid.

trabalho implica a redução da variedade infinita das formas visíveis a um número restrito de elementos que se tornam canônicos. Diante da segurança que representa o caráter mensurável do novo espaço, a singularidade das ‘coisas’ não representa mais um valor, mas sobretudo um obstáculo a eliminar ou, melhor ainda, a controlar, o que está em estreita correlação com a luta anticorporativa”¹³⁶.

Posto que os fundamentos conceituais da nova representação do espaço, na teoria e no método da perspectiva, encontram-se na matemática, e como tal são estranhos às formas de apreensão do espaço real – o espaço sensível –, ao adotá-los, estava-se rompendo com aspectos essenciais da sua apreensão na Idade Média e com a maneira pela qual o mundo do trabalho das corporações a ele se relacionava. Segundo Francastel, “quando Alberti, define a perspectiva como um processo de construção matemática da natureza, quando ele considera que a arte de seu tempo é um verdadeiro saber, uma tomada de consciência das leis do mundo, em oposição à arte medieval fundada sobre a imitação empírica das aparências, ele dá sua forma sistemática à visão de Brunelleschi”¹³⁷. E mesmo não tendo a intenção de alongar-me nos aspectos históricos, nem tampouco nos conceituais e nos técnicos da perspectiva, sublinho o que o próprio Francastel afirma a seguir, referindo-se à geometria euclidiana que serve de base matemática à perspectiva linear: “nós hoje temos certeza de que a geometria euclidiana não está, em absoluto, conforme a razão do mundo”¹³⁸. Acrescente-se ao que diz Francastel o que consta em vários estudos que têm a perspectiva como objeto; e entre esses recomendo o livro de Erwin Panofsky, *A perspectiva como forma simbólica*¹³⁹; assim como o de Albert Flocon e René Taton, *A perspectiva*¹⁴⁰. Sublinho que, nessa sua obra, Panofsky enfatiza o reducionismo do espaço da perspectiva, quando comparado ao espaço real e vivo, assim como destaca as decorrentes relações conflitantes entre a apreensão

¹³⁶ Tafuri, Manfredo. *Architecture et Humanisme; de la Renaissance aux réformes*. Paris: Ed Dunod, 1981.

¹³⁷ Francastel, Pierre. *Études de Sociologie de l'art*. Paris: Denoël-Gonthier, 1970.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Ed. de Minuit, 1976

¹⁴⁰ Flocon, Albert; Taton, René. *La perspective*. Paris: Ed. PUF, 1963.

do espaço conforme à perspectiva linear e a sua apreensão psicofisiológica, apoiando-se, para tanto, nos estudos de Ernest Cassirer contidos na obra *A Filosofia das Formas Simbólicas*¹⁴¹. No entanto, essa contradição apontada não invalida a afirmação de que a perspectiva e todo o seu universo conceitual foram determinantes no processo de projetação utilizado pelos arquitetos a partir do Renascimento – e não apenas como instrumento de representação, mas também como instrumento de “construção” do espaço segundo as suas regras. Aliás, instrumento extremamente eficiente de dominação do objeto por meio da sua representação, desde que, é claro, ele seja reduzido ao que nessa possa estar representado.

É a visão do mundo e das coisas conforme ao que pensava Pitágoras. Esse, sublinha Umberto Eco, “foi o primeiro a sustentar que o princípio de todas as coisas é o número. Os pitagóricos experimentam uma espécie de sacro terror diante do infinito e daquilo que não pode ser reconduzido a um limite, por isso, buscam no número a regra capaz de limitar a realidade, de dar ordem e compreensibilidade. Com Pitágoras, nasce uma visão estética-matemática do universo: todas as coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são, ao mesmo tempo, condição de existência e de beleza”¹⁴². Acrescente-se a isso o que diz Jean-Pierre Vernant ao falar sobre a sociedade da Grécia Antiga: “quando se passa do esforço de organização da cidade real à teoria ou à utopia da cidade ideal, as relações da matemática e da política se invertem. A política não constitui mais esse domínio privilegiado no qual o homem se assume como capaz dele próprio regular, por uma atividade refletida, os problemas que lhe concernem [...] são as matemáticas que têm valor de modelo, porque, na cabeça desse ser excepcional que é o filósofo, elas refletem o pensamento divino [...]. Não são mais os homens, mas os deuses, que a dirigem. O esforço de Platão não visa encontrar as instituições que permitiriam aos cidadãos governarem-se eles próprios, mas a estabelecer uma cidade que estaria em todas as medidas do possível entre as mãos dos

¹⁴¹ Ernst Cassirer. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

¹⁴² Eco, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.

deuses. Quanto ao espaço e ao tempo, eles tornam-se naturalmente o reflexo das realidades siderais de maneira a fazer o microcosmo da cidade participar do macrocosmo do universo”¹⁴³. Microcosmo que, segundo Tomas de Aquino, como vimos, deveria ser governado como “Deus governa o Universo”.

Todavia (é preciso dizer?), também no Renascimento não se tratava “de reflexos de realidades siderais”. A realidade sempre foi, e continua sendo bem outra e terrena, ou seja: o “microcosmo” cidade (*cité* e *ville*) era então o “reflexo” do seu “macrocosmo”, isto é, a nascente sociedade capitalista. E não é de hoje que o capitalismo procura – embora não consiga, pelas suas próprias contradições – transformar a sociedade em uma “grande empresa” a ser organizada e gerida como tal. Verdade que se revelou de maneira ainda mais clara na sua fase industrial: “A empresa”, diz Gustave Nicolas-Fischer, “é um espaço que se pretende racional [...] ela cria um meio ambiente cujo objetivo é impedir qualquer surpresa que escaparia à programação. O espaço ‘instrumentalizado’ deve agir como uma garantia. [...] O espaço é apenas uma imensa engrenagem mecanizada na qual é definida, não apenas no trabalho, mas em todos os lugares de existência, uma vontade tecnológica de eliminar o aleatório [...] A racionalidade no meio industrial se exerce como uma instrumentalização da realidade. Em outros termos, a eficácia tornou-se um dos grandes veículos de reificação; ela designa uma orientação da empresa baseada sobre a valorização de todo o tipo de ação enquanto modelo de certeza e exatidão: é percebido como eficaz o que é rentável, mensurável, produtivo. A racionalidade do mundo industrial se impôs também como um estilo de comportamento social [...] A organização do território, assim como aquele da usina, responde assim a este desejo de colocar ordem no mundo, organizando a sociedade sob essa imagem da razão do espaço. Essa organização se traduz, por outro lado, não somente no espaço geométrico, mas também no tempo. Nós reencontramos aqui a teoria do orçamento tempo. Entretanto, é na organização espacial que a nova visão do tempo encontra sua expressão tangível. De fato, a produção de um novo es-

¹⁴³ Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Ed. La Découverte, 1985.

paço-tempo molda a existência em um conjunto material consagrado à produção. A racionalidade evocada acima restará como mecanismo central por meio do qual o homem do ocidente visualiza organizar o espaço [...]. O espaço racionalizado é um espaço que pode ser manipulado como uma coisa.”¹⁴⁴

Retornemos a Francastel, quando ele chama a atenção para o fato de “que historicamente não há unicidade na concepção da perspectiva entre os homens do Renascimento”¹⁴⁵. Entretanto, ele próprio explicita a questão no que concerne à arquitetura: “a meu ver, quase todo o Quattrocento não utiliza a lei rigorosa da perspectiva que sai das experiências de Brunelleschi, a não ser na representação das arquiteturas.”¹⁴⁶ Contudo, se nem todas as manifestações no campo das artes adotavam a aplicação rigorosa da perspectiva linear, a arquitetura, por sua vez, não se limitava a ser a pura e simples expressão desta enquanto técnica de representação. Como já salientei, a sua aplicação mostrou-se decisiva para o processo geral de “matematização” que domina a concepção do espaço criada pela burguesia e pelos novos trabalhadores intelectuais a ela associados: a moderna ideologia científica lançava então suas bases. As coisas e o espaço na qual elas são colocadas passam a ser tratados, fundamentalmente, a partir dos critérios da homogeneização. O que era diverso, e tinha sobretudo qualidades, passa a ser tratado apenas, ou no essencial, enquanto suporte de quantidades perfeitamente mensuráveis. O espaço complexo e denso das relações humanas que os geraram tende a ser transformado e apreendido enquanto estrutura ou sistema de coisas mortas. A percepção real e sensível do espaço dá lugar à percepção pretensamente racional. São as próprias relações humanas com o espaço que são ignoradas e aprisionadas em um sistema de relações abstratas. “As cidades ideais”, diz Pedro Azara, “estão povoadas de seres que não são de carne e osso, submetidos à opacidade e à gravidade da matéria [...] As imagens renascentistas de cidades ideais mostram ruas retilíneas, vazias, planas, praças imensas e desertas pelas quais ninguém

¹⁴⁴ Fischer, Gustave Nicolas. *Espace industriel et liberté*. Paris: Ed. PUF, 1980.

¹⁴⁵ Francastel, Pierre. Op. cit.

¹⁴⁶ Ibid.

passou, monumentos da antiguidade dedicados aos mortos (arcos do triunfo, obeliscos e estátuas póstumas) e casas como os postigos fechados sob um sol inclementemente luminoso. Nada existe, salvo o corpo mineral dos monumentos em meio a um vazio gélido. Por elas, não passa uma alma – só passa um anjo que suspende o tempo”¹⁴⁷ (figura 41). E Zevi, em um ensaio escrito sobre Brunelleschi, faz a seguintes observações: “Quando nas histórias tradicionais da arquitetura passa-se do gótico europeu ao quattrocento florentino, até mesmo o estilo literário sofre uma transformação radical traumatizante: a prosa inspirada e sensível torna-se um discurso compassado, rebuscado, seguidamente estereotipado. Enquanto caminha-se livremente na Idade Média, e mesmo com os calçados embarrados, a Renascença exige que se avance em terno de gala – em todo o caso, sobre as pontas dos pés. Nós entramos em um mundo de ‘ideias’, de ‘pontos de vista’, de ‘pontos de fuga’, de objetos e relações fixas entre objetos, no império abstrato da ‘medida’, do espaço euclidiano, da perspectiva, da proporção, da cidade ‘ideal’, enfim do jardim ‘à italiana’ – isto é, contra natura, com árvores reduzidas a cubos. É o humanismo como superestrutura radicalmente oposto ao humano”¹⁴⁸.

Ademais, como já nos revelou Cassirer, “a percepção sensível não conhece a noção de infinito; ela é, ao contrário, de imediato restringida pelos

¹⁴⁷ Azara, Pedro. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura em Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

¹⁴⁸ Zevi, Bruno. *Brunelleschi anti-classique et anti-renaissance*, in *Filippo Brunelleschi, 137-1446*. Paris: Centre d’Etudes et des Recherches Architecturales, s/d.

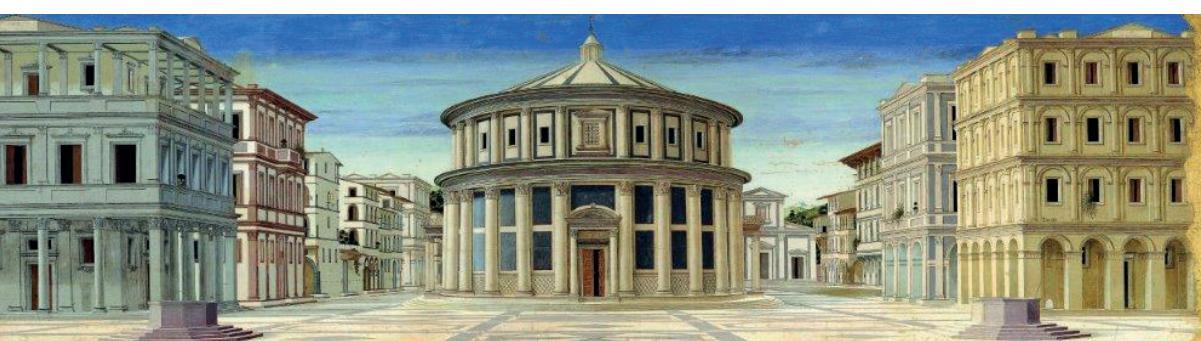


Figura 41: Pintura representando uma *Cidade Ideal Renascentista*; autor desconhecido.

limites da própria faculdade de percepção e, portanto, circunscrita a uma porção bem delimitada do elemento espacial. Assim como de infinitude, também não se pode falar de homogeneidade do espaço percebido. A homogeneidade do espaço geométrico repousa, em última análise, sobre o fato de que todos os pontos que se aglomeram nesse espaço não são outra coisa senão simples determinações topológicas que não possuem, fora dessa relação, dessa ‘situação’ na qual eles se encontram, nenhum conteúdo próprio e autônomo [...] Sua realidade é integralmente contida em suas relações recíprocas; trata-se de uma realidade ‘funcional’ e não mais ‘substancial’ [...] Assim, pois, o conceito geométrico de homogeneidade pode ser expresso de maneira exata pelo postulado segundo o qual, a partir de cada ponto do espaço, é possível efetuar construções semelhantes em todos os lugares e em todas as direções. No espaço da percepção imediata, esse postulado jamais pode ser satisfeito. Não se encontra nesse espaço homogeneidade alguma dos lugares e das direções: cada lugar tem sua modalidade própria e seu valor. O espaço visual assim como o espaço tático estão de acordo sobre um ponto: ao contrário do espaço métrico da geometria euclidiana, eles são ‘anisótropos’ e ‘inomogêneos’. Nesses dois espaços fisiológicos, as três direções principais: frente e atrás, em cima e embaixo, direita e esquerda não são equivalentes”¹⁴⁹.

A respeito dessas questões, e como uma pequena digressão, é interessante atentarmos para aquilo que, para mim paradoxalmente, disse Richard Neutra, um dos mais importantes arquitetos do movimento modernista: “o sentido de atração contribui naturalmente para a nossa percepção do *alto* e do *baixo*, do que *sobe* e do que *desce*. Entretanto, para o espírito habituado, e a se regrar por Euclides, tudo isso é indiferente. Para esse, o espaço não tem direção; todas as direções têm a mesma significação, e ele não dá preferência a alguma. Já o espaço, no sentido fisiológico, não observa essa neutralidade [...]. Os estímulos têm sempre sua origem em alguma parte e, de lá, eles atingem os nossos órgãos

¹⁴⁹ Cassirer, Ernst. In Panofsky, Erwin: *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Ed. du Minuit. 1975.

dos sentidos. Isso exclui toda a possibilidade de indiferença à direção. As diferenças de direção têm (ou adquirem) nelas próprias significações e cargas emocionais específicas perante todo o ser vivo. Nosso sistema nervoso não registra nada daquilo que nós chamamos espaço sem que aí ressoem essas significações [...]. São os subprodutos que acompanham, perpetuamente, toda a nossa percepção do espaço”¹⁵⁰. Dada a semelhança com o que já haviam dito Cassirer e Panofsky, tudo faz crer que Neutra conhecia as obras de ambos.

Pode-se, pois, de imediato deduzir que os fundamentos e o método da perspectiva, que eram apresentados como aqueles por meio dos quais se daria a apreensão científica do espaço, dela decorrendo a sua verdadeira representação, acabam, de fato, por se afastarem da realidade, o que significa, mas não apenas, ignorar os aspectos subjetivos da relação homem-espaco. A “precisão” e a simplicidade do método da perspectiva linear, quando comparadas com a realidade, são negadas pela imprecisão e pela complexidade dessa. O que esse método expressa não é apenas a ruptura com o *ser* e o *perceber/conhecer*, pois ele faz parte e mostrou-se indispensável a certo tipo de domínio sobre o espaço real; e para tanto, necessariamente se impunha a simplificação conceitual desse. As palavras de Mark Kepler, publicadas em 1595, ajudam-nos a compreender este aspecto fundamental da ideologia da visão científica: “Assim como a orelha é feita para perceber os sons e o olho para perceber as cores, o espírito humano foi feito para compreender não todo o tipo de coisas, mas quantidades. Mais uma coisa dada está próxima das quantidades [...] mais ela é compreendida claramente; mas, mais uma coisa se distancia da quantidade, mais ela comporta obscuridade e erro.”¹⁵¹ O pensamento racionalista se expressa aí de modo contundente, e as suas relações com a racionalidade capitalista são tais que não posso furtar à seguinte comparação: para o pensamento burguês, só era, e é trabalho verdadeiro, aquele que pode ser medido, isto é, quantificado. Todas as outras dimen-

¹⁵⁰ Neutra, Richard. *Construire pour survivre*. Tournai: Éditions Casterman, 1954.

¹⁵¹ Kepler, Mark, In Panofsky, Erwin. *La perspective como forme symbolique*.

sões do trabalho concreto, já se viu, devem ser então, tanto quanto possível, eliminadas em favor do trabalho abstrato; e conforme a lógica do capital, quanto mais a lógica da produção “se distancia da quantidade, mais ela comporta obscuridade e erro”.

Isso posto, vejamos um pouco mais sobre como o processo de projeção dos espaços baseado na perspectiva, tão caro aos arquitetos renascentistas, insere-se na lógica capitalista que se estrutura a partir do Renascimento. Para tanto, é necessário ter sempre presente que o método adotado pela perspectiva e a “produção” do espaço que a utiliza como instrumento pressupõem, ambos, a existência de “dois” espaços: o espaço arquitetônico e o espaço tal como ele é concebido no âmbito filosófico – dois espaços que adquirem características específicas no universo da perspectiva; as características do segundo determinando as do primeiro. E é dessa relação entre ambos que nascerá o espaço *na e da* perspectiva, enquanto representação particular de ambos. Assim, ao nos colocarmos no território da perspectiva, encontramos não a representação de um concreto qualquer, mas de certo “concreto” perfeitamente enquadrado nesse território; assim como não encontramos não importa qual filosofia, mas certa filosofia que representa o espaço de uma dada maneira e não de outra, e que o “sustenta” conceitualmente. Isso faz da perspectiva uma representação de segundo grau, ou seja: ela não representa o real, mas sim uma representação do real que a antecede e da qual ela deriva. Ademais, recusando-se a “reduzir a perspectiva a um simples problema técnico ou matemático”, Panofsky estabelece, por meio da análise do uso da perspectiva angular na Antiguidade, da ignorância quase sistemática da perspectiva na Idade Média e pela ‘invenção’ da perspectiva plana pelo Renascimento, que “o recurso à perspectiva se apoia sobre uma filosofia do espaço que é, ela própria, solidária de uma filosofia sobre a relação entre o sujeito e o mundo. É assim que a filosofia idealista das ‘formas simbólicas’ se estende no sentido de uma história social das categorias de percepção e de pensamento.”¹⁵²

¹⁵² Apresentação constante na contracapa do livro *La perspective comme forme symbolique* de Erwin Panofsky.

Posto que, no que tange à percepção, as relações entre o homem e o espaço ocorrem enquanto percepções ao mesmo tempo psíquicas e fisiológicas, às quais se somam aquelas de natureza cultural; e como a maneira pela qual o homem supostamente perceberia o espaço, tal como isso comparece na perspectiva linear, é totalmente alheia a tudo isso, quando comparamos ambas entre si, conclui-se que “a construção que visa a perspectiva exata faz radicalmente abstração da estrutura própria ao espaço psicofisiológico [...], tudo se passa como se ela tivesse como finalidade, e não somente como efeito, realizar na representação do espaço essa infinitude e essa homogeneidade cuja experiência imediatamente vivida desse mesmo espaço não sabe nada; e de transformar, de certa maneira, o espaço psicofisiológico em espaço matemático. Ela nega, por consequência, a diferença entre frente e atrás, esquerda e direita, corpo e extensão intermediária (‘espaço livre’) a fim de fundir o conjunto das partes do espaço e de seus conteúdos em um só e único *quantum continuum*; ele ignora que nossa visão é o fato não de um olho único e imóvel, mas de dois olhos constantemente em movimento e que, por consequência, o ‘campo visual’ toma a forma de uma esferoide; ela não se preocupa nem um pouco com a enorme diferença existente entre a ‘imagem visual’ psicologicamente condicionada, que transmite o mundo visível à nossa consciência, e a ‘imagem retilínea’ mecanicamente condicionada, que se pinta sobre o olho, órgão anatômico [...]. Enfim, esse procedimento de construção não leva em conta uma última particularidade, entretanto bem digna de ser destacada: a imagem retilínea, independentemente da ‘interpretação’ psicológica à qual ela está submetida e da realidade do movimento ocular, mostra, de seu próprio fato, as formas projetadas não sobre uma superfície plana, mas sobre uma superfície curva côncava, assim que, nesse nível factual inferior e pré-psicológico, já se estabelece uma discordância fundamental entre a ‘realidade’ e a construção perspectiva.”¹⁵³

Mas se a não correspondência entre o espaço representado pela perspectiva e o espaço realmente vivido e percebido nos revela uma representação

¹⁵³ Panofsky, Erwin: *La perspective comme forme symbolique*.

falsa como tantas outras, isso entretanto não nos impede, antes pelo contrário, de vê-la como um hábil instrumento de “construção” do espaço. A perspectiva cria assim o *seu* real, qual seja, aquela “realidade” espacial que foi por ela própria gerada. Daí Cassirer afirmar que o espaço da perspectiva “não é nunca um espaço dado, mas um espaço engendrado por uma construção”.¹⁵⁴ E sobre o uso e o significado da perspectiva criada pelo Renascimento, cabe igualmente destacar o que diz a respeito Nicolau Sevcenko: “A invenção da perspectiva matemática, ou ‘perspectiva exata’, em que todos os pontos do espaço retratado obedecem a uma norma única de projeção [...]; estabelece uma relação matemática proporcional entre o objeto e sua representação [...]; estabelecendo-se desse modo uma construção geométrica rigorosa, cujos elementos e cujas relações são matematicamente determinados [...]. Obtém-se assim uma completa racionalização do espaço [...]. Abre-se um enorme fosso entre a arte voltada para a elite e presa a todos esses procedimentos científicos e a arte popular.”¹⁵⁵ O que nos auxilia a compreender a importância desempenhada pelo o uso da perspectiva, no processo de negação da cultura das corporações de ofício.

As críticas à perspectiva procedem e são necessárias, na medida em que o espaço por ela “construído”, enquanto representação do espaço real, não corresponde ao concreto, isto é, à realidade enquanto síntese das suas mais variadas determinações, segundo expressões de Marx. Assim, como já vimos, a apreensão do concreto pelo método da perspectiva não corresponde à percepção do espaço que ocorre por meio das relações sensíveis do homem com o seu mundo exterior. Se a intenção fosse, mais uma vez, identificar, do ponto de vista epistemológico, os fundamentos dessa não correspondência, seriam encontrados em um universo conceitual mais amplo: o do racionalismo filosófico. Quando isso ocorre, isto é, quando se utiliza um método reduzido a artifícios matemáticos, o resultado, a “realidade” por ele criada enquanto representação do real, também se reduz, como já vimos, às suas dimensões possíveis de assim serem tratadas. No caso em questão, ao invés do método se adaptar ao

¹⁵⁴ Casirer, Ernst; in *La perspective comme forme symbolique*.

¹⁵⁵ Sevcenko, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Ed. Atual, 1994.

concreto, este é que é adaptado àquele. Sobre essa inversão metodológica, vale a pena relembrar o que escreveu Engels como crítica ao método adotado pelo Sr. Duhring: “Ele (o método) consiste em decompor cada grupo de objetos do conhecimento em seus elementos supostamente mais simples, a aplicar a esses elementos axiomas todos também simples, supostamente evidentes, e a continuar operando com os resultados assim obtidos [...]. Desde então, a aplicação do método matemático [...] deve fornecer-nos igualmente uma certeza matemática sobre a verdade dos resultados atingidos, dar o caráter de verdades matematicamente imutáveis. Isso é apenas outro aspecto do velho e caro método ideológico que se costuma também chamar método *a priori* e que consiste não a conhecer as propriedades do objeto retirando-as do próprio objeto, mas deduzindo-as demonstrativamente do conceito do objeto; ademais, inverte-se o todo e se define o objeto a partir da sua cópia, o conceito. Não é o conceito que deve se regular segundo o objeto, mas o objeto segundo o conceito. Para o Sr. Duhring, são os elementos os mais simples, as abstrações últimas às quais ele pode chegar, que desempenham a função de conceito; mas isso não muda em nada as coisas; no melhor dos casos, esses elementos mais simples são de natureza puramente conceitual. Portanto, a filosofia do real se apresenta aqui ainda como ideologia pura, dedução da realidade não a partir dela mesma, mas a partir da representação.”¹⁵⁶ Assim, de acordo também com o que diz Engels, pode-se reafirmar que o espaço da perspectiva não é o resultado de uma dedução da realidade espacial a partir dela mesma, mas sim da sua representação extraída do corpo filosófico no qual a perspectiva encontra as suas fontes. Saber-se, já reiteramos isso, que tal filosofia se apresentava como uma visão do mundo fundada na Razão. Mesmo não pretendendo aprofundar aqui as questões relativas ao caráter estritamente ideológico dessa filosofia, nem sequer sobre as relações existentes entre Razão e Mito – o Mito da Razão –, relembro os trabalhos da Escola de Frankfurt¹⁵⁷ que, entre outros, nos fornecem ensinamentos extremamente preciosos a respeito.

¹⁵⁶ Engels, Friedrich: *Anti-Duhring*. Paris: Ed. Sociales, 1956.

¹⁵⁷ Horkheimer, Max; Adorno W. Theodor. *La dialectique de la Raison*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

Sublinha-se também que as filosofias baseadas nas representações matemáticas do mundo, indistintamente, acabam por dar aos números uma dimensão, um significado e uma transcendência que de fato os mesmos não têm, nem poderiam ter. O número, de simples abstração da relação entre dois conjuntos de elementos reais, que mantém entre si uma correspondência biunívoca (a cada elemento do conjunto A, corresponde um e somente um elemento do conjunto B), passa à condição de gênese do universo, definindo assim a ordem e a estrutura do real. “Aos olhos dos pitagóricos”, afirmam Colette Gouvion e François van de Mert, “existem dois tipos de números: o Número divino, ou Número ideia, e o Número científico. O primeiro é, evidentemente, o modelo ideal do segundo. Ele encarna o arquétipo de todo o universo. No cosmos ordenado e ritmado, o Número divino é a essência eterna da realidade. Assim, tanto no mundo perceptível (onde somente a estrutura, a forma e o ritmo têm um caráter concreto) quanto no domínio da ideia pura, o Número é a essência da forma, é a forma em si.”¹⁵⁸ Sabe-se que não apenas a geometria euclidiana serviu de base matemática aos arquitetos do Renascimento, pois, no quadro conceitual da produção arquitetônica, o neopitagorismo ocupava então um lugar de destaque, compartilhado com o neoplatonismo. A aplicação de ambos às ideias e às práticas arquitetônicas renascentistas foi determinante de aspectos fundamentais de ambas.

Sobre o uso da matemática, resgato aqui o que já foi dito por Engels: “Como todas as outras ciências, a matemática saiu de necessidades humanas, da agrimensura, da medida da capacidade dos recipientes, da cronologia e da mecânica. Mas, como em todos os domínios do pensamento, a um grau de desenvolvimento, as leis tiradas por abstrações do mundo real são separadas do mundo real, elas lhes são colocadas em oposição, como qualquer coisa de autônoma, como leis vindas do exterior, com as quais o mundo deve se conformar. É assim que se passaram as coisas na sociedade; é assim, e não de outra maneira, que a matemática pura é, em seguida, aplicada ao mundo, quando ela

¹⁵⁸ Gouvion, Colette, François van de Mert. *Le symbolisme des rues e des cites*. Paris: Ed. Berg International, 1974.

foi precisamente dele tirada e representa somente uma parte das formas que o compõe – que é a única razão pela qual ela é aplicável.”¹⁵⁹ Portanto, não estou negando que a matemática é aplicável ao mundo concreto; não há dúvidas de que ela mantém fortes relações com o real e pode servir como forma particular de representação deste, incluindo, é claro, o seu conhecimento. Isso é ponto pacífico, e seria um absurdo negá-lo. O texto de Engels nos ajuda a entender o porquê. Todavia, a matemática só mantém relações com o real e a ele é aplicável na condição em que os objetos aos quais ela se aplica sejam então despidos de todas as qualidades que esses possuem, exceto aquelas que podem ser medidas e expressas por números ou por formas geométricas. Fato definitivo, em nosso caso, a realidade constituída pela *cité* e pela *ville*, nas suas várias dimensões, não é apenas infinitamente mais complexa, mas de natureza outra do que aquela apreendida pelas matemáticas – felizmente, pois, caso contrário, os poderosos, com a ajuda dos matemáticos, já teriam dominado o mundo de maneira ainda mais integral.

Se a perspectiva linear do Renascimento tivesse se limitado a uma mera especulação intelectual, passível de ser instrumentalizada como tantas outras, certamente o seu significado social não teria sido o que foi. Porém, o que ocorreu foi bem diferente na medida em que o método matemático de representação do espaço, utilizado pela perspectiva, foi alardeado pela *intelligentsia* humanista como o único e verdadeiro. Assim, a partir de então, os métodos de projeção – que são igualmente métodos de representação – baseados nas matemáticas, reivindicam para si o *status* de únicos capazes de orientar a concepção e a produção da arquitetura, excluindo todas as demais. Todo e qualquer outro procedimento seria considerado fruto da ignorância, obra de bárbaros – daí a expressão gótica *aplicada* à arquitetura da Idade Média –, não de acordo com a Razão. A arquitetura tida como resultado do espírito racional, a ele deveria estar totalmente subordinada, posto não se tratar de um espírito qualquer, mas sim do único ao qual se poderia associar o adjetivo científico. Somente

159

Engels, Friedrich. Op. cit.

uma arquitetura assim concebida poderia ser exata, perfeita, pura, ideal, posto que nascida da *Idea* (platônica). O Belo, com B maiúsculo, somente por esse meio teria garantida a sua realização; nenhum objeto teria valor estético se na sua gênese (*archê*) estivesse presente o imprevisto, o espontâneo, o subjetivo, o incomensurável, etc. “Nessa hipótese”, afirmaria Lefebvre, “a forma pura do espaço, liberta de todo conteúdo (sensível, material, vivido, prático), é uma essência, uma ideia absoluta, análoga ao número platônico.”

Considerando as relações entre o espaço “construído” pelos métodos matemáticos e os espaços reais construídos pela transformação direta e sensível da realidade e considerando a natureza do processo de projetação “racional”, a produção do espaço desse decorrente se dá enquanto negação – conceitual e prática – dos espaços diretamente apreendidos e construídos pelos homens de carne e osso, e não como suposta decorrência do antropométrico homem vitruviano (figura 42), ao qual corresponderia o espaço matemático “criado” à sua imagem e à sua semelhança.

Aliás, homem vitruviano retomado, de maneira mais sofistica-
da, é verdade, por Le Corbusier,
no seu famoso Modulor. Este,
por sua vez, (embora bem mais
complexo) tendo também como
inspiração a *divina proporção* de
Luca Pacioli.¹⁶⁰

Os métodos matemáticos de projetação, enquanto expressão particular do “reino da Razão”, mostram-se então com a natureza que de fato têm. Aliás,

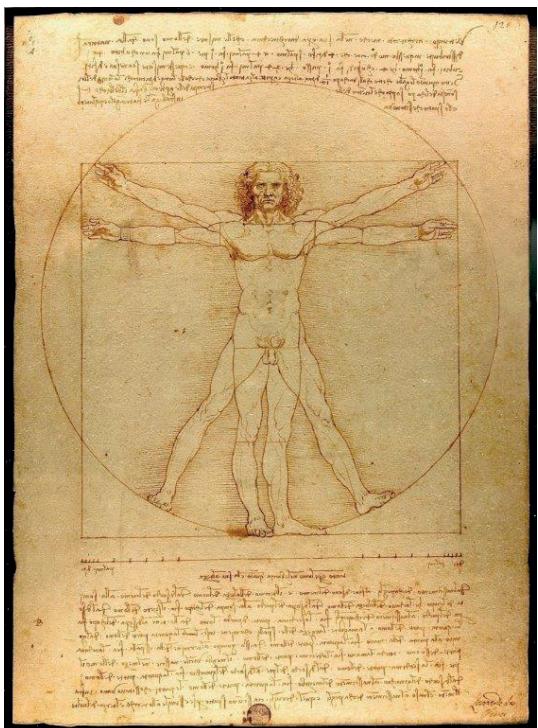


Figura 42: O Homem Vitruviano, autoria de Leonardo da Vinci.

¹⁶⁰ Pacioli, Luca. *De divina proportione; in Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1978.

já dizia Engles, “nós sabemos hoje que esse reino da razão outra coisa não era do que o reino idealizado da burguesia”.¹⁶¹ Ou ainda, como afirmam Horkheimer e Adorno: “A Razão [...] é um dos arquétipos do poder mítico: a eliminação do incomensurável. O pensamento não destrói somente as qualidades, ele obriga os homens a serem verdadeiras cópias conformes.”¹⁶² O mito do espaço da razão acaba por criar, no território da ideologia, uma razão do espaço, do espaço em si – como se essa razão estivesse acima dos homens e à qual eles deveriam se subordinar. Assim, cria-se um suposto espaço que se determinaria a si mesmo de modo independente do vivido e das práticas humanas que, diferentemente, o constroem não apenas como espaço, mas também como lugar. Aliás, sobre essa dicotomia constituída por espaço e lugar, recorde-se o que já disse Françoise Choay: “Somente quando o sistema construído deixa de ser para o indivíduo um referente é que se produz a passagem do *lugar* ao *espaço*. A cidade clássica, a partir do Renascimento Italiano, pode ser considerada uma primeira etapa nessa transformação. A cidade começa a ser vivida como em uma relação à distância.”¹⁶³

A ideologia do espaço racionalista, bem como as suas manifestações nas teorias e nas práticas arquitetônicas não devem ser, reafirmo, criticadas apenas do ponto de vista epistemológico, posto que, já vimos, as contradições que elas escondem transcendem em muito o universo conceitual, o mundo das ideias. Não se trata, tão somente, de um confronto entre a *verdadeira* e a *falsa* concepção do espaço, tomada enquanto questão que se esgotaria em si mesma. A racionalização do espaço, enquanto ideologia, não é apenas um “erro” como tantos outros. Ela é, em última instância, o necessário complemento das práticas que se pretende realizar sobre o espaço e por meio dele e que correspondem a determinada lógica que não pode se apresentar na sua nudez, dispensando-se da veste da ideologia que a acoberta e pretensamente a legitima. Todas as representações particulares produzidas pela Ideologia da Razão são,

¹⁶¹ Engels, Friedrich. Op. cit.

¹⁶² Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. Op. cit.

¹⁶³ Choay, Françoise. *Le sens de la ville*. Paris: Ed. Du Seuil, 1972.

no caso, o complemento indispensável às práticas de dominação. Quando isso se torna claro, o racionalismo espacial arquitetônico, enquanto hipotético resultado de um simples exercício de teorização, deixa cair a sua máscara e se apresenta como de fato é: um eficiente e indispensável instrumento do exercício do poder. Embora as teorias arquitetônicas renascentistas não se sustentem epistemologicamente, elas já cumpriram e ainda cumprem um papel extremamente relevante pela maneira como funcionam enquanto ideologia, ajudando a amalgamar as instâncias do econômico e da política, entendida esta na sua acepção original, ou seja: o governo da Polis.

Para concluir essas considerações sobre as transformações ocorridas no domínio do tempo e do espaço, nada mais adequado, creio eu, do que a utilização das ideias extraídas de uma obra que significa, inegavelmente, um marco na história do pensamento racionalista e que representa a continuação e o refinamento da ideologia que (re)nasce na sociedade pós-medieval. Refiro-me à obra de Descartes publicada sob o título *Discurso do Método*, uma “verdadeira declaração dos direitos e dos poderes da Razão sobre o mundo que ela domina e organiza”, na qual a Razão nos é apresentada em uma de suas edições recentes.

O que então se constata é a expressão de maneira contundente da negação da cidade medieval e da sua estrutura formal/espacial por meio do pensamento cartesiano. Da mesma forma, nele se explicita, de maneira categórica, o método (o procedimento) a ser utilizado para tanto, visando o domínio do tempo e do espaço na construção da arquitetura da cidade “racional”. Reverso da mesma medalha, a arquitetura da cidade associada à organização coorporativa do trabalho e às relações sociais urbanas medievais é então integralmente negada. A gestão mais ou menos coletiva do processo de produção da cidade, vista como signo da imperfeição e da anarquia, é radicalmente posta em xeque e substituída por uma direção única e centralizada. No lugar de uma arquitetura urbana resultante da história, que tem o tempo como um dos seus principais sujeitos, impõe-se a sua antítese, representada como fruto do “espírito racional”. A *ordem da Razão* se ergue em norma e dogma invioláveis a serem seguidos;

nela, a figura do arquiteto, *senhor da arquitetura*, não apenas de cada edifício, mas da cidade como um todo, ocupa o lugar de destaque, enquanto garantia do cumprimento da *razão da Ordem*:

“Não existe tanta perfeição nas obras compostas de muitas peças e feitas pelas mãos de diversos mestres como naquelas em que só um trabalhou. Assim, vê-se que os edifícios nos quais só um arquiteto empreendeu e acabou costumam ser mais belos e melhor ordenados do que aqueles nos quais vários tentaram reacomodar, servindo-se de velhas muralhas que tinham sido construídas para outros fins. Dessa maneira, essas antigas cidades, que no começo eram apenas aldeias e que com a passar do tempo tornaram-se grandes cidades, são ordinariamente irregulares, à custa dessas praças regulares que um engenheiro traça em um plano de acordo com a sua fantasia – ainda que, considerando-se cada um dos seus edifícios separadamente, encontre-se seguido tanta ou mais arte que naqueles outros. Entretanto, ao ver-se como são arrumados, aqui um grande, lá um pequeno, e como eles tornam as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi sobretudo o acaso, e não a vontade de alguns homens usando da razão, que assim os dispôs.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ Descartes, René. *Discours de la méthode*. Paris: Union Générale d`Editions, Col 10/18, 1970.

CAPÍTULO II

A ARQUITETURA, O ARQUITETO E O PASSADO

Muitos historiadores consideram que o ocorrido na Europa no período do qual estamos tratando foi muito além de uma mudança *na* ou *de* sociedade, pois, para eles, o que então nascia era muito mais do que isso, trataba-se do surgimento de uma nova civilização: a *Civilização do Renascimento*. E para que isso se realizasse, a *Civilização Medieval*, vista então como um estorvo do qual era necessário livra-se, deveria ser jogada na lata do lixo da história. Entretanto, se o Medievo era assim tratado, o mesmo não ocorria em relação à Antiguidade.

Como é sabido, o Renascimento se constituiu pregando o retorno à *Civilização Clássica*, muito embora os seus mentores não se utilizassem explicitamente dessas expressões. Enfatiza-se então o resgate de muitos dos seus aspectos, nomeadamente os chamados culturais, tal como ocorreu, de modo marcante, no território da arquitetura das edificações e da cidade, sendo disso revelador o resgate, quase canônico, dos *Dez Livros de Arquitetura* de Vitrúvio. (figura 43). Como decorrência, por exemplo, as *firmitas* e as *venustas* medievais, particularmente as góticas, antes exaltadas, passam a ser desprezadas como expressão da barbárie, da ignorância e do trabalho de rudes e incultos operários. Tratava-se de um passado maldito a ser rejeitado integralmente em nome da “sacrossanta” cultura arquitetônica clássica.

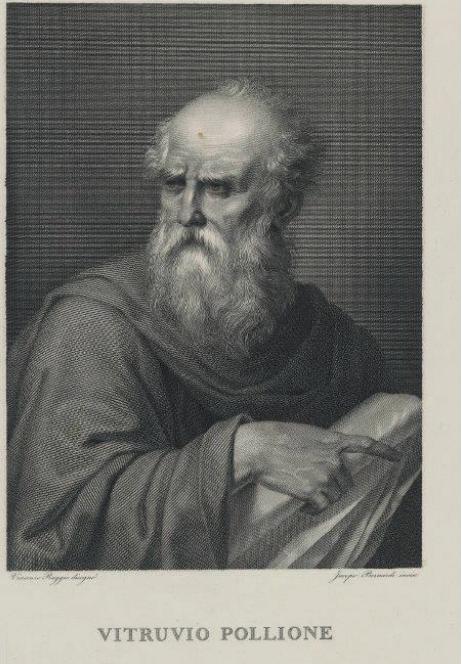


Figura 43: Retrato do Arquiteto Marcos Vitrúvio Polião.

Contudo, não se visava apenas, ou principalmente, o abandono de uma arquitetura em favor de outra, mantendo-se inalterada a maneira de produzi-la. Não era somente o produto que estava sendo rejeitado, mas também, e antes de tudo, o seu modo de produção. Por isso, destaco de imediato dois aspectos complementares entre si, então constituintes da nova arquitetura: a) a presença da herança da linguagem clássica da Antiguidade greco-romana; e b) as novas relações de trabalho no processo de produção da arquitetura, do projeto à execução no canteiro de obras.

O primeiro, decorrente das relações com o passado clássico, tal como o apregoado pelo humanismo renascentista, não é apenas perceptível nas obras, mas também exaltado pelas novas ideias expressas nos tratados de arquitetura que igualmente renascem a partir do século XV e nos quais a cultura artística da Antiguidade, sobretudo a romana, é assumida, explicitamente, como principal e indispensável referência. O segundo aspecto, não facilmente apreensível e até mesmo ocultado pela maioria das historiografias, significa uma peça chave para que se conheça algo de essencial na cultura arquitetônica do Renascimento. Aliás, uma leitura atenta dos *Tratados* e dos chamados *Scritti Rinascimentali di Architettura*,¹⁶⁵ por exemplo, revela a importância que os tratadistas e os arquitetos davam a ele. Atente-se para o fato de que ninguém menos do que Alberti, e não por acaso, já na Introdução ao seu *De re aedificatória*, explicitamente afirma que, antes de falar da arquitetura como disciplina e/ou como objeto, é preciso falar das novas relações de trabalho que deveriam estar presentes na sua produção; novas

¹⁶⁵ *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1978.

relações que, ainda segundo ele, só ocorreriam se fossem à custa das relações corporativas.

Tratava-se, como sempre, da constituição de uma nova arquitetura que mantém – inevitavelmente – relações com o passado. No caso, e de maneira evidente, há uma dupla relação, opostas entre si: uma de resgate e outra de rejeição. É da imbricação entre duas “heranças” conflitantes, a clássica e a medieval, que, em boa medida, resulta a cultura *lato sensu* arquitetônica do Renascimento. E se as íntimas e positivas relações com o passado clássico eram uma das principais características do humanismo renascentista, é necessário igualmente sublinhar que, enquanto movimento filosófico, ele se fundamentava, sobretudo, em um neoplatonismo que se estruturava e ascendia à condição de pensamento dominante, então à custa da Escolástica de inspiração mais aristotélica. Assim, do ponto de vista filosófico, ao serem comparados entre si a Baixa Idade Média e o Renascimento, observamos que a Antiguidade estava presente em ambos, apenas o seu foco foi alterado, migrando, em parte apenas, do neoaristotelismo para o neoplatonismo então adotado como principal referência pelos renascentistas e pela nascente sociedade burguesa.

Em um sentido mais amplo e não apenas filosófico, foram igualmente marcantes as relações da burguesia com a Antiguidade. Adorno e Horkheimer nos mostram os vínculos existentes entre a Razão burguesa e o mito que Ulisses encarnava na Odisseia.¹⁶⁶ No que concerne à instância da política, é o mesmo Horkheimer que, no seu livro *Os inícios da filosofia burguesa da história*, sublinha aspectos relevantes do pensamento de Machiavel, no qual a volta ao passado é colocada como condição *sine qua non* à construção do futuro: “Os homens sábios dizem com razão, afirma Machiavel, que, para prever o futuro, é preciso consultar o passado, porque os eventos desse mundo presente encontram sempre no passado seu justo suporte. Executado por homens que são e que sempre foram animados pelas mesmas paixões, eles devem,

¹⁶⁶ Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974.

necessariamente, ter os mesmos resultados.”¹⁶⁷ Porém, não seria qualquer passado que preencheria essas condições requeridas por Maquiavel; esse seria encontrado, se não somente, sobretudo na Antiguidade Romana, assumida por ele como principal e indispensável fonte do saber histórico.

No que diz respeito à cultura arquitetônica, os vínculos entre o que foi e o que deveria ser faziam-se: a) pela recuperação das ideias estéticas contidas nos pensamentos dos filósofos da antiguidade clássica, sobretudo nas ideias de Pitágoras e Platão; b) pela redescoberta e pelo uso prático do tratado de Vitrúvio, os *Dez Livros de Arquitetura*; c) pela revalorização explícita das obras da Antiguidade Romana. Sobre essas referências, Bertrand Russel é enfático ao citar algumas delas: “de importância muito grande no pensamento dos humanistas italianos foi a renovada ênfase na tradição matemática de Pitágoras e Platão. A estrutura numérica do mundo foi novamente enfatizada. Em parte alguma, isso ficou mais evidente do que na teoria e na prática da arquitetura renascentista italiana. Observa-se aí um vínculo direto com as antigas tradições clássicas, em especial com a obra de Vitrúvio. Atribui-se grande importância às proporções entre as várias partes de um edifício e com isso desenvolveu-se uma teoria matemática do belo [...]. Essa visão remonta diretamente às fontes pitagóricas [...]. Quando se conseguem certas proporções precisas, parece resultar disso uma espécie de satisfação estética [...]. A existência de tais proporções, tidas como ideal, garante a perfeição.”¹⁶⁸

Tratava-se de uma ação consciente e intencional visando uma estreita relação com o passado clássico, constituinte de um projeto cultural integrante e indispensável à nova sociedade que nascia e que, por meio dessa relação, apresentava-se em cena não apenas como nova, mas também como portadora de uma cultura tida como superior: a cultura clássica. Por razões que ficam particularmente expressas no território da arquitetura, que diferentemente de muitos outros envolve sempre ideias e produção material, essa relação com

¹⁶⁷ In Horkeimer, Max. *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*. Paris: Ed Payot, 1974.

¹⁶⁸ Russel, Bertrand. *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

o passado tornava-se visível nas edificações, seja naquelas que continham de maneira explícita elementos antigos, tais como os das ordens arquitetônicas, seja naquelas cujas estruturas formais foram concebidas a partir dos mesmos princípios clássicos. Tudo isso, é claro, em uma realidade social, econômica e até mesmo tecnológica – embora essa menos – distinta da Antiguidade.

Estou ciente de que não inovo ao afirmar que dessa fusão com o passado clássico resulta parte significativa da cultura arquitetônica renascentista. O que aqui quero destacar é que dessa fusão faz parte, sendo dela indissociável, o surgimento de um novo sujeito: *o arquiteto* – peça importante e indispensável à organização do trabalho nos moldes exigidos pelo regime manufatureiro que, já vimos, se impunha no território da arquitetura. Isso não se deu de maneira fortuita, aleatória, como se não houvesse razões sólidas unindo a arquitetura renascentista, de natureza clássica, e o arquiteto então nascente. Tratava-se de uma necessária simbiose entre ambos – tão intensa, a ponto de se poder afirmar que, à época, a existência de um dos termos dependia da existência do outro, isto é: a arquitetura clássica, por várias e distintas razões, era a única que, inclusive do ponto de vista ideológico, se adequava à maneira como o arquiteto participava na produção da arquitetura; e assim o arquiteto dela dependia tanto quanto ela dependia do arquiteto, pois, por hipótese apenas, se ele fosse um mestre obra medieval com sua respectiva cultura, a sua arquitetura certamente seria outra. Grosso modo, não se pode de jeito algum separar o criador da criatura, e vice-versa. Sobre essas questões, de imediato remeto ao já citado livro de Sérgio Ferro, intitulado *Construção do desenho clássico*, e a uma outra obra minha.¹⁶⁹

No que concerne à herança da cultura da Antiguidade Clássica, o arquiteto não apenas a aceitou de bom grado, mas contribuiu, de maneira decisiva, para que isso ocorresse também no universo da arquitetura – um universo, como vimos, não apenas distinto, mas oposto ao das arquiteturas medievais. Para tanto, ele reproduzia, reforçando, as ideias sobre a arquitetura e

¹⁶⁹ Ferro, Sérgio. *Construção do desenho clássico*. Belo Horizonte: Edições MOM, 2021. Bicca, Paulo. *Selvageria Gótica – Perfeição Renascentista- Vol. 1: Uso e significado da expressão Gótico*. Porto Alegre: Edições CAU/RS, 2021.

o arquiteto forjadas na Antiguidade e que compareciam no palco do Renascimento não apenas por meio do texto vitruviano, mas também pelos discursos apologéticos que os humanistas renascentistas sempre fizeram sobre as obras (filosóficas, históricas, literárias, artísticas, arquitetônicas, etc.) legadas por aquele passado. Mas, repito: não nos enganemos, o estilo renascentista não nasceu apenas, nem principalmente, de uma admiração ou um amor pela Antiguidade. Essa é a sua face aparente e via de regra destacada.

Ademais, sublinhe-se que a complexidade da nascente sociedade pós-medieval continha significativas contradições não apenas entre a sua burguesia e os restos do feudalismo, mas também entre ela e a monarquia que igualmente se consolidava. Entretanto, no Renascimento e ainda durante um longo tempo, esses conflitos entre os senhores do capital e a nobreza perderam importância em nome de um objetivo comum aos interesses de ambos: a destruição do mundo medieval em tudo aquilo que ele pudesse representar um entrave à implantação e à consolidação da então nova ordem burguesa – objetivo com o qual comungavam plenamente os arquitetos, posto que eles não teriam (re)nascido se não fosse no interior desse mesmo processo.

Além disso, os prestígios e os privilégios sociais almejados por aqueles que reivindicavam então o *status* de arquiteto e pretendiam uma posição de realce na hierarquia social e cultural, só seriam alcançados se eles ocupassem um lugar próximo aos membros da corte ou da burguesia. Mas para tanto não bastava, embora fosse de bom tom, mostrar-se culto, isto é, conhecedor da cultura clássica. Essa, particularmente do ponto ideológico, era necessária, mas estava longe de ser suficiente, dadas as concretas (e determinantes) demandas postas pelo novo modo de produção arquitetônica. Para bem desempenhar as suas funções, não eram suficientes belos discursos, de fato ou pretensamente eruditos, embora esses fossem bem apreciados. Era preciso que os pretendentes a arquitetos mostrassem a sua efetiva inserção na nova divisão social e técnica do trabalho, ocupando a posição que então lhes foi reservada na estrutura produtiva da arquitetura. Os seus discursos (leia-se os tratados e demais

textos) são reveladores disso. É sobretudo por essa posição, e não pelo seu verniz cultural, que eles serão reconhecidos pelos poderosos, que deles esperam e exigem eficiência e produtividade na condução da produção; o que envolve também a escolha e a definição do produto que nela melhor se enquadre – no caso, e por várias e distintas razões, a arquitetura de linguagem clássica.

Ademais, se o aumento da produtividade do trabalho era uma exigência imposta pelas novas regras do jogo econômico ditadas pelo capitalismo manufatureiro, o trabalho cooperativo se impunha então como uma necessária decorrência. Marx nos mostra o porquê, utilizando como exemplo, cabe destacar, o que ocorre na produção da arquitetura: “Quando 12 pedreiros fazem a corrente para passar as pedras das construções, da base ao topo de um andaime, cada um deles executa a mesma tarefa; entretanto, todas as tarefas individuais, parte continuadas de uma operação de conjunto, formam diversas fases pelas quais deve passar cada pedra, e as 24 mãos do trabalhador coletivo a fazem passar mais rápido do que fariam as duas mãos de cada operário isolado, subindo e descendo o andaime. O **tempo** no qual o objeto de trabalho percorre um dado **espaço** é encurtado (grifos meus). Uma combinação de trabalhos se opera, então, mesmo que os cooperantes façam a mesma tarefa ou tarefas idênticas quando eles atacam o objeto de seu trabalho de diferentes lados ao mesmo tempo. Doze pedreiros, cuja jornada combinada conta 144 horas de trabalho, simultaneamente ocupados nos diferentes lados da construção, avançam a obra bem mais rapidamente do que faria um só pedreiro em doze dias ou em 144 horas de trabalho. A razão é que o trabalhador coletivo tem olhos e mãos para frente e para trás e se encontra, até certo ponto, presente em todos os lugares. É assim que partes diferentes do produto separado pelo espaço vêm à maturidade no mesmo tempo.”¹⁷⁰ Mas para tanto, isto é, para a “boa marcha” dos trabalhos, é preciso que o trabalhador coletivo – no caso aquele que transforma a matéria – seja “tecnicamente” controlado e coordenado por alguém que a ele não pertence: o arquiteto. Mais adiante voltarei a falar sobre isso.

¹⁷⁰ Marx, Karl. *Le Capital*, Livre I. Paris: Ed. Flammarion, 1985.

Percebe-se, pois, tomando-se a arquitetura como exemplo, que um processo de trabalho que vise, como um dos seus principais objetivos, o aumento da produtividade dos trabalhadores, pressupõe, ao máximo, uma subdivisão das tarefas entre eles divididas; assim como exige uma rígida supervisão de cada uma delas como garantia do encadeamento entre todas, bem como entre os resultados que cada uma produz, assegurando-se “que partes diferentes do produto separadas pelo espaço venham à maturidade no mesmo tempo”, e no menor tempo possível. Foi isso o que o capitalismo manufatureiro introduziu na produção arquitetônica. Entretanto, cabe destacar que o processo de trabalho cooperativo, associado à produção da arquitetura, não foi uma invenção do Renascimento, tampouco do capitalismo, muito embora esse o tenha posto em prática sob o domínio do capital, transformando-o significativamente, passando da cooperação simples à manufatureira.

A Antiguidade, com uma economia baseada sobretudo no trabalho escravo, tinha esse trabalho cooperativo como condição indispensável à produção da arquitetura de magnificência; para tanto, dele já havia se utilizado plenamente. A existência dos seus grandes monumentos não se explica de outra maneira. “O estado social do operário”, afirma Louis Hautecoeur, “não é indiferente. Na Antiguidade, os escravos não executavam os mesmos trabalhos que os homens livres. Os primeiros monumentos da humanidade, os dolmens, os menires, espantam-nos pelas dimensões de seus elementos. Seus autores dispunham de máquinas muito rudimentares [...], mas de uma mão de obra abundante. A força dos braços compensava a ciência dos construtores. As obras mais antigas, que se chamam megalíticas ou ciclópicas, são constituídas por pedras enormes. Os homens desse tempo julgavam mais fácil carregar e erguer do que talhar os pedaços de rocha. Não se podia obter tal esforço a não ser com a mão de obra servil. Os grandes empreendimentos da Antiguidade não se explicam de outra maneira.”¹⁷¹ Ao que foi dito por Hautecoeur, acrescento o que diz Lewis Mumford: “Foi fortemente desagradável reconhecer ou identificar a maquinaria utilizada naquela época, pois o mais potente e com-

¹⁷¹ Hautecoeur, Louis. *De l'Architecture*. Paris: Ed. Albert Morancé, 1938.

plexo mecanismo era feito não de madeira ou de metal, mas da reunião de corpos humanos perecíveis, cada um tendo seu papel e sua função nesse vasto mecanismo comandado por órgãos hierarquizados. O imenso exército de sábios, sacerdotes, engenheiros, arquitetos, contramestres e operários que, ao número de uma centena de milhares, edificaram a Grande Pirâmide.”¹⁷²

Na Idade Média, é óbvio, o trabalho cooperativo na produção da arquitetura também esteve presente; e ele não era a exceção, mas a regra. Não é possível imaginá-lo ausente na construção dos grandes mosteiros, dos castelos medievais, das igrejas e das catedrais. Em se tratando da construção de um convento, por exemplo, “os religiosos os construíam com as suas próprias mãos”. Mas “as pedras são tiradas das pedreiras próximas, desbastadas e, a seguir, levadas para o local da obra sobre carretas atreladas de boi [...]. Conversos as talham, enquanto que outros preparam a argamassa, sobem nas escadas, carregam os materiais, erguem os muros, trabalham as partes visíveis das pedras; um deles, com a régua em uma mão, o esquadro na outra, parece ser o mestre pedreiro que dirige o canteiro [...]. Nenhum laico, mas somente conversos [...]. Entretanto, por vezes, fez-se necessário recorrer a operários locais dirigidos pelos monges, *artifices conducti*, ou a *mercenarii*, empregados, sem dúvidas, nos trabalhos pesados.”¹⁷³ Na construção das catedrais, além das várias e distintas corporações de ofício, a presença de um grande número dos chamados jornaleiros (espécie de diaristas, não pertencentes às corporações) garantia a realização das tarefas menos especializadas, fazendo parte do “corpo produtivo” comandado pelo(s) mestre(s).

O trabalho cooperativo, portanto, no que concerne à produção da arquitetura, não é uma invenção do capitalismo manufatureiro, embora neste tenha adquirido características que lhes são próprias. Tal organização do trabalho, pode-se dizer, é inerente à construção de qualquer edificação, sobretudo a partir de uma certa escala da mesma; razões pelas quais, suponho, Marx

¹⁷² Mumford, Lewis. *A Cidade na História*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1963.

¹⁷³ Aubert, Marcel. Op. cit.

a utiliza como exemplo. O canteiro de obras, assim como um estaleiro naval, exige um trabalho impossível de ser realizado por uma só pessoa ou mesmo por poucas, diferentemente do que pode ocorrer quando da produção de uma cadeira ou de um tecido. O que não significa, entretanto, dizer que o trabalho cooperativo se dá sempre da mesma maneira no tocante às relações técnicas e sociais do trabalho – e as diferenças que a respeito encontramos na produção das arquiteturas românica, gótica e renascentista o atestam. Diferenças que podem ser vistas, igualmente, quando confrontamos as suas características construtivas e estéticas. Portanto, é isso que enfatizo, se o trabalho cooperativo associado à produção da arquitetura renascentista era, digamos, uma “herança”, ele, entretanto, foi significativamente reestruturado em outros moldes: o manufatureiro.

Ademais, outra importante variável que também pode ser considerada como herança de um passado pré-capitalista, e que perduraria por muito tempo, encontra-se na produção da arquitetura enquanto valor de uso. A esse respeito, é valido fazer uma generalização afirmando que a grande maioria das obras – se não todas – das quais os arquitetos participaram durante o Renascimento, e mesmo muito depois dele, eram obras destinadas ao usufruto daqueles que as encomendavam. Se considerarmos, como Marx, que “os valores de uso só se realizam no uso ou na consumação”¹⁷⁴, e que “eles formam a matéria da riqueza, qualquer que seja a forma social dessa riqueza”¹⁷⁵; e se igualmente levarmos em conta que no capitalismo “eles são ao mesmo tempo os suportes materiais do valor de troca”¹⁷⁶, é correto, no nosso caso e desse ponto de vista, afirmar que existe uma significativa diferença (já exaustivamente destacada) entre a arquitetura produzida enquanto mercadoria (valor de troca) e a arquitetura que tradicionalmente as historiografias apresentam como renascentistas, e para as quais concorreu o trabalho de um ou mais arquitetos. Essa arquitetura não era, primordialmente, suporte de valor de troca ou, ao menos, não tinha

¹⁷⁴ Marx, Karl. *Le Capital, Livre I*. Paris: Ed. Flammarion, 1985.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

a sua produção determinada, digamos, pela lógica do mercado. Ela não era feita com o objetivo de ser comercializada e, muito menos ainda, a sua produção não visava, como seu principal objetivo, a reprodução ampliada do capital nela empregado, embora isso de fato ocorresse. E mesmo que na produção dessa arquitetura a mais-valia tivesse sido produzida (e foi), faltava, no entanto, a sua realização, isto é, o ganho ou lucro obtido com a sua venda.

Sobre isso relembro, adaptando ao nosso caso, o que disse Henri Lefebvre: “a burguesia ‘progressista’ que toma a seu cargo o crescimento econômico, dotado de instrumentos ideológicos adequados [...] substitui a obra pelo produto [...]. Quanto aos senhores das sociedades anteriores à democracia burguesa – príncipes, reis, imperadores –, estes tiveram o sentido e o gosto da obra, em particular no setor arquitetônico e urbanístico. Com efeito, a obra depende mais do valor de uso do que do valor de troca.”¹⁷⁷ Além disso, se nos reportarmos às arquiteturas projetadas por arquitetos, do Renascimento ao século XIX, o que encontramos são obras destinadas ao usufruto dos nobres, dos capitalistas e da plutocracia. Os arquitetos, vide os regulamentos da Academia Francesa, estavam proibidos, para usarmos uma expressão contemporânea, de “trabalhar para o mercado”. Aliás, no imaginário da burguesia pré-industrial, o mal resolvido complexo de inferioridade em relação à realeza era ainda maior do que hoje. Sendo assim, usufruir e ostentar uma arquitetura projetada por um arquiteto de renome, reservada aos nobres (laicos ou religiosos), significava, para os banqueiros, os proprietários das manufaturas, os mercadores, etc. um enorme sinal de prestígio. A arquitetura de prestígio ou a magnificência era um objeto a usufruir e expor, como é comum e necessário às “classes ociosas”, tal como as classifica Thorstein Veblen.”¹⁷⁸

Quando afirmo que, na época, a produção dos edifícios não se fazia enquanto produção de mercadorias, não estou dizendo que, em todas as etapas do seu processo produtivo, o dinheiro participou apenas como “equivalente

¹⁷⁷ Lefebvre, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.

¹⁷⁸ Veblen, Thorstein. *A Teoria da Classe ociosa*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1965.

geral” e não como capital. Essa última condição se torna evidente, por exemplo, quando se leva em conta que muitos materiais usados na construção eram produzidos enquanto mercadorias a serem vendidas aos comitentes das obras. Os que as comercializavam exploravam mão de obra alheia, aplicando então o seu dinheiro como capital. Aliás, tudo isso fazia-se também presente na produção da arquitetura medieval, ao menos nas grandes obras. Ela dependia, particularmente a partir do gótico que nasce associado a uma burguesia urbana e ao mundo mercantil, da compra de materiais e da contratação de uma mão de obra – muitas vezes estrangeira, isto é, não da própria cidade ou até mesmo do país onde a obra estava sendo construída – organizada em equipes, conforme as já vigentes regras das corporações naquilo que dizia respeito aos ofícios ligados à construção. Alguns exemplos nos ajudam a conhecer melhor essa questão: “No caso de Saint-Bénigne de Dijon” (figura 44), afirma John Harvey, “nós sabemos que a empresa foi dirigida pelo italiano Guillaume de Volpiano,¹⁷⁹ que



Figura 44: Catedral Saint-Bénigne de Dijon, França;
foto de François de Dijon

leva mestres pedreiros da Itália.”¹⁸⁰ Harvey também coloca em evidência o fato de que as construções das catedrais inglesas, no século XI, dependiam da “aquisição e do transporte de quantidades enormes de materiais. Apenas o fato de que a pedra de Caen, extraída sobre uma vasta escala das pedreiras da Normandia e facilmente transportadas por via aquática, alimentava os canteiros da Inglaterra, indica a que ponto os primeiros construtores românicos do ultra mancha dependiam ainda de seu quartel general normando.”¹⁸¹ Donal King reforça

¹⁷⁹ Guillaume de Volpiano foi padre e abade de Saint-Bénigne de Dijon.

¹⁸⁰ Harvey, John. *L'art des bâtisseurs; in Chateaux et Cathédrales*; Geneve: Ed. Edito-Service.

¹⁸¹ Ibid.

essas afirmações ao sublinhar que “a Inglaterra do sudeste, faltando-lhe pedras de boa qualidade para construção, utiliza o calcário [...] das pedreiras de Caen”,¹⁸² chamando igualmente a atenção para o fato de que “as esculturas de pedra são por vezes expedidas para muito longe: as fontes batismais de Tornai para a Inglaterra, no século XII, e os alabastros de Nottinghan para a França, no século XV. Tijolos e telhas são fabricados em numerosos lugares; Flandres e Holanda os exportam em grande quantidade.”¹⁸³ E Jean Gimpel sublinha que “a extração da pedra era ela própria na Idade Média uma indústria bem mais importante que todas as outras operações mineiras reunidas. Essa importância é unicamente comparável à exploração sistemática das grandes minas de carvão no século XIX e à descoberta e à exploração do petróleo no século XX.”¹⁸⁴

Atente-se que, quando me referi à arquitetura produzida enquanto valor de uso, não estava afirmado que todas aquelas construídas no período do qual estamos tratando se enquadrariam integralmente nessa categoria. As condições sociais das cidades à época, sobretudo com o processo de urbanização que se dá a partir do século XI, com o declínio do feudalismo e a ascensão da burguesia, classe urbana por natureza, permitem-me supor que algumas construções foram então feitas para comercialização, ao menos sob a forma de aluguel. Aliás, construções especulativas, destinadas sobretudo à habitação, já vêm de longa data e antecedem em muito o capitalismo e mesmo a Idade Média. Na Roma Antiga, por exemplo, tal prática foi largamente utilizada. “Desde o fim da República e sob o Império, as pessoas de condições modestas e os pobres habitavam em grandes imóveis coletivos, que os textos chamam de *insulae*, em oposição à residência particular ou *domus* [...], a qualidade das construções e as condições de habitat variam de uma parte com o nível social, mas de outra parte em função dos imperativos do mercado imobiliário e da pressão, mais ou menos forte, da demanda por habitação. Desse ponto de vista, Roma oferece o exemplo de uma evolução urbana dominada pela especulação

¹⁸² King, Donald. *Les courants commerciaux- l'industrie, le commerce et l'argente*; in *La Civilization Médiévale*. Genève: Ed Edito-Service, 1974.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Gimpel, Jean. *La revolution industriel du Moyen Age*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

que se apoia sobre um crescimento demográfico no quadro de um território utilizável relativamente restrito.”¹⁸⁵ E já foi visto no capítulo anterior que uma das atividades lucrativas exercida pelo patriciado era a especulação imobiliária; o que impede de afirmar que nenhuma arquitetura foi então tratada como mercadoria, visando a sua comercialização pelo seu proprietário, mesmo que, repito, sob a forma de aluguel.

Considerando-se o período do Renascimento e mesmo alguns séculos depois e em se tratando das arquiteturas produzidas como mercadorias, sabe-se que os arquitetos, por várias razões, não participaram da sua produção. As condições sociais da profissão, compreendido aí o seu reconhecimento, bem como a forma e as regras às quais estava subordinado o seu exercício, impediam esse vínculo. Na França do século XVII, isso se torna mesmo explícito nos termos de um regulamento: “Os fundamentos jurídicos da profissão liberal (trabalho não assalariado e não visando o lucro) são inscritos nos processos-verbais das sessões da Academia, que conferem a noção da arquitetura como arte liberal, distinta do artesanato e do comércio. A Academia Real de Arquitetura não tolera a promiscuidade dos ‘mestres pedreiros, empreendedores e outras pessoas se envolvendo nos edifícios’ [...]. A consequência mais evidente foi a de que uma linha divisória se estabelece entre a arquitetura dos arquitetos, encomendada pelo Rei, a Igreja e os Grandes, e aquelas que nós chamamos, por referência a uma hierarquia estabelecida dos gêneros, a arquitetura menor, abandonada aos empreendedores e pedreiros.”¹⁸⁶

Basta olhar as historiografias da arquitetura que abordam o período que vai do Renascimento ao Séc. XIX para se ver quais são as obras que nelas aparecem; todas, invariavelmente, destinadas ao usufruto de quem as encomendou e associadas a um ou outro arquiteto. Mesmo as mais simples são feitas para o prestígio e o desfrute da nobreza (laica ou religiosa) e das classes dominantes, visando, fundamentalmente, três objetivos, dos quais estaria ex-

¹⁸⁵ Roux, Simone. *La maison dans l'histoire*. Paris: Ed. Albin Michel, 1976.

¹⁸⁶ Moulin, Raymonde et alt. *Les Architectes*. Paris: Ed. Calman-Lévy, 1974.

cluída a sua comercialização: a) abrigar com o que se entendia como máximo conforto e, sobretudo, com o máximo de riqueza, pompa e fausto; atestados também pela “nobreza” dos materiais e pelo uso de uma suuntuosa ornamentação, incluindo as pinturas e as esculturas – essas significativamente distintas daquelas utilizadas pelas arquiteturas românica e gótica; b) reproduzir e valorizar, pela sua simbólica, o *status social* do proprietário, isto é, representar o seu poder por meio da sua representação arquitetônica, marcando a especificidade dessa em relação a todas as demais arquiteturas tratadas como incultas, ignóbeis, plebeias; c) expressar, por meio do estilo ou da linguagem da arquitetura renascentista – a linguagem a clássica –, a ruptura com o mundo medieval e suas arquiteturas “grotescas” e “bárbaras”.

Conjunto de fatores que levariam John Ruskin a afirmar que a arquitetura do Renascimento era a expressão de um “pedantismo arrogante que queria apenas se dirigir aos doutos eruditos e letrados, aqueles que tinham lido Vitrúvio; da sua gloriosa atitude servil que, para se pavonear de erudição, reduzia todo o mérito a conhecer e a repetir à perfeição as formas gregas e romanas; de sua dignidade pretensiosamente correta e da sua fria insolênci aristocrática que visavam tão somente humilhar os homens simples e lhes dar, pelas massas nuas dos seus edifícios, pelas suas repetições enfáticas e suas amplificação de colunatas, uma esmagadora ideia da riqueza dos mestres do palácio”¹⁸⁷ (figuras. 45 e 46). Tal descrição da linguagem da arquitetura do Renascimento não expressa apenas as ideias de



Figura 45: Banqueting House (em primeiro plano), Londres; arquitetos Inigo Jones e Nicholas Stone.

¹⁸⁷ Cf. Milsan, Jacques. *L'Esthétique Anglaise*. Paris: Librairie Fischbacher, s/d.



Figura 46: O Grande Hall da Banqueting House, com pinturas no teto de autoria de Peter Paul Rubens.

põem a nu muitos dos objetivos sociais dos quais a arquitetura se fazia suporte e meio. Entre esses objetivos, a separação radical entre arte e povo era colocada em lugar de destaque: arte de elite que aí renascia de forma plena e intencional, apoiada, não por acaso, na cultura clássica; arte dos grandes artistas frequentadores dos grandes salões que, muitas vezes, eles próprios haviam projetado. Assim personificavam, em tais condições, um dos mais expressivos “sinais dos tempos”. Aliás, basta observar a maneira como se vestiam os pintores e os arquitetos, sobretudo a partir do século XVII, para termos uma ideia clara das classes às quais eles estavam associados (figuras 47e 48).



Figura 47: Retrato do Arquiteto Robert Cotte; autoria Joseph Vivien

alguém que nutria por ela um grande desprezo, pois tal linguagem só poderá ser decodificada e o seu simbolismo entendido se os elementos aí enunciados por Ruskin forem tomados em conta. Eles não expressam tudo, é verdade, mas

Todavia, é necessário sublinhar que essas críticas que faço, assim como aquelas feitas por Ruskin, dirigidas à arquitetura da elite renascentista, podem e devem ser estendidas, sob alguns aspectos, às elites que tiveram o gótico (isso não podendo ser dito da arquitetura românica) como sua expressão arquitetônica, posto que, por meio de muitas das suas mais expressivas obras (as da ordem de Cluny, por exemplo), ela foi também representativa do poder e da riqueza eclesiásticas e laicas, cujos representantes



Figura 48: Retrato do Arquiteto Louis Le Vau; autoria atribuída a Pierre Rabon.

muitas vezes pertenciam à mesma família. “O personagem Henri de Blois”, afirma Christopher Brooke, “príncipe-bispo de Winchester, ilustra bem a situação ambígua de um bispo. Filho do Conde de Bloise, neto, por sua mãe, de Guillaume le Conquérant, entra cedo na Abadia de Cluny (figura 49) e, logo formando-se na vida monástica, recebe, com outros jovens nobres, uma educação que o destinava às mais altas funções eclesiásticas. Ele não deixou jamais de ser ao mesmo tempo um religioso e um príncipe. A partir de 1129, ele acumula

la a função de abade de Glastonbury, a mais antiga e uma das mais ricas abadias inglesas, e de bispo de Winchester, sede cuja renda avaliava-se então em milhões. Ele se torna assim grande proprietário e grande financista; ele ama ver o trigo ondulando nos campos e tem o espírito dos negócios.”¹⁸⁸

Ademais, já vimos que as questões relativas à ostentação de riqueza por meio da arquitetura foi motivo de lutas intestinas à Igreja Católica, bem antes da Reforma. Panofsky, ao referir-se às disputas entre o abade Suger e St. Bernard, a propósito da abadia de Saint-Denis (figura 50), sublinha que, segundo Suger, não existe “pior pecado por omissão do que aquele de subtrair do serviço de Deus e dos Seus santos [...] vasos de ouro ou de matéria preciosa ornamentados de pérolas ou de gemas, candelabros de



Figura 49: Partes remanescentes da Abadia de Cluny, França; foto Dronepicr

¹⁸⁸ King, Donald: Op. Cit.

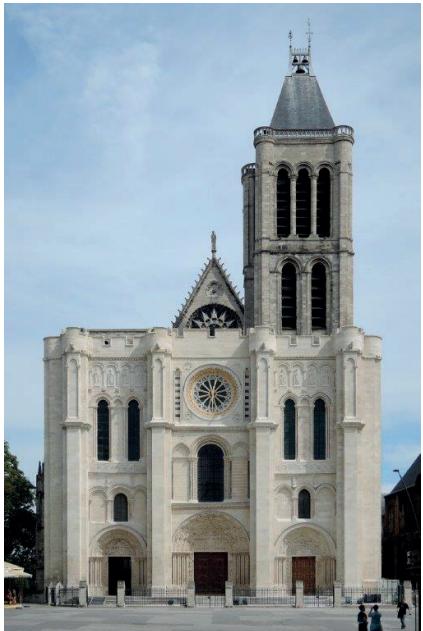


Figura 50: Basílica de Saint-Denis, França; foto de Thomas Clouet.

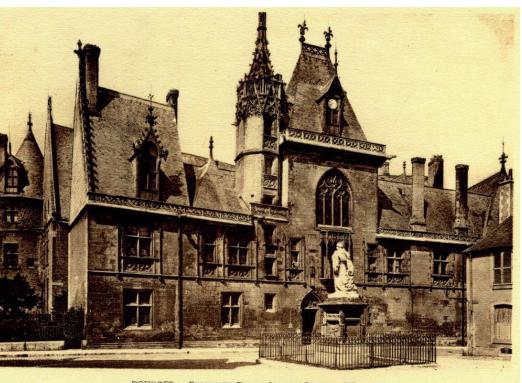


Figura 51: Palácio de Jacques-Cœur, Bourges, França.

des obras de magnificência que os sucederam, tanto civis quanto religiosas. A pompa e a ostentação que se encontra nas arquiteturas da Basílica de

¹⁸⁹ Panofsky, Erwin. *Architecture gothique e pensée scolaistique*. Paris: Ed. de Minuit, 1967.

¹⁹⁰ King, Donald: Op. Cit.

ouro ou panos de altar, esculturas e vitrais, mosaicos e revestimentos, vestimentas vistosas e tapeçarias".¹⁸⁹ E não foram apenas os “príncipes” da Igreja que utilizaram a arquitetura medieval como expressão concreta e simbólica dos seus status e riqueza. A burguesia comercial e financeira dela então também fez bom uso, seja para as suas residências, seja para os edifícios representativos das suas atividades e do seu poder mercantil e financeiro. Sobre isso, Donald King, referindo-se ao palácio de Jacques Coeur (figura 51), tesoureiro do rei Carlos VII, edificado em torno de 1450, destaca que ele “possui uma fachada com ornamento refinado e um pátio ainda mais ornamentado”.¹⁹⁰ Mas, sublinhe-se que o refinamento ao qual, no caso, se refere Donald King, não pode, em absoluto, ser comparado com aquele que encontramos, por exemplo, nas arquiteturas renascentistas e, sobretudo, barrocas. Nesse sentido, é preciso destacar que, mesmo os edifícios mais expressivos das arquiteturas medievais não são comparáveis – e por razões especificamente arquitetônicas – ao fausto, à riqueza e ao luxo das grandes obras de magnificência que os sucederam, tanto civis quanto religiosas.

São Pedro (figura 52) ou da Igreja Jesus de Roma (figura 53), por exemplo, jamais estiveram presentes nas catedrais góticas mesmo dentre as mais expressivas, como as Chartres (figura 54) e Amiens (figura 55).

Mas como as questões envolvendo essas disputas, dado o escopo deste livro, não são aqui as mais relevantes, podendo mesmo desviar do foco, deixo-as de lado e retorno ao ponto de partida, isto é, à produção da arquitetura enquanto valor de uso durante e após o Renascimento. Quanto a isso, poder-se-ia mesmo dizer que, do ponto de vista estritamente financeiro, os investimentos nas suntuosas arquiteturas para a



Figura 52: Nave da Basílica de São Pedro, Vaticano, Roma; pintura de Giovanni Paolo Panini.



Figura 53: Nave da Igreja Jesus de Roma; foto de Deguendel.

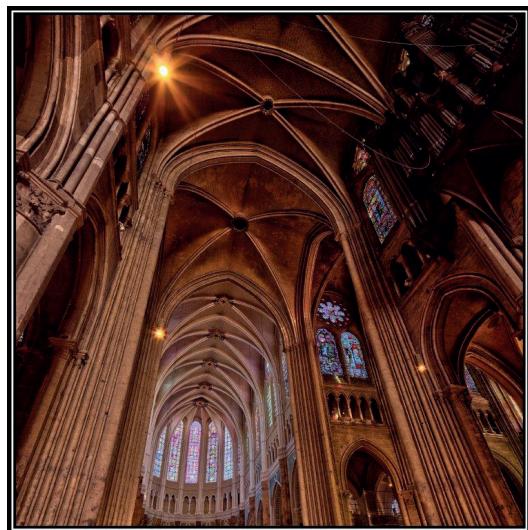


Figura 55: Interior da Catedral de Amiens, pintura de Jules Victor Génisson.



Figura 54: Nave da Catedral Notre-Dame de Chartres; foto de MMensler.

elite participavam então como “*faux frais*”, indispensáveis, entretanto, à reprodução do sistema socioeconômico no seu todo. Aliás, fato que ainda hoje continua a existir, sobretudo, por exemplo, naquelas obras por meio das quais a “imagem” pessoal do capitalista e das empresas joga um papel importante. São as “trocas simbólicas” – para usarmos as expressões de Pierre Bourdieu –,¹⁹¹ necessárias à reprodução das relações sociais de produção que regem as trocas materiais.

Era com essa arquitetura que os arquitetos mantinham um vínculo orgânico; e mesmo que a profissão, durante o Renascimento, ainda não fosse, digamos, regulamentada legal e institucionalmente, ela já tinha sido reconhecida como tal formalmente, pois era exclusivamente aos arquitetos que então a aristocracia recorria. Os vínculos eram tais que o *status* de arquiteto foi originalmente conferido pelo mecenas, posto que, e como prova de reconhecimento, este não apenas delegava a certo indivíduo a concepção arquitetônica e o controle do canteiro, mas também, via de regra, o aceitava enquanto *cortesão*, isto é, *membro da corte*. Situação que perduraria por um bom tempo; e as Academias posteriormente criadas, reproduziram, institucionalizando, tal tipo de relação e dependência¹⁹². Ao menos, e em parte já vimos, esse foi o caso da França, onde a criação da Académie Royal d'Architecture (figura 56) em 1648, no reinado de Louis XIV e governo de Colbert, significou a institucionalização de algo que já ocorria, no mínimo, desde o Renas-

¹⁹¹ Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

¹⁹² Sobre as Academias, ver Pevsner, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Bicca, Paulo. *Selvageria Gótica-Perfeição Renascentista - Volume 1 - Uso e significado da expressão Gótico*. Porto Alegre: Edições CAU/RS, 2020



Figura 56: Medalha comemorativa à inauguração da Academia Real de Arquitetura da França.

cimento e que continuaria ocorrendo ainda por muito tempo. “No essencial e tendo-se em conta o caráter aristocrático da sociedade, os meios de existência e o reconhecimento social dos arquitetos repousavam sobre a demanda e a relação de pessoa a pessoa que constitui o mecenato. O arquiteto [...] sabia fazer-se de interprete adequado dos desejos dos grandes ou, ao menos, das ‘gentes de bem’: a adesão daquele que encomendava e do arquiteto à mesma escala de valores está na origem, tanto da arquitetura de glória e representação do Grande Século quanto da arquitetura do hedonismo e da comodidade do Século XVII. Os grupos privilegiados, beneficiários da estratificação decorrente do *status* consagravam o arquiteto diante dos outros artistas na própria medida em que eles possuíam os valores reconhecidos pelo conjunto. Nessa sociedade, na qual o reconhecimento de uma obra passava pela intermediação das cidades dominantes, receber uma demanda da Igreja, de um grande, ou melhor, do rei, representava a forma maior de sucesso social.”¹⁹³

Foi na Itália renascentista que primeiro se desenvolveu essa nova relação, na qual temos, de um lado, o mecenas e, de outro, os **seus** artistas e arquitetos, então já frequentadores da corte. Entre esses mecenás, o florentino Lorenzo de Médici, que recebeu dos seus contemporâneos o título de Lorenzo, o Magnífico, é uma Figuraura exemplar. Segundo Franz Funck-Bretano, “ele representa para o historiador o tipo mais brilhante e o mais fortemente marcado dos grandes tiranos da Renascença, homens de governo, humanistas e protetores das artes [...]. As artes, as letras, as ciências encontraram em Lorenzo de Médici o mais inteligente dos Mecenás.”¹⁹⁴ Observe-se que, segundo Funck-Bretano, não há contradição em ser “tirano” e ao mesmo tempo ser “humanista e protetor das artes”. Acrescente-se que Andrew Martindale nos mostra um significativo exemplo do aparecimento do *artista*, socialmente distinto do artesão e a sua ascensão à condição de “*valeti e famiglia hospiti*” de uma casa real. Trata-se de Giotto di Bondone, da sua acolhida na Corte de Napoli e do documento que confirma tal situação, que aqui transcrevo: “De nossa ple-

¹⁹³ Moulin, Raymonde et alt. Op. cit.

¹⁹⁴ Funck-Bretano, Frantz. *La Renaissance*. Paris: Ed. A. Fayard et Cie, 1935.

na vontade, nós o associamos à comunidade da nossa *famiglia* pela correção da sua vida e pelo que recomenda a sua particular excelência. Em consequência, consciente de que este Mestre Giotto de Florença (figuras 57 e 58), pintor, *familiaris* e nosso fiel servidor, ganha a sua vida por ações sábias e está pre-



Figura 57: Retrato de Giotto de Bondone; autoria Escola Florentina.



Figura 58: Batistério de San Giovanni, Florença, arquiteto Giotto de Bondone; foto Lorenzo Testa.

parado para fazer serviços fecundos, nós o acolhemos como nosso *familiaris* e o vinculamos à nossa casa para que ele seja possuidor e desfrute das honras e dos privilégios que possuem os outros *familiaris* após ter pronunciado o sermão de praxe.”¹⁹⁵ Sublinhe-se que Giotto, talvez o primeiro *artista cortesão*, viveu de 1267 a 1337, morrendo quase um século antes de se iniciar o Renascimento. Sua vida, portanto, ocorreu no início do longo período do Proto-renascimento; e para muitos historiadores, ele foi o primeiro pintor, depois de Cimabue, a afastar-se da pintura medieval, abrindo as portas para aquela que prevaleceria na cultura renascentista.

No que concerne às relações entre os *savants* e as elites dominantes, Serge Moscovic faz uma boa descrição de como as coisas se passavam: “O engenheiro, ou aquele que oferece os seus serviços aos príncipes [...], só conhece, quanto a

¹⁹⁵ Martindale, Andrew. *Aparition de l'artiste: transformation de la condition d'artisan*; in *La Civilisation Médiévale*; Genève: Ed. Editon-Service, 1974.

ele, uma única recompensa: o sucesso para ele próprio, a vitória para o seu contratante.”¹⁹⁶. Moscovic se apoia em textos que faz chegar até nós, e dois deles, ao menos, julgo importante citar e transcrever, posto que os seus conteúdos foram escritos por duas proeminentes Figurauras: Leonardo Da Vinci (figura 59) e Galileu (figura 60).

O primeiro, em carta dirigida a Ludovico Sforza, oferece os seus serviços nos seguintes termos: “Tendo, muito ilustre senhor, visto e considerado as experiências de todos aqueles que professam ser mestres nas artes de inventar máquinas de guerra, e tendo encontrado que seus engenhos não se diferenciam essencialmente daqueles que são geralmente empregados, eu me atrevo, sem querer lesar quem quer que seja, a dar a conhecer a Vossa Excelência alguns dos meus próprios segredos”¹⁹⁷ (figuras 61 e 62). Como se observa, Da Vinci não apenas pintou, entre outras, a *Mona Lisa* e a *Virgem das Rochas*, mas também concebeu máquinas de guerra. Enquanto pintor, exaltava a beleza e a candura; enquanto cientista, contribuía para a indústria da morte. Aliás, a personalidade de Da Vinci pode ser também conhecida por meio da sua associação com Maquiavel, quando ambos se reuniram em favor de Florença, então em luta contra Siena. Aliás, em boa medida, repetindo a semelhante e igualmente frustrada iniciativa coordenada bem antes por Brunelleschi, só que, no caso, contra a cidade de Luca.¹⁹⁸ Já Galileu, no to-

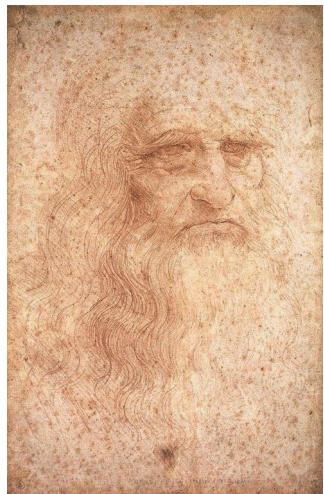


Figura 59: Autorretrato de Leonardo da Vinci.

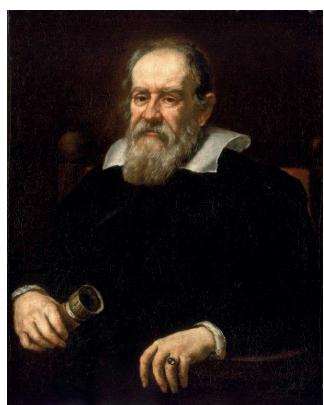


Figura 60: Retrato de Galileu Galilei; autoria de Justus Sustermans.

¹⁹⁶ Moscovic, Serge. Op. cit.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Sobre essas disputas entre Florença e outras cidades, envolvendo primeiro Brunelleschi e depois Da Vinci, leia: Master, Roger. *Da Vinci e Maquiavel: um sonho renascentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

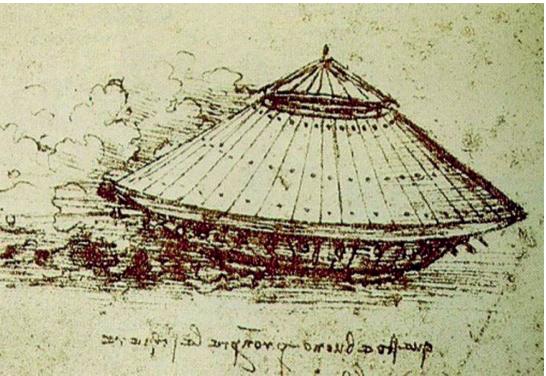


Figura 61: Espécie de tanque de guerra blindado, projetado por Leonardo da Vinci

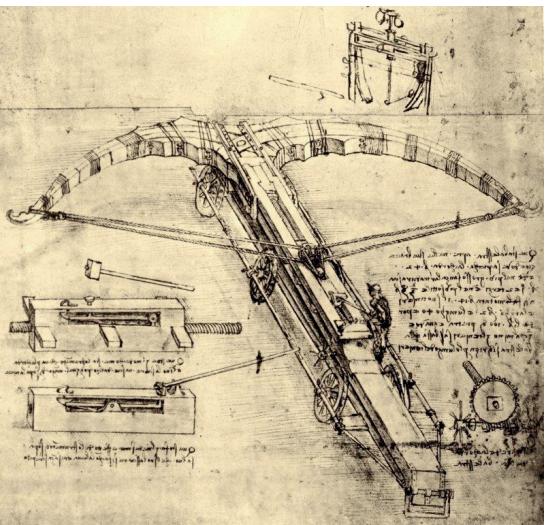


Figura 62: Desenho de um enorme balestra, concebido por Leonardo da Vinci.

cante a servir aos poderosos, não pensava nem agia de maneira essencialmente diferente, pois tendo a intenção de trocar de Senhor, isto é, querendo deixar Veneza e entrar na Corte de Florença, assim escreveu ao chefe desta: "... eu não queria, Senhor, que minhas palavras vos incitassem a pensar que eu carrego pretensões não razoáveis, reclamando um soldo sem merecer, ou sem prestar serviço, pois esse não é meu pensamento. Ao contrário, no que concerne ao mérito, eu disponho de muitas invenções das quais uma só, se ela chegar a um grande princípio que por ela tome prazer, pode ser suficiente, não somente a me proteger da miséria durante toda a minha vida; pois a experiência me mostra que coisas que eram, talvez, bem menos preserváveis, trouxeram aos seus autores grandes vantagens; e eu sempre pensei as oferecer sobretudo ao meu príncipe e soberano legítimo, **a fim de que ele dispusesse delas e do seu inventor segundo o seu bel**

prazer (grifos meus); e se ele o julgar bom, não apenas tomar o minério, mas também a mina; pois todos os dias eu descubro novas coisas e eu encontrarei ainda mais se eu tiver mais tempo livre, e mais operários à minha disposição que poderão servir-me em diferentes experiências".¹⁹⁹

O conteúdo dessa carta de Galileu nos revela, de modo bastante pre-

¹⁹⁹ Moscovic, Serge. Op. Cit.

ciso, as condições nas quais o “mundo da ciência” se vinculava de maneira submissa aos poderosos. As relações entre o mundo do saber e o do poder econômico e político aí aparecem sem meias palavras. A submissão do cientista se mostra então em toda a sua nudez, assim como se revela, de maneira transparente a divisão do trabalho na qual se baseava a estrutura da produção e da apropriação do conhecimento científico e tecnológico e o desenvolvimento intelectual dos homens da ciência. Não apenas os príncipes viviam às custas dos operários, pois Galileu também dependia de “mais operários à sua disposição”. Além disso, o saber que ele produzia não seria jamais compartilhado com os seus submissos empregados, muito antes pelo contrário, mas apenas com o seu “príncipe e soberano legítimo, a fim de que ele dispusesse dele e do seu inventor ao seu bel prazer”; submetendo-se, portanto, à condição de verdadeiro vassalo. O que, segundo as suas próprias palavras, o protegeria da miséria por toda a sua vida. Fatos como esses são testemunhos da história da ciência e da técnica – assim como das artes – e suas relações com o mundo burguês, tal como, sucintamente, Horkheimer descreve: “A ciência da sociedade burguesa é, na sua origem, inseparável do desenvolvimento da técnica e da indústria; é absolutamente impossível compreendê-la se não levar em conta a dominação dessa sociedade sobre a natureza. Mas essa sociedade não repousa apenas sobre a dominação da natureza *stricto sensu*, sobre a invenção de novos métodos de produção, sobre a construção de máquinas, sobre a obtenção de certos níveis de higiene; ela se fundamenta igualmente sobre a dominação de homens por outros homens. O conjunto dos meios que conduzem a essa dominação e das medidas que servem a sua manutenção chama-se política.”²⁰⁰

Da mesma forma, as arquiteturas da sociedade burguesa e do absolutismo monárquico, já nas suas origens, só se tornam inteligíveis se considerarmos como seus fundamentos a dominação dos poderosos sobre elas. Os palácios, os castelos, as igrejas, as villas etc. (figuras 63, 64 e 65) foram seus tipos e programas

²⁰⁰ Horkeimer, Max. *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*.



Figura 63: Fachada do Palácio do Louvre, Paris, projeto do arquiteto Pierre Lescot, representada em gravura publicada em 1576 por Jacques Androuet du Cerceau



Figura 64: Palacio O Escorial, Espanha, arquitetos Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera; foto de Bbjjacehko



Figura 65: Villa Farnesina, Roma, projeto do arquiteto Baldassare Peruzzi; foto de Peter 1936F.

arquitetônicos privilegiados, em cuja produção a presença marcante dos arquitetos, dada as novas relações sociais e de trabalho, tornou-se praticamente indispensável. A esse universo das obras de ostentação, símbolo dos poderosos, restringiu-se, como já vimos, a atuação desse novo profissional. Mais ainda: para eles, o território dessa arquitetura transformou-se então em seu “*champ de chasse gardée*”. Nesse território, as obras seriam então integralmente “criação” suas, ou seja, apenas eles ali poderiam atuar de maneira inteligente, enquanto homens do projeto, dirigindo e submetendo os trabalhadores manuais às suas “ordens de serviço”, conforme expressões originalmente utilizadas por Sérgio Ferro.²⁰¹ Aliás, Max Weber já sublinhou que “o conteúdo da disciplina é apenas a execução da ordem recebida, coerentemente racionalizada, metodicamente treinada e exata, na qual a crítica pessoal é incondicionalmente eliminada e o agente se torna um mecanismo preparado exclusivamente para a exe-

²⁰¹ Ferro, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Ed. Projeto, 1982.

cução da ordem. Além disso, tal comportamento em relação às ordens é uniforme. Sua qualidade como ação comunal de uma organização de *massa* condiciona os efeitos específicos dessa uniformidade [...]. Para a disciplina, é decisivo que a obediência de uma pluralidade de homens seja racionalmente uniforme.”²⁰²

Assim volto à questão, tal produção arquitetônica não estava associada diretamente à obtenção de um lucro pelo comitente. Mesmo que, em alguns casos, isso possa ter ocorrido, certamente esses eram a exceção que confirmava a regra. O que se dava, no geral, era um processo de entesouramento – fundado na exploração do trabalho operário, é verdade – para o qual a riqueza material dos edifícios se prestava em muito; era mesmo indispensável. Entesouramento econômico e simbólico, por meio do qual, a riqueza, e o decorrente prestígio do proprietário exibiam-se de modo pleno. Aliás, penso que essas condições nas quais se constituiu a profissão arquiteto e a sua autorrepresentação marcaram a sua ideologia até os dias de hoje. Refiro-me ao fato de que, de maneira mais ou menos explícita – e mesmo que esteja fazendo o oposto –, o arquiteto tende a não admitir sua participação na produção de um produto e, muito menos ainda, da produção de uma mercadoria. Ele prefere se ver apenas como alguém que “concebe”, que “cria”, e refere-se à “sua” arquitetura tão somente como *obra* e não como *produto*. Ademais, e isso é ainda mais significativo, o arquiteto raramente se refere à produção da arquitetura, mas sim à *criação* da arquitetura. Aliás, é conhecida, já na Idade Média, a imagem cristã de Deus como “o arquiteto do universo”; e nunca ninguém se referiu a ele como tendo produzido o universo, mas sim como o tendo criado (figura 66).



Figura 66: Deus desenhando o Universo, iluminura constante de uma Bíblia, Viena, em torno de 1250.

²⁰² Weber, Max. *Ensaios de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

Se insisto no fato de que tais edificações não eram produzidas então como mercadorias é porque considero tal aspecto importante para a compreensão das suas arquiteturas. O estilo, a técnica construtiva, os materiais etc. explicam-se, em muito, pelos objetivos então procurados por meio delas, já anteriormente destacados. Os recursos, sobretudo financeiros nelas gastos e o “tesouro” resultante sob a forma de arquitetura seriam, em última instância, determinados pelo luxo, pelo esplendor e pela dimensão dos edifícios.

No produto enquanto valor de uso, o conforto e a magnificência da arquitetura reuniam-se como “ponto de fuga”, para o qual deveriam convergir as preocupações da “arte de bem construir”. No que concerne a isso, o texto de Andrea Palladio (figuras 67 e 68), que a seguir transcrevo, expressa bem as intenções e os objetivos que moviam os arquitetos na ânsia de bem servir as elites e assim serem reconhecidos e acolhidos por aqueles que sustentavam as suas existências: “Se as casas da Villa”, dizia Palladio, “contribuem ao esplendor e à

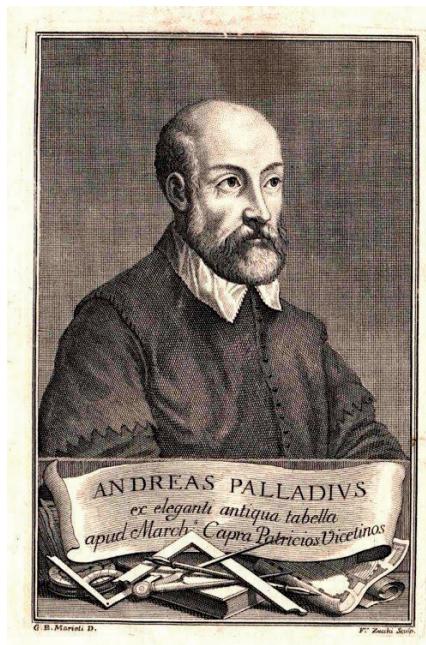


Figura 67: Retrato do Arquiteto Andrea Palladio

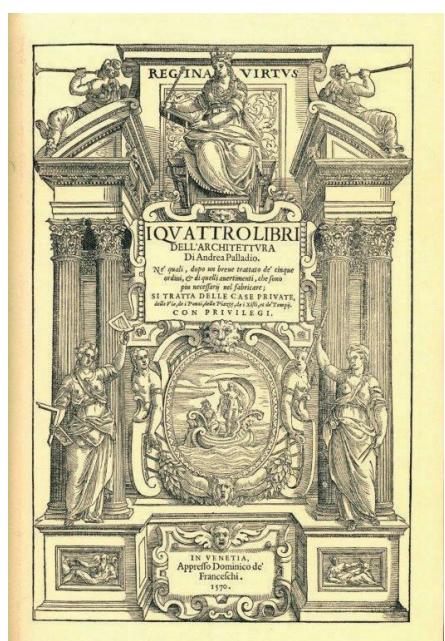


Figura 68: Capa do I Quattro Libri dell'Arquitectura do Arquiteto Andrea Palladio.

magnificência dos senhores, que devem aí residir pelo tempo que lhes é necessário ao exercício de suas funções e para seu próprio negócio, as casas de campo não lhes são de uma menor utilidade, para o resto do tempo que eles irão aí passar, seja para ver e enriquecer suas propriedades, seja para aumentar o produto por meio das melhorias e do aperfeiçoamento na arte da agricultura; o exercício que faz no campo, seja a pé, seja a cavalo, também contribui bastante para conservar as forças e a saúde; e o espírito cansado pela vida agitada das cidades aí reencontra o repouso e o passatempo; é lá que eles podem se aplicar aos estudos das letras, e meditar sobre as grandes verdades: é assim que costumavam se comportar os sábios anciães, nos seus lugares solitários e agradáveis, ornamentados de fontes e de jardins, nos quais recebiam seus amigos, seu parentes, e gozavam assim de toda felicidade que se pode desfrutar nessa vida, quando se é virtuoso”²⁰³ (figuras 69 e 70). Aliás, a *villa* foi um tipo de arquitetura herdado da Antiguidade Romana; sendo a Villa do Imperador Adriano, seguramente, a mais expressiva (figura 71).

No entanto – e assim deixo um pouco de lado essas questões –, o



Figura 69: Villa Cornaro, Província de Pádua, Itália, arquiteto Andrea Palladio; foto de Hans A. Rosbach.



Figura 70: Villa Capra (La Rotonda), Vicenza, Itália, arquiteto Andrea Palladio; foto de Hans A Rosbach.



Figura 71: Teatro Marítimo da Villa Adriana, Tivoli, Itália; foto de Marie-Lan Nguyen.

²⁰³ Palladio, Andrea. *in De Vitruve a Le Corbusier - textes d'architects*. Paris: Ed. Dunod, 1968.

que define, na essência, o arquiteto renascentista e os seus sucedâneos não é o fato de ele projetar arquiteturas destinadas ao usufruto e ao prestígio das elites, dos *classicus*, isto é, cidadãos de primeira classe. Isso faz parte, já vimos, das suas relações sociais com essa aristocracia burguesa e/ou cortesã. Porém, ater-se tão somente a essas relações é deixar de fora aquelas que dizem respeito ao mundo do trabalho e que são determinantes do **ser** arquiteto e da linguagem então adotada nas suas arquiteturas: a linguagem clássica. Linguagem à qual estavam associados os saberes e os fazeres que se contrapunham à cultura e aos hábitos medievais; o que, sublinhe-se, não se deu sem contradições e resistência. Nesse sentido, vejamos o que diz Louis Hautecoeur: “A resistência que a arquitetura gótica opunha, mesmo no século XVI e XVII, à arquitetura da Renascença era devida às tradições, aos movimentos das mãos, à maneira de fazer os contornos que legavam de pai para filhos os mestres pedreiros e os artesãos.

Quando o estilo clássico triunfa, suas formas se perpetuaram durante três séculos: os arquitetos, na sua maior parte, estavam unidos entre eles por vínculos de parentesco; verdadeiras dinastias mantiveram-se após a Idade Média até o século XVIII: os Mansart, (figuras 72 e 73) os Gabriel (figuras 74, 75, 76) os Lemercier (figuras 77, 78) herdaram projetos, desenhos, estudos de gerações anteriores.”²⁰⁴



Figura 72: Place Vendôme, Paris; arquiteto Jules Hardouin-Mansart.



Figura 73: Os Inválidos, Paris, arquiteto Jules Hardouin-Mansart, vista do Rio Sena.

A inegável existência desses conflitos, e o que eles significaram, torna o conhecimento deles indispensáveis à explicação das mudanças então ocorridas na história dos estilos arquitetônicos quando se passa do gótico ao renascentista; e mostra-nos como isso

²⁰⁴ Hautecoeur, Louis. *De l'architecture*. Paris: Editions Albert Morancé, 1938.

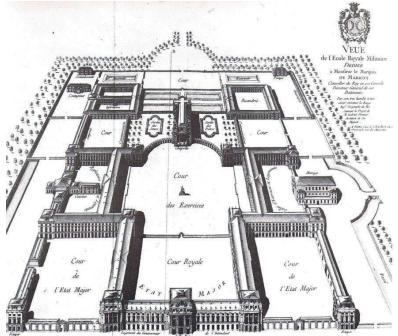


Figura 74: Escola Militar de Paris, arquiteto Ange-Jacques Gabriel.



Figura 75: Escola Militar de Paris, arquiteto Ange-Jacques Gabriel; foto de DXR

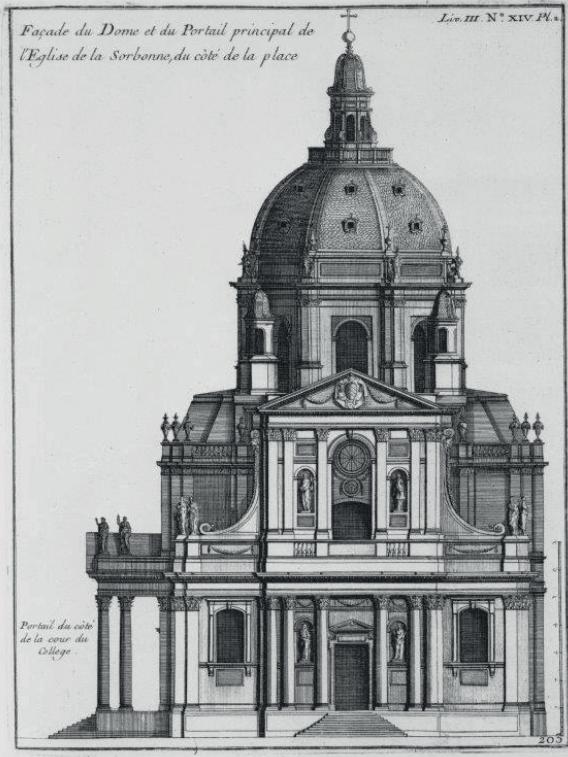


Figura 77: Capela da Sorbonne, Paris, arquiteto Jacques Lemercier.



Figura 76: Praça da Concorde (com vista sobre a Rua Royal e a Igreja Madeleine), arquiteto Ange-Jacques Gabriel; foto Jebulon.



Figura 78: Pavilhão do Relógio (hoje Pavilhão Sully), Palácio do Louvre, Paris, arquiteto Jacques Lemercier; foto Jastrow.

se tornou ao mesmo tempo necessário e possível.²⁰⁵ Já de início é preciso afirmar que tal mudança estilística não se explica, principalmente, por uma questão de “gosto”, pois ela foi antes uma exigência imposta pelas novas elites e o capitalismo emergente, enquanto mudanças necessárias aos seus projetos de dominação da sociedade, nas suas variadas e distintas dimensões. Dadas as circunstâncias, as arquiteturas, sobretudo da Roma Antiga, assumirão a condição de “origem” à qual se deveria retornar. Retornar não para *copiar*, isto é, não para fazer algo igual, mas para *imitar*, ou seja, basear-se nos mesmos princípios conceituais e formais que, no caso, serviram de paradigmas para todos os arquitetos e todas as obras renascentistas, à exceção (?), por paradoxal que seja, da famosa cúpula de Brunelleschi (trata-se de uma questão controversa).

Nesse sentido, cabe frisar que a existência de princípios transcendentes a cada arquiteto e a cada obra, sejam eles mais ou menos explícitos, não é uma novidade introduzida pelo Renascimento, pois apenas reproduz aquilo que, conforme sublinha Arnold Hauser, encontramos na história de qualquer estilo, isto é: “[o] fato paradoxal de os esforços de vários artistas, trabalhando separadamente e muitas vezes independentemente, terem revelado uma direção comum de as suas aspirações individuais estarem inconscientemente subordinadas a uma tendência impessoal, supraindividual”.²⁰⁶ Tendência que, entretanto, não é gestada em um metafísico mundo das Ideias ou no ilusório movimento independente do Espírito, mas sim como resultado das condições sociais concretas que, no caso do Renascimento, criaram um específico movimento cultural, a partir da Itália, espalhando-se para muitas outras partes do mundo. Isso, aliás, já havia acontecido, por exemplo, com o gótico, cuja origem se dá no norte da França, mais precisamente em St. Denis, na região parisiense, de onde se espalha pela Europa, malgrado as importantes diferenças que encontramos nos góticos de distintos países, regiões e períodos.

²⁰⁵ Sobre esses conflitos entre os arquitetos e os mestres artesãos, já tratei no meu livro *Selvageria Gótica-Perfeição Renascentista- Volume 1: Uso e significado da expressão Gótico*.

²⁰⁶ Hauser, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

Pensar o contrário é, no mínimo, inverter totalmente o sentido das coisas, tal como presenciamos no comportamento intelectual de um número expressivo de críticos e historiadores. Portanto, é preciso refutar as simplórias e pretensas explicações para as mudanças de estilo, a exemplo daquelas formuladas G. Uniack, relativas ao surgimento do estilo renascentista: “O aparecimento de uma nova arquitetura não foi um fenômeno espontâneo, mas o resultado progressivo de um vasto movimento do espírito marcado por uma reação contra certos abusos medievais e por certa admiração pela antiguidade.”²⁰⁷ Que um “movimento do espírito” existiu e que a arquitetura do Renascimento o expressa, não resta dúvida. Mas daí a fazer desse movimento algo autônomo ou determinante da arquitetura que então nascia vai uma diferença essencial. Tampouco esse “movimento do espírito” é uma explicação para as relações que o Renascimento estabeleceu com o passado próximo ou longínquo. Logo, aceitar sem reparos ou críticas as afirmações de Uniack, significaria, por princípio, admitir que a realidade, enquanto síntese de várias determinações, seria tão somente ou essencialmente a pura e simples realização das ideias que os homens fazem de si e do mundo. Ademais, o “espírito renascentista” não era transcendente nem se constituiu, por ele próprio, em um universo metafísico. Ele era tão somente o espírito gestado pelas elites econômicas, sociais e intelectuais, necessário, já foi enfatizado, ao exercício da dominação sobre o conjunto da sociedade nos moldes então impostos.

Todavia, não se deve substituir o idealismo por uma visão materialista mecanicista. Tal mudança de terreno não alteraria muito as coisas, não nos afastaria de graves equívocos. “A filosofia europeia do Iluminismo”, afirma Samir Amin, “definiu o quadro essencial da ideologia do capitalismo europeu. Essa filosofia funda-se sobre uma tradição do materialismo mecanicista que enuncia uma série de cadeias de determinações causais unívocas. A principal dessas é que a ciência e a técnica determinam, pelo seu

²⁰⁷ Uniack, G. in *De Vitruvio a Le Corbusier-textes d`architects*. Paris: Ed. Dunod, 1968.

progresso (autônomo), os domínios da vida social. A luta de classes é evaucuada da história: ela é substituída por determinação mecânica que se impõe como uma força exterior, como uma lei da natureza. Esse materialismo grosseiro, que se acredita ser oposto ao idealismo, não é outra coisa do que o seu irmão gêmeo: são as duas faces de uma mesma moeda.”²⁰⁸

Feitas essas observações, retorno às questões relativas à mudança de estilo repetindo duas perguntas formuladas por Arnold Hauser: “Qual é a razão de os acontecimentos tomarem então um novo rumo e de os homens começarem a procurar novos padrões de beleza e de verdade? Por que velhas formas deixam de satisfazer?”²⁰⁹ Ao formular essas questões, Hauser salienta que uma das tantas tentativas de respostas a elas seria encontrada na chamada *teoria do esgotamento*, a qual, a partir de uma abordagem antes de tudo psicológica, explicaria os motivos das transformações dos gostos e dos estilos como resultado do cansaço. O próprio Hauser, a seguir, faz críticas a essa concepção afirmando que “a explicação de um fenômeno tão complexo como a mudança de estilo por meio da utilização de conceitos como a saciedade, a fadiga nervosa e a estimulação cada vez mais violenta a opor a essa fadiga não é muito mais satisfatória do que o recurso a uma lógica interna da evolução [...]. O cansaço é um fenômeno secundário originado em atitudes pessoais de um caráter geral e é normalmente condicionado de modo social.”²¹⁰

Ademais, para se compreender a negação concreta de um estilo e a afirmação de outro, é fundamental que se faça também as seguintes perguntas: Qual é a natureza do novo estilo que se tornou dominante em uma dada sociedade? Por que essa produz esse estilo, isto é, por que, em um dado momento, ela tem necessidade de “inventar” certo estilo e não outro? Nesse sentido, e retornando a Hauser, “a teoria do esgotamento só pode reivindicar a descoberta de um fator negativo; na melhor das hipóteses, oferece uma explicação para a decadência de um estilo, mas nunca, como se tem afirmado,

²⁰⁸ Amin, Samir. Op. cit.

²⁰⁹ Hauser, Arnold. *Teorias da Arte*. Ed. Editorial Presença.

²¹⁰ Ibid.

para a natureza do estilo que se segue".²¹¹ Mesmo considerando importantes as observações de Hauser e as suas críticas à *teoria do esgotamento*, penso que essa se torna limitada quando ele faz certa concessão a essa *teoria* ao admitir que, por meio dela, podemos explicar a decadência de um estilo, mas não se consegue explicar o motivo do novo estilo. Separar as duas explicações é um equívoco, já que, ao fim e ao cabo, os mesmos fatores que explicam historicamente a decadência do velho são os que explicam o nascimento do novo. Esse não consegue afirmar-se a não ser como negação do que lhe antecedeu. Negação que se faz pela ruptura, e não enquanto resultado de uma lógica interna de um suposto desenvolvimento contínuo e linear, conforme, por exemplo, corretamente chama a atenção André Scobeltzine, ao analisar as transformações que se processaram na arquitetura no período final do estilo românico antecedendo o surgimento do gótico: "É apenas em certas obras tardias [...] que se começará a sentir [...] os germens de uma colocação em causa da superioridade da muralha ou do pilar e, por aí, do princípio de sujeição fundamental que reagrupava os homens na sociedade feudal. Essa colocação em causa, que se percebe em certas criações tardias, não resulta de uma evolução, mas de uma ruptura e é [...] outro estilo e, por muitos aspectos, outra civilização que se anuncia"²¹² (figuras 79 e 80).

Deixo de lado as questões relativas a uma possível teoria geral da mudança de estilo e retorno à nossa questão inicial, isto é, o conflito entre as arquiteturas feitas durante a Idade Média e a Clássica Renascentista. Que esta tem entre seus fundamentos uma lingua-



Figura 79: Nave da Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, França; foto Jean-Christophe Benoit.

²¹¹ Ibid.

²¹² Scobeltzine, André. *L'Art féodal et son enjeu social*. Paris: Ed. Gallimard, 1973.



Figura 80: Parte gótica da Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, França; foto de Jacquym.

gem significativamente distinta daquelas é uma verdade por demais evidente, sobre a qual não vale a pena perder tempo insistindo na questão sem a aprofundar. As regras de composição arquitetônica então impostas e as suas consequências formais, certas técnicas e certos sistemas construtivos, os materiais empregados (não os tectônicos) nem a maneira como eles eram tratados esteticamente, as transformações espaciais e a adoção da perspectiva etc. confirmam isso de maneira sobejamente clara. Não se deve considerar a linguagem arquitetônica apenas enquanto sinônimo de estilo – na verdade, ela é

mais do que isso –, mas também como meio pelo qual os sujeitos dessa linguagem “falam” à sociedade. As classes dominantes se autorrepresentam e se comunicam por meio dela. Assim, na Renascença, torna-se condição necessária a criação de uma nova linguagem arquitetônica oposta à das classes dominantes medievais e, sobretudo, às dos artesãos. A Igreja Católica, por exemplo, para adaptar-se e usufruir dos novos tempos – que, por sinal, ela ajudava a criar –, só poderia seguir o mesmo curso, paradoxalmente abandonando a arquitetura gótica que, segundo muitos, entre eles François-René de Chateaubriand, foi a expressão arquitetônica maior do “génie du christianisme”, ideia comungada por G. W. F. Hegel.²¹³ Porém, para a cultura do renascimento, sublinha F. Funck-Bretano, cabia tão “somente considerar o estilo gótico – que os alemães chamavam de estilo francês: *opus francigenum* – como uma vilã e louca carapaça feita por e para um mundo bárbaro”²¹⁴ (figura 81).

Um texto de Marx nos auxilia a compreender melhor a que se deve o re-

²¹³ Hegel, G. W. F. *Les arts plastiques: Architecture – Sculpture*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.

²¹⁴ Funck-Bretano, Frantz: Op. cit.



Figura 81: Catedral de Reims, França;
foto de Ludovic Péron.

curso a uma linguagem do passado, a clássica no caso: “Os homens fazem sua própria história, mas eles não a fazem arbitrariamente em condições escolhidas por eles, mas em condições diretamente dadas e herdadas do passado. A tradição de todas as gerações mortas pesa de maneira muito forte sobre os cérebros dos vivos. Mesmo quando eles parecem ocupados em se transformar, a si próprios e as coisas, a criar qualquer coisa integralmente nova, é precisamente nessas épocas de crise

revolucionária que eles evocam timidamente os espíritos do passado, que lhes tomam de empréstimo suas palavras de ordem, seus costumes, para aparecer na nova cena da história sob essa fantasia respeitável e com essa linguagem emprestada. É assim que Lutero toma a máscara do apóstolo Paulo, que a Revolução de 1789 a 1814 se envolve sucessivamente no costume da República Romana, depois naquele do Império romano, e que a Revolução de 1848 não soube fazer nada de melhor que não fosse parodiar, tanto 1789 quanto a tradição revolucionária de 1793 a 1795. É assim que o debutante aprendiz de uma nova língua a traduz sempre na sua língua materna, mas ele somente consegue assimilar o espírito dessa nova língua e dela se servir livremente quando ele chega a manejá-la sem lembrar da sua língua materna e quando ele chega mesmo a esquecer completamente esta última.”²¹⁵

O que se pode depreender desse texto de Marx é que a criação de uma linguagem não se dá de maneira arbitrária, espontânea e livre em relação às formas anteriores de expressão. Mas, no nosso caso, a linguagem arquitetônica do passado não poderia ser a medieval, pelos motivos já vistos. Assim, a linguagem da arquitetura renascentista teria que ser herdeira daquela que, em relação a ela, poderia desempenhar o papel de língua materna, não ape-

²¹⁵ Marx, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Ed. Sociales, 1969.



Figura 82: Arco de Trajano, Roma, gravura de Giovanni Piranesi.



Figura 83: Panteão de Agripa, então com os campanários colocados pelo Arquiteto Lorenzo Berni; gravura de Giovanni Battista Pianesi

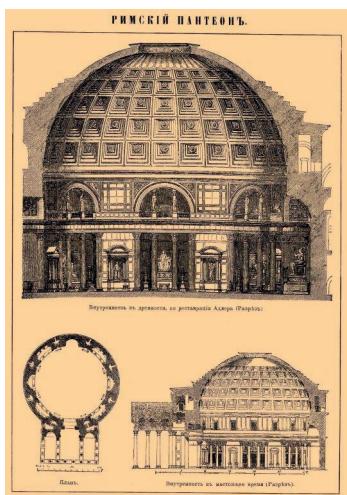


Figura 84: Panteão de Agripa, cortes e planta baixa.

nas por ser conhecida, mas também, e sobre tudo, por ser reconhecida como tal, isto é, uma linguagem que preenchia os predicados referenciais então exigidos pelo classicismo renascentista que dela se sentia um filho natural. Para os italianos empenhados em uma *rinascità* defendida explicitamente por Dante Alighieri, não havia outra linguagem que melhor atendesse os requisitos para tanto que não fosse aquela da arquitetura produzida pela Roma Imperial (figuras 82, 83 e 84), e da qual os homens da Renascença, incluindo aí os nobres da Igreja, sentiam-se, voluntária e compulsoriamente, os seus únicos e legítimos herdeiros. Arquitetura disponível para ser estudada *in loco* e cujos princípios estariam descritos na obra de Vitrúvio, transformada em leitura imprescindível à sua inteligibilidade – malgrado as dificuldades que o texto vitruviano apresentava para sua compreensão. E se, por um lado, as condições objetivas para tanto existiam, por outro, as motivações eram muitas a estimular essa volta ao passado, pois, para a ideologia dos homens do Renascimento, tal atitude representava a retomada, o retorno, o resgate de uma civilização em relação à qual a Idade Média teria significado um longo interregno, um período de trevas, bárbaro, um estorvo, um acidente da história que precisava ser eliminado para que então se estabelecessem laços profundos entre os novos tempos e a Antiguidade que “renascia”.

Trata-se da ideologia do “recomeço”, conforme Gerard Mairet: “teólogos, artistas, teóricos, sábios, contistas e homens de letras, navegadores e políticos tinham plenamente consciência de viver um renovar cultural intenso, de serem os autores de um renascimento. Mais ainda, não é raro que essa mesma novidade seja tomada em conta como um *status* da ação e da reflexão; entretanto, a novidade não é jamais absoluta, ela é marcada pela ambiguidade: ela se alimenta do antigo como sua fonte. Roma e Grécia são os modelos a imitar, a reencontrar por meio ou além da tenebrosa [sic] Idade Média. Em verdade, lá é onde é possível descobrir a novidade, na própria Antiguidade: o estudo dos Antigos no momento onde cessa a ação é a condição necessária à imaginação e à concepção de uma ação nova, isto é, a um autêntico recomeço.”²¹⁶ Se tal vínculo ideológico com a Antiguidade Clássica expressava-se pelo reconhecimento e pela entronização dos ensinamentos legados pelas culturas grega e romana, o então necessário acesso aos mesmos ensinamentos dava-se, é óbvio, por meio da divulgação dos escritos antigos, restritos, é claro, apenas aos letreados – divulgação que a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg (1400-1468) (figura 85) tornou possível em uma escala até então inimaginável, capaz de atender satisfatoriamente à demanda do círculo crescente de iniciados.

Contudo, as condições e as razões das mudanças então ocorridas, e que não se explicam apenas nem principalmente pelo retorno à Antiguidade, vão se tornando mais claras, mais abrangentes e melhores explicitadas se atentarmos para o que diz Moscovic: “A nova concepção da arte, das qualidades necessárias ao seu sucesso, pretende triunfar em todos os domínios. Desde então, cria-se todo um sistema de relações, de instituições, de redes de comunicações que tem por finalidade manter e melhorar

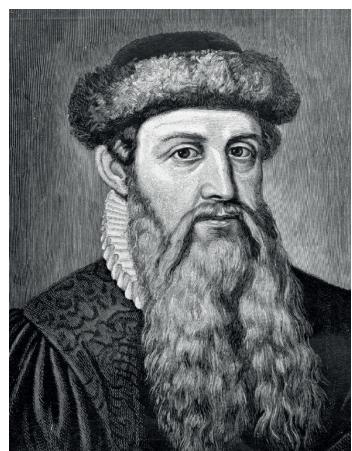


Figura 85: Retrato de Johannes Gutenberg.

²¹⁶ Mairet, Gerard. *Moyen Age, Humanisme Renaissance: naissance d'une idéologie* – in *Histoire des Idéologies*; vol.2. Paris, Ed. Hachette, 1978.

as faculdades da classe dos artistas-engenheiros [...]. O ciclo da aprendizagem se inspirando no trabalho artesanal constitui apenas uma partida, e seu significado é transformado no contexto fornecido pelo conteúdo da arte do engenheiro [...]. Os rudimentos da geometria e da aritmética se adquirem nas escolas de ábaco. Os matemáticos (recorda Toscanelli) aí ensinam aos engenheiros os elementos de Euclides e o cálculo, por vezes os artistas engenheiros se tornam professores de matemáticos, tal qual Luca Pacioli, aluno de Piero della Francesca (figuras 86, 87). O canteiro de arquitetura, os arsenais do engenheiro



Figura 86: Retrato de Piero della Francesca, autoria de Giorgio Vasari.



Figura 87: A Virgem como o Menino e quatro anjos, autoria de Piero della Francesca

militar, os *ateliers* dos pintores e dos escultores, as lojas dos joalheiros e dos relojoeiros tornam-se lugar de troca, de pesquisa e de ensino, verdadeiros centros de instrução em detrimento do meio e do currículo das corporações. A aprendizagem manual tão somente torna-se inútil, mesmo nefasta. A formação do engenheiro, do artesão superior, assim como a organização do seu trabalho – sua reprodução portanto – saem dos limites do atelier, do horizonte imediato do artesanato. Essas condições provocam o aparecimento de toda uma literatura técnica, de uma atividade intensa de tradução dos tratados antigos na medida em que os artistas engenheiros se transformam, progressivamente, em seus próprios pedagogos.”²¹⁷ É óbvio que mudanças dessa natureza, apoiadas na ideologia do humanismo e do classicismo, não poderiam ter, no território da arquitetura, outro resultado que não aquele que é conhecido. Não eram apenas as classes dominantes que necessitavam de uma nova linguagem arquitetônica que fosse a sua expressão. Essa era igualmente imprescindível

²¹⁷ Moscovic, Serge. Op. cit.

aos arquitetos que, por meio dela, afastavam-se do mundo artesão, plebeu e “inculto” das corporações de ofícios. Como sempre, e em todos os domínios, a linguagem ou os estilos são sempre fatores de *distinção* – empregando aqui essa expressão com o significado que lhe atribui Pierre Bourdieu –²¹⁸; mais ainda, e com muita frequência, fatores de hierarquização.

Do que afirma Moscovic, algumas conclusões de imediato se impõem: assim como o estilo arquitetônico do Renascimento não era resultante do desenvolvimento e da transformação dos estilos produzidos pela Idade Média, mas sim uma ruptura em relação a esses, o conhecimento no qual o então nascente arquiteto se apoiava significava igualmente uma ruptura com o conhecimento associado à produção arquitetônica medieval, baseada essa no *savoir-faire* do artesão. Para que tal ocorresse, por meio do estudo e não da prática no território da construção (o canteiro), a volta ao que havia sido produzido pela Antiguidade era muito importante, até mesmo indispensável. A recuperação da herança cultural deixada pelos gregos e romanos, mesmo que essa jamais tenham totalmente desaparecido na Idade Média (record-se o românico), adquiria novos contornos e significados e se impunha como uma necessidade determinada por vários fatores; seja pelo fato de o passado ser um condicionante do presente; seja por razões tão somente ideológicas; seja, no caso, pela necessidade de a elite cultural renascentista ter como um dos seus importantes fundamentos os saberes estranhos, mesmo hostis e incompatíveis com o *savoir-faire* do mundo artesanal corporativo.

Uma Idade Média nascida do desmantelamento do mundo antigo via-se agora, pouco a pouco, destruída pelo “renascimento” desse. No que concerne à arquitetura, a já lembrada recuperação de Vitrúvio não seria apenas um marco simbólico, mas um evento sociocultural de enorme importância – seja porque ele era um ideólogo da arquitetura de elite (seu tratado foi dedicado ao Imperador Augusto) (figura 88); seja pelos seus ensinamentos a respeito da arquitetura da Antiguidade; seja pelos seus princípios estéticos; seja ain-

²¹⁸ Bourdieu, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Ed. Edusp, 2008.



Figura 88: Vitrúvio, apresentando os *Des livros de Arquitetura* ao Imperador Augusto

os alfabetizados poderiam a ele ter acesso – condição que a quase totalidade dos artesãos não preenchia. Assim, estabelecia-se uma nítida linha divisória entre os “cultos” e os “ignorantes” que se aprofundou ao longo do tempo e permanece até hoje.

É esse Vitrúvio, ao mesmo tempo teórico, artista e técnico e que tinha, “portanto, conhecimento de engenheiro e conhecimentos de arquitetura”, que personificará o modelo ideal de arquiteto. Motivo pelo qual, como bem sublinha Simone Roux, “a partir do século XV, seu papel torna-se determinante na história da arquitetura na Europa Ocidental. Bastante considerado, é preciso reconhecer que foi apenas na Renascença que ele verdadeiramente encontrou sucesso. O manuscrito já era conhecido na Idade Média; mas, em 1486, ele foi publicado por G. Sulpício e Pomponio Leto. Numerosas edições posteriores, na França e na Itália, testemunham sua crescente influência nos primeiros anos do século XVI. Ele se torna uma espécie de referência primeira a toda reflexão sobre a arte de construir e é abundantemente citado.”²¹⁹ E a influência de Vitrúvio pode ser constatada diretamente nas obras e nas teorias de muitos arquitetos e teóricos expressivos do Renascimento. Conforme sublinha Jean Mallion, “o tratado *De re aedificatoria* de L. B. Alberti, (figuras 89,90,91) mesmo manifestando certa independência em relação às doutrinas de Vitrúvio, entretanto, mantém-se na mesma linha de pensamento”.²²⁰ É também Mallion que se refere ao nascimento dos teóricos da arquitetura na França salientando nesses a herança deixada por Vitrúvio: “Eles aparecem no século XV e no XVI, e é sin-

²¹⁹ Roux, Simone. Op. cit.

²²⁰ Mallion, Jean. *Victor Hugo et l`art architecturale*. Paris: Ed. P.U.F, 1962.

da - aspecto fundamental - enquanto modelo de arquiteto a ser adotado plenamente, conforme a divisão social do trabalho na qual se assentava a produção arquitetônica manufatureira. Ademais, sublinhe-se um outro fato igualmente importantíssimo: só



Figura 89: Retrato de Leon Battista Alberti.



Figura 90: Fachada da Basílica de Sant'Andrea, Mantua, Itália; arq. Leon B. Alberti; foto Vitold Muratovi.



Figura 91: O Templo Malatestiano, Duomo de Rimini, intervenção do arq. Leon B. Alberti; foto de Michele1978rimini

gular observar que todos, ou quase todos, limitaram-se a comentar Vitrúvio. Eles vinculavam-se assim à Antiguidade, para além da Idade Média, que havia se contentado em construir as catedrais sem especular sobre elas.”²²¹ Ainda sobre a influência de Vitrúvio na França, ela foi durante muito tempo determinante na Academia Real de Arquitetura, a qual dedicou várias das suas reuniões

à discussão do seu Tratado, conforme nos revelam os seus *Procés Verbaux*, uma espécie de atas das reuniões. Nas primeiras dessas, foi utilizado para tanto a tradução de Vitrúvio feita em 1564 pelo arquiteto francês Jean Bullant, (figura

²²¹ Ibid.



Figura 92: Castelo de Écouen, arquiteto Jean Bullant; foto de Pposchadel

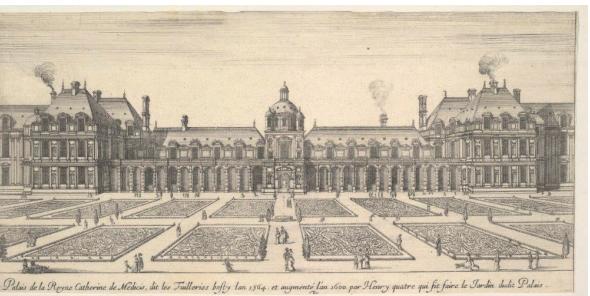


Figura 93: Palácio das Tuilleries, Paris; arqs. Philibert de Lorme e Jean Bulant.

92) um dos arquitetos do Palácio das Tuilleries (figura 93), construído em Paris para a rainha Catarina de Médicis. No entanto, logo a sua tradução foi deixada de lado por ter sido considerada pouco confiável. As discussões foram suspensas até que ficasse pronta uma nova tradução, então solicitada ao arquiteto Claude Perrault (figura 94, 95), membro da Academia, e que permanece até hoje como a tradução “oficial” em língua francesa – tradução acompanhada de um expressivo e valioso conjunto de observações e comentários feitos pelo próprio Perrault.



Figura 94: Página da edição de Vitrúvio, traduzida por Claude Perrault

lementos da doutrina de Vitrúvio, sobretudo ação que ele considerava como condição necessária segundo o seu modelo, começando pelas suas arquitetura: “A arquitetura é uma ciência que grande diversidade de estudos e conhecimentos todas as obras das outras artes que lhe pertencem, pela prática e pela teoria: a **prática consiste em ação dos desenhos** (grifos meus) que se há pratica conveniente é dada à matéria das quais todas aca e demonstra a conveniência das proporções quer fabricar: isso faz com que os arquitetos que sua arte, somente pelo exercício da mão, não avançarem em nada, por maior que tenha sido o seu trabalho, não mais do que aque-

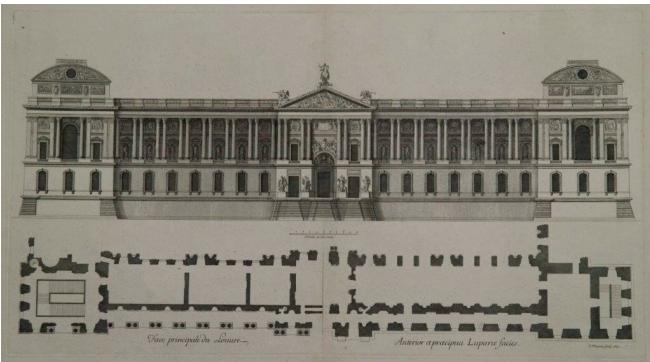


Figura 95: Desenho da fachada leste do Palácio do Louvre, com destaque para as colunatas, projeto do arq. Claude Perrault.

necessário para se chegar ao objetivo.”²²²

Pode-se observar que Vitrúvio, nesse trecho, não se refere à arquitetura enquanto objeto material, enquanto coisa, mas na condição de “ciência”, isto é, como disciplina composta por um conjunto de conhecimentos (mais adiante veremos quais), em parte, tomado de empréstimo de outras ciências. A relação entre a teoria e a prática é colocada como condição necessária à formação de um arquiteto competente. Não se trata, em hipótese alguma, da prática enquanto ação direta sobre a natureza a ser transformada em arquitetura por meio do trabalho material. A prática, tal como a formula Vitrúvio, confunde-se e limita-se ao ato de *desenhar*, isto é, e para usarmos a expressão atual, à ação de *projetar*. A teoria, basicamente, seria constituída pelo conhecimento dos “princípios” da estética, clássica, é claro, que ele no texto acima sintetiza na expressão *proporções*. Frise-se igualmente que, quando nos seus *Dez Livros* Vitrúvio se refere à sua famosa trilogia (*venustas*, *firmitas* e *utilitas*), ele está se referindo a predicados que a arquitetura enquanto coisa, construção, deve satisfazer. Portanto, está falando da arquitetura enquanto objeto, e não enquanto disciplina. Aliás, esse duplo significado atribuído ao termo arquitetura, que se encontra no discurso vitruviano, faz-se ainda presente em nossos dias, com várias consequências nefastas ao conhecimento da própria arquitetura e, sobre-

les que acreditaram que apenas o conhecimento das letras e somente o raciocínio aí lhes poderia conduzir; pois eles jamais viram outra coisa que não fosse a sombra; mas aqueles que reuniram a prática à teoria foram os únicos que conseguiram sucesso em suas empreitadas, estando munidos de tudo que é

²²² Vitruvio. Op. Cit.

tudo, da sua produção. Será neutro o significado dessa “confusão”? Respondo pela negativa.

O que Vitrúvio entendia por prática e teoria associadas ao arquiteto, ressalto aqui, o Renascimento as realizará em condições ainda muita mais plenas do que aquelas vigentes na Roma Antiga. Refiro-me às relações então estabelecidas no território da arquitetura, entre as artes liberais e as artes mecânicas,²²³ colocando em campos diametralmente opostos e conflitantes a ação de desenhar (projetar) e a de construir. Como sobre isso voltarei mais adiante, aqui me limito a citar Moscovic quando ele se refere às práticas e às ideologias dos “artistas-engenheiros” do Renascimento: “Uma aritmética estranha combina o ato verbal e o ato empírico, fornece as regras de seu amálgama e serve para definir uma arte como mecânica ou liberal ao proclamá-la digna ou indigna de um homem livre. A Idade Média sistematizou essas diferenças, erigiu-as em critérios rígidos de uma hierarquia que serve para definir uma arte como mecânica, aquela que faz intervir a mão e o instrumento, e que ocupa, em geral, uma posição subalterna. As artes liberais, aquelas que são consagradas de preferência à palavra e à reflexão, são consideradas elevadas. É assim que na Renascença, quando o artista-engenheiro adquire uma individualidade e se constitui em categoria natural, lhe é necessário determinar o seu lugar entre os outros artesãos, marcar a sua originalidade, encontrar uma tradução social apropriada ao seu saber, que o diferencie do conjunto do artesanato. Em outros termos, essa categoria deve distinguir-se também por um critério visível aos olhos da sociedade, critério que assegure o reconhecimento da sua arte como maior e mesmo superior às outras artes. O único recurso que ela tem para aí chegar é de se colocar como *liberal*, isto é, como tendo integrado na sua atividade o pensamento teórico, fazer passar o seu trabalho por intelectual. É somente dessa forma que um desenvolvimento normal das suas capacidades criativas e uma retribuição conveniente lhes serão garantidas.”²²⁴

²²³ Sobre essas questões, dediquei um capítulo no meu já citado livro *Selvageria Gótica – Perfeição Renascentista – Vol. 1: Uso e significado da expressão Gótico*.

²²⁴ Moscovic, Serge. Op. cit.

A identidade do arquiteto renascentista, distinto e oposto do mestre artesão medieval, bem como as razões das suas necessárias relações com o pensamento vitruviano tornam-se assim claras, posto que este, ao dar à disciplina arquitetura a pretendida condição de ciência, deferia ao arquiteto, por decorrência, o *status* de trabalhador intelectual, não apenas distinto, mas antagônico ao trabalhador manual que o artesão personificava. A prática enquanto tão somente desenho e a teoria enquanto conhecimento adquirido pelo estudo, e não de maneira empírica, isto é, pela experiência no trabalho concreto, são a roupagem com as quais o arquiteto aparece em cena: “Assim é necessário”, dizia Vitrúvio, “que ele [o arquiteto] seja engenhoso e laborioso ao mesmo tempo, pois o espírito sem o trabalho ou o trabalho sem o espírito jamais tornam um operário perfeito. Ele deve, pois, saber escrever e desenhar, ser instruído na geometria e não ser ignorante em ótica, ter aprendido aritmética e saber bastante de história, ter estudado bem a filosofia, ter conhecimento de música e de algumas tinturas de medicina, da jurisprudência e da astrologia.”²²⁵ Se todos, ou até mesmo a maioria dos arquitetos renascentistas, preenchessem essas condições, tenho minhas fundadas dúvidas, mas esse era o arquétipo.

O que Vitrúvio propunha como modelo de arquiteto, portanto, era aquele sujeito munido de certos conhecimentos que, exceto alguns de aritmética e geometria, seriam totalmente estranhos ao universo dos ofícios artesanais. E mesmo os conhecimentos matemáticos eram então utilizados pelos arquitetos não da maneira como eles eram empregados na estereotomia, aquele complexo *savoir-faire* do qual faziam uso os artesãos para o corte das pedras a serem utilizadas, por exemplo, na execução de abóbodas e escadas que até hoje nos impressionam pela sua engenhosidade. Para os arquitetos, a matemática estava principalmente associada a questões espaciais e formais, incluindo a dimensão simbólica de ambas, não se relacionando ou se relacionando pouco com as construtivas, pois essas os artesãos as dominavam integralmente; embora isso se altere, em parte apenas, na construção da Cúpula de Santa Maria del Fiori,

²²⁵ Vitrúvio. Op. cit.

por obra de Brunelleschi. Para a comprovação dessa distância dos arquitetos em relação aos aspectos tectônicos, basta ver os tratados de arquitetura, na sua maior parte alheios a *firmatas* ou, quando muito, tratando-a de maneira superficial, sem adentrarem, por exemplo, nos aspectos estruturais. A exceção, diga-se, encontramos no tratado *L'Architecture* (figura 96) do arquiteto francês Philibert de Lorme (figura 97). E ao percebermos que da matemática Vitrúvio extraia, como sustentação da sua ideologia estética, tão somente aquilo passí-



Figura 96: Capa do Tratado de Arquitetura do Arq. Philibert de Lorme.



Figura 97: Retrato do Arquiteto Philibert de Lorme, autoria de Auguste-Toussaint Leclerc.

vel de ser associado à sua teoria das proporções, e que esta foi reutilizada pelos arquitetos renascentistas, torna-se mais fácil compreender as características do novo estilo enquanto negação daquilo que a Idade Média havia produzido tanto do ponto de vista formal quanto do construtivo.

A prática do desenho baseada nos traçados geométricos, nas proporções matemáticas e na perspectiva, bem como a teoria que buscava fundamentos nas filosofias estéticas da Antiguidade deveriam ser de tal natureza que as arquiteturas projetadas pelos arquitetos fossem tão distintas das medievais quanto os arquitetos eram distintos dos mestres de obras. Ter a matemática como fundamento do *desenho* arquitetônico já havia dado provas, na Antiguidade, da sua eficácia enquanto instrumento não apenas de controle formal da arquitetura, mas também do controle autoritário do canteiro de obras, ao qual os operários de então deveriam se submeter. As sacrossantas ordens arquitetônicas serviam para isso; eram seus eficazes instrumentos.

Tudo como parte da “racionalização” da arquitetura (formas simples, produção em série, repetição dos gestos construtivos etc.), adotada igualmente séculos depois pelo modernismo mais ortodoxo, posto que adequada a uma arquitetura feita nos moldes então exigidos: produtividade e economia de meios – sobretudo economia à custa de uma mão de obra qualificada e autônoma que deveria ser eliminada do canteiro em favor de outra desqualificada e heterônoma. E para que tais objetivos fossem alcançados, a participação do arquiteto era apresentada por ele mesmo como sua condição *sine qua non* – o que se pode comprovar, entre outros, no discurso de Philibert de L’Orme, “que após ter servido ao Cardeal du Bellay, ascende à condição de arquiteto do rei Henri II, situação para a qual é conduzido pela regente Catherine de Médici, [que] o chama à corte e lhe confia trabalhos importantes”.²²⁶ Eis, em poucas palavras, as recomendações e as advertências feitas por Delorme: “o senhor deve inquirir diligentemente sobre a capacidade do arquiteto e também estar a par de quais são as suas obras, a sua modéstia, a sua segurança, o seu bom comportamento, a direção e as felicidades em suas obras. Igualmente, se ele nasceu para bem conduzir suas obras, se ele é sábio e se ele tem as partes que são requeridas a um bom arquiteto, isso tem grande importância, pois, se ele é imprudente, vangloria-se, é presunçoso ou ignorante, ele empreenderá uma grande obra a qual ele não poderá dignamente satisfazer e consumirá em gastos o senhor, por mal considerar e prever as coisas necessárias.”²²⁷ Só faltou dizer de maneira explícita (se é que não disse): tal modelo, com tamanhos predicados positivos, encontra-se plenamente realizado na minha pessoa.

Um processo assim pensado e levado a cabo deveria, necessariamente, demandar muito mais do que um estilo arquitetônico que lhe fosse o mais adequado e significativamente distinto daqueles que haviam povoado as cidades e os campos na Idade Média. O sistema construtivo também deveria ser

²²⁶ Uniack, G. Op. cit.

²²⁷ De Lorme, Philibert. *In De Vitruve a Le Corbusier – textes d’architects*. Paris: Ed. Dunod, 1968.

outro. As abóbadas de ogiva, os arcobotantes e os contrafortes foram então substituídos pelas cúpulas, pelos robustos pilares e pelas paredes a exemplo dos encontrados antes na arquitetura romana. Diferenças que, não se limitando a essas, abarcaram os ornamentos e as esculturas, não mais deixados à livre imaginação e habilidade do artesão-escultor, que antes se expressavam inclusive no talhe das pedras. Sobre as paredes, então revestidas, falsas cantarias foram desenhadas, uniforme e geometricamente, escondendo as verdadeiras realizadas pela mão do operário. Era uma forma sutil, mas extremamente eficaz, de apagar visualmente (leia-se esteticamente) a presença do seu trabalho na obra. Sérgio Ferro já falou sobre isso, e a arquitetura do Renascimento e a história do (re)nascimento da profissão arquiteto confirmam o que Marx havia dito, aqui já por mim citado. A recuperação da linguagem arquitetônica da Antiguidade e da ideologia vitruviana pelos arquitetos mostra, de forma categórica, “que eles evocam os espíritos do passado, que eles lhes tomam de empréstimo os nomes, as suas palavras de ordem, os seus costumes, para aparecer sobre a nova cena da história sob esse disfarce respeitável e com uma linguagem emprestada”.²²⁸

A história da arquitetura de elite então começada na Itália, e que continuaria, no mínimo, até o século XIX, atesta que essa referência ao passado esteve presente por muitos séculos. As querelas entre o neoclássico e o neogótico, por exemplo, iniciadas no final do século XVIII e que se prolongaram durante o século XIX, e às quais o ecletismo se somaria como falsa solução, atestam, por meio dos estilos arquitetônicos, não apenas os conflitos ideológicos de então, mas também a incapacidade dos arquitetos de tratarem a arquitetura libertos das amarras com os diferentes passados. Possibilidade que começa a ser construída pela revolução industrial capitalista iniciada no final do século XVIII e que, durante todo o século seguinte, vai pouco a pouco imprimindo a sua lógica também à arquitetura por meio de novos materiais, novas técnicas construtivas e nova estética, tudo determinado pelo modo de

²²⁸ Marx, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Ed. Sociales, 1969.

produção no qual se dá a submissão real do trabalho ao capital.

Deixo de lado essa pequena digressão e retorno a Vitrúvio, salientando então que a sua doutrina teve importância também no que tange a certos fundamentos ou pressupostos, digamos, éticos da profissão arquiteto. Como herança vitruviana (já falei sobre isso), o arquiteto é representado como alguém que não trabalha para enriquecer. Ademais, segundo sua doutrina, a “verdadeira” arquitetura (ou arquitetura *tout court*) deveria ser a expressão material e simbólica do poder e da riqueza, mas não deveria ser pensada como fonte de riqueza material: “o estudo da filosofia”, dizia Vitrúvio, “serve também a tornar perfeito o arquiteto, que deve ter a alma grande e ousada sem arrogância, justo, fiel e, o que é mais importante, totalmente isento de avareza: pois é impossível que, sem fidelidade e sem honra, possa-se fazer o bem. Ele não deve nunca ser interessado e deve menos sonhar em enriquecer do que adquirir a honra e a reputação para o arquiteto, jamais fazendo-se indigno de uma profissão tão honrada: pois é o que prescreve a filosofia.”²²⁹ Mas, atenção! Para se compreender o real caráter da ética vitruviana, assim como a do Renascimento, e conhecer os seus limites, é preciso levar em conta o que Vitrúvio afirmava poucas linhas depois dessa “bela” e “honrada” pregação. Refiro-me à passagem em que ele relaciona os conhecimentos associados à música com os engenhos de guerra, à cuja produção os saberes do arquiteto deveriam também se dirigir: “para o que é da música, ele deve ser absorvido, a fim de saber a proporção canônica e matemática, para descobrir como se faz máquinas de guerra como balísticas, catapultas e escorpiões”.²³⁰ Recorde-se os engenhos de guerra concebidos por Da Vinci que, também nesse aspecto, fez-se herdeiro de Vitrúvio. Aliás, desconheço qualquer mestre construtor medieval que tenha incursionado pela seara dos engenhos bélicos. E não se trata de buscar insolúveis contradições entre as duas formas de pensar e falar contidas no texto vitruviano.

Na verdade, a continuidade do discurso e da ideologia não foi rompida

²²⁹ Vitrúvio. Op. cit.

²³⁰ Ibid.

quando nele se passa do território da arquitetura para o da guerra. A mudança de objeto não significa uma mudança de objetivo. Os meios é que são distintos. Em última instância, o arquiteto e o militar Vitrúvio²³¹ manteve-se sempre no mesmo terreno. Apenas os campos de batalha eram diferentes; e, na produção arquitetônica, ocorre uma guerra mais sutil e menos aparente. Refiro-me à luta de classes que, no caso, tem como lugar privilegiado de sua realização o campo de batalha que lhe é próprio: o canteiro de obras. Aí desenvolve-se uma estranha guerra, é verdade, na qual o “estado maior” defronta-se com os seus próprios “soldados” – e não esqueçamos que Vitrúvio foi fruto do Império Romano, e suas ideias sobre urbanismo, fundação de cidades, engenhos de guerra não se explicam de outra maneira, e fazem parte de um mesmo projeto de conquista. Aliás, é sabido o quanto a guerra de conquista foi instrumento utilizado pelos imperadores, indispensável à expansão do Império; e como a construção de cidades como Thingad, estruturada pelo *cardus* e o *decúmano*, foram indispensáveis para tanto. “A guerra de conquista”, afirma Maurice Godelier, “somente faz exercer pela violência [o direito do conquistador] em detrimento dos grupos inimigos cuja derrota os priva de todo direito sobre o próprio solo [...], violência, necessária [...] para expropriar as comunidades estrangeiras, [e] forçar regularmente os vencidos a produzir trabalho suplementar para os vencedores.”²³²

Diante do que afirma Godelier, formulo uma pergunta: pode-se, não apenas metaforicamente, afirmar que a luta pelo território da arquitetura levada a efeito pelas classes dominantes e pelos arquitetos do Renascimento significava, em relação ao mundo artesão, uma verdadeira guerra de conquista? Penso que sim, pois os artesãos eram então os inimigos e foram privados dos direitos que tinham sobre o seu território: o canteiro de obras. Os artesãos e os operários menos qualificados não eram então considerados “estrangeiros”

²³¹ Pouco se sabe sobre a vida de Vitrúvio, mas, por sua própria descrição, serviu como um artilheiro da terceira classe de armas nas divisões militares romanas. Provavelmente ele serviu como oficial sênior de artilharia no comando dos *doctores ballistarum* (especialistas em artilharia e catapultas) e dos *libratores* que realmente operavam as máquinas. Como um engenheiro do exército, ele se especializou na construção de *ballista* (catapultas) e *scorpio* (arremessador de dardos), armas de artilharia de guerra para cercos. É possível que Vitrúvio tenha servido com o engenheiro-chefe de Júlio César, Lúcius Cornelius Balbus.

²³² Godelier, Maurice. *Rationalité et irrationalité em economie*. Paris: Ed. Maspero, 1969.

ao universo dos arquitetos, devendo participar da produção como submissos? Os arquitetos não se constituíram como uma verdadeira “tribo” vencedora, organizados muitas vezes em verdadeiras dinastias, conforme sublinhou Haute-coeur? A organização do trabalho da qual o arquiteto era peça chave não era uma das importantes garantias da realização, em “tempos e de paz”, de um novo modo de produção para o qual a derrota inicial das corporações era apenas uma condição necessária, mas não suficiente? Os engenhos de guerra não estavam lá para fazer medo e repor a “ordem” sempre que as amarras ideológicas e econômicas se mostrassem frágeis? De fato, os arquitetos renascentistas não poderiam ter encontrado outro patrono mais adequado do que Vitrúvio.

Assim, as referências a Vitrúvio e a escolha da linguagem arquitetônica da Antiguidade Clássica explicam-se, ao fim e ao cabo, pelo que então estava em jogo como fator determinante na produção da arquitetura. No caso, a busca da tão propalada perfeição formal era e sempre foi um biombo por traz do qual se esconde o que de fato se pretende: a busca de formas arquitetônicas mais eficazes na tarefa de dominação da produção e dos trabalhadores diretos. O chamado rigor formal, tido como condição indispensável à boa arquitetura e sempre defendido pelas ideologias estéticas de natureza clássica, servia apenas para justificar e legitimar o rigor imposto às novas relações de trabalho. É nesse sentido que devemos dirigir o nosso olhar se quisermos romper com as falsas verdades, revelando o que elas ocultam. Para tanto, insisto, faz-se necessário ir além do objeto arquitetônico em si, penetrando no cerne da ideologia que o acompanha e pela qual se tende à sua fetichização. No nosso caso, na medida em que com ela rompemos, o confronto entre a arquitetura gótica e a renascentista, bem como as relações de ambas com a arquitetura da Antiguidade não serão vistos apenas, nem fundamentalmente, como relações entre coisas (construções e estilos), mas sim enquanto suportes materiais de distintas relações sociais de produção. E se tomássemos de empréstimo as palavras de Georg Lukacs, utilizando-as para o nosso caso, poderíamos afirmar: “É somente nessa perspectiva que as formas fetichizadas da objetivida-

de, engendradas necessariamente pela produção capitalista, são desfeitas em uma aparência que se comprehende enquanto aparência necessária, mas que continua sendo uma aparência. As relações reflexivas dessas formas fetichistas, suas “leis”, surgem elas também necessariamente da sociedade capitalista, mas dissimulando as relações reais entre os objetos, mostram-se como as representações necessárias que se fazem os agentes da produção capitalista. Elas são, portanto, objeto de conhecimento, mas o objeto conhecido nas e por essas formas fetichistas não é a ordem capitalista de produção em si, é a ideologia da classe dominante.”²³³

Se levarmos em consideração o que diz Lukacs, e, nunca é demais repetir, se buscarmos romper com os fetiches arquitetônicos, os verdadeiros significados das ideias engendradas pelos arquitetos e pelos teóricos renascentistas só se tornarão inteligíveis se rompermos com as ideologias que, como tais, ao invés de revelá-los, os escondem. Apenas assim a nova produção arquitetônica (processo e produto) poderá ser conhecida enquanto fato histórico determinado e não como realização do “movimento do espírito”, como algo transcendente, supra-histórico, ou como resultado tão somente do gênio dos arquitetos. Nessas condições, e apenas nelas, tanto a arquitetura renascentista quanto o (re)nascimento do arquiteto tornam-se efetivamente objetos do conhecimento, deixando de ser objetos da ideologia. Assim, e não apenas em relação à arquitetura renascentista, é falacioso continuar simplesmente afirmado, por exemplo, o que disse Oscar Niemeyer: “a forma plástica evoluiu em arquitetura graças às novas técnicas e aos novos materiais que lhe deram aspectos diferentes e originais”.²³⁴ A arquitetura renascentista desmente isso, ao mesmo tempo em que não permite que nela se veja uma evolução em relação ao que antes havia sido construído – a começar pelo fato de que a “evolução” da forma plástica da qual ela supostamente seria o suporte, de fato buscava os seus fundamentos em algo ocorrido há muitos séculos. Ademais, que evolução tecnológica a arquitetura renascentista representou em relação às técnicas construtivas, so-

²³³ Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Ed. de Minuit, 1960.

²³⁴ Niemeyer, Oscar. *La forme em architecture*. Paris: Ed. Métropolis. 1978.

bretudo estruturais, associadas ao gótico? O que se deu, com raríssimas exceções, não foi propriamente uma evolução (afora a já nomeada cúpula de Santa Maria del Fiori (figura 98), mas um retrocesso que, de maneira mais ou menos explícita, seria salientado por Viollet-le-Duc no Séc. XIX (figura 99) ao reconhecer no sistema estrutural adotado pelo gótico (estrutura independente, paredes não portantes etc.), algo bem mais “moderno” do que aquele que foi depois adotado na arquitetura da Renascença e que perdurou até o período eclético na maioria das suas obras.

Quanto aos “novos materiais”, pergunto: quais foram usados na arquitetura do Renascimento? Basicamente os mesmo que já vinham sendo empregados há séculos nas mais distintas civilizações. Aliás, pode-se dizer que até a Revolução Industrial, quando só a partir de então materiais artificiais começaram a ser produzidos em larga escala, todas as arquiteturas foram construídas quase que exclusivamente com os três materiais naturais: a pedra, a terra e a madeira. E ao fazer essas observações, não quero apenas excluir explicações

simplificadoras e mecanicistas para a história das “formas plásticas”, mas também sublinhar que tal maneira de pensar, na qual as relações de produção e trabalho são ignoradas e substituídas por relações entre técnicas construtivas distintas e diferentes materiais de construção, permite-me ou até mesmo me obriga a relembrar o que Engels afirmava para a economia em geral nos seus comentários

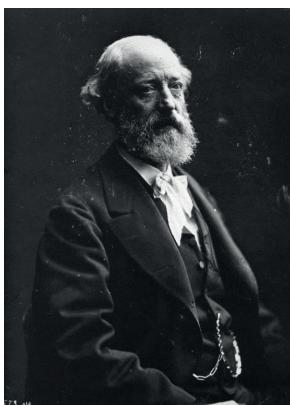


Figura 99: Retrato de Viollet-le-Duc; foto de Félix Nadar.



Figura 98: Cúpula da Santa Maria del Fiore; Arq. Filippo Brunelleschi; foto de Birasuegi.

à *Critica da Economia Política* de Marx: “A economia não trata de coisas, mas de relações entre pessoas e, em última instância, entre classes; mas essas relações são sempre ligadas à coisas e aparecem como coisas”.²³⁵ Isso nos ajuda a compreender porque as historiografias e as teorias arquitetônicas, que de maneira fetichista dão exclusividade ao movimento das coisas e não ao das relações de produção, escondem as mudanças ocorridas na produção da arquitetura quando, no caso, saiu-se da Idade Média para se constituir o Renascimento. Passa-se, simplesmente, da coisa *arquitetura gótica* para a coisa *arquitetura renascentista*. Ignoram, entre outras, as mudanças que punham o arquiteto contra os artesãos e os demais trabalhadores diretos – condição, como vimos, necessária à produção de uma arquitetura baseada, ao máximo então possível, na divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual. A maioria dos historiadores comporta-se como se isso não houvesse ocorrido ou fosse irrelevante para o conhecimento das histórias das arquiteturas e da profissão arquiteto.

Ignora-se ou esconde-se o que alguns poucos historiadores ajudam a revelar, como é o caso, em parte, de Raymonde Moulin: “uma mudança radical em matéria de ideia sobre a arquitetura, o arquiteto e seu lugar na sociedade, coincide com a Renascença. Na Itália da Renascença, ao mesmo tempo que pintura, escultura, arquitetura adquirem o status de artes liberais e que se elabora a ideia de *beaux-arts*, assiste-se o nascimento de um tipo social novo: aquele do arquiteto. Na realidade concreta, a posição social do pintor, do escultor, daquele que vai se tornar arquiteto elevou-se consideravelmente ao longo dos séculos XIV e XV. Os pintores, os escultores e os mestres de obras, a exemplo dos universitários da Idade Média, foram atraídos pelos novos centros de riqueza. Eles se juntaram aos grupos sociais vivendo das rendas de natureza medieval ou senhorial, ou capitalista. Protegidos dos grandes, funcionários ou cortesãos dos príncipes, familiar dos humanistas com os quais eles privam nas cortes, eles se diferenciam objetivamente tanto pela sua segurança intelectual quanto pelas suas condições de existência do mundo anô-

²³⁵ In Lukaács, Georg. Op. cit.

nimo dos trabalhadores manuais. ‘Entre pertencer ao mundo do trabalho e a integração aos grupos privilegiados, o universitário do fim da Idade Média definitivamente escolheu. Os pintores, os escultores, os arquitetos também e no mesmo sentido.’ Para que o arquiteto possa fundamentar a sua diferença em relação ao mestre de obras da Idade Média (que era, o mais seguido, com o consentimento dos outros mestres de corporação, o mestre pedreiro), a redefinição de sua prática constituía-se em condição necessária para que essa ganhasse em especificidade e se elevasse na hierarquia entre as atividades, o acento deveria ser colocado não mais sobre o trabalho manual, mas sobre a atividade intelectual.”²³⁶

Mas esse texto de Raymonde Moulin, aqui citado por mim integralmente de maneira intencional, exige algumas correções importantes. Refiro-me àquelas que dizem respeito à suposta transformação do mestre de obras em arquiteto nas condições e pelas razões por ela descritas. De acordo com essas, o velho teria se transformado no novo sem que houvesse ruptura, mas continuidade; no máximo transformação. Aliás, as historiografias que tratam dessas questões, na sua maioria, tendem a seguir a mesma linha. No entanto, equivocam-se. Se retomarmos o que diz Moulin quando se refere ao “nascimento de um tipo social novo: aquele do arquiteto”, é preciso sublinhar que esse nascimento não ocorreu no mesmo território dos mestres de obras; e, desde suas origens, o seu *locus* era totalmente outro do que aquele das corporações de ofícios, ou seja, o canteiro de obras. Brunelleschi, Alberti, Bramante, Michelangelo, Vignola (figura 100), Sérlio (figura 101) e todos os demais arquitetos renascentistas e posteriores nunca passaram por ele. Aliás, dele sempre quiseram distância. Veja-se, para tanto, as suas biografias. As exceções talvez se encontrem apenas em dois casos: Philbert de l’Orme, filho de mestre pedreiro com o qual trabalhou; e Andrea Palladio, que começou como *lapicida*, isto é, pedreiro.

Todavia, Moulin destaca aspectos importantes, mesmo imprescindíveis,

²³⁶ Moulin, Raymonde et outros. *Les Architectes*. Paris: Ed. Calman-Lévy, 1974.



Figura 100: Capa do Tratado *Regra das Cinco Ordens de Arquitetura*, do Arq. Giacomo B. da Vignola.



Figura 101: Retrato do Arquiteto Sebastiano Serlio; autoria de Vincenzo Raggio.

para o conhecimento do que então ocorreu: o nascimento do arquiteto e a sua condição de suporte de dada divisão técnica e social do trabalho; a divisão do trabalho entre intelectual e manual, estando o arquiteto associado tão somente ao primeiro termo e totalmente distante do segundo. Como sobre isso já falei um pouco e me deterei mais adiante; aqui me limito a fazer algumas considerações que associam essas questões às relações dos arquitetos renascentistas com o passado. Como Moulin utilizou a expressão “nascimento do arquiteto”, relembo aqui o que foi dito no início do século XIX pelo arquiteto e teórico neoclássico francês Quatremère de Quincy: “nada vem do nada”. Ao menos nisso devemos estar de acordo com ele, e relacionar o que ele diz com o que antes aqui já foi dito. Começando por destacar que a validade do que afirmava Quatremère não se aplica apenas às coisas, mas também aos fatos sociais, entre esses, os concorrentes à constituição das classes e dos grupos sociais, como aquele do qual fazem parte os arquitetos, enquanto, digamos, um subgrupo específico.

Frise-se, entretanto, que essas classes e esses grupos não se constituem tão somente pelo lugar que ocupam no mundo da produção material. Esse é o *locus* determinante da sua existência, mas não é o único. No nosso caso, e disso já tratei um pouco acima, em se tratando dos arquitetos enquanto grupo social, a sua existência depende de algo que transcenda o específico

material. Esse é o *locus* determinante da sua existência, mas não é o único. No nosso caso, e disso já tratei um pouco acima, em se tratando dos arquitetos enquanto grupo social, a sua existência depende de algo que transcenda o específico

mundo do trabalho e englobe outros elementos constituintes e estruturantes das relações sociais *lato sensu*, e não apenas de produção. Enquanto grupo social que ocupa ou pretende ocupar dada posição na hierarquia social, os aspectos estritamente laborais não bastam para tanto. É preciso, repito, apresentar-se na cena social com a roupagem que atenda essas pretensões. A sua imagem conta muito, como já vimos ao falarmos dos artistas cortesões e da maneira como se vestiam. Enquanto partícipes de um grupo social que transcende à profissão, aos arquitetos é exigido tudo aquilo que é necessário para tanto; eles devem, por um lado, assemelhar-se aos seus pares e, por outro, diferenciar-se de todos aqueles dos quais quer se afastar. Assim, enquanto grupo social, e não apenas profissional, os arquitetos apresentavam-se, a exemplo dos humanistas, como a personificação de uma Cultura com C maiúsculo que ia muito além dos saberes práticos; e essa Cultura, já vimos, não seria aquela do “inculto” e do “bárbaro” passado recente – o medievo –, mas sim a da Antiguidade.

Os arquitetos, como recomendava Vitrúvio e exigiam os humanistas, precisavam mostrar-se sábios, eruditos, com o lustro intelectual requerido para tanto; mostrar-se quanto homens do Saber. Assim, na unidade *savoir-faire* então rompida, o arquiteto vincula-se tão somente ao primeiro termo, sem o menor vínculo como o segundo. Porém, a que *savoir* se vincula ele? Não poderia ser aquele essencialmente ligado ao *faire*. Pois esse *savoir* era de domínio pleno dos seus adversários: os mestres de obras. E se o saber era decantando como a principal marca distintiva do arquiteto e se dele emanava a posição que queria ocupar no território da arquitetura, uma pergunta então se coloca: como a ele acessar? Viu-se que não poderia ser pelo mesmo caminho dos mestres de obras, nem a sua origem poderia ser a mesma: o canteiro. Todavia, o saber do arquiteto também não poderia – segundo Quatremère – nascer do nada. Portanto, quais seriam as suas fontes? Uma delas, já falamos sobre isso, eram as chamadas artes liberais, divididas em dois grupos: o *trivium* e o *quadriuum*. O primeiro constituído pela *lógica*, pela *gramática* e pela *retórica*; o segun-

do pela *aritmética*, pela *música*, pela *geometria* e pela *astronomia*. No entanto, se o conhecimento dos conteúdos dessas disciplinas era considerado indispensável, eles, contudo, não eram suficientes para esse humanista particular chamado de arquiteto; pois, se assim o fosse, qualquer um dos demais humanistas poderia assumir a sua condição. Portanto, algo além fazia-se necessário, ou seja: os saberes, ou tidos como tais, especificamente arquitetônicos. A fonte desses, tanto do ponto de vista ideológico quanto prático, conforme as razões já aqui exaustivamente expostas, só poderia ser inicialmente a herança deixada pelas obras da Antiguidade clássica. Estas se encontravam, sobretudo, na cidade Roma, uma verdadeira Meca para a qual se dirigiram os pretendentes a arquiteto, começando por Brunelleschi.

Permito-me mais uma digressão, lembrando o que Marx já sublinhou quando se referiu aos períodos históricos comparando-os como eras geológicas e pondo como comum a ambos o fato de ser difícil definir com precisão quando começam e quando acabam. Dada a natureza e a complexidade da história construída pelos homens, ela não é um somatório de sucessivos períodos no qual o seguinte seria sempre, e em todos os aspectos, distinto do anterior, isto é: o novo se constituiria de imediato e de maneira acabada, não contendo, desde o início, nada do velho. A história nos mostra que ela não é uma sucessão linear de períodos; sucessão na qual, na medida em que um foi suplantado, a ele não se retorna, por mínimo ou transitoriamente que seja. A história da arquitetura desmente isso por meio dos mais variados tipos de historicismo que no seu curso encontramos. Aliás, depois do historicismo romano, referenciado na arquitetura grega, o historicismo renascentista foi o primeiro a ser constituído de maneira explícita e consciente. Mesmo que na arquitetura românica (daí o nome) se encontre elementos derivados da arquitetura romana, eu não a classificaria, rigorosamente, como historicista. Também não aceito a ideia de que todos ou alguns seres sociais sempre existiram e continuarão existindo e que as suas transformações, mesmo quando expressivas, não afetariam a sua natureza, a sua essência. Assim recuso-me, e sobre isso voltarei ainda de maneira mais aprofundada, a pensar

que o arquiteto renascentista é apenas uma nova e distinta geração dos mestres medievais, como se deles tivessem nascido naturalmente possuindo, portanto, o mesmo DNA. Nada mais falso. O mestre de obras não é uma forma anterior, passada, de existência do arquiteto. Não se trata de uma mudança de forma, mas de natureza; não se podendo, portanto, usar o mesmo termo para designar a ambos.

Então no que se fundamenta esse posicionamento que privilegia essa suposta relação de continuidade em detrimento da ruptura, a tal ponto de que o mesmo termo *arquiteto* é, com enorme frequência, usado para designar seres sociais essencialmente distintos? Pode-se supor que, por um lado, isso se dá, digamos, por uma questão de “comodidade” e/ou “conveniência”, ou seja: adota-se o uso de um termo que supostamente abarcaria todas as distintas situações, sem exigir um esforço intelectual maior que demandasse um refinamento no olhar. Porém, esse refinamento do olhar (e aí está o risco) teria como consequência revelar o que talvez não se queira. Por outro lado, a explicação talvez esteja no processo de formação dessa nova Figuraura: o arquiteto. Nesse sentido, faz-se necessário sublinhar que a dialética do real (social) nos obriga a ver os fatos históricos não em repouso, mas em movimento, em transformação – processo no qual as relações entre o velho e o novo são complexas, pois, enquanto não se dá a ruptura, ambos os termos existem como - digamos, mas com restrições – duas faces de uma mesma moeda. Nele, o velho se encontra, por um bom e indeterminado tempo, presente no processo de constituição do novo. Entretanto, na medida em que o próprio processo faz com que ambos os termos se tornem progressivamente mais desiguais, inclusive pelo acréscimo de novas diferenças entre eles, percebe-se que algo de efetivamente novo está surgindo e se consolidando. Quando isso ocorre, aquilo que antes era apenas diferença, mesmo que importante, transforma-se em contradição na qual o novo já não é mais o velho modificado, mas a sua negação. É isso o que ocorre, mesmo que as aparências e as análises superficiais enganem a respeito. Isso se torna ainda mais evidente, eu diria mesmo mais verdadeiro, quando os antagonismos inerentes à determinada sociedade se apresentam em todas as suas

dimensões, ou seja: quando as instâncias do econômico, do político e do ideológico se estruturam enquanto expressão, objetiva e subjetiva, de profundas contradições entre o que nega e o que é negado.

A mesma dialética social encontramos no objeto descrito por Marx quando se referia às origens do capitalismo sublinhando que em um dado momento desse processo histórico, em muitos casos, o mestre e o capitalista se fundiam em um mesmo agente social e de produção. Marx destaca igualmente que as realidades expressas por esses dois termos estavam em contradição entre si. O *ser mestre* estava em contradição com o *ser capitalista*, dito de outra maneira: o *ser* e o *não ser* estavam simultaneamente presentes em um mesmo ente social de constituição híbrida. E a história demonstrou que o mestre capitalista, enquanto unidade na diversidade, deixa de existir para dar lugar ao capitalista tão somente. Porém, afirmar com precisão quando se deu a ruptura da unidade mestre capitalista não é apenas muito difícil, mas impossível, pois não existiu o dia, o mês, o ano e o lugar em que isso teria ocorrido. Não se tratou de um evento com data e local marcados, mas de um processo cuja duração se deu por alguns séculos. Um exemplo dessa impossibilidade, concernente à formação de novas classes ou novos grupos sociais, nos é dado por Yves Barel quando trata do nascimento do patrício. “Não é fácil”, diz ele, “por numerosas razões, datar com precisão o nascimento e a morte do patrício. A existência de *indivíduos* que têm certas características dos patrícios é assinalada bem cedo no século IX em Veneza e talvez em Milão. No século X, os historiadores, utilizando um vocabulário prudente, assinalam a existência de mercadores ricos, poderosos [...], em Milão, em Pádua, em Ratisbona, em Colônia, em Verdun, em Cambrai etc. [...]. Trata-se já de um grupo social em formação, ou sempre de indivíduos isolados, mesmo que mais numerosos? Já é possível considerar esses indivíduos, mesmo muito ricos, como patrícios? Não se pode responder a essas questões.”²³⁷

Guardadas as especificidades de cada caso, algo de natureza muito se-

²³⁷ Barel, Yves. *La Ville Médiévale*; Grenoble, Presses Universitaires' de Grenoble. 1975.

melhante ocorreu no processo de constituição do *ser arquiteto* e das suas relações com o passado. Como decorrência, isso se refletiu nas historiografias e não apenas nas arquitetônicas que, quando tratam da Idade Média enquanto passado em relação ao Renascimento, nela “encontram” a Figuraura do arquiteto. Daí resultam, em parte, as imprecisões e/ou as ambiguidades presentes na maioria dos textos que abordam esses dois períodos. Mas ao fazer essas observações, não estou negando que isso decorre, em boa medida, do próprio objeto, isto é, do grupo de indivíduos que participavam da produção da arquitetura medieval enquanto membros ou não das corporações de ofício. Porém, isso não me impede, antes pelo contrário, de sublinhar que aqueles que ainda hoje utilizam, indistintamente, os termos *mestre de obras* e *arquiteto*, quando se trata da Idade Média, jamais usam o primeiro termo *mestre* como sinônimo do segundo se os períodos estudados são o Renascimento e os posteriores. Por quê? Seguramente porque só então, ou seja, a partir do Renascimento, é que entra em cena a Figuraura do arquiteto despido de qualquer traço de mestre de obras. Contudo, a maioria dos historiadores e dos críticos não enfrenta essas questões, e assim não formula as perguntas que elas nos colocam. É melhor ignorá-las. Aliás, questiono-me: o que pensariamos se os historiadores não fizessem uma radical diferença entre os senhores feudais e o patriciado; ou entre esses e a burguesia industrial?

Isso posto, retomo o que Marx disse ao se referir à existência do *mestre capitalista*. No nosso caso, e por semelhança, sugiro usarmos a expressão *mestre-arquiteto*, como aquela que, a meu ver, melhor caracterizaria o personagem que durante um bom tempo existiu nesse período de transição entre a Baixa Idade Média e o início do Renascimento. E ao transpor para o território da arquitetura aquela denominação utilizada por Marx, estou ciente dos riscos que corro ao fazer essa analogia, mas penso que vale a pena corrê-lo. No nosso caso, esse ser híbrido é constituído por um “mestre” que já não mais existe somente como tal e um “arquiteto” que *ainda* não existe integralmente como tal. Unidade em que coexistem elementos de duas realidades de naturezas antagônicas, e que assim se manterá até que os elementos de um dos polos da contra-

dição se imponham completamente, criando uma nova realidade. Durante um largo tempo, a contradição existente nessa unidade ainda não se havia manifestado de maneira plena, e os seus termos ainda podiam conviver. No entanto, isso se altera radicalmente, e, assim como o mestre capitalista desparece para dar lugar a quem, a partir de então, é tão somente capitalista, o mesmo ocorre quando o mestre-arquiteto deixa de existir em favor daquele que é apenas arquiteto. Além disso, não é insignificante que a constituição do mestre capitalista e do mestre-arquiteto tenham se dado nas mesmas circunstâncias históricas, assim como o desaparecimento de ambos.

Porém, não se trata de denominações por meio das quais, hipoteticamente, eliminariámos as dificuldades que o problema coloca. Se tais designações são úteis e necessárias, elas por si só não são suficientes para a apreensão mais substantiva das realidades às quais se referem cada uma delas. E assim como a denominação mestre capitalista, ou apenas mestre ou capitalista, exige uma explicitação dos termos, antes de tudo a partir da maneira como eles participavam da produção (e comercialização) dos bens materiais, o mesmo se requer no que concerne à expressão mestre-arquiteto, ou apenas mestre ou arquiteto. Não resta dúvida de que, tanto sobre aquilo que falava Marx quanto sobre o que estou falando, em cada caso, as três denominações dizem respeito a sujeitos sociais distintos – distinção que se vai acentuando com o passar do tempo, chegando a uma situação em que, repito, não cabe mais a união dos termos, mas sim a sua separação: ou é mestre ou é capitalista; ou é mestre ou é arquiteto. Dá-se então, em uma linguagem figurada, a total separação de corpos e mentes; cindindo-se em duas a atividade que, no território da arquitetura, antes reunia, digamos, projeto e execução. Pela nova divisão técnica e social do trabalho, elas são, a partir daí, radicalmente separadas entre si. No arquiteto, concentra-se a atividade de desenhar (projetar), como preconizava Vitrúvio; e naqueles transformados em operários, as tarefas executivas.

Em tais circunstâncias, e para que tal divisão não atrapalhasse e pu-

desse ser mais facilmente operacionalizada, visando o controle do processo de trabalho pelo arquiteto, a adoção da linguagem clássica, sobre a qual já falei, mostrou-se muito útil. Por quê? Porque pelas suas características formais ela se adapta, tanto quanto possível, à “*arte del disegno*” desenvolvida pelo arquiteto. Isso também ajuda a explicar porque foi principalmente para os aspectos formais que a ideologia arquitetônica renascentista dirigiu o seu foco. Era, sobretudo, por meio da *venustas* que o arquiteto buscava o seu prestígio, a sua distinção e a sua legitimação – eu diria mesmo a sua *áurea*; pois no campo da *firmitas*, já sublinhei, o verdadeiro e indispensável saber ainda estava nas mãos e nas cabeças dos mestres de ofício. As críticas feitas pelos arquitetos renascentistas à arquitetura gótica, quando se referiam às abóbadas de ogiva, aos arcos agudos, aos arcobotantes, aos contrafortes, não eram (via de regra) do ponto de vista estrutural, mas sim do ponto de vista estético, pois seriam eles a expressão da “desordem”, da “anarquia”, da “desarmonia”.

Ademais, o mundo abstrato das formas e do desenho não se confunde com o mundo sensível da matéria; aquele é uma criação totalmente intelectual. Nesse sentido, recordemos do que dizia Alberti:

“A arte *aedificatoria* (arquitetura), no seu todo, compõe-se de delineamento e construção. Toda a função e razão de ser do delineamento resume-se em encontrar um processo, exato e perfeito, de ajustar e unir entre si linhas e ângulos, afim de que, por meio daquelas e desses, se possa delimitar e definir a forma do edifício.”²³⁸

Ou, ainda:

“O desenho não contém em si nada que dependa do material [...], podemos projetar mentalmente a forma na sua integridade, prescindindo dos fatos materiais. Forma na qual as partes que as constituem, bem como a colocação e a ordenação de cada uma, correspondem exatamente entre si. Para tanto, bastará desenhar ângulos e linhas, definindo-a com exatidão de ordenamento e conexão. Assim procedendo, o

²³⁸ Alberti, Leon Battista. *Da Arte Edificatoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

desenho será um traçado preciso e uniforme. Concebido na mente, executado por linhas e ângulos e conduzido a termo por pessoa dotada de engenho e cultura.”²³⁹

Lembremo-nos de que, segundo Vitrúvio, “a arquitetura é uma ciência”, e essa ideia foi aceita plenamente pelos renascentistas, não apenas arquitetos. Como bem observa Anthony Blunt, “a definição do artista como um homem engajado em uma tarefa científica é uma constante no início do Renascimento; e essa concepção se encontra em todos os escritos de Alberti [...]. No caso da arquitetura, por exemplo, o primeiro livro está integralmente consagrado à importância dos desenhos que Alberti considera como o traço de união entre a arquitetura e as matemáticas. As matemáticas estavam incluídas no círculo estreito das artes liberais; se os artistas podiam mostrar que as suas artes implicavam o conhecimento das matemáticas, isso confirmaria a tese segundo a qual suas artes eram artes liberais.”²⁴⁰ Todavia, sublinhe-se que, por várias e distintas razões, o *delineamento* ou o *desenho* que Alberti considerava como constituinte da “arte edificatória” não mantém a mínima relação com o que ocorria no medievo; sendo, na verdade, a sua antítese. É impossível imaginar que o *delineamento*, tal como Alberti o concebe, seria aplicável à produção da arquitetura gótica, mas é perfeitamente adequado às características morfológicas clássicas; ambos são os reversos de uma mesma medalha. Ademais, a atividade do arquiteto enquanto “arte del disegno” se restringe a uma atividade exclusivamente intelectual, cujo produto, o desenho, “não contém em si nada que dependa do material”. Algo inimaginável na produção das arquiteturas feitas pelos artesãos medievais.

Sendo assim, inclusive e particularmente no que concerne as suas relações com o *desenho*, o que ocorreu no Renascimento não foi apenas uma mudança **no** existente, alterando-se tão somente alguns aspectos e deixando-se o

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Blunt, Anthony: *La théorie des arts en Italie*; Brionne, Editeur Gerard Monfort, 1988.

essencial intacto. Não foi tão somente um processo que conteria, desde as suas origens, os mesmos elementos, que a cada período tomariam as formas que melhor se adaptassem às novas demandas e exigências. A respeito do estilo, não se tratava tampouco de mudanças que se restringissem a, por exemplo, substituir as colunas românicas ou góticas pelas colunas de origem grega; ou substituir os arcos agudos (erroneamente chamados ogivais) pelos arcos plenos de origem romana, estes, aliás, presentes na arquitetura românica. Não estamos diante de uma mudança **no** estilo, mas sim de uma radical mudança **de** estilo. Não houve uma mudança **no** modo de produção, mas sim uma mudança **de** modo de produção; assim como a sociedade renascentista não resultou de mudanças **na** sociedade medieval, mas sim de mudança **de** sociedade. A existência do arquiteto, não mais mestre de obras, não decorreu de um processo de natureza diferente, como em parte já vimos. Ela não resultou de mudanças **na** profissão, mas mudança **de** profissão.

Ademais, a arquitetura de elite a partir do Renascimento não é mais uma arquitetura de pessoas anônimas ou desconhecidas pela historiografia, como ocorre quando se trata da grande maioria das arquiteturas medievais. Aliás, em se tratando do passado pré-renascentista, ainda hoje sabe-se – ou fala-se – mais sobre os arquitetos (Hipodamos, Eupalinos, Ictinos, Sátiro, Fídias, Dinocrato etc.) e os escultores (Policleto, Praxiteles, Lisipo, Leocares, Eufránor etc.) da Grécia Antiga, do que sobre os mestres construtores e escultores medievais. Com o Renascimento surge então a “obra de autor”, que tem como seu corolário o decantado abandono da arquitetura gótica, como se vê ainda expresso no livro escrito em 1755 pelo jesuíta francês Marc-Antoine Laugier, Abade de Cordemoy: “abandona-se os ridículos penduricalhos do gótico e do arabesco para substituí-los pelos vigorosos e elegantes ornamentos do Dórico, do Jônico, do Coríntio. Os Franceses lento em imaginar, invejaram a Itália pela glória de ressuscitar essas magníficas criações da Grécia. Tudo está cheio, entre nós, de monumentos que atestam o ardor, que constatam o sucesso dessa emulação de nosso país. Nós tive-

mos nossos Bramantes, nossos Miguel Angelos, nossos Vignolas.”²⁴¹

Porém, a quase total ausência dos nomes dos mestres construtores medievais, na historiografia, não significa que esses não tenham, à sua época, merecido o devido reconhecimento pela importância do trabalho que fizeram. Era de se esperar que assim fosse, sobretudo em relação àqueles, os mais importantes, que ajudaram a construir as grandes catedrais. “Os arquitetos e os artistas gozavam no século XII e no XIII de uma verdadeira consideração”,²⁴² sublinha Paul Deschamps. “Eles eram honrados também após a sua morte: Benzet que empreendeu quase ainda jovem a construção da ponte de Avignon, cujo sucessor foi considerado como uma coisa milagrosa para as pessoas do seu tempo, foi enterrado na capela da ponte e canonizado. [E] seguido os arquitetos eram enterrados nas igrejas que eles haviam edificado; e assim foi com Guillaume em Saint-Etienne de Caen (figura 102), Pierre de Montreuil em Saint-Germain-des-Pres (figura 103) e, em Saint-Nicaise de Reims (figura 104), Hugues Libergier [...]. Os labirintos colocados nos pisos das catedrais conservam as esfinges e os nomes dos sucessivos arquitetos do edifício, e as inscrições retratam as suas participações na obra. Tais são os labirintos de Reims e Amiens. Sobre a inscrição deste

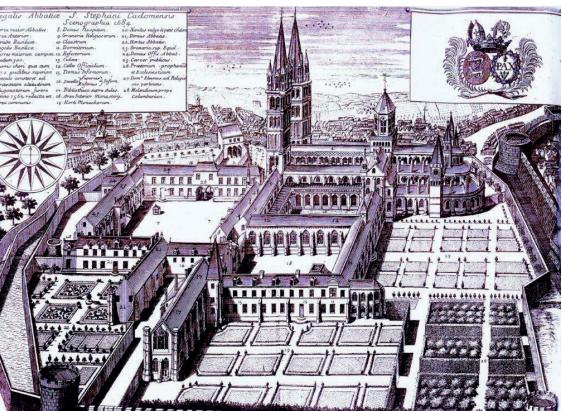


Figura 102: Igreja Saint-Etienne de Caen, com os novos edifícios mauristas do séc. XVIII, França; imagem fornecida por Jchancerel.

último, nós vemos os nomes dos arquitetos Robert de Luzarches, Thomas de Cormont e seu filho Renaud de Cormont. Poder-se-ia citar outros exemplos de filhos tendo sucedido seus pais e mesmo dinastias de arquitetos. Um texto curioso nesse sentido foi aquele [...] mencionando, no final do século XI, um certo Aloïs que, em uma ata de doação, lembra de que seus ancestrais eram arquitetos dos bispos de Gre-

²⁴¹ Laugier, Marc-Antoine. *Essais sur l'Architecture e Observations sur l'Architecture*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

²⁴² Deschamps, Paul. Op.cit

noble.”²⁴³ Se ainda hoje seus nomes são pouco ou nada conhecidos, isso não se deve aos séculos que deles nos separam – pois, se essa fosse a razão, os já citados arquitetos e escultores gregos seriam ainda mais ignorados. As razões são de outra natureza e certamente se devem ao fato de que esses mestres construtores foram derrotados pela realidade que se implantou a partir do Renascimento. Como já foi dito, as historiografias (sobretudo as “oficiais”) não costumam reservar um lugar para os perdedores.

Isso posto, e retornando às diferenças entre “obra anônima” e “obra de autor”, presentes nas distinções entre o gótico e os seus sucedâneos, sublinhe-se que essas nos remetem, ainda uma vez, ao território da organização-divisão do trabalho. É sobre isso que trata Javier Elizalde ao se referir à construção de uma catedral gótica: “A catedral gótica não é fruto da concepção de um só arquiteto, senão obra de um sistema de trabalho coletivo no qual, como sublinhou Zevi, o operário não era mero executor: a individualidade de centenas e de milhares de artesãos e mestres deixava sua marca em um conjunto colossal de capitéis e pináculos.”²⁴⁴ Ou ainda, como enfatiza John James: “A catedral de Chartres não foi desenhada por três, nem mesmo cinco ou seis arquitetos. No sentido em que se entende hoje essa palavra, não houve arquiteto, somente construtores dirigidos por homens conhecendo in-

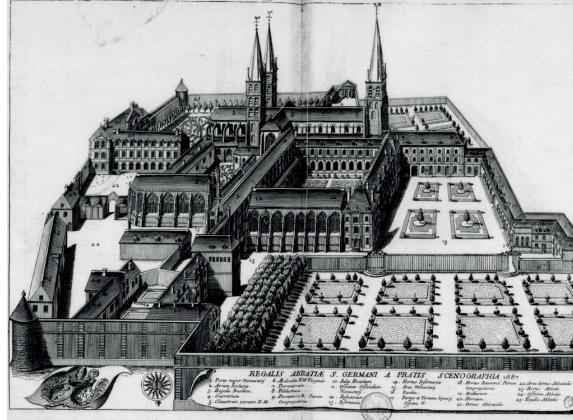


Figura 103: Abbaye Saint Germain des Prés, en torno de 1687.

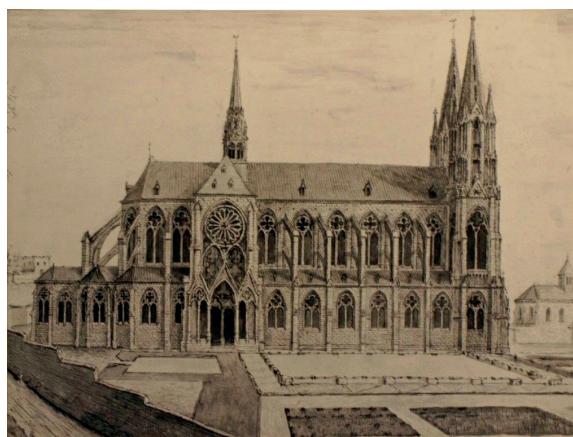


Figura 104: Igreja de St-Nicaise de Reims; imagem disponibilizada por G. Garitan.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Elizalde, Javier. In *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: Tucar Ediciones, 1975.

timamente os mais sutis aspectos de suas artes.”²⁴⁵ Exatamente o oposto daquelas condições nas quais o arquiteto diferenciava-se “objetivamente tanto por sua segurança intelectual que por suas condições de existência, do mundo anônimo dos trabalhadores manuais”.

Nesse sentido, retomo algumas questões por meio do que diz Jacques Le Goff: “Uma clivagem se produz, que separa uma camada superior da sociedade urbana – digamos, por comodidade, a burguesia – das camadas inferiores: grandes mercadores, cambistas, os ricos de um lado, pequenos artesãos, operários, os pobres de outro. Na Itália, em Florença, por exemplo, o contraste afirma-se nas instituições (*‘artes maiores’*) se opondo às *‘artes menores’*, cujos membros são excluídos das atividades municipais [...]. Uma nova fronteira de desprezo se instala e passa no meio das novas classes sociais, no meio mesmo das profissões. Favorecido pelo extremo esfacelamento dos ofícios [...]. O florentino Giovanni Villani (figura 105), representante típico da grande burguesia de negócios italiana, tem somente desprezo pela turba dos ofícios inferiores. Se o trabalho em si não é mais a linha divisória entre categorias desprezadas, é o trabalho manual que constitui a nova fronteira da estima e do desprezo. Os intelectuais – universitários na cabeça – se esforçam para se situar no lado bom. O ‘pobre’ Rutebef escreve: ‘Eu não sou operário das mãos’. Diante dos ‘trabalhadores manuais’, dos ‘braçais’, o mundo do patriciado, das novas aristocracias agrupa aqueles que não trabalham com as mãos: contratadores de obras e rentistas.”²⁴⁶



Figura 105: Estátua de Giovanni Villani; foto de Sailko.

Em tais circunstâncias, como não desprezar igualmente aquela arquitetura que era o resultado do trabalho artesão, antes autônomo e criativo? Desprezo

²⁴⁵ James, John: *Les maîtres constructeurs de Chartres*. Bailleau le Pin: Jean Michel Éditeur, 1999.

²⁴⁶ Le Goff, Jacques Op. cit.

que se fazia com o manifesto estímulo e aval dos adeptos do humanismo renascentista. “O antigo humanismo”, diz Pierre Jaccard, “o qual, deve-se bem reconhecer, não era nada humano, reaparece em todo o seu esplendor, mas também em toda a sua dureza a respeito do homem não privilegiado por nascimento, cultura ou dinheiro. Retomando os velhos argumentos de Aristóteles, reencontrado pelos escolásticos, os escribas da época guardam de propósito menosprezo para com os ofícios. Um dos historiógrafos da cidade de Lyon colocava os joalheiros entre os homens que se dedicam a ocupações ‘sórdidas e desonestas’. Os membros da ‘seita artesã’ e os ‘mecânicos’ não tinham os mesmos direitos que os outros cidadãos: eles deviam ser atingidos por inúmeros interditos ilegais.”²⁴⁷

Uma arquitetura baseada nos vários trabalhos dos artífices, cujo valor e significado se faziam presentes de maneira expressa na própria construção, sede então totalmente lugar a outra, dominada pelo individualismo do arquiteto, e, na qual, segundo procura fazer crer a ideologia, o importante, o fundamental, estaria nas grandes linhas de composição de acordo com os traçados reguladores, nas proporções matemáticas, no conjunto dos elementos estereotipados (colunas, frontões etc.). Nada mais coerente, portanto, que da estética dessa arquitetura fosse excluído, ao máximo possível, tudo aquilo que pudesse revelar a presença de um trabalho considerado desprezível, mesmo que de fato indispensável, isto é, o trabalho daqueles que portavam “calçados embarrados”. Para tanto, muitos componentes “não nobres” da arquitetura deveriam ser escondidos, ter negada a sua presença visual, diferentemente do que se dava na arquitetura medieval, conforme sublinha Viollet-le-Duc: “Na arquitetura francesa da Idade Média, toda a necessidade é um motivo de decoração: o sótão, as calhas das águas, a introdução da luz, os meios de acesso e de circulação aos diferentes pavimentos do edifício, até os mínimos objetos tais como as ferragens, as encanações, as chumbagens, os suportes, os meios de calefação,

²⁴⁷ Jaccard, Pierre. Op. cit.

de aeração, não só nunca são dissimulados, como se faz seguido depois do século XVI nos nossos edifícios, mas são, ao contrário, francamente destacados e contribuem, por sua engenhosa combinação e gosto que sempre preside a sua execução, para a riqueza da arquitetura. Em um belo edifício do começo do século XIII, por mais esplêndido que se o suponha, não há um ornamento a retirar, pois cada ornamento não é outra coisa do que a consequência de uma necessidade satisfeita.”²⁴⁸ Ao que disse Viollet-le-Duc, acrescento o que foi dito por F. Funck-Bretano quando destaca os conflitos entre a arquitetura de descendência renascentista, no caso a francesa, e as tradições medievais que então ainda persistiam: “Na própria arquitetura da Renascença, sobretudo da primeira Renascença, aquela que precede François I, a força da tradição imediata, os costumes [...] contribuíram para manter numerosos elementos antigos [medievais, explícito eu]; mas que veremos aparecer pelo empenho daqueles que seguirão, acentuando, o desenvolvimento do ‘modo’ novo? Longe de ser por necessidades, como diz Viollet-le-Duc, restam motivos de decoração, e se esforçam a dissimulá-los e, por vezes, da maneira mais desajeitada, mais pesada e maciça.”²⁴⁹

As edificações objetivavam essa nova atitude de maneira explícita ou mais ou menos sutil, como aquela que se dava, já vimos, por meio dos revestimentos das paredes, sobre os quais (mais uma ironia) os operários eram obrigados a “desenhar” as falsas pedras, “obra” do arquiteto, que escondiam o muro feito das verdadeiras pedras, por eles executados. Na medida em que a pedra, na sua materialidade e rudeza (ainda quando bem talhada) é escondida, o que se faz integralmente presente e ganha realce é tão somente o plano da parede – plano homogêneo, “cópia” do plano da geometria, via de regra nas suas formas retangular ou quadrada, facilmente representáveis pelo desenho constituído de linhas e ângulos, como propugnava Alberti.

As esculturas medievais, sobretudo na arquitetura românica, eram, com enorme frequência, indissociáveis dos elementos construtivos, isto é,

²⁴⁸ Viollet-le-Duc, citado por Frantz Funck-Bretano; Op. Cit.

²⁴⁹ Funck-Bretano, Frantz. Op. cit.

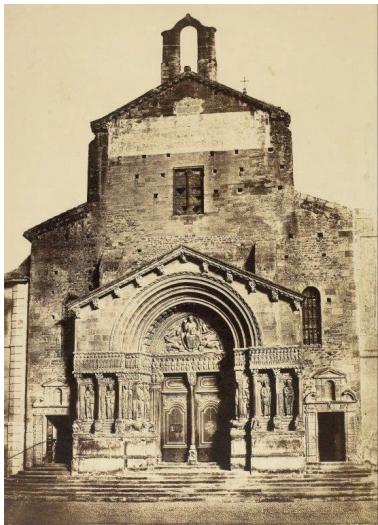


Figura 106. Igreja de Saint-Trophime, Arles, França.



Figura 107: Portal da Catedral Saint-Lazare de Autun, com o tímpano do Juízo Final, França; foto de Daniel Jolivet.

das paredes e, por vezes, também dos pilares (figuras 106 e 107), conforme bem demonstra Andrei Scobeltzine.²⁵⁰ Sobretudo a partir do Renascimento, utilizam-se elementos cujas formas prontas e acabadas são, *a priori*, definidas nos seus pormenores. Por exemplo, os modelos de capitéis herdados da Grécia e de Roma (figura 108) foram transformados, mais uma vez, em coisas belas em si, e indispensáveis a toda arquitetura “digna”. Capitéis passíveis, e assim ocorria, de serem produzidos em série, por um trabalho mecânico, a partir dos modelos conhecidos e prescritos aos operários. As esculturas diretamente associadas (mas não ligadas) à construção, quando existem, comparecem muitas vezes na condição de objetos medíocres e abastardados por uma produção mercantil. Como de resto então acontecia com muitos outros objetos considerados ou não obras de arte, tal como nos revela Donald King ao falar sobre o que ocorreu na passagem da Idade Média

para a Renascença: “As obras de artes importantes, sempre executadas por encomenda, não tomavam, em geral, as vias comerciais; entretanto, no fim da Idade Média, o comércio de obras de artes e das antiguidades floresce em torno dos grandes amadores, tais quais o duque Jean Berry, como antes se deu com o comércio de relíquias religiosas em torno dos príncipes devotos e dos prelados. Certa produção de pinturas medíocres é também destinada ao comércio, tal quais os quadros religiosos baratos vendidos por Datine

²⁵⁰ Scobeltzine, Andrei. *L'art féodal et son enjeu social*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

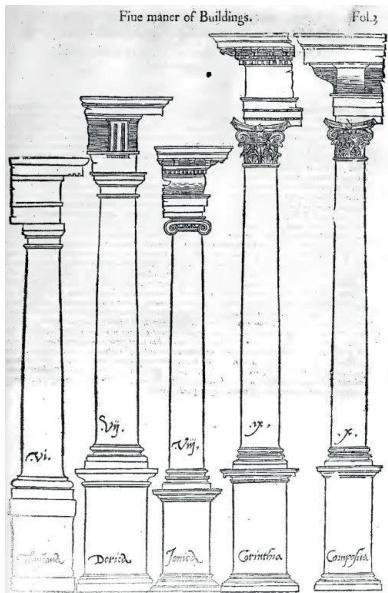


Figura 108: As Ordens Clássicas segundo Sebastiano Serlio.

em Avignon. No final do século XIV, a aplicação da imprensa às imagens religiosas e às cartas de jogo faz passar esses objetos para o domínio industrial. Da mesma maneira, a produção e a difusão de livros tomam um caráter mais comercial quando a obra impressa substitui o manuscrito, no século XV, tendo como principais centros a Alemanha, a Itália e os Países-Baixos. Uma grande parte da escultura é produzida à escala comercial.”²⁵¹

A partir do que diz Donald King, julgo que uma pequena digressão ajudará na compreensão e na explicitação das questões que estou tratando. Refiro-me, inicialmente,

à passagem na qual ele sublinha que “a produção e a difusão de livros tomam um caráter mais comercial quando a obra impressa substitui o manuscrito”. O que também se deve observar nessa radical mudança não é apenas a sua relação com o mundo do comércio, por mais importante que tenha sido; é preciso que se atente igualmente para as alterações ocorridas na produção do livro e na divisão do trabalho que com elas se instaurou. No manuscrito, o autor do livro é, ao mesmo tempo, o produtor do livro como objeto, não há intermediação alguma entre eles. Ademais, são as diferentes caligrafias de cada um dos autores que neles se expressam; umas revelando maior habilidade, outras menos; todas elas, no entanto, resultados das diferentes mãos que a escreveram. No livro impresso não. Aí se estabelece, necessariamente, uma divisão do trabalho na qual quem escreve não é quem produz o objeto livro. A produção deste fica a cargo de quem não o escreveu: o operário da gráfica. A “caligrafia” impressa será sempre a mesma, impessoal e dele independente.

²⁵¹ King, Donald. Op. cit.

Algo bastante semelhante ao que ocorria, simultaneamente, no território da arquitetura: o arquiteto “escreve” – desenha – sobre o papel ou o pergaminho aquilo que depois será “impresso” pelo operário sobre a matéria, gerando outro objeto que é a “reprodução” ou a “cópia” do primeiro; não um livro, é óbvio, mas uma construção. Aliás, a oficina da gráfica deve ter sido o primeiro local em que se deu a produção nos moldes industriais, pois nela os produtos eram feitos em série por meio de máquina operada por operário: a impressora. Além disso, em boa medida, a invenção da imprensa tornou supérfluos os copistas. Esses, via de regra, eram monges que tinham como tarefa copiar obras importantes; e, é óbvio, a caligrafia era algo pessoal de cada um e distinta de todas as demais. Igualmente interessante, é que esses copistas, por vezes, faziam mudanças nos textos que estavam copiando, ou seja: alteravam o original dando a sua contribuição – e isso era admitido.

Porém, se os monges copistas podiam fazer alterações no original, o mesmo direito não era dado aos simples operários que, na arquitetura renascentista, elaboravam materialmente os seus componentes “copiando” o original, isto é, o modelo que lhes havia sido dado. O contrário iria de encontro à “racionalização” da produção, que demanda, igualmente, componentes estandardizados, cujos modelos deveriam ser facilmente produzidos em série. Para tanto, a simplificação formal desses tornava-se recomendável, pois é mais simples copiar coisas simples. Isso para não falar na enorme simplificação formal que encontramos na arquitetura renascentista como um todo, e não apenas nesse ou naquele componente. A reprodução dos mesmos gestos mecânicos produzindo as mesmas coisas é instituída como norma e princípio reguladores de cada trabalho individual tido como desprovido de “espírito” e sensibilidade. Uma arquitetura que, diziam os seus ideólogos, se afasta do “impuro” mundo sensível para se recolher no universo das formas mortas da matemática, que, por todos os meios, procuraram fazer renascer. Mesmo quando nos capitéis, ao invés das volutas do jônico, são as folhas de acanto da ordem coríntia que aparecem, essas não têm a vida que lhes foi retirada pelo estereótipo – característica presente em toda a

“decoração servil”, para usarmos a expressões de John Ruskin.²⁵²

Como já estabeleci uma relação entre a arquitetura e o livro, aqui a ela retorno em outros termos destacando que os conflitos entre o livro impresso e as arquiteturas românica e gótica eram de tal ordem e importância que, para alguns, o próprio aparecimento desse novo tipo de livro pôs em xeque as arquiteturas medievais, em algo que lhes era intrínseco e lhes dava uma singular, relevante e insubstituível função. Para melhor explicitar o que afirmo, recorro ao que disse Victor Hugo: “Na Idade Média, o gênero humano não pensou nada de importante que ele não tenha escrito em pedra [...]. No século XV, tudo muda [...] às letras de pedra de Orfeu vão suceder as letras em chumbo de Gutemberg.”²⁵³ Para Victor Hugo, tal evento com suas consequências sobre a arquitetura gótica teria sido de tal monta a ponto de lhe permitir afirmar: “ela está morta, assassinada pelo livro impresso”. Já Emile Male, comentando as observações de Victor Hugo, deixa-se, em boa medida, levar pelo mesmo caminho, reforçando suas ideias: “A catedral é um livro [...]. Para a imensa população de iletrados, para a massa, que não tinha nem manuscritos, nem missais, que retinha do cristianismo apenas aquilo que via, era necessário materializar a ideia, revesti-la de uma forma sensível [...]. E nisto Victor Hugo está certo: a catedral é um livro de pedra para os ignorantes, que o livro impresso pouco a pouco tornou inútil.”²⁵⁴ Um modo a mais, e muito eficaz, de afastar a arquitetura dos iletrados, restringido a sua inteligibilidade a uma elite cultural que nela (e só ela) se sentia representada.

Como não tenho a intenção de aqui tratar dos significados das mensagens religiosas das quais a arquitetura medieval era o principal meio para sua divulgação e popularização, limito-me a fazer considerações suplementares ao que acaba de ser dito, afirmado que, se de fato existia uma relação entre os iletrados e as ideias contidas nas pedras esculpidas dos edifícios religiosos góticos (assim como nos românicos), essa relação não se dava apenas no momento

²⁵² Ruskin, John. *La natura del gótico*. Milano: Ed. Jaca Book, 1981.

²⁵³ Hugo, Victor. In Maillon, Jean. Op. cit.

²⁵⁴ Male, Emile: *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1925

em que essas ideias transmitidas eram lidas pelo *menu peuple*; antes disso, é óbvio, elas foram escritas nesse livro em pedras. Escritas por quem? Pelos “*incultos*” artesãos – fato comprehensível se olharmos na sua plenitude o *savoir-faire* do qual resultavam, não só os elementos estritamente tectônicos da arquitetura, mas também aqueles simbólicos presentes em toda a edificação, e não apenas nos elementos essencialmente iconográficos, ou seja, nas esculturas, nas pinturas, nos vitrais etc. Se na Idade Média a produção dependia da *arte* do artesão e se a expressão *arte* deve ser entendida como sinônimo de atividade também criativa e não meramente executada, o *savoir-faire* dela indissociável tinha que ser, e era, capaz de impregnar as pedras de todo o simbolismo requerido a uma linguagem arquitetônica que não poderia, portanto, ser estranha à cultura dos artesãos. Eles eram os *artífices* conscientes da sua época, cônscios do que estavam fazendo e da importância e do significado do seu trabalho e do objeto dele resultante.

Aliás, Luca Ferry, ao escrever sobre o que designa como vocação da arte, começa fazendo as seguintes afirmações: “Eis o que foi, sem dúvida desde sempre, a vocação essencial da arte: por em cena (poder-se-ia dizer ainda: ‘expor’, ‘encarnar’) em um material sensível (cor, som, pedra...) uma verdade tida como superior. É a sua finalidade mais essencial, que é provavelmente tão antiga quanto a própria humanidade.”²⁵⁵ Concordando integralmente ou não com Ferri, a verdade é que, sobretudo nas edificações religiosas medievais, os artesãos, de maneira sábia e intencional, utilizavam-se do material sensível para “expor” uma verdade tida como superior. Mesmo que houvesse certas regras iconográficas, essas eram bastante flexíveis, permitindo que cada artesão, e em cada circunstância, pudesse representar a “verdade” de maneira diferente, desde que, é claro, não violentasse a sua essência, afastando-se da narrativa e do significado que estava na Bíblia, quando os temas retratados eram de natureza estritamente religiosa. Mas essas “verdades” cujas descrições compreendiam tão somente sob a forma escrita na Bíblia, e não por meio de imagens,

²⁵⁵ Ferry, Luc. *La naissance de l'esthétique*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004.

permitiam assim uma grande liberdade de representações quando as linguagens utilizadas eram de natureza iconográfica, intrínsecas à escultura e à pintura. Então, para cada tema, como o nascimento de Cristo, por exemplo, não havia um modelo, uma espécie de carimbo a ser reproduzido mecanicamente, daí a variedade que encontramos decorrente de como cada escultor o imaginava mentalmente. Ademais, “nossos velhos escultores”, sublinha Male, “não tinham da arte a mesma ideia que um Benvenuto Celini (figura 109). Eles não pensavam que a escolha dos sujeitos fosse indiferente; eles não imaginavam

que uma estátua fosse apenas um amável arabesco destinado a dar ao olho um momento de volúpia. Na Idade média, toda a forma reveste um pensamento. Dir-se-ia que esse pensamento atua no interior da matéria e a molda. A forma não pode se separar da ideia que a criou e a anima. Uma obra do século XIII, mesmo quando a execução é insuficiente, nos interessa: nós sentimos qualquer coisa que se assemelha a uma alma.”²⁵⁶



Figura 109: Retrato do escultor Benvenuto Cellini.

Contudo, não eram apenas as ideias religiosas que eram escritas sobre a pedra, permitindo (na verdade obrigando) a sua leitura de maneira mais ou menos direta, sobretudo pelos iletrados que então cotidianamente com elas se confrontavam e a elas eram submetidos. Nas pedras da arquitetura gótica, estavam também escritas “verdades” arquitetônicas não teorizadas. Ela não era apenas a grande “bíblia em pedra”, como disse John Ruskin se referindo à catedral de Amiens; ela era, à época, o “grande livro de arquitetura”. Retornemos a Victor Hugo: “Na Idade Média, o gênero humano não pensou nada de importante que ele não tenha escrito em pedra”. Eu diria mais: não pensou nada de importante em matéria de arquitetura que não tenha escrito por meio da matéria sensível, e somente por ela, não em livros. Os artesãos

²⁵⁶ Male, Emile, Op. cit.

que foram os grandes “escritores” da arquitetura não eram apenas “copistas”, como passaram a ser a partir do Renascimento, quando então o “livro” arquitetura expressava um novo conteúdo e resultava de uma nova maneira de ser “escrito” por meio de uma nova linguagem, tanto do ponto de vista da sua gramática quanto do seu léxico. Aliás, e isso tem um significado que raramente se leva em conta, o próprio vocabulário arquitetônico construtivo, ou seja, o conjunto de termos utilizados pelos artesãos, é então substituído por aqueles de ordem clássica, originalmente resgatado e enriquecido pelos renascentistas italianos – sobre isso recomendo a leitura do *Symétrie, Goût, Caractère* de autoria de Werner Szambien.²⁵⁷ Tudo de acordo com a nova ordem que se impunha integralmente na medida em que o glossário de termos empregados pelos mestres construtores era parte indissociável do seu *savoir-faire* arquitetônico; e esse tinha que ser negado e substituído por outro que lhe era estrangeiro e imposto. Em tal situação na qual o *droit à la parole* lhes era integralmente retirado, quanto menos eles se expressassem, seja pela palavra oral ou escrita, seja diretamente pela arquitetura, melhor para os arquitetos. O que do artesão se esperava e exigia era tão somente a sua habilidade mecânica nos trabalhos manuais. A ele estava interdito externar qualquer ideia sobre arquitetura e, muito menos ainda, expressá-la por meio da arquitetura, isto é, na própria construção.

No palco da arquitetura renascentista, só deveria ser ouvida a *prima donna del bel canto*: o arquiteto. A adoção do passado clássico, como referência à cultura arquitetônica renascentista, em detrimento daquela do passado medieval e que resultou, no fim do medievo, o abandono e o desprezo da arquitetura gótica só se torna inteligível nas suas causas e consequências se for entendida como a conclusão de um processo que, segundo identifica André Scobeltizine, já se inicia com o declínio da arquitetura românica, tal como ele o descreve, pondo em destaque o papel do pedreiro e a sua negação decorrente das mudanças que então ocorrem no mundo do trabalho.

²⁵⁷ Szambien, Werner. *Symétrie, Goût, Caractère*. Paris: Ed. Picard, 1986.

“A obra de um pedreiro românico não é semelhante a nenhuma outra, o menor muro, com todas as suas particularidades, o atesta, e as iniciativas que ele tomava contribuíam à solidez e ao aspecto geral do edifício. Na maior parte das construções em pedra de corte mais moderno, ao contrário, os blocos geométricos são concebidos seguindo um esquema que deve ser realizado com exatidão, e o pedreiro, como talhador de pedra, é apenas um executor substituível por outro e não pode deixar a sua marca sobre o edifício. Se as alvenarias dos monumentos da Europa clássica e moderna têm mais os aspectos vivos do século XI, é porque a sociedade entre esses tempos mudou, é porque as profissões da construção se hierarquizaram, é porque uma classe privilegiada aí impôs seus métodos de organização do trabalho, que o arquiteto, finalmente, separou-se, por sua origem social e seu modo de vida, da massa dos trabalhadores e sentia prazer em valorizar o seu ‘talento’ ou a sua ‘ciência’ em detrimento da criatividade dos pedreiros.”²⁵⁸

Ao que diz Scobeltzine, acrescento o que afirma Sérgio Ferro:

“A volta ao antigo (mesmo quando) despida de pretensões literárias ou eruditas é orientada com rigor. Rigor não arqueológico, mas na imposição de seu molde aos trabalhadores acostumados em outra tradição, aberta às variações pessoais (ver, por exemplo, capitéis românicos e góticos). Dórico, jônico, coríntio, pouco importa, e em cada caso sua aplicação muda; importa a destruição do saber anterior, das normas corporativas.”²⁵⁹

²⁵⁸ Scobeltzine, André. Op. cit.

²⁵⁹ Ferro, Sérgio. *O canteiro e o desenho*.

CAPÍTULO III

DO MESTRE-ARQUITETO AO ARQUITETO

Na Introdução e nos capítulos anteriores, entre outras questões, tratei da submissão formal do trabalho ao capital e das suas relações com o Renascimento, destacando os seus vínculos com a produção manufatureira e a divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, mostrando como isso foi à época determinante na história da arquitetura e do arquiteto. Parti dos textos de Marx, nos quais ele punha em evidência que uma das características principais do estágio da submissão do trabalho que então se inicia, dava-se, entre outros motivos, justamente pelo fato de o capitalista não realizar qualquer atividade manual, assumindo tão somente e de modo integral, tanto quanto possível, o planejamento da produção e do processo de trabalho, definindo, portanto, o *que* e *como* fazer. Chamei também a atenção para a então decorrente necessidade de tornar desprezível, e se possível (embora objetivamente não fosse) ao máximo inútil, o *savoir-faire* do artesão, no sentido de melhor sujeitá-lo, seja diretamente aos capitalistas, seja aos seus representantes – condição necessária à subordinação das corporações de ofício, que então se iniciava e que teria largo curso até à total eliminação dessas.

Vimos que a luta de classes que dominou a sociedade urbana a partir do final da Idade Média, não apenas na Itália, teve como polo vitorioso aquele constituído pelas burguesias mercantil, manufatureira e financeira, em de-

trimento das corporações que perderam relevância econômica e social com o aparecimento de um novo modo de produção e sua correspondente organização-divisão do trabalho. Sublinhei que a produção da arquitetura não ficou alheia a tudo isso. Aliás, pelo contrário, a sua participação foi muito relevante a começar pela importância que a “indústria da construção” sempre teve para a economia, como já atestavam as obras das grandes catedrais medievais, por exemplo.

Também chamei a atenção para o fato de que na produção arquitetônica renascentista instaurou-se, como bem sublinhou Scobeltizine, o individualismo do arquiteto em condições às quais se aplica o que diz Nicos Poulantzas quando descreve a individualização, colocando-a em oposição à solidariedade intrínseca ao mundo corporativo: “a individualização é terrivelmente real e o [seu] fundamento [...] se encontra nas relações de produção e na divisão social do trabalho que elas instauram. A total privação da posse pelo trabalhador direto dos seus meios de trabalho dá lugar à emergência do trabalhador ‘livre’ e ‘nu’, afastado da rede de vínculos (pessoais, estatutários, territoriais) que o constituíam na sociedade medieval. Essa privação imprime assim ao processo de trabalho uma estrutura determinada [...] de trabalhos executados independentemente uns dos outros [...]. Trata-se, falando propriamente, de um modo de articulação dos processos de trabalho que coloca limites estruturais à dependência real dos produtores, introduzido pela socialização do trabalho. Os trabalhos são, em um quadro imposto pelas relações de produção, executados independentemente uns dos outros, trabalhos privados, isto é, sem que os produtores tenham organizado anteriormente sua cooperação: é então que domina a lei do valor.”²⁶⁰

Mesmo que os edifícios representativos do Renascimento não tenham sido feitos para se tornarem mercadorias, eram essas as relações de produção e de trabalho que organizavam e dirigiam o seu processo produtivo, com as suas consequências na linguagem arquitetônica – linguagem exaltada pelos

²⁶⁰ Poulantzas, Nicos. Op. cit.

humanistas e arquitetos, inclusive pela sua enorme carga simbólica acentuada pela sua presença cada vez mais forte nas cenas urbana e rural. Veja-se o *Palazzo* (figura 110) e a *villa*.

Se, de um lado, os artesãos transformados progressivamente em classe operária são necessários e indispensáveis, desde que na condição de subordinados, por outro, os trabalhadores intelectuais são igualmente imprescindíveis enquanto sujeitos dessa subordinação, imposta não apenas pelos senhores, mas também, no nosso caso, pelo arquiteto, posto que é o “senhor” da arquitetura. Mais uma vez, corro a Marx, pois mesmo que não fale explicitamente do período renascentista, o que ele diz pode ser generalizado para outras situações: “para a Igreja na Idade Média, o fato de recrutar sua hierarquia sem considerações de condições sociais, de nascimento, de fortuna, entre os melhores cérebros do povo, era um dos principais meios de reforçar a dominação do clero e assegurar a manutenção dos laicos sob controle. Quanto mais uma classe dominante é capaz de acolher nos seus meios os homens mais importantes da classe dominada, mais a sua opressão é sólida e perigosa.”²⁶¹ Ainda que os arquitetos, “homens importantes”, na sua quase totalidade não tenham saído das classes dominadas (veja-se as suas biografias), eles se enquadram na categoria daqueles que reforçaram a dominação da classe dominante, que os soube acolher e promover. Para isso, e por vários motivos, eles não mais

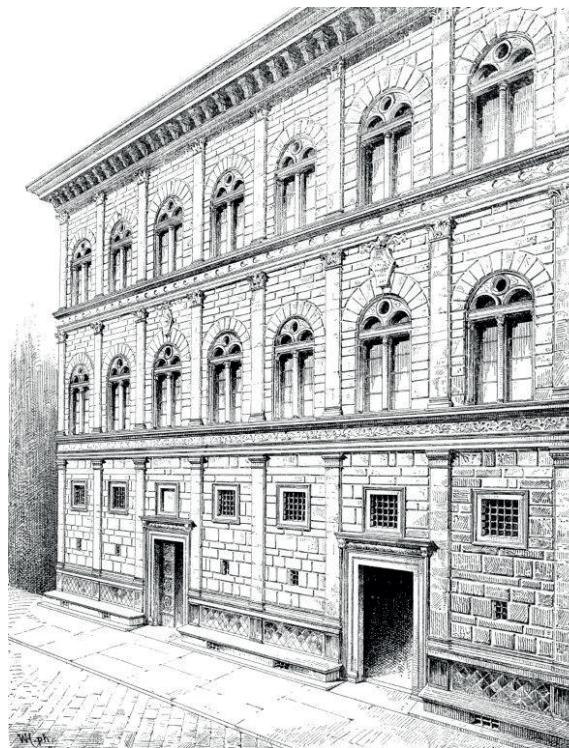


Figura 110: *Palácio Rucellai, Florença*, arquiteto Leon. B. Alberti.

²⁶¹ Marx, Karl. In *Karl Marx et Friedrich Engels: Critique de l'éducation et de l'enseignement*. Paris: Petit Collection Maspero, 1976.

poderiam fazer parte da categoria que denominei de mestre-arquiteto. Era necessário, portanto, romper totalmente com essa condição, então desconfortável e limitadora, sob todos os aspectos. É sobre essa transição/ruptura que me deterei a seguir, tratando das questões atinentes, algumas já abordadas, mas de maneira insuficiente.

Sublinhe-se de imediato que, quando nos defrontamos com essas questões, não são poucas as dificuldades que se colocam já de início; a começar pela nomenclatura usada na historiografia arquitetônica, sobretudo na moderna e na contemporânea, quando os seus autores se referem à Idade Média – ainda mais particularmente quando o período gótico é o foco. Uma das principais causas disso, em parte já vimos, é de natureza histórico-teórica, ou seja, certos sujeitos sociais são tratados como se a história, depois de criá-los, teria, a partir de então, produzido neles tão somente mudanças. No nosso caso, tudo teria acontecido como se, depois do seu nascimento e ao longo dos séculos, teriam apenas ocorrido transformações nesse **ser** chamado arquiteto e diriam respeito a aspectos tão somente qualitativos, ou seja, ter-se-ia mantido sempre o substantivo, alterando-se apenas os adjetivos: arquiteto da antiguidade, arquiteto medieval, arquiteto renascentista, arquiteto barroco, arquiteto moderno etc. Diferentes na **maneira de ser**, mas essencialmente iguais **no ser**. Certamente, o pouco rigor no uso da expressão arquiteto se explica também como decorrência dos documentos escritos na Idade Média, nos quais os termos usados para nomear aqueles que trabalhavam no domínio da construção se prestavam (e se prestam) a confusões no que tange aos significantes e aos respectivos significados. Nesse universo, por exemplo, além do que já foi destacado, encontram-se textos nos quais palavras assemelhadas a arquiteto são utilizadas para designar alguém que era de fato um mestre de obras ou um *maitre d'ouvrage* (empreiteiro). Mas cabe uma pergunta: eram utilizadas com esse significado ou (uma hipótese) só mais tarde passaram a ser assim interpretadas?

Ademais, atentemo-nos (sem aqui entrar no mérito) para o fato de que há muito se emprega o termo *arte* para aqueles objetos que existem sob a forma

de pintura, escultura, arquitetura quando nos atemos às hoje chamadas (genericamente e de modo equivocado) *belas-artes*, *artes plásticas* ou *artes visuais*. É fundamental termos em conta de que, durante muito tempo, sobretudo quando o artesão e o seu trabalho eram valorizados, pois quase todas as coisas deles dependiam, tais objetos hoje considerados “obras de arte” não se distinguiam integralmente dos demais produtos das *artes mecânicas* ou úteis – eles eram igualmente frutos exclusivos dessas *artes* praticadas pelos distintos artesãos, produtores de *artefatos*. Mais ainda, à época a palavra *arte* (*ars*) não tinha o significado que há muito lhe foi dado, pois seu uso dizia respeito a uma dada atividade com os seus respectivos conhecimentos e habilidades – o que dificulta ainda mais as coisas quando tomamos a expressão *ars*, utilizada na Antiguidade e na Idade Média, sem levar isso em conta.

Feitas essas necessárias observações, o que diz Serge Moscovic, embora insuficiente, ajuda a esclarecer algo importante a respeito daquelas questões envolvendo a expressão arte às quais me referi: “É, pois, errado, quando nós traçamos a história da arte, interessar-se unicamente pela pintura, pela escultura, pela cerâmica, pela arquitetura [...]. Isso equivale a projetar no passado uma separação cujo surgimento é bem recente.”²⁶² Portanto, ele chama a atenção, corretamente, para o grave equívoco que significa projetar, para uma dada realidade histórica, verdades que a ela não pertencem, que lhes são totalmente estranhas e, completo eu, por vezes lhes são mesmo antinômicas. Isso vale também para a expressão arquiteto quando aplicada de maneira indiscriminada.

Mas o que diz Moscovic suscita algumas reflexões. A primeira delas se refere ao reconhecimento de que houve uma “separação” no, digamos, território as artes; a segunda é que essa “separação” excluiu desse território não apenas objetos, mas práticas associadas à produção desses. Não há dúvidas de que Moscovic se refere aos diversos produtos resultantes das *ars* dos artesãos; assim como é certo de que estava falando sobre o Renascimento ao afirmar que a ocorrência dessa separação é historicamente “bem recente”. Temos que

²⁶² Moscovic, Serge. Op. Cit.

prestar atenção também para quando ele faz referência ao “projetar no passado” algo que nele não cabe, que não lhe corresponde. Porém, e isso é uma verdade muito importante, tal atitude, no que diz respeito à expressão arquiteto, não é encontrada nos documentos renascentistas quando eles se referem à Idade Média. Em nenhum caso o conceito arquiteto é “projetado” no passado medieval. Não se admitia então, por menor que fosse, qualquer identidade entre o arquiteto e o mestre construtor. Para os homens do Renascimento, sendo bem objetivo, não havia arquiteto na Idade Média. Estou seguro em afirmar que essa atitude de radical separação só foi abandonada muito recentemente pelas historiografias quando historicamente já havia sido superada de modo integral a contradição entre ambos, com a eliminação de um dos polos, ou seja, com o integral desparecimento do mestre construtor – resultado, frise-se, da subordinação real do trabalho ao capital. A partir de então, já não havia mais o perigo de essa confusão terminológica se refletir na realidade do mundo do trabalho.

Se nos colocarmos no tempo em que ocorreu a separação à qual se refere Moscovic, devemos dizer que ela não se deu no *território das artes*, pois sequer a expressão *arte* existia enquanto palavra por meio da qual seriam nomeados certos objetos com características e significados particulares. Assim, se nesses termos o vocábulo *arte* não existia (ou existia com significado totalmente distinto do que tem hoje), muito menos ainda existia a palavra *artista*, que só aparece um bom tempo depois do Renascimento. Mesmo nesse período, são tão somente empregadas as expressões pintor, escultor e arquiteto, como se pode ver, por exemplo, na obra de Giorgio Vasari, *A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, publicada em 1550 e considerada a primeira historiografia da arte, muito embora, como o próprio título revela, tenha tratado, sobretudo, dos “artistas” e não das “artes”, cujos personagens foram por ele reunidos em três categorias distintas em função dos respectivos objetos de trabalho. Todavia, se os objetos são distintos (pintura, escultura, arquitetura), as suas atividades, na visão de Vasari, teriam algo de essencial em comum, ou seja, seriam todas “*arte del disegno*”. É por meio dessa *arte*, leia-se atividade, que

Vasari estabelece, substantivamente, a ruptura do Renascimento com o medieval; pois só então, e por decorrência, os “excelentes” pintores, escultores e arquitetos seriam dignos do “excelso” mundo das artes liberais. Tão somente por isso, suas obras eram, na essência, distintas do mero “artefato”, fosse esse um objeto, uma pintura, uma escultura ou uma arquitetura. Tratava-se, fundamentalmente, de valorizar a gênese antes da coisa gerada. No entanto, é claro, para uma distinta gênese, haveria de corresponder um igualmente distinto resultado. E tudo isso só seria possível se, no território das artes, alguém personificasse a “*arte del disegno*”, ou seja, uma atividade que passa a fazer parte do rol das *artes liberais*, em oposição às *artes mecânicas*.

Portanto, e Moscovic tem pleno conhecimento disso, a separação que então ocorreu foi bem mais abrangente do que aquela que, à primeira vista, o seu texto pode nos fazer crer. Não se tratava apenas de uma separação entre objetos – artísticos e não artísticos – nem tampouco apenas entre atividades. O que se deu foram mudanças bem mais amplas, mais complexas e indissociáveis entre si, envolvendo tanto atividades quanto objetos – e não há dúvida de que a separação/distinção, na verdade oposição, entre as atividades foi determinante da separação entre os objetos. Dito de outra maneira: antes de serem separados os objetos entre o que seria e o que não seria “arte”, foram separadas, radicalmente, as atividades que estariam na origem de cada um deles; à luz dessas atividades é que os objetos foram, *a posteriori*, classificados e, sobretudo, valorados.

Empregando-se (sem muito rigor no caso) a expressão *artista*, pode-se dizer que, para a cultura do Renascimento, os *artesãos* medievais não seriam *artistas*, não apenas nem principalmente, porque eles supostamente não reconheceriam uma diferença essencial entre uma “obra de arte” e um “artefato”. Eles, os artesãos, não seriam artistas, antes de tudo, porque não preencheriam os princípios e as condições instituídos como verdadeiros cânones pela elite cultural de então, indissociáveis esses das artes liberais. E se isso era igualmente válido para quem trabalhava como pintor ou escultor, era ainda mais para o

arquiteto. Portanto, assim como é um erro transpor para a Idade Média os significantes *arte* e *artista* com os mesmos significados que há muito tempo lhes foi dado, e que ainda hoje perduram, é um grave equívoco fazer isso com o significante *arquiteto*.

A isso acrescente-se, admitindo-se certa flexibilização no uso dos termos, o que diz Andrew Martindale: “Antes do século XV, nada parece existir da mística que vai mais tarde aureolar o ‘grande artista’. Parece que se consideravam os bons artistas como artesãos superiores especializados, e esse estado de espírito deve ser a base de todo estudo relativo ao lugar do artista na sociedade. O artista é, antes de tudo, um artesão que trabalha, aparentemente, em um centro cosmopolita ativo e que convive com pessoas praticando todas espécies de ofícios.”²⁶³ Sobre o mesmo assunto, Jean Gimpel vai ainda mais longe e afirma: “Para terminar com essa questão de terminologia, precisemos, pois, que deliberadamente nos abstenhamos de empregar a palavra ‘artista’, que não acrescenta nada à grandeza dos construtores das catedrais, cujo sentido atual é totalmente estrangeiro ao espírito da Idade Média. Aliás, é somente no *Dictionnaire de l’Academie Française* de 1762 que o ‘artista’ é mencionado com a significação que conhecemos hoje.”²⁶⁴ Pode-se dizer o mesmo no que concerne ao emprego da palavra *arquiteto*, quando se fala a respeito da arquitetura medieval, pois, além de ser inadequada segundo o significado que passou a ter após o Renascimento, ela “não acrescenta nada à grandeza dos construtores das catedrais”. Ademais, em se tratando da expressão *artista*, o seu uso se dá de maneira pouco rigorosa, não apenas nos casos acima citados, pois tal ocorre também quando, ainda hoje, sob essa designação nos referimos, indistintamente, tanto ao arquiteto quanto ao pintor e ao escultor, ignorando-se as diferenças entre a produção da arquitetura e a da pintura ou a da escultura.

Sobre o arquiteto e a sua suposta existência na Idade Média, vejamos também o que diz Pierre du Colombier: “M. Minvielle, autor de uma tese de

²⁶³ Martindale, Andrew. Op. cit.

²⁶⁴ Gimpel, Jean. *Les batisseurs de cathédrales*. Paris: Ed. du Seuil, 1958.

direito sobre a história e as condições jurídicas da profissão arquiteto, define essa profissão, tal como a entendemos hoje, por três características: a) o arquiteto traça o plano, estabelece o orçamento; b) dirige e fiscaliza os trabalhos; c) verifica e regula os documentos do empreiteiro com o qual o ‘patrão’ tratou diretamente. Quase não há necessidade de acrescentar que, adotando uma definição tão restritiva, não se encontra nada de arquitetos na Idade Média.”²⁶⁵ Concordo com Colombier, mas, quando se trata dessas questões, caminha-se sobre um terreno nada sólido, no qual todo o cuidado é pouco. Entretanto, deve-se avançar enfrentando as dificuldades, superando os obstáculos e, sobretudo, escolhendo o bom caminho a percorrer, ou seja, aquele que tem a produção arquitetônica como seu fundamento e baliza.

Nesse sentido, recorde-se da organização cooperativa do trabalho que a arquitetura pressupõe enquanto intrínseca à sua produção – organização que, por si só, determina essenciais diferenças entre a maneira como se produz a arquitetura e aquelas das quais, via de regra, resultam a pintura e a escultura. Essas podem (e normalmente é isso que ocorre) ser feitas individualmente. Não é o caso da arquitetura, pois nessa o trabalho comparece sempre dividido entre distintos indivíduos, por poucos que às vezes sejam. Contudo, não se pode ignorar, insisto nisso, que o trabalho cooperativo ocorre sempre sob determinadas relações de produção. No caso da manufatura, e pelas razões já expostas, tais relações exigem a divisão/separação entre os que personificam o trabalho intelectual e o trabalho manual. Divisão, no nosso caso, e simplificando, entre quem projeta (desenha) e quem executa (constrói). Certamente por isso Bruno Zevi comenta, de maneira genérica e nos seguintes termos, as relações entre *projeto* e *execução*: “Não há atividade artística na qual as fases de concepção e realização estejam separadas tal e como ocorre na arquitetura. Um quadro que não esteja pintado por quem o concebeu não é de jeito algum uma obra de arte; de tal maneira isso é certo que, quando o mestre se limita a preparar um esboço e encomenda a execução aos alunos, obra de arte é o

²⁶⁵ Colombier, Pierre du. *Les chantiers des cathédrales*. Paris: Ed. A & J. Picar, 1953.

esboço, e não o quadro. Um escultor poderá traçar cem desenhos para uma estátua, porém, seria inimaginável que se dispensasse de modelá-la em barro, em cera ou em mármore. Ainda mais absurdo seria um poeta encarregar a um terceiro o desenvolvimento do seu canto. Uma obra de arte existe, em resumo, só quando se chegou à expressão, e a expressão se chega realizando-a, vivendo o processo que vai da configuração esquemática à última pincelada, ao golpe de buril final, à correção do último verso, à nota de clausura sinfônica. Tais condições se deram muito raramente na história da arquitetura; portanto, se fossemos despojá-la de todos aqueles edifícios nos quais não se verificou a presença contínua e direta de uma mesma personalidade, a reduziríamos [...] a pouquíssimas. Cada vez que um historiador enfrentou, com espírito livre de conformismos, o problema da relação entre projeto e execução teve que reconhecer essa exigência como radicalmente redutora.”²⁶⁶

Esse texto de Zevi demanda muitos comentários, mas me restringirei a alguns e começo chamando a atenção para o fato de que, não há dúvida, ele está pensando naquele conjunto de arquiteturas comumente tratada pelos historiadores, dele estando excluída aquela chamada de “arquitetura sem arquiteto”. Ademais, segundo meu juízo, Zevi se meteu em uma enrascada; não por ter, segundo as suas próprias palavras, “enfrentado o problema da relação entre projeto e execução”, mas sim pela maneira como o enfrentou. A causa disso já se revela quando ele adota uma situação particular como se fosse geral, ao afirmar que “não há atividade artística na qual as fases de concepção e de realização estejam separadas tal como ocorre na arquitetura”, e acrescenta que, entretanto, isso não acontece na produção da pintura, da escultura etc., pois, caso contrário, essas não seriam “obras de arte”. Parece-me que, na medida em que o seu pensamento se desenvolve e se expressa ao longo do texto, Zevi se dá conta de que essa verdade válida para todas as demais artes seria “radicalmente redutora” quando aplicada à arquitetura. É óbvio que ele, embora não utilize as expressões, está pensando, repito com outros termos, na “arquitetura com

²⁶⁶ Zevi, Bruno. *Architectura in nuce*. Madri: Ed. Aguilar, 1969.

arquiteto” e tão somente nessa, pois é na sua produção que se realiza, de modo pleno, a separação entre a concepção e a realização, e dá-se não apenas eventualmente, mas como algo que lhe é inherente. E isso, é inevitável, tem as suas consequências, pois, segundo suas próprias palavras, se despojássemos o território da arquitetura daqueles “edifícios nos quais não se verificou a presença contínua e direta de uma mesma personalidade, (o) reduziríamos [...] a pouquíssimos”. Estamos diante, no mínimo, de um expressivo paradoxo, do qual o próprio Zevi se torna ciente sem, no entanto, explicitá-lo, pois, caso contrário, o risco de chegar a uma indesejável conclusão seria enorme. Por quê? Porque, se aplicarmos à arquitetura (enquanto arte) aquelas condições inicialmente por ele colocadas a todo “objeto artístico”, não se estaria apenas provocando uma redução da quantidade, mas sim excluindo do universo das obras de arte todas aquelas projetadas por arquitetos. Ademais, não se tome “a presença contínua e direta de uma mesma personalidade” à qual Zevi se refere e recorre, enquanto suposta “solução” para o imbróglio, pois a presença do arquiteto fiscalizando e, por vezes, orientando pessoalmente o que ocorre no canteiro não resolve em nada a contradição decorrente da cisão entre a concepção e a realização. Aliás, a obra *Architectura in Nuce* de Zevi, na qual ele faz os citados comentários, foi escrita em 1964; portanto, dez anos após a sua conhecida *História da Arquitetura Moderna* escrita em 1950. Nesta, diferentemente do que escreveu naquela, ele afirmava o seguinte, em nítida contradição: “A arquitetura gótica era fruto de um sistema de trabalho coletivo, e não da concepção de um só arquiteto mecanicamente transcrita em pedras por grupos de operários”. Zevi esqueceu-se do que havia escrito antes? Ou, hipótese mais plausível, resolreu ignorá-lo para não ter que enfrentar as questões da relação entre projeto e construção, quando, por exemplo, aplicadas à arquitetura gótica? “Desobrigando-se” assim, por decorrência, de explicar as radicais mudanças então ocorridas a partir do Renascimento.

Ademais, sublinhe-se igualmente que outra óbvia característica distintiva da produção da arquitetura, por um lado, e da pintura e da escultu-

ra, de outro, encontra-se não apenas nos materiais utilizados, mas também nos meios de produção. Quanto a esses, e não apenas nas obras arquitetônicas de grande tamanho, a utilização, por exemplo, de instrumentos de trabalho de certo porte se faz necessária devido às tarefas que exigem, por exemplo, a movimentação de grandes pedras e peças de madeira, não realizáveis apenas pela força humana. Isso, é evidente, não ocorre na produção de escultura, a não ser nas de grandes dimensões. Porém, não é sobre essas obviedades que aqui quero tratar, mas sim sobre como esses meios de produção eram empregados já na Idade Média, sem diferença, diga-se, em relação àquilo que ocorria no Renascimento e que continuou ainda por muito tempo, em alguns casos chegando mesmo até hoje. Moscovic, entre outros, refere-se a isso ao falar dos trabalhos realizados não apenas nos canteiros de obras: “Sobre os canteiros dos construtores, nos arsenais de guerra, nas minas ou nos trabalhos de fortificação, por tudo onde os artesãos afluem, certos mecanismos específicos são indispensáveis à boa marcha do conjunto. Estando dado o volume dos materiais a transportar, a altura ou a profundidade na qual se trabalha habitualmente, instrumentos de carga devem ser relativamente importantes.”²⁶⁷ No que tange a arquitetura, são expressivas as gravuras ou iluminuras (figura 111) que retratam as “máquinas” utilizadas na construção dos grandes edifícios na Idade Média, destacando-se entre elas as “gruas”. “Os monta-cargas”, afirma

John Harvey se referindo a uma gravura francesa do século XV, “eram gruas ligadas a grandes rodas, acionadas seja por um cabrestante, seja por um homem caminhando no seu interior.”²⁶⁸

Na produção da arquitetura, portanto, a utilização de “máquinas” às quais os gestos do trabalho humano deveriam se adaptar, na condição de mera força



Figura 111: Iluminura com cena de um canteiro medieval.

²⁶⁷ Moscovic, Serge. Op. cit.

²⁶⁸ Harvey, John. Op. cit.

física, antecede aquilo que o capitalismo transformaria em norma geral implantada em todos os demais ramos. Sublinhe-se, no entanto, que na Idade Média as tarefas diretamente associadas a esses engenhos eram realizadas por trabalhadores que não pertenciam às corporações de artesãos – eles eram tão somente trabalhadores braçais sem nenhuma qualificação especial. Porém, ao nos reportarmos a esses “aparelhos” e à sua relevância, deve-se levar em conta o que destaca Pierre de Colombier: “Finalmente, são os braços dos operários, com os seus prolongamentos naturais, os instrumentos, que edificaram as catedrais.”²⁶⁹ Portanto, mesmo que “máquinas” tenham sido bastante utilizadas, já que indispensáveis, o que de fato contava como fator determinante no processo produtivo era, por um lado, a quantidade da força de trabalho humano e, por outro, o trabalho dos distintos artesãos que empregavam instrumentos até certo ponto rudimentares, domináveis por suas mãos hábeis: talhadeiras, martelos, serrotes, esquadro, prumo etc.

Sobre a reunião desses vários trabalhadores e os seus respectivos trabalhos, não apenas nos canteiros de obras medievais, são numerosos e consistentes os estudos sobre como isso se dava; assim como são relevantes, enquanto valiosa fonte iconográfica, as gravuras nas quais cenas dos canteiros são retratadas com uma relativa riqueza de informações a respeito. Os próprios edifícios, muitas vezes, quer seja por meio das suas esculturas, quer seja por meio dos seus vitrais, se encarregaram de fazer chegar até nós indicações importantes sobre a maneira como eles foram construídos. E a abundância de elementos descrevendo, cada um ao seu modo, a construção das grandes catedrais atesta, por si só, a relevância de tais eventos – o que não é de se admirar dada a sua dimensão econômica, política e ideológica. Mas não apenas isso, pois, quando os vários trabalhos que concorreram para a construção da catedral são nela própria retratados, está sendo atestada a importância que eles tiveram para tanto.

Aliás, um fato curioso, até mesmo insólito para nós, mas também muito revelador, encontra-se na Catedral de Laon (figuras 112), França. Se observarmos

²⁶⁹ Colombier, Pierre. Op. cit.

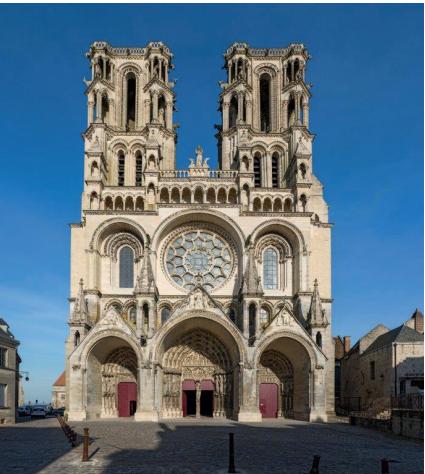


Figura 112: Catedral de Laon; foto de Diliff.



Figura 113: Torre da Catedral de Laon, destacando a presença das esculturas dos bois; foto de Vassil.

as suas duas torres (figura 113), veremos, no alto de cada uma delas, a presença de esculturas representando bois. Segundo historiadores, tal fato atesta o reconhecimento da importância desses animais que, enquanto bestas de carga, ajudaram a transportar as pedras com as quais a catedral foi construída. Qualquer coisa, de minimamente semelhante, é inimaginável na aristocrática arquitetura clássica renascentista.

Para ilustrar as maneiras sob as quais se dava a associação dos distintos trabalhos na produção da arquitetura medieval, relembro alguns estudos que têm como objeto a organização não apenas dos canteiros, mas também das pedreiras. Pierre du Colombier destaca que, na construção das catedrais góticas, a quantidade de trabalhadores diretamente envolvidos era significativamente menor do que aquela que se tem notícia quando, por exemplo, trata-se das grandes construções do Egito Antigo. A ausência de mão de obra escrava, no caso das catedrais (uma essencial diferença qualitativa) certamente explica, em muito, essa diferença quantitativa. Ademais, a arquitetura gótica exigia uma mão de obra artesã qualificada sob os mais variados aspectos, responsável não apenas pela complexa materialidade da obra, mas também pelas esculturas, pinturas e vitrais, estes dois últimos feitos por ofícios específicos. Além disso,

a quantidade de artesãos requerida pela construção mais ou menos simultânea de várias catedrais (vide o livro a *Cruzada das Catedrais* de Jean Gimpel), e dado o

número relativamente pequeno dos trabalhadores habilitados, certamente restringia a quantidade desses em cada um dos canteiros. Soma-se a isso o fato de que os recursos financeiros não eram ilimitados, o que indubitavelmente contribuiu para tanto. Um conjunto de fatores que também explica o largo tempo de construção de uma catedral, na totalidade das vezes por alguns séculos.

Porém, Pierre du Colombier não se refere apenas à expressiva quantidade dos trabalhadores empregados nas construções, pois ele igualmente cita os vários ofícios presentes nos canteiros de obra, usando como exemplos dois casos ingleses: “(em) um canteiro laico, o mais considerável [...] que se conheceu na Inglaterra, e cuja atividade excepcional se explica pelo fato de que se tratava de uma obra real, e que interesses militares estavam em jogo [...], [localizado] em Beaumaris Castle, entre 1278 e 1280, encontram-se 500 pedreiros, 30 ferreiros, carpinteiros, mais 1.000 simples operários manuais e 200 carreteiros. Entretanto, em Westminster, na época em que o rei Henri III apressava os trabalhos, existiam ainda 700 pessoas. No mesmo lugar, em 1253, [e] seguindo apenas as pessoas de ofício: [encontravam-se] 39 talhadores de pedra, 15 marmoristas, 26 pedreiros-assentadores, 32 carpinteiros, 2 pintores, 13 polidores de mármore, 19 ferreiros, 14 vidraceiros, 4 instaladores hidráulicos, ao todo 167, aos quais se acrescentariam os simples trabalhadores manuais.”²⁷⁰ Observa-se, pois, no caso, uma grande fragmentação do trabalho cooperativo e uma correspondente “especialização” dos trabalhadores dedicados às tarefas específicas.

Ademais, já falamos sobre isso, a construção da catedral ocorrendo sempre em um centro urbano não obtinha nele, é óbvio, os materiais dos quais necessitava. Na cidade, evidentemente, não existiam a pedra, a madeira etc. As pedreiras, via de regra, não pertenciam aos “chapitres”, devendo as pedras, portanto, serem compradas e transportadas por uma distância não desprezível para a época, dada a precariedade das estradas e dos meios de transporte de cargas. Atentemo-nos para o fato de que o preço do transporte incidia de maneira intensa no preço das pedras. “Os transportes pesam fortemente sobre o

²⁷⁰ Colombier, Pierre. Op. cit.

preço, afirma Pierre de Colombier. Quando se faz vir para Troyes a pedra de Tonnerre (o que só pode ser por carreta), o preço de compra se encontra quintuplicado quando chega no canteiro. Mesmo por água, os custos continuam consideráveis, pois é preciso quase sempre uma carreta da pedreira ao porto de partida, transbordos, nesse porto e no de chegada, e outra carreta até o canteiro.”²⁷¹ Sobre as questões aí envolvidas, e não apenas elas, recomendo, em especial, a leitura dos estudos reunidos por Odette Chapelot e Paul Benoit no livro *Pierre & Métal dans le bâtiment au Moyen Age*.²⁷²

Como as carretas não conseguiam transportar muita carga de uma só vez, e para reduzir ao máximo possível seu peso e volume, em muitos casos adotava-se uma organização e divisão do trabalho de molde a permitir que as pedras fossem então talhadas na própria pedreira, de acordo com as dimensões e as características gerais pré-estabelecidas – o que, por decorrência, exigia uma mão de obra mais qualificada do que aquela dos operários que tão somente extraiam e/ou carregavam as pedras. Como narra John Harvey: “a pedra, em muitas pedreiras, era talhada no local antes do transporte, segundo cotas estabelecidas em pergaminho ou sobre telas e enviadas anteriormente”.²⁷³ Isso pressupunha uma predefinição das formas e das dimensões das pedras a serem utilizadas nas várias partes do edifício – o que se fazia acompanhar, nesse quesito, de certa previsão do processo construtivo associado ao gótico, distinto daquele da grande maioria das construções românicas.

Jean Ginpel também descreve o trabalho nas pedreiras ligadas às construções góticas destacando outros aspectos: “Um dos artesãos importantes das cruzadas das catedrais foi o trabalhador das pedreiras, mas seguidamente se ignora. Sabe-se mesmo da sua existência? Ele não aparece no canteiro, ele parece viver fora da comunidade. Muito raro são os autores que os mencionam. Étienne Boileau, o primeiro, o esqueceu em seus estatutos [...]. No entanto, o

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Chapelot, Odette e Benoit, Paul. *Pierre e Métal dans le bâtiment au Moyen Age*. Paris: Editions de L’École des Hautes Etudes em Sciences Sociales, 1985.

²⁷³ Harvey, John. Op. cit.

trabalhador das pedreiras nelas deixou sua juventude e sua saúde. Sua vida foi penosa, pois ele seguido trabalhava em más condições materiais; ele sofreu humilhação [...] e foi atingido por silicose nas galerias subterrâneas. Ele foi mal remunerado, nunca mais do que um simples trabalhador manual.”²⁷⁴

Relembre-se também que, já na baixa Idade Média, período no qual prevalece o gótico, em muitos casos a produção das esculturas não se fazia no canteiro ou, menos ainda, diretamente sobre um bloco de pedra indissociável do próprio edifício, como ocorria, via de regra, durante o período românico. Tudo indica que, em várias ocasiões, sobretudo a partir do século XIII, não apenas esculturas, mas também alguns componentes da construção eram produzidos “em série”, em ateliers mais ou menos especializados, distantes dos canteiros, e de acordo com as encomendas que lhes eram feitas. “A Tournai, escultores se instalam e expedem peças sob encomenda. Em 1272, o abade de Cambron negocia com dois entre eles, para o fornecimento e o envio a Bruges de colunas de janelas a serem talhadas de acordo com dimensões estipuladas.”²⁷⁵ Quanto à produção de estátuas “semi-industrializadas”, atente-se para o que diz Colombier: “Parece mesmo que, no fim do século XIV e no XV, na Inglaterra, as pedreiras de Purbeck e de Corfe, que forneciam mármores talhados e mesmo estátuas sob encomenda, foram verdadeiras organizações industriais. A Tournai, dois talhadores de pedra entregavam ‘tudo feito’: colunas, consoles, janelas que eles executavam segundo moldes que lhes haviam sido enviados.”²⁷⁶

Ademais, e como já vimos, a construção de um edifício não pressupunha apenas um trabalho cooperativo, mas sim a organização de vários trabalhos singulares de naturezas diversas (trabalho com a pedra, trabalho com ferro, com madeira, execução de vitrais, confecção de andaimes e monta-cargas etc.), fazendo do canteiro uma reunião de trabalhos objetivamente distintos, seja pela matéria-prima empregada, pelos instrumentos utilizados, pelas habilidades requeridas, seja pelo produto resultante. No caso das arquiteturas

²⁷⁴ Gimpel, Jean. *Les batisseurs de cathédrales*. Paris: Ed. du Seuil, 1958.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Colombier, Pierre. Op. cit.

medievais, e em se tratando dos trabalhos mais qualificados que exigiam um *savoir-faire*, havia, portanto, uma divisão de natureza técnica entre os distintos ofícios pertencentes às diferentes corporações, agindo cada um deles com autonomia em relação aos outros, mas de maneira cooperativa. Salvo algumas exceções, no canteiro de obras, um ofício não estava subordinado ao outro, mesmo que, via de regra, o mestre pedreiro fosse, de fato, a figura mais importante, dada a predominância e a relevância do seu trabalho e da sua equipe sobre os demais. Sobre isso, vejamos o que diz Pierre du Colombier: “Está claro que os pedreiros nunca são os únicos nos canteiros. Muitos outros corpos de ofício estão em causa [...] carpinteiros, marmoristas, encanadores, ferreiros, vidraceiros. Esses ofícios são independentes, e cada um tem seu mestre. O problema de sua cooperação e de sua subordinação não existe sem certamente provocar dificuldades, sobretudo no que concerne aos dois corpos principais, pedreiros e carpinteiros. Para a Inglaterra, nós temos cartas patentes de 1257 pelas quais dois mestres principais são nomeados para coordenar as obras de alvenaria e de carpintaria. Na França, onde os ofícios eram extremamente ciumentos de suas prerrogativas, as disputas não devem ter sido menores.”²⁷⁷

Existia também uma divisão e hierarquização entre os trabalhos que tinham a pedra como matéria-prima, envolvendo tarefas e trabalhadores significativamente distintos. No topo da hierarquia, encontram-se aqueles que possuíam conhecimentos estruturais e o domínio da estereotomia – *savoir-faire* associado ao corte e à associação dos sólidos empregados na construção – e, mais abaixo, os que trabalhavam nos cortes mais simples das pedras a serem tão somente assentadas na confecção de um muro ou de uma coluna. Os primeiros, muitas vezes chamados de *latomus*, e os outros, de *cementarius*. Além do mais, como já vimos sobretudo nas grandes construções, dava-se a participação de uma mão de obra “livre”, isto é, não pertencente às corporações de ofício, fazendo com que a divisão do trabalho no canteiro de obras não se restringisse àquela entre os vários ofícios reconhecidos como tais. A esses simples trabalhadores manuais, eram reservados os trabalhos mais duros e que exi-

²⁷⁷ Ibid.

giam pouca ou nenhuma qualificação; desde que não fossem imbecis, bastava a força do corpo. Isso criava uma divisão do trabalho de outra ordem: aquela entre os artesãos qualificados, associados em corporações, e os simples operários braçais. “Se fosse desejado que a construção andasse rápido, o esforço recairia sobre estes últimos.”²⁷⁸ Entre essas duas categorias de trabalhadores, existia uma nítida hierarquia de salários, e não foram poucas as vezes nas quais os conflitos entre ambas se manifestaram.

“O trabalho penoso”, diz Hautecoeur, “era utilizado na França para a extração e o transporte das pedras. Porém, era necessária uma mão de obra sábia para a construção das abóbadas góticas, dos arcobotantes, dos feixes das colunas, onde todo erro de execução, toda a imprecisão poderia ser fatal (figuras 114, 115 e 116). Como os séculos XII e XIII empreenderam numerosos edifícios, e essa mão de obra não era em quantidade infinita, explica-se a lentidão com a qual foram erguidas as catedrais.”²⁷⁹ É verdade, mas isso também explica a dependência que o contratante tinha em relação a esse indispensável trabalhador. Em se tratando dos artesãos, o famoso exército industrial de reserva, ao qual se refere Marx, ainda não tinha sido constituído. Assim, tal dependência no que concerne a esses artífices, seja relativa ao processo de trabalho propriamente dito, seja no que diz respeito à qualidade do produto, criava obviamente uma situação indesejável para o contratante não apenas do ponto de vista técnico, mas também financeiro, posto que ele então se encontrava dependente de uma mão de obra escassa e a preço relativamente elevado. A eliminação desse entrave certamente se colocava como uma meta a ser atingida pelos patrões-contratantes como condição necessária ao máximo domínio da produção, do processo de trabalho e do produto resultante.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Hautecoeur, Louis. Op. cit.

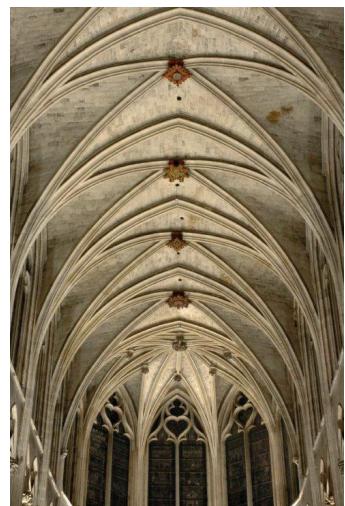


Figura 114: Abóbadas góticas da Igreja Saint-Severin, Paris; foto de Romanceor

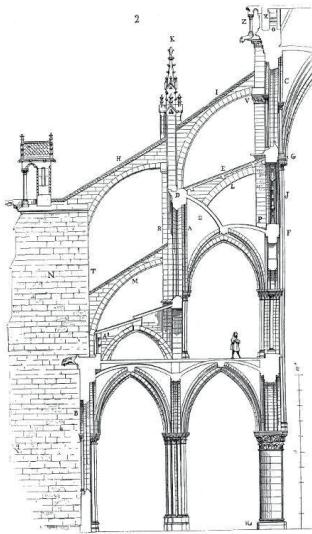


Figura 115: Corte da nave da *Notre-Dame de Paris*, com destaque para os arcobotantes; desenho de Viollet-le-Duc.

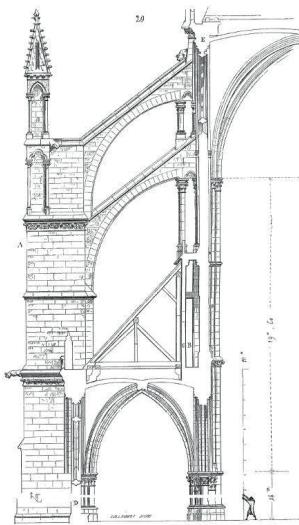


Figura 116: Corte da nave da *Catedral de Amiens*, com destaque para os arcobotantes; desenho de Viollet-le-Duc.

Sobre os simples trabalhadores manuais, as suas origens sociais e o tipo de trabalho que realizavam, Jean Gimpel nos dá informações importantes: “O lugar de recrutamento dos trabalhadores braçais deve ser buscado na ‘classe’ dos desgarrados. Esses eram, frequentemente, os servos que fugiram dos seus senhores e vinham buscar refúgio nas cidades distantes das suas terras natais. Sabe-se que, se eles não fossem reclamados por seus senhores ao final de um ano e um dia, eles se tornavam livres e cidadãos da cidade. Os braçais se recrutavam também, provavelmente, entre os filhos dos camponeses, crianças de famílias numerosas que partiam para buscar na cidade a aventura e a liberdade. Uns e outros podiam fazer-se empregar imediatamente sobre numerosos canteiros da cidade. O braçal do canteiro foi um braçal livre. O trabalho a eles demandado é variado. A contabilidade de Autan lhes mostra ajudando os carpinteiros a transportar madeiras, escavando para abrir uma pedreira e transportando telhas para o alto da igreja de Saint-Lazare”²⁸⁰ (figura 117). Certamente a concorrência ou a disputa entre uma mão de obra desqualificada e a baixo preço e aquela qualificada e disposta a fazer valer o seu *savoir-faire*, sempre que possível, foi usada pelo contratante a seu favor. Ademais,

guardadas as especificidades, a realidade descrita por Gimpel não difere do que ainda hoje ocorre em países como o Brasil em relação aos trabalhadores braçais empregados na produção da arquitetura.

²⁸⁰ Gimpel, Jean. *La revolution industrielle du Moyen Age*. Paris: Ed. du Seuil, 1975.



Figura 117: Catedral Saint-Lazare de Autun, França; foto Kokin.

Outro aspecto importante a ser ressaltado sobre a mão de obra utilizada nas grandes construções medievais, sobretudo no período gótico, concerne à forma como, muitas vezes, ela era arregimentada. O que se sabe a respeito é que, em um número não desprezível de casos, os trabalhadores foram forçados, e não apenas por razões estritamente econômicas, a trabalhar em canteiros com frequência distantes dos seus lugares de origem.

A autoridade e a força dos que detinham o poder, laico ou religioso, foram então empregadas para que se conseguisse a reunião da mão de obra requerida na quantidade necessária às exigências de um canteiro de obras complexo e de grandes dimensões. Na Inglaterra por exemplo, conforme relata John Harvey, tal prática foi sentida durante muitos séculos: “Próximo do fim do século XI, na Inglaterra como no continente, era um problema difícil reunir um número suficiente de trabalhadores qualificados em canteiros seguidamente distantes de tudo. De fato, não sabemos exatamente como ele era resolvido. Por isso, o poder real de coerção foi seguidamente utilizado não apenas pela coroa, mas também pelos construtores que compravam o direito de utilizar essa prerrogativa. Nos séculos XIII e XIV, era frequente trazer a mão de obra de províncias mais distantes. Em 1233, carpinteiros recrutados em Reading foram enviados para Paincastle na Radnorshire, a 200 quilômetros de lá, e receberam cada um 1 shilling e 4 penes para seus gastos com o deslocamento. Mesmo antes, devia certamente existir meios de persuadir, ou mesmo forçar, os operários qualificados de se apresentarem nos grandes canteiros.”²⁸¹

Além do caráter autoritário da maneira como, em muitos casos, a mão de obra era constrangida a trabalhar, o citado texto de John Harvey nos revela

²⁸¹ Harvey, John. Op. cit.

também a existência de uma grande mobilidade da força de trabalho associada à produção da arquitetura nos últimos séculos da Idade Média. Algo significativamente distinto do tradicional sistema corporativo, isto é, o da corporação no seu modelo clássico: aquele do pequeno ateliê. Nesse, a sua existência estava vinculada e restrita a uma cidade ou comuna e subordinada aos regulamentos definidos por esta, limitando-a não apenas profissionalmente, mas também territorialmente. As diferenças no caso da produção arquitetônica, no que tange a mobilidade, explicam-se por várias razões, a começar pela já lembrada escassez de mão de obra qualificada exigida para as construções, muitas vezes, sequer existente na cidade onde se iria construir – o que não só tornava aceitável, mas também necessária tal mobilidade. Aliás, tornava-se aceitável porque era necessária. E são muitos, senão todos, os casos nos quais o mestre de obras se deslocava com sua equipe para trabalhar em outro canteiro, até mesmo localizado em outra região distante, movidos pelo fato de que o canteiro no qual antes estavam trabalhando havia sido interrompido. É sabido que todos os grandes canteiros de obras, por um ou outro motivo, foram paralisados por várias vezes e por um longo período, o que obrigava os trabalhadores a buscar trabalho em outros lugares. “Aqueles que levavam uma vida errante”, afirma Jean Gimpel, “não o faziam, evidentemente, só pelo prazer de ver outras regiões. Alguns deixavam um canteiro na esperança de encontrar outro lugar um salário melhor. Seguido também por razões independentes de suas vontades, os operários deviam tomar a estrada em busca de um novo trabalho, seja porque o canteiro foi terminado, seja porque o chefe do canteiro, descontente com os seus trabalhos, os demitia sem aviso prévio e sem indenização, seja porque, esgotando-se os fundos da *fábrica* (órgão encarregado da administração da obra), a construção era provisoriamente interrompida.”²⁸²

A presença de simples operários braçais, assim como a existência de grupos de ofícios não vinculados a um lugar, fazia com que os trabalhadores da construção se caracterizassem por serem, em certa medida, “livres”, isto é,

²⁸² Gimpel, Jean. *Les batisseurs de cathédrales*. Paris: Ed. du Seuil, 1958.

ou não estavam atrelados ao regime corporativo, no caso dos primeiros, ou gozavam de uma flexibilidade maior quando comparados como as regras dos demais ofícios, podendo, por decorrência, oferecer os seus trabalhos “livremente” a quem lhes quisesse contratar em qualquer lugar. Portanto, a força de trabalho desses artesãos da construção já existia sob a forma de mercadoria. Aliás, “é um fato constante”, diz Moscovic, “que a construção das cidades, das catedrais, dos castelos era confiada a artesãos que, em razão da sua mobilidade e da complexidade de suas tarefas, demoraram a se integrar nas confrarias e no sistema corporativo.”²⁸³ A isso devem ser acrescentados outros importantes motivos da, por vezes, não inclusão dos ofícios da construção no regime típico das corporações, que decorrem da específica luta de classe das quais eles eram um polo, conforme se depreende do que diz Jean Gimpel: “Se nós nos encontramos na Inglaterra, que teve a sorte de conservar inúmeros estatutos como aquele de York ou de Conventry, nós constatamos a ausência de estatutos concernentes aos talhadores de pedra e aos pedreiros. Isso se explica pelo caráter migratório; eles escapavam ao controle da municipalidade. Por outro lado, esses homens trabalhavam para a Igreja e os senhores, que não tinham interesse em que os operários da construção estivessem organizados profissionalmente: a Igreja, porque os operários poderiam então discutir as condições da contratação e da remuneração; os senhores, porque os operários agrupados poderiam eventualmente se opor ao tão cômodo sistema de requisição.”²⁸⁴ A isso se acrescente o dito por Pierre du Colombier: “Na Inglaterra, nós encontramos em efeito duas espécies de acordos, mais ou menos espontâneos, para impedir a outros operários, atuando a serviço do rei, de trabalhar por salários inferiores aos normais (...). Nos parece, porém, perceber ainda qualquer coisa de análoga nas ações legais (certamente desfavoráveis aos operários) do reformador Wycleff: ‘Esses operários’, dizia ele, ‘conspiram em conjunto para impedir que um homem de ofício possa receber pela jornada um salário menor do que aqueles que eles fixam, quando

²⁸³ Moscovic, Serge. Op. cit.

²⁸⁴ Gimpel, Jean. *Les batisseurs de cathédrales*. Paris: Ed. du Seuil, 1958.

ele poderia, de plena consciência, fazer mais; eles se recusam a executar um trabalho que diminuiria o ganho de outros homens de ofício. Eles se recusam a fazer outra coisa que não seja talhar a pedra, quando eles aumentariam o lucro do seu mestre, sem se prejudicar a si próprios, assentando a pedra.”²⁸⁵

Vejamos um pouco mais a respeito da especificidade da produção arquitetônica que a distingue da produção sob o regime corporativo típico – especificidade que fez do território da arquitetura, sobretudo no final da Idade Média, um solo fértil à introdução das relações de produção capitalistas, preparando o terreno, no caso o canteiro, para aquilo que ocorreria de maneira plena a partir o Renascimento. Refiro-me ao fato, óbvio a partir do que já foi dito, de que a produção de uma catedral, ou de um grande edifício qualquer, pressupunha uma quantidade de recursos materiais e financeiros impossíveis de serem encontrados na mão de um artesão ou mesmo de uma corporação. Tais condições só estavam reunidas nas classes e nos grupos sociais poderosos, bem como nas instituições vinculadas à Igreja, à nobreza e à burguesia. Mesmo que houvesse, como já vimos, uma participação da população na constituição dos recursos financeiros, ela era relativamente pequena quando comparada com aqueles que, e somente eles, tinham as condições de reunir a quantidade de dinheiro necessário à aquisição dos materiais de construção, dos grandes instrumentos de trabalho, por vezes, até mesmo o terreno etc., além daquele dinheiro necessário à contratação de uma vasta mão de obra. É uma realidade que distingue a produção da arquitetura de pequeno porte, via de regra doméstica, daquelas dos médios e grandes edifícios; e, sobretudo, da produção destas daquelas feitas em pequenos ateliers, cada um com o seu mestre e a sua pequena equipe, e com os próprios recursos. Aliás, nesses casos, já vimos, o mestre, mesmo que tivesse recursos, estava proibido de contratar quem fosse estranho ao ofício, obrigando-se a trabalhar tão somente com a sua equipe constituída de companheiros e aprendizes.

²⁸⁵ Colombier, Pierre. Op. cit.

Em se tratando da produção da arquitetura em tela, os contratantes ou os seus representantes não se comportavam apenas como alguém que, *a posteriori*, receberia o produto encomendado, sem nenhuma ingerência na sua produção. Essa ingerência ia muito além da negociação e da contratação da mão de obra, da compra dos materiais, do controle financeiro etc. Eles se dedicavam, ao máximo possível, ao controle geral da produção, inclusive da administração e da fiscalização dos trabalhadores no canteiro de obras. Esse controle (gerenciamento) era feito por atividades, digamos, tão somente administrativas, sem substituir nem se impor tecnicamente àquelas atividades realizadas pelos mestres artesãos e suas equipes, não se identificando, portanto, com aquelas atividades que depois seriam atribuições exclusivas dos arquitetos.

Os senhores, laicos ou religiosos, envolvidos com os seus próprios e lucrativos afazeres não dedicavam o seu “precioso” tempo ao exercício direto daquele controle. Esse era transferido aos seus representantes ou funcionários de confiança que, como tais, disso se encarregavam. Assim, mas em parte apenas, já se encontrava presente na construção das arquiteturas medievais, sobretudo nas da Baixa Idade Média, aquilo que o capitalismo depois implantou de maneira generalizada e aprofundada a partir da manufatura, ou seja: “o detentor do capital não está mais, desde então, em condições de assumir sozinho o trabalho de direção, organização e vigilância. Ele não vai dividir a totalidade do seu trabalho com outros trabalhadores, posto que ele não possa ser outra coisa que não seja a unidade e a vontade do trabalhador coletivo. Ele vai remeter a tantas outras novas categorias de assalariados, algumas partes somente do seu trabalho.”²⁸⁶ Na construção das catedrais, as tarefas administrativas gerais eram feitas pelo *chapitre* ou pela *fabrique*, ou ainda por ambos, como, tudo indica, deve ter sido o mais comum. “Na Inglaterra”, afirma Pierre du Colombier, “parece que as funções eram mais separadas e que o *chapitre* assumia a administração dos fundos comuns empregados para as despesas gerais e do fundo da *fabrique* consagrado à construção e à reparação da catedral. A Salisbury, no

²⁸⁶ Freyssenet, Michel. Op. cit.

século XIV, o *chapitre* delega a administração do fundo da *fabrique* a dois cônegos residentes, ‘*master of the fabric*’ e a um ‘*clerk of the fabric*’. Abaixo, a plebe insignificante dos técnicos: pedreiros, carpinteiros, vidraceiros, encanadores.”²⁸⁷ Cabe acrescentar que, a essa integral subordinação econômica, não correspondia uma igual subordinação no processo de trabalho *stricto sensu*. Os membros do *chapitre* ou da *fabrique* eram totalmente estranhos e ignorantes em relação a esse. Desempenhavam, diríamos hoje, uma função administrativo-burocrática. O *savoir-faire* necessário à efetiva produção era exclusivo dos artesãos dos vários ofícios – seja, como vimos, no que tange aos aspectos construtivos, seja a todos os demais relativos à feitura das esculturas, dos vitrais etc. Não me refiro apenas à destreza manual, pois eles tinham plena consciência do que estavam fazendo. Eram, já falei sobre isso, “criadores do estilo” de sua época.

Em se tratando de arquitetura religiosa como as das catedrais, sublinhe-se que alguns mestres não eram de todo ignorantes nas questões teológicas e litúrgicas que nelas se faziam presentes arquitetonicamente. Panofsky, referindo-se às relações entre a arquitetura gótica e o pensamento escolástico, revela aspectos relevantes a respeito: “É muito pouco provável que os construtores de edifícios góticos tenham lido Gilbert de la Porrée ou Thomas de Aquino nos textos originais. Porém, eles estavam expostos à doutrina escolástica de mil outras maneiras, independentemente do fato de que sua atividade os mantinha automaticamente em contato com aqueles que concebiam os programas litúrgicos e iconográficos. Eles tinham ido à escola; eles tinham ouvido sermões; eles teriam podido assistir às *disputationes de quolibet*, que, tratando de todas as questões do momento, se tinham tornado eventos sociais parecidos a nossas óperas, nossos concertos ou nossas leituras públicas; e eles tinham mantido contatos frutuosos com letrados em muitas outras ocasiões.”²⁸⁸

Certamente, e a observação se impõe, nem todos os construtores das catedrais frequentaram as referidas *disputationes*. Seguramente, só poucos en-

²⁸⁷ Colombier, Pierre. Op. cit.

²⁸⁸ Panofsky, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolaistique*.

tre eles (os mestres nas suas respectivas profissões) tiveram um contato frutuoso com os homens letrados da época, posto que a maioria dos trabalhadores, e não apenas da construção, nem sequer frequentaram escolas. Mesmo com todo o respeito intelectual que Panofsky merece, penso que, no caso, o uso genérico da expressão construtores só serve (e estou certo de que essa não era a sua intenção) para tornar as coisas ambíguas, pouco explícitas, quando não falsas. Isso não impede, antes pelo contrário, de aceitar como relevante a história narrada por ele, desde que feitas as devidas correções que excluem certas generalizações inadequadas. Isso posto e reforçando o que diz Panofsky, seria muito difícil imaginar a concepção e a construção da arquitetura das catedrais (dada a sua complexidade não apenas construtiva, mas também simbólica) sem que antes houvesse em relação a essas um entendimento entre os mestres construtores e a elite cultural religiosa.

De tudo que vimos a respeito da produção da arquitetura medieval e das relações de produção e de trabalho a ela associadas, sobretudo a partir da gótica, ao menos uma conclusão já se pode extrair: as condições para a existência de alguém que assumisse de modo pleno e exclusivo as atividades que mais tarde seriam tão somente do arquiteto já estavam, em boa medida, configuradas técnica e socialmente. É possível mesmo que, sob alguns importantes aspectos, algo aproximado e semelhante já houvesse ocorrido, mesmo como exceção, alguns bons séculos antes, conforme se pode supor a partir do que revela Moscovic ao transcrever uma ordem do rei dos ostrogodos Teodoricó (454-526) dada ao seu “arquiteto chefe” Aloysius: “Vós tereis por função dirigir o pedreiro, o escultor, o pintor, o trabalhador da pedra, do bronze, do estuque, do mosaico. O que eles não sabem vós os ensinareis. As dificuldades que eles encontrarem nos seus trabalhos vós as resolvereis no lugar deles. Que saber variado vós deveis possuir em consequência para instruir assim os artesãos de todas as espécies.”²⁸⁹ Trata-se, é óbvio, de um documento histórico importante que Moscovic faz chegar até nós. Isso não me impede de levantar, e de

²⁸⁹ In Moscovic, Serge. Op. cit.

maneira fundamentada, uma dúvida quanto à pertinência e ao rigor no uso da expressão “arquiteto chefe” por ele empregada para designar aquele que cumpriria a função determinada pelo rei. A dúvida permanecerá, mas julgo que o mais adequado seria, no caso, a expressão “artesão chefe”, que como tal teria que possuir aquele excepcional e variado saber que, embora não utilizando a expressão, o próprio Teodorico reconhecia como indispensável – um saber de tamanha abrangência e diversidade, por meio do qual seriam dirigidos “os artesãos de todas as espécies”, não poderia ter sido obtido (se de fato foi) em outro lugar que não no próprio canteiro de obras por um longo tempo e na execução direta de todos aqueles tipos de trabalhos particulares a serem dirigidos. Assim, penso que esse personagem singular, formado necessariamente no canteiro – não havia, repito, outro lugar para isso – e agindo diretamente no canteiro, seria um “artesão chefe”.

Continuemos trilhando o caminho que, partindo do final do medieval, nos aproxima do Renascimento, dele extraindo, tanto quanto possível, mais elementos que possam contribuir para a demonstração de que é adequado, em certas circunstâncias e certos casos particulares, o uso da expressão mestre-arquiteto, tal como proponho. Para tanto, é preciso reafirmar que, se nos limitarmos à terminologia ainda hoje empregada, correremos o risco de entrar em um “beco sem saída”.

Ao já dito, acrescento um fator que ainda complica mais as coisas. Por um lado, durante a Idade Média, foram várias e distintas as designações dadas àqueles que realizavam um mesmo trabalho ou trabalhos muito semelhantes; por outro, com uma mesma designação, nomeava-se então trabalhadores significativamente distintos – variações que se davam, por vezes, em uma mesma época ou de uma época para outra. Não se pode esquecer que, quando falamos da Idade Média, estamos falando de um longo período que engloba vários séculos, mas não apenas isso, pois discrepâncias ocorriam também de um lugar ou país para outro. Não se pode ignorar que a própria estrutura mental da sociedade medieval não exigia (até mesmo dispensava) uma atitude mais rigorosa e

precisa no que tange aos termos empregados. Sobre essa diversidade terminológica, são abundantes as historiografias mais ou menos recentes que, utilizando os testemunhos contidos em uma vasta documentação, chamam a atenção não apenas para a abundância de termos, mas também para a imprecisão no emprego de muitos deles quando analisados de maneira mais rigorosa. A título de exemplo, vejamos o que se encontra a respeito no já citado trabalho de Paul Deschamps, referindo-se sempre ao que foi encontrado em documentos franceses dos séculos XII e XIII: “O arquiteto é designado por termos bastante vagos e que variam muito. *Architectus, architector, architectarius* são expressões *savant*, se bem que, mais frequentemente do que se pensa de modo geral, encontram-se empregadas, sobretudo, em textos literários. Seguidamente é visto o arquiteto qualificado simplesmente de *cementarius* ou *lathomus*, isto é, *pedreiro*, tal como traduzem os glossários latino-franceses dos séculos XII e XIII. O arquiteto era ao mesmo tempo pedreiro e carpinteiro. Não se deve esquecer que o carpinteiro desempenhava um papel considerável nas construções da Idade Média. Guilherme de Sens, arquiteto da catedral de Camtorbery, é dito ‘*in ligno e lapide artifex subtilissimus*’ (utilíssimo artífice em pedra e madeira). O dicionário de Jean de Garlande, escrito em torno de 1245, refere-se, em uma das suas designações, a ‘*architectus id est carpentarius*’ (arquiteto e carpinteiro). Outro glossário possui as seguintes indicações: *architectus, architector, charpentier* ou *couvoyer de Maison*.²⁹⁰ Sobre a identidade entre arquiteto e carpinteiro, como os textos medievais por vezes denotam, lembremo-nos de Alberti quando ele faz questão de dizer que um não é o outro, mas que o carpinteiro é um instrumento do arquiteto. Sobre a gama das distintas denominações que se encontram nos textos medievais, vejamos igualmente Louis Hautecoeur na sua obra *História da Arquitetura Clássica na França*.²⁹¹

Ademais, são notáveis as diferenças terminológicas encontradas ainda hoje em textos recentes sobre a Idade Média, conforme cada autor. Mais ainda, muitas vezes, um mesmo autor emprega, por exemplo, as expressões

²⁹⁰ Deschamps, Paul: Op. cit.

²⁹¹ Hautecoeur, Louis: *Histoire de l'Architecture Classique en France*; Paris: Editions A. et J. Picard.

mestre de obras e arquiteto indistintamente. Confusão e ambiguidade que, sobretudo nos autores mais próximos de nós, a meu ver não são neutras nem ocorrem por acaso, mesmo que, prefiro admitir, resultem de atitudes não plenamente conscientes. Por quê? Porque como há bastante tempo as historiografias e mesmo as teorias arquitetônicas deixaram de tratar o medieval como ele foi tratado no Renascimento e nos períodos subsequentes, a imperiosa necessidade de distinguir o arquiteto do mestre de obras perdeu relevância, ou seja, a partir de então, o mestre de obras medieval poderia, sem maior constrangimento para quem assim o nomeasse, ser também chamado de arquiteto, já que se reconhecia valor na arquitetura medieval. Além disso, quando se defende a tese, mais ou menos explícita, de que a arquitetura de qualidade depende, necessariamente, do profissional arquiteto, e ao mesmo tempo é reconhecido que a arquitetura medieval tem muitos predicados positivos, a participação na sua produção de alguém enquanto arquiteto (ou, no mínimo bem semelhante a ele) torna-se então uma inevitável decorrência “conceitual”. Mas essa suposta solução ao problema das designações nos coloca diante de outro dilema que pode e deve ser extraído das mesmas historiografias e teorias. Refiro-me ao fato de que, para certos períodos e certas arquiteturas, se aceita, é indiferente, usar uma ou outra daquelas duas expressões, isto é, mestre de obras ou arquiteto, mas, para outros, este uso está totalmente excluído. É o que ocorre, em parte já vimos, quando se tratada das historiografias concernentes à arquitetura renascentista e a todas as demais que lhe sucederam. Nessas, o indistinto uso de um ou outro dos termos é inadmissível. Ninguém se refere a Alberti, Bramante, Michelangelo, Bernini, Schinkel, Le Corbusier, Niemeyer como mestres de obras.

É igualmente importante ressaltar, como fazem alguns historiadores, uma dificuldade a mais que encontramos e que, a meu ver, comparece sob a forma de um aparente paradoxo manifestando-se no século XIII e perdurando por dois séculos. Aludo ao fato de que, se por um lado, a partir do século XIII e até o século XV, começa a se formar no mundo do trabalho uma Figu-

raura com certas características mais próximas daquelas que *a posteriori* se encontra tão somente no arquiteto, por outro, é justamente nesse período que a utilização da expressão arquiteto ou assemelhada a ela ocorre com menor frequência. Pierre du Colombier, utilizando um estudo feito por Pevsner, ressalta isto: “N. Pevsner, em um estudo recente e que renovou a questão pelo número e pela qualidade dos exemplos citados, estabelece que a palavra [arquiteto] sofreu, da alta Idade Média até o século XIII, uma degradação progressiva e depois, a partir do XV, retomou de maneira aproximada ao seu sentido antigo.”²⁹²

Moscovic também comenta as questões relativas às profissões e às suas denominações durante a Idade Média ressaltando as ambiguidades e as imprecisões dos termos aí encontradas. Ele se refere ao século XII, quando, no seu entender, começaria a se definir de maneira mais específica certo profissional que ele designa, genericamente, pelos nomes *mestre de engenhos* ou *artesão superior*. O aspecto que aqui me interessa ressaltar nas considerações feitas por Moscovic se prende ao fato de que então, segundo ele, “o título de engenheiro qualifica sempre uma profissão cuja realidade flutua entre aquela do artesão e aquela do diretor de artesão.”²⁹³ Ademais, mencionando o filósofo Domingo Gundisalvo (1115-1190), Moscovic nos revela que esse, quando tratava da *scientia de ingeni*, referia-se às Figururas do *ingeniator*, *architector*, ou *geometricus* e *carpentarius*. A expressão *architector*, no caso, nomeava aquele que trabalhava no domínio da construção e na organização dos diversos ofícios aí envolvidos, ou seja, o talhador de pedras, o talhador de imagens (escultor), o pedreiro etc. Moscovic completa o quadro com as seguintes observações que considero pertinentes e indispensáveis de serem levadas em conta: “Mas as funções dessa classe de homens estão ainda longe de se consolidar, e sua autonomia não é plenamente reconhecida. A palavra arquiteto aparece raramente na Idade Média, onde se fala, sobretudo, de *artifex*, de *operarius*, de *cementarius*. A estrutura léxica da denominação é incerta:

²⁹² Colombier, Pierre. Op. cit.

²⁹³ Moscovic, Serge. Op. cit.

diz-se, tanto *architectus*, tanto *architector* e tanto *architectarius*. Nada comprova que ele esteja muito distante, por sua posição, do pedreiro.”²⁹⁴

Outro aspecto importante, insisto nisso, diz respeito ao fato de que a criatividade ou a engenhosidade (*savoir-faire*) de cada ofício representado por cada um dos seus mestres fazia-se sentir de maneira determinante no processo coletivo de trabalho, seja no que concerne aos aspectos técnicos, seja no que tange aos aspectos estéticos. Quanto aos primeiros, as seguintes afirmações de John Harvey, por exemplo, devem ser tomadas como possíveis de serem generalizadas para a grande maioria dos casos; mesmo para aqueles nos quais a Figuraura do “arquiteto” possa ter comparecido: “O rei, os senhores, os eminentes homens da Igreja dividem com os arquitetos que eles fazem trabalhar o sentido de grandeza na concepção dos planos, mas é aos mestres de obra que cabe organizar os canteiros e resolver os problemas materiais e técnicos.”²⁹⁵

Mesmo aceitando o que diz Harvey, sublinhe-se que a organização do processo de trabalho e a realização desse dependiam, portanto, não do suposto arquiteto, mas do *savoir-faire* do mestre de obras; e as “soluções dos problemas materiais e técnicos” iniciavam-se, quando necessário, no seu “escritório” (uma sala localizada, é claro, no próprio canteiro de obras). Esse local chama-se *loge*. É John Harvey quem nos ajuda a conhecer como ela era e como aí se dava o trabalho: “A *logue* era um atelier e um abrigo e podia ser uma construção permanente contendo a área plana sobre a qual eram traçados os detalhes dos trabalhos, assim como uma ‘sala de traços’ munida de cavaletes e pranchas de desenho. Administrativamente, a *logue* era uma espécie de ‘ordem’ da profissão, como jurisdição, onde as assembleias tinham lugar sob a autoridade do mestre pedreiro que cuidava da disciplina e mantinha a observância das regras do ofício.”²⁹⁶ Porém, se a *logue* era, em uma das suas dimensões, o lugar no qual as atividades se davam sob o comando do mestre pedreiro, isso não significava que esse exercia sua autoridade sobre todos os trabalhos que ocorriam no can-

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Harvey, John. Op. cit.

²⁹⁶ Harvey, John. Op. cit.

teiro de obras. Não apenas por razões institucionais, mas sobretudo por razões objetivas, ninguém aprendia os segredos do ofício a não ser praticando; para tanto, era preciso fazer parte da respectiva corporação. Sendo assim, os trabalhos realizados por ofícios distintos eram dirigidos por seus respectivos mestres em uma espécie de divisão do trabalho de coordenação do canteiro. “Nas épocas em que a hierarquia dos ofícios não estava nada fixada”, diz Colombier, “existiam sempre vários mestres sobre um canteiro.”²⁹⁷ O “homem síntese”, coordenando todos os trabalhos indistintamente, conforme queria o rei dos Ostrogodos, certamente não deve ter existido na Idade Média; se existiu (o que não creio), isso seria uma exceção que só servia para confirmar a regra.

Nesse sentido, relembramo-nos de que, nos canteiros góticos, as questões relativas à “boa marcha” dos serviços, por vezes, foram objetos de conflitos opondo os operários a todos aqueles que tinham como função controlar o canteiro, entre esses o mestre pedreiro. Vejamos o que nos narra Jean Gimpel sobre um caso inglês. “O carpinteiro W [...] será empregado para controlar os defeitos do trabalho. O mestre pedreiro chega dia 11 de janeiro, dizendo que a maioria dos pedreiros não o escutava, que a mão de obra era incapaz e não entendia nada do seu trabalho; os outros são independentes, e eu não posso controlar nem puni-los como deveria [...], as ordens são dadas para que ninguém se envolva com a nomeação ou a demissão dos pedreiros, exceto o mestre pedreiro. Esse mestre deverá indicar ao *chapitre* os indivíduos desobedientes e reincidentes. Ele deverá assegurar aos seus homens o salário correto e normal por um trabalho realizado honestamente.”²⁹⁸ Tal caso certamente não era uma exceção e nos mostra as relações de trabalho que o mestre pedreiro podia manter ou mantinha com os seus subordinados. As possíveis diferenças entre as práticas de ambos, no canteiro, aí aparecem retratadas em vários dos seus aspectos relevantes. A essa hierarquização, corresponderia algo semelhante no que concerne aos salários e ao modo de remuneração. Sobre isso, Jean Gimpel se refere a “uma escala de salários na qual o pedreiro, o talhador de pedras e

²⁹⁷ Colombier, Pierre. Op. cit.

²⁹⁸ Gimpel, Jean. *La révolution industrielle au moyen age*. Paris: Ed. du Seuil, 1975.

o mestre talhador receberiam salários em ordem crescente e variando em torno de 4 *deniers* por dia. Enquanto que o salário mais elevado seria aquele do mestre pedreiro ou arquiteto, que poderia ganhar 12 *deniers*, ou seja, um *sou* por dia, por vezes excepcionalmente dois *sous*.²⁹⁹ Sobre a modalidade de pagamento, Gimpel destaca que, tendo assinado um contrato com o rei, o mestre pedreiro “é pago todos os dias da semana, enquanto que os pedreiros só recebem por jornadas efetivamente cumpridas no canteiro.”³⁰⁰ Pierre de Colombier também trata do salário e da forma de remuneração do “arquiteto” destacando que eles diferem segundo os lugares e as épocas, mas que, frequentemente, “o arquiteto recebe um salário diário e a seguir uma espécie de prêmio anual”. Ao comparar esse salário com o dos pedreiros, Colombier afirma que o salário diário do “arquiteto” é por vezes inferior àquele dos pedreiros que ele tem sob a suas ordens. Portanto, segundo essas várias fontes, torna-se difícil uma conclusão mais ou menos precisa a respeito; talvez mesmo porque não existia uma regra comum e claramente definida válida para todos os lugares e períodos da Idade Média.

Deixo de lado as questões relativas aos salários e às formas de remuneração e retomo aquelas mais diretamente vinculadas à divisão trabalho. Nesse sentido, o que diz Panofsky nos é útil, ainda que torne as coisas mais confusas: “O arquiteto profissional – por oposição ao equivalente monástico que hoje chamaríamos de arquiteto amador (*gentlemen architect*) – sai da categoria e vigia pessoalmente o trabalho [...], ele recebe um salário que lhe é enviado pelo baixo clero e aparece no canteiro, ‘carregando luvas e uma régua (virga), para dar suas ordens secas [...]’: ‘Por aqui faça o corte’”³⁰¹. Porém, sobre o que diz Panofsky, cabem algumas observações. Segundo ele, a primeira diferença entre os nomeados “arquiteto amador” e “arquiteto profissional”, está no fato de que este, ao contrário daquele, “sai da categoria e vigia pessoalmente o trabalho”. Uma pergunta de imediato se impõe: a que categoria se refere

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

Panofsky? Tudo faz crer que se trata da categoria dos artesãos organizados em corporações; mas dessa categoria, ressalto, o “arquiteto” monástico, inclusive pela sua condição de “amador”, nunca fez parte. A outra diferença diz respeito ao salário. De fato, o “arquiteto” monástico era sempre um membro da ordem à qual se destinava o monastério a ser construído, não recebendo salário; a exemplo dos demais religiosos que participavam da construção. Eles eram (por mais habilidosos que fossem, e o eram na maioria dos casos) essencialmente monges que participavam de uma construção. Eles não tinham uma profissão; por isso, não eram profissionais de qualquer categoria.

Ademais, Panofsky situa o aparecimento do “arquiteto profissional” no interior de um processo social mais amplo, do qual resultaram vários ofícios localizados na cidade, entre eles o arquiteto, “último ofício urbano”, segundo ele. É verdade que, sobretudo a partir do século XIII, certo profissional começa a se destacar daqueles que, no canteiro, participam tão somente na condição de artesãos ou de trabalhadores manuais. Se a arquitetura românica pode ser considerada “uma arquitetura de talhadores de pedra e pedreiros”, conforme Christian Ricordeau e outros, a arquitetura gótica, por seu turno, dá provas de que uma divisão técnica e social do trabalho mais complexa nela já se fazia então presente. Por outro lado, Panofsky também afirma que o “arquiteto profissional” tinha como função “vigiar pessoalmente” e “dar ordens secas” aos trabalhadores a ele subordinados. Para completar a sua descrição sobre esse novo personagem, ele utiliza partes do famoso texto extraído do sermão de Nicolas Briard, o qual aqui transcrevo de forma um pouco mais completa: “Nesses grandes edifícios, é costume ter um mestre principal que os ordene somente pela palavra, mas só raramente ou jamais aí põe a mão, no entanto, ele recebe salários mais consideráveis que os outros. Os mestres dos pedreiros, tendo em mãos uma vara e as luvas, dizem aos outros: por aqui faz o corte; e eles não fazem nada, mas, no entanto, eles recebem uma recompensa maior; é o que fazem muitos prelados modernos.”³⁰²

³⁰² In Scobeltzine, André. Op. cit.

Sublinhe-se que, segundo Panofsky, o “arquiteto profissional” saiu da “categoria” não sendo mais, portanto, mestre pedreiro, pois esse tinha como condição, já vimos, pertencer à sua corporação de ofício. Já para Nicolas Briard, aquele que dava as ordens no canteiro era o mestre pedreiro ou o mestre principal. Não há, portanto, integral acordo entre o que diz Panofsky e o que disse Briard – e não se trata de uma divergência de nomenclatura apenas. Panofsky, ao utilizar a expressão “arquiteto profissional”, emprega uma denominação moderna que jamais foi usada na Idade Média e o faz, suponho, com o intuito de diferenciá-lo do mestre artesão, como de resto ocorre desde o Renascimento. Enquanto que no discurso de Nicolas Briard essa diferença não comparece, sendo, a meu ver, mais fiel à realidade de uma época na qual as atribuições dos mestres pedreiros reuniam algumas daquelas que somente *a posteriori* se tonariam exclusivas do já então arquiteto propriamente dito. Por isso, repito, sugeri a denominação mestre-arquiteto para esse novo personagem que começava então a nascer.

Ademais, o que Panofsky e Briard destacam é a existência de alguém que, no processo de trabalho associado à produção da arquitetura gótica, estaria liberado das atividades diretamente produtivas, exercendo tão somente as funções de controle e direção daqueles que executam as tarefas materiais; muito embora existam razões, mais do que suficientes, para se supor que isso era a exceção e não a regra. O que vimos antes sustenta essa afirmação. No entanto, isso não retira a importância que a questão tem ao tratar de um novo profissional que começa a ganhar corpo, é verdade, tão somente no período gótico. Isso, recordemo-nos, não ocorreu por acaso, pois a produção dessa arquitetura, expressão de um mundo mercantil e urbano, diferentemente da arquitetura monástica na sua origem, começou a gestar as condições para que uma nova organização do trabalho penetrasse no canteiro de obras ao mesmo tempo em que se fazia ser acompanhada por importantes apoios no mundo das ideias. Nesse sentido, sublinhe-se que o período áureo da arquitetura gótica, tal como demonstrou Panofsky, é o mesmo do apogeu do pensamento esco-

lástico, e este, como se sabe, recuperava explicitamente as ideias aristotélicas, entre essas, aquelas concernentes à divisão social do trabalho entre intelectual e manual. O papel que Aristóteles conferia ao arquiteto foi retomado por São Tomás de Aquino, e é destacável a sua afirmação: “[o arquiteto] concebe a forma do edifício sem ele próprio lhe manipular a matéria”.³⁰³ Personagem que, a bem da verdade, nunca existiu integralmente na Idade Média, e não por razões filosóficas, mas devido às condições objetivas sob as quais então se dava a organização e a realização do trabalho na produção arquitetônica.

Ademais, já vimos que, devido à complexidade do objeto arquitetônico e à prevalência da organização do sistema corporativo de trabalho, a construção exige a reunião de vários ofícios distintos no canteiro de obras simultaneamente ou não. Ao contrário do atelier clássico do artesão, no canteiro não se dava apenas uma relação entre mestre, companheiros e aprendizes, mas também entre mestres e equipes de distintos ofícios. É óbvio que os trabalhos realizados pelo conjunto deles deveriam ocorrer de maneira articulada, o que exigia uma coordenação, compartilhada ou não, que abarcasse a todos indistintamente. Tudo leva a crer que (e os textos já transcritos nos auxiliam nesse sentido), com frequência, algum dentre os vários mestres envolvidos desempenhava então o papel de principal coordenador, exercendo uma função mais importante e mais abrangente que os demais. Por vários e objetivos motivos, certamente outro não poderia ser que não o mestre pedreiro. Isso é bastante compreensível dada a sua importância na divisão do trabalho no canteiro de obras, devido à predominância da pedra como material de construção empregado na maioria das arquiteturas medievais. Aliás, que eu saiba, tão somente mestres pedreiros tiveram à época os seus trabalhos louvados, e aos antes já citados, acrescento Mathieu d'Arras (figura 118) e o seu sucessor Peter Parler (figura 119), ambos mestres de obras da Catedral de Praga (figura 120), na qual se encontram esculturas de bustos de cada um deles. Relembro também Erwin Steinbach, (figura 121) mestre da equipe responsável pela

³⁰³ Aquino, Tomás de. In Panofsky, Erwin: *Architecture gothique et pensée scolaistique*. Paris: Ed de Minuit, 1967.



Figura 118: *Mathieu d'Arras*, mestre de obras da Catedral de São Vito, Praga; foto de Packare.

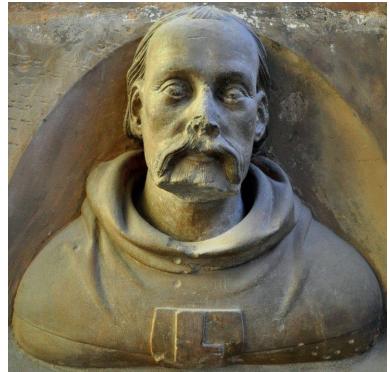


Figura 119: *Peter Parle*, mestre de obras da Catedral de São Vito, Praga; foto de Packare.



Figura 120: Catedral de São Vitor, Praga.



Figura 121: Estátua do mestre de obras *Erwin Steinbach*, junto à Catedral de Strasbourg; foto de Ralph Hammann.

construção da fachada da Catedral de Strasbourg (figura 122), homenageado por Goethe no seu ensaio intitulado *Sobre a Arquitetura Alemã*.³⁰⁴ E nas obras dessa catedral, trabalharam também os mestres de obras Johannes Hultz, que dirigiu a construção da sua torre norte, e Ulrich Ensingem (figura 123), que trabalhou igualmente nas obras da principal igreja de Ulm (figura 124), na qual se encontra uma estátua em sua homenagem. A importância que

³⁰⁴ Goethe, Johann Wolfgang. *Sobre a arquitetura Alemã*, in *Escritos de arte*. Madri: Editorial Síntesis, 1999.



Figura 122: Catedral de Strasbourg; gravura de Venceslas Hollar, em torno de 1650.



Figura 123: Estátua do mestre obras Ulrich von Ensingen, Igreja de Ulm, Alemanha; foto Uli E.



Figura 124: Igreja de Ulm; foto de Ghesse.

tinha o mestre pedreiro nos ajuda a esclarecer o porquê de os historiadores da arquitetura terem como costume tratá-lo como arquiteto, e tão somente ele. Sublinhe-se, no entanto, que todos esses mestres pedreiros coordenaram tão somente a construção de partes das obras nas quais trabalharam.

Acrescento que, se olhássemos de modo superficial o “mestre pedreiro” de Briard e o “arquiteto profissional” de Panofsky, poderíamos não ver nenhuma essencial distinção entre ambos: o

arquiteto amador de um lado e o “verdadeiro” arquiteto profissional de outro – havendo diferenças apenas nominais. Porém, essa hipótese cai por terra na medida em que, acrescentando-se ao que já foi visto, analisarmos a produção arquitetônica medieval conforme a seguinte descrição de Pierre de Colombier, mesmo que ele também utilize, por vício ou tradição, a expressão arquiteto de maneira indiscriminada: “É possível atualmente se ver mais claro e discernir melhor sobre o que é a condição do arquiteto. Até o Renascimento, essa profissão carregava junto a ela os relicários de seu passado: o arquiteto é um operário, e assim continua até o fim [...]. Ele corta efetivamente a pedra. Em 1358, o arquiteto e *magister Jacob*, que se apresentou em Colônia para fazer compras de materiais, se põe a talhar com Mestre Jean de Douai. Quando, em 1471, Hans Niesemberger torna-se arquiteto da catedral de Fribourg-en-Brisgau, ele recomeça a trabalhar com suas mãos na execução do coro. Segundo os estatutos de Bâle, o mestre, um arquiteto, tem sua bancada de trabalho na *loge*, à leste, e ninguém tem o direito de usurpar esse lugar. Eu escolhi, para ser mais convincente, exemplos tardios, de uma época na qual se poderia crer que a condição do arquiteto tinha melhorado muito, e ademais o nome de Niesemberger tinha reputação.”³⁰⁵ No mesmo sentido, conduzem-nos as observações feitas por Moscovic: “Alguns testemunhos chegaram até nós, tal qual aquele de um arquiteto que, no século XII, se vangloria de ser ‘grande geômetra e carpinteiro, e que é superior ao pedreiro’, mas se trata de uma diferença entre dois artesãos e, em hipótese alguma, de um homem que se proclama engenheiro diante de outros artesãos.”³⁰⁶

Posto que Panofsky relaciona intimamente o pensamento escolástico com a arquitetura gótica, cabe uma pequena digressão para lembrar que esse pensamento era comungado por aqueles que participaram diretamente da criação das primeiras universidades; fato significativo da laicização da posse do conhecimento não apenas especulativo e da história da criação de uma élite intelectual urbana, separada e independente das ordens monásticas. “Com

³⁰⁵ Colombier, Pierre. Op. cit.

³⁰⁶ Moscovic, Serge. Op. cit.

São Tomás”, diz Le Goff, “afirma-se [...] a necessária especialização do trabalhador intelectual. O universitário tem o seu ofício. Que ele deixe aos outros a preocupação de trabalhar manualmente – o que tem também seu valor espiritual –, mas que ele não perca seu tempo com aquilo que não é sua tarefa. Assim, no plano teórico, é legitimado o fenômeno essencial da divisão do trabalho – fundamento da especificidade do universitário.”³⁰⁷ Todavia, o tornar-se universitário não foi uma situação vivida pelo mestre pedreiro nem tampouco pelo mestre- arquiteto. Isso também deve ser dito sobre aqueles que, no Renascimento, tiveram reconhecida a sua condição de arquiteto sem a necessidade de se tornarem antes universitários – o que perdurou, pelo menos, até o século XIX. O que há de comum entre os egressos das universidades e o arquiteto encontramos nas suas relações com as artes liberais e as artes mecânicas. Ambos justificam as suas posições sociais, e não apenas profissionais, no fato de serem trabalhadores intelectuais que fundamentam as suas atividades nos conhecimentos contido nas artes liberais. Aliás, ainda hoje, é comum o uso da designação “profissional liberal”. E muito embora, no Renascimento, aqueles que se tornariam arquitetos não tenha ingressado na Universidade, pois sua formação seguia caminhos que por ali não passavam, isso não os impediu de ascender à condição de trabalhador intelectual, personificando assim aquilo que antes havia sido apenas descrito por Tomás de Aquino, sem que existisse de forma plena na realidade. No entanto, entre o tempo da escolástica e a época em que isso se dá, “muita água passou por baixo da ponte”. Mais ainda: podemos observar que nenhum daqueles autores ou personagens aqui por mim citados referiu-se a quem “controlava e dava ordem no canteiro” como *profissionais do projeto*, exercendo a “arte del disegno” – e aí reside a essencial diferença entre quem é arquiteto e quem apenas controla o canteiro. Sobre isso voltarei.

Mas antes retornemos ao canteiro medieval sublinhando que os companheiros e os aprendizes eram aqueles que, por meio do trabalho, e tão somente por ele, estavam conhecendo os “segredos” do ofício e ainda não haviam che-

³⁰⁷ Le Goff, Jacques. Op. cit.

gado àquela condição superior na hierarquia ocupada pelo mestre, no qual se transformariam após um longo período de aprendizagem. Como dizia Marx, de modo genérico, “no seio do processo de produção, ele [o mestre artesão] Figura como artesão da mesma forma que os seus companheiros e inicia os seus aprendizes nos segredos do ofício. Ele tem diante deles a mesma relação que um professor diante de seus alunos. Sua relação com os aprendizes e os companheiros não é, portanto, aquela de um capitalista, mas de um mestre de ofício que como tal ocupa uma posição mais elevada na hierarquia corporativa, segundo seu domínio do ofício.”³⁰⁸ Vejamos também o que disse Walter Gropius a respeito das relações de trabalho na construção das catedrais medievais: “Voltemos à Idade Média para estudar as corporações de ofícios dos mestres construtores das grandes catedrais. O mais surpreendente na organização dessas guildas era o fato de que cada artesão participante da obra podia não apenas executar, mas também projetar a parte que lhe cabia, desde que se subordinasse à clave de proporção geométrica de seu mestre; essa servia às guildas de construção (tal como a clave musical serve ao compositor) de recurso geométrico na construção. Quase nunca existiam projetos no papel; o grupo de trabalho vivia junto, discutia a tarefa comum e transpunha as ideias diretamente para o material.”³⁰⁹

Acrescente-se a isso o que a respeito afirma Hautecoeur: “a habilidade dos talhadores de pedras medievais era devido à educação que eles recebiam, às tradições que permaneciam na família. O regime das corporações teve consequências que Viollet-le-Duc bem indicou. Cada afiliado tinha apenas dois ou três aprendizes sob suas ordens. O mestre de obras devia, pois, tratar com cada um dos afiliados que eram encarregados de tal pilar, tal abóboda, tal viga. O mestre de obras era o aparelhador; seus afiliados ou companheiros executavam o corte prescrito por ele. O resultado era que cada parte do edifício refletia o pensamento do mestre de obras, mas também a personalidade do operário.”³¹⁰ No mesmo sentido conduzem-nos as observações feitas por Jacques

³⁰⁸ Marx, Karl. *Un chapitre inédit du capital.*

³⁰⁹ Gropius, Walter. *Bauhaus Novarquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

³¹⁰ Hautecoeur, Louis. Op. cit.

Milsand, no caso, sobre o que pensava John Ruskin (figura 125) a respeito da arquitetura gótica, quando este ressalta certas características que lhes seriam essenciais e resultantes de um trabalho no qual, de maneira mais ou menos marcante, a criatividade dos operários se fazia sentir. “Entre os títulos de glória do Gótico, M. Ruskin cita em primeira linha a sua rudeza; não que a rudeza seja boa em si, mas porque aquela dos escultores da Idade Média carregava em si a prova de que o mestre construtor deixava a cada operário a liberdade de escolher, em larga medida, as flores ou as folhagens que ele queria representar e tratá-las como ele as sentia melhor.”³¹¹ Isso ocorria também, já vimos, com a representação das cenas descritas na Bíblia, para as quais não haviam modelos a serem repetidos, mas narrativas com os seus significados a serem interpretados esculturicamente por cada um dos artesãos. Não só a representação da “mesma” cena variava, mas também a técnica de esculpir a pedra, como se pode observar, por exemplo, nas várias representações do juízo final e da queda de Adão e Eva. Não há, rigorosamente, nenhuma escultura igual à outra (figuras 126, 127, 128).

Tudo isso era incompatível com o sistema manufatureiro. Nesse, a cada artesão não era mais dado o direito de agir tal como descreve Gropius. As tarefas não eram mais discutidas em comum. Aliás, quem imaginaria o arquiteto comportando-se como um professor em relação aos seus subordinados no canteiro? Quem ocuparia então a



Figura 125: Autorretrato de John Ruskin.

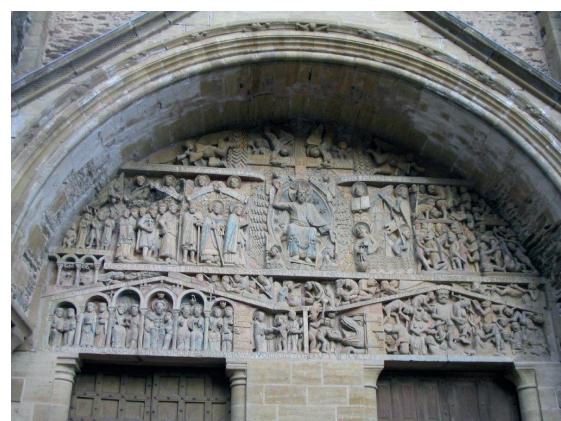


Figura 126: Abadia de Saint-Foy, timpão com Cristo em Majestade tendo na parte inferior a representação do Juízo Final, Conques, França; foto de Peter Campbell.

³¹¹ Milsand, Jacques. *L'Esthétique Anglaise*. Paris: Librairie Fischbacher, 1907.



Figura 127: Tímpano do Portal Real da Catedral de Chartres, França; foto de Guillaume Pioll.

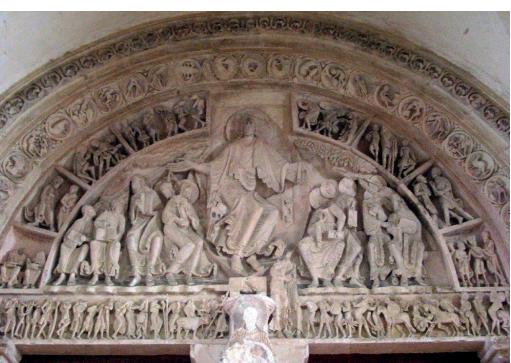


Figura 128: Tímpano Central do Nartex da Basílica Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, França; foto de Jean-Pol Grandmont

condição de “aprendiz” e de “companheiro”? E quem, pela aquisição do *savoir-faire*, um dia se transformaria em mestre? É minimamente cabível afirmar que esses mestres construtores continuaram existindo na Figuraura de Brunelleschi, quando esse se erigiu no todo-poderoso *senhor* do canteiro? Tais perguntas, por si só, já seriam suficientes para mostrar a dimensão e o significado das mudanças que então ocorreram no território da arquitetura, no tocante à organização e à divisão social do trabalho, e a suas relações com a existência ou não do arquiteto essencialmente distinto do mestre construtor.

Porém, mesmo depois de tudo que aqui já foi visto, ainda está faltando sublinhar, com todas as letras e o devido destaque, o que confere substância à atividade do

arquiteto e lhe dá singularidade entre os demais agentes envolvidos na produção da arquitetura: refiro-me ao *projeto* ou *desenho arquitetônico*. Esse é o grande diferenciador que se estabelece quando os dois termos da unidade mestre-arquiteto se separam. O arquiteto, ao se constituir enquanto tal, não é fundamentalmente alguém que, pela sua presença física no canteiro, “vigia em pessoa o trabalho”, tal como descrito por Briard. O *desenho*, no essencial, cumprirá essa função, como já foi exaustivamente demonstrado, primeiro por Sérgio Ferro,³¹² após também por mim³¹³ e por seus antigos companheiros do Laboratório Desin-Chantier da Escola de Arquitetura de Grenoble.³¹⁴ Ademais, é de se destacar

³¹² Ferro, Sérgio. Op. cit.

³¹³ Bicca, Paulo. *Le dogme architecte*, Tese de Doutorado, Université des Sciences Sociales Grenoble II, 1979.

³¹⁴ Refiro-me aos arquitetos Cherif Kebbal, Cyrille Simonnet e Philippe Potié. Recomendo a leitura dos vários números da Revista Desin-Chantier, publicada pelo referido Laboratório.

o fato de que a grande maioria dos historiadores e teóricos da arquitetura ignoram isso quando utilizam os termos mestre construtor e arquiteto.

Retornemos a Zevi e às relações entre projeto e execução. “O escritório do arquiteto moderno, diz ele, tem os seus desenhistas, as suas pranchetas [...]. Ao contrário, o arquiteto medieval, com suas ferramentas na mão, junto aos seus operários, no solo ou sobre os andaimes, em camisa ou como traje próprio da sua profissão, dirigia os pedreiros e os artesãos, tomando parte ativa no trabalho tanto sobre a pedra como sobre a madeira, e não só no papel, à distância talvez de quilômetros das obras.”³¹⁵ Zevi, ingenuamente, lamenta que esses vínculos entre a concepção e a construção tenham sido quebrados, comportando-se como quem ignora que essa ruptura era a condição *sine qua non* para que se desse, segundo os termos de Raymonde Moulin, “o nascimento do arquiteto”, cujas atividades, já sublinhei, seriam essencialmente, segundo Giorgio Vassari, “*arti del disegno*”. Aliás, o próprio Zevi, após fazer as descrições acima, relembra e comenta o arquiteto e teórico italiano Vincenzo Scamozzi (1548-1616): “Na *Idea da Arquitetura Universal*, de 1605, Scamozzi precisa a relação entre concepção, projeto e execução com uma clareza que não tinham tido nem Vitrúvio, nem Alberti e menos ainda seus antecessores, Serlio, Vignola, Palladio, Lomazzo (figura 129) e Zuccaro. Imerso por completo no racionalismo da Academia Vicentina, define o edifício como ‘fato científico que reside na mente do arquiteto’, um fantasma interior; o projeto desenhado não é outra coisa senão um meio com o qual o arquiteto comunica aos outros as suas próprias ‘invenções’; a realização cabe aos capatazes, aos ‘imitadores’ do projeto.”³¹⁶

Isso não significa afirmar, pois seria falso, que antes não existiram desenhos arquitetônicos, sobretudo em se tratando do período em que predominava o gótico – sobre isso, ver Sérgio Ferro.³¹⁷

³¹⁵ Zevi, Bruno. *Architectura in nuce*. Madri: Ed. Aguilar, 1069.

³¹⁶ In Zevi, Bruno. Op. cit.

³¹⁷ Ferro, Sérgio. *O canteiro e o desenho e Construção do desenho clássico*.



Figura 129: Autorretrato de Giovanni Paolo Lomazzo.

Quanto a esses desenhos arquitetônicos produzidos na Idade Média, comecemos pelo que afirma Panofsky: “L. F. Salzman encontrou, na Inglaterra, apenas um arquiteto amador que parece ter realmente executado planos e dirigido as construções, Elias de Deheran, cônego de Salisbury.”³¹⁸ No mesmo sentido, são as observações feitas por John Harvey: “Na Inglaterra, são bastante raros os desenhos de caráter técnico anterior ao século XVI que chegaram até nós, mas alguns fragmentos subsistem. Na França, na Inglaterra, na Áustria, na Itália e na Espanha, existem numerosos planos e desenhos datando dos séculos XIII, XIV e XV, perfeitamente acabados nos detalhes e de uma qualidade excepcional.”³¹⁹ Mais adiante, será visto que, de fato, esses planos, enquanto expressões da “precisão” dos desenhos arquitetônicos medievais, nada tinham a ver com o que hoje entendemos por um plano preciso e detalhado, nem mesmo tinham o rigor que, já no século XVI, encontramos, por exemplo, nos desenhos de Palladio (figura 130, 131). Aliás, nenhum dos planos medievais (pelo menos no que me foi dado conhecer) representava o edifício integralmente. Eram, na totalidade, desenhos esquemáticos de algumas elevações, de detalhes ou de pouquíssimos esquemas gerais e imprecisos de plantas baixas. Não ignoro a existência de outros

mais rigorosos e detalhados, sem serem cotados e sempre de partes apenas da construção. Mas esses desenhos, a meu juízo, eram feitos no momento em que aquela parte específica da obra estava para ser realizada; fato, aliás, perfeitamente comprehensível, posto que, como muitos

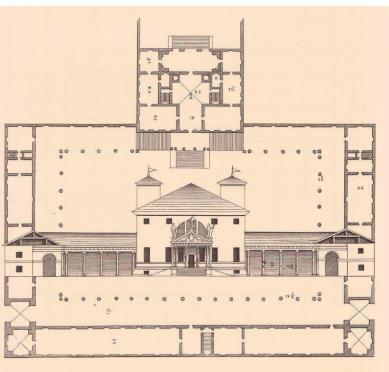


Figura 130: Desenho do Projeto da Villa Pisani, Província de Vicensa, Itália; Arq. Andrea Palladio

sem serem cotados e sempre de partes apenas da construção. Mas esses desenhos, a meu juízo, eram feitos no momento em que aquela parte específica da obra estava para ser realizada; fato, aliás, perfeitamente comprehensível, posto que, como muitos

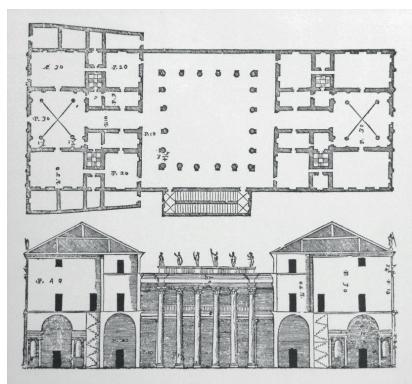


Figura 131: Desenho do Projeto do Palácio Iseppo Porto, Vicensa, Itália; Arq. Andrea Palladio.

³¹⁸ Panofsky, Erwin: *Significado nas Arte Visuais*.

³¹⁹ Harvey, John. Op. cit.

já chamaram a atenção, quando se começava uma catedral, tudo não estava suficientemente definido na cabeça do comendatário, nem tampouco do(s) seu(s) mestre(s), não cabendo então preocupar-se em determinar rigorosamente, *a priori* e com muita antecedência, o seu todo e muito menos as suas partes.

Reportando-nos às condições gerais em que se dava, por exemplo, a construção de uma catedral, tenhamos em mente os imprevistos econômicos, políticos, técnicos, inclusive no que concerne à obtenção do material e da necessária mão de obra. No sentido de aprofundar um pouco mais a questão, atentemo-nos para o que sublinhava Viollet-le-Duc ao comentar a produção da arquitetura já no período do gótico: “Suponhamo-nos na França, no século XII: nós não somos mestres absolutos, o lugar nos falta, ele nos é disputado, e nos é cedido somente após longa resistência; a madeira não nos é entregue em grandes estoques [...] a serem transportados por nós mesmos; mas, ao contrário, nos é necessário buscar nosso madeiramento, pouco a pouco, em 20 proprietários que nos dão cada um algumas peças, ou ainda nos é necessário comprar. Sabendo-se que temos necessidade, e não estando essa madeira submetida a uma tarifa, ela nos será vendida caro. Suponhamos ainda que os materiais [...] não nos são trazidos por requisição [...], mas que é preciso ir extraí-los em várias pedreiras de diversos proprietários, transportá-los com nossos recursos ou por meio de prestações voluntárias; que a cal nos é entregue sucessivamente e em pequena quantidade; que nossos operários se compõem de pessoas que realizam trabalhos penosos, trabalhando o mínimo possível, e de homens que é preciso pagar com bom dinheiro; que a cada instante o soberano nos retira esses homens para ir guerrear contra o vizinho.”³²⁰ Entre as consequências disso, estavam a interrupção da construção por várias décadas e, com enorme frequência, a substituição do comendatário, inclusive por morte, bem como das equipes de trabalho. Em um universo de incertezas, de que valeria a “certeza” relativa ao que seria a arquitetura a ser construída e não apenas nos seus detalhes. Pretendê-la, seria uma atitude vã, desprovida de sentido, totalmente inútil.

³²⁰ Viollet-le-Duc, Eugene Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1977.

São questões concretas, objetivas, que acabavam por se mostrar muito mais importante do que se preocupar, de maneira inócuia, com a definição integral do edifício. Dado que as construções de todas as catedrais demoravam sempre bem mais do que um século, em algumas delas, como na Notre-Dame de Paris, encontramos não apenas distintos períodos estilísticos, o românico e o gótico no caso, mas também a participação de várias equipes comandadas por diferentes mestres, cada uma das dando a sua contribuição, e não apenas nas tarefas estritamente materiais. Assim, o “construir” na cabeça ou no desenho, obedecia essa mesma lógica, e são muitos os exemplos a confirmar que revisões e alterações significativas ocorreram durante o longo tempo da construção. Esses exemplos não retratam a exceção, mas a regra, e não poderia ser diferente. A catedral de Praga, entre tantas outras, como vimos, é uma amostra disso. O coro foi começado em 1344 por Mathieu d’Arras, que precedentemente era encarregado de Avignon. Após sua morte, em 1352, sua obra foi prosseguida por Peter Palmer que, nas capelas laterais e nas partes superiores introduz elementos de seu próprio estilo. O caso da Catedral de Chartres (figura 132 e 133), tal como descrito por John James,³²¹ é exemplar nesse sentido. Segundo ele, ao longo de todo o período da construção, foram aproximadamente oito distintas equipes que nela trabalharam, cada uma deixando as suas marcas.



Figura 132: Catedral de Chartres, França; imagem fornecida por Huberti.

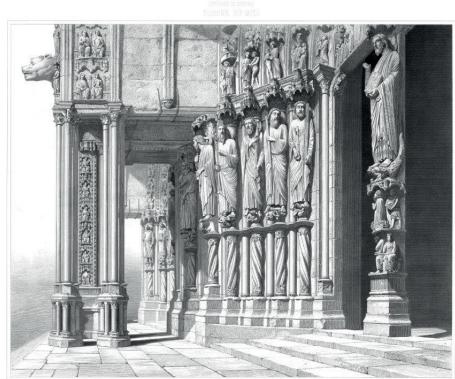


Figura 133: Catedral de Chartres, pórtico sul, França; imagem fornecida por Huberti.

³²¹ James, John: Op. cit.

Em tal realidade, a execução de um desenho global e detalhado, repto, teria consequências nulas, seria, no mínimo, um desperdício de tempo e trabalho que seguramente não passava pela cabeça de ninguém. Eram tantas as questões básicas a serem resolvidas enquanto condicionantes gerais e objetivos da produção da arquitetura que seria supérflua a existência do desenho como (pré)visão e “racionalização” de um processo cheio de barreiras, imprevisto e “irracional”. Mas isso não quer dizer, antes pelo contrário, que o desenho tal como o conhecemos hoje, que começa a ser produzido a partir do Renascimento, não tenha sido também, tanto quanto possível, fator indispensável à superação das condições acima descritas. O desenho, enquanto instrumento de “racionalização” da produção arquitetônica, não antecedeu as transformações gerais que então ocorreram no que concerne ao controle dessas, mas delas fez parte – circunstâncias nas quais as condições medievais acima descritas deixaram de existir. A concentração do poder econômico e político, a maior regularidade no aprovisionamento dos materiais, as técnicas construtivas adotadas e o próprio estilo clássico renascentista foram decisivos para que muitos palácios, igrejas etc. fossem começados e terminados em um prazo relativamente curto quando comparado com o das catedrais. Diferentemente do que afirmava Viollet-le-Duc ao referir-se à situação medieval, no novo contexto, os senhores da arquitetura aproximavam-se da condição de poder dizer: “nós somos mestres absolutos”. Então, como parte do mesmo processo, a integral previsão do edifício era buscada e pouco a pouco se tornava factível, posto que necessária a um processo produtivo do qual deveriam ser eliminados, tanto quanto possível, os imprevistos e as intervenções alheias à vontade e aos desígnios dos que comandam. Quanto a isso, muitos textos renascentistas são explícitos a respeito. Começa-se então a constituir um processo “racional” no qual tudo deveria ser determinado já no seu início, nos moldes de um despotismo “racionalizado”. “Pois a Razão”, afirmam Horkheimer e Adorno, “é mais totalitária do que qualquer outro sistema. Para ela, todo o processo é determinado na partida.”³²²

³²² Horkeimer, Max e Adorno, Theodor. Op. cit.

É a racionalidade que os arquitetos do Renascimento irão instrumentalizar por meio do projeto arquitetônico, e são muitos os discursos nos quais tal objetivo aparece explicitado. Entre eles, o de Phillibert De Lorme, no seu já citado tratado escrito no século XVI, e o do arquiteto, também francês, Michel de Fremin, que no século XVII continua a tradição inaugurada pelos italianos: “Na construção, não existem faltas leves, uma medíocre inadvertência custa caro, por um lado, a despesa que é preciso fazer, por outro, o tempo que é necessário à sua reparação, são atenções que não são indiferentes; se o arquiteto não souber reunir todas as ações da mão que ocorrem desde a escavação das fundações até a última pincelada do pintor e todos os efeitos que cada parte da obra terá, estando reunida ao todo [...]; tudo isso me obriga ainda a repetir que a primeira instrução das minhas Memórias diz que se tem que escolher um arquiteto de uma categoria mais perfeita do que aquela do pedreiro, a fim de que ao menos vós tereis o prazer de vossa despesa e que, ao abrigo desses aflitivos desgostos que causa a imperícia do desenhador, vós sentireis o prazer secreto que se sente ao ser bem-sucedido.”³²³ A relação entre tempo e dinheiro na produção da arquitetura, aí aparece sem meias palavras; assim como a caracterização do arquiteto como alguém que domina ou deveria dominar integralmente o processo de trabalho, das fundações à última pincelada. Para tanto, requer-se a indispensável “perícia do desenhador” que, e o quadro se completa, em hipótese alguma pode se confundir com o simples e imperfeito pedreiro.

A decantada “perícia do desenhador” trouxe-me à memória os desenhos (figuras 134,135,136) do famoso Álbum do mestre de obras francês Villar de Honnecourt, um importante e singular documento datado do século XIII que, a partir do século XIX, tornou-se objeto de vários estudos e comentários, os mais distintos, mas nem sempre convergentes. Nesse Álbum, encontramos pequenos textos, mas, sobretudo, variados desenhos relativos a diferentes temas, tais como a representação de animais (utilizados na ornamentação da arquitetura das catedrais góticas), de pessoas com trajes medievais, assim como

³²³ Fremin, Michel. *In La Théorie Architecturale de l'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

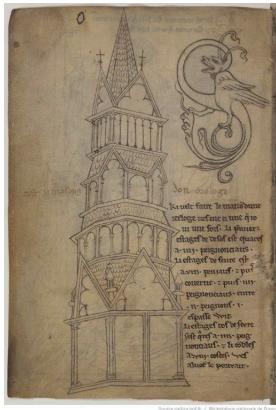


Figura 134: Desenho do Álbum de Villar de Honnecourt.

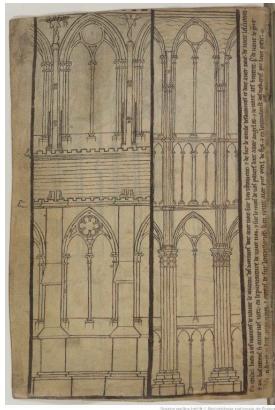


Figura 135: Desenho do Álbum de Villar de Honnecourt.

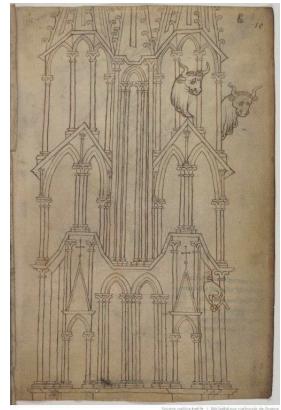


Figura 136: Desenho do Álbum de Villar de Honnecourt.

de “máquinas”. Os desenhos de planos e elevações arquitetônicas aí também aparecem, revelando mesmo algumas criações “originais” do autor, como é o caso de um coro de igreja, aos quais se somam desenhos de construções já existentes e que, tudo indica, não seriam destinados somente ao próprio autor, mas poderiam também servir a outros, como exemplos a serem seguidos e repetidos ou mesmo a serem reinterpretados em novas construções.

Entretanto, o que de imediato se observa na totalidade desses desenhos de Honnecourt, refiro-me, sobretudo, aos arquitetônicos, são as suas evidentes e grosseiras imprecisões e desproporções. A comparação, por exemplo, que Roberto Auzelle fez entre o desenho de Honnecourt representando a torre da catedral de Laon (figura 137) e o seu desenho em geometral fala por si só e demonstra que aquele está longe de representar de maneira fiel e exata a coisa construída ou a construir. Portanto, era ineficaz, mesmo inutilizável enquanto “ordem de serviço”; incapaz de garantir a realização da obra sem a presença direta do “arquiteto” no canteiro. Sobre isso, vejamos o que diz a respeito Prosper Merimée, ao comentar o Álbum: “Talvez



Figura 137: Torre da Catedral de Laon, desenho do Álbum de Villar de Honnecourt.

se pensará que os desenhos sejam de uma grande segurança para a inteligibilidade do texto; infelizmente, existem muitos que teriam, eles próprios, necessidade de uma tradução, e algumas vezes não se sabe muito se se tem sob os olhos uma elevação, um plano ou uma vista em perspectiva. Na maior parte, eles foram traçados pelo autor, não como uma representação gráfica, mas

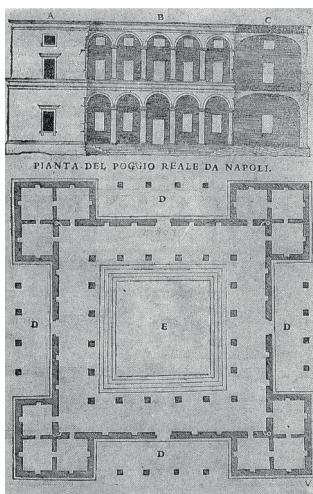


Figura 138: Desenho do Projeto da Villa de Poggio Reale, Nápoles; arquiteto Sebastiano Serlio

como uma espécie de anotação mnemônica para seu uso particular.³²⁴ Portanto, desenhos totalmente distintos daqueles que se exige a partir do Renascimento (figuras 138 e 139). Nesses, não mais se admite a imprecisão. Aliás, Alexandre Koiré,³²⁵ estudioso da história e filosofia da ciência, refere-se ao período em que se sai da Idade Média e se penetra no Renascimento como sendo aquele em que se dá a passagem do mundo do “mais ou menos” para o da “precisão”. Assim, no território da arquitetura, o que é prescrito por meio do desenho tem que ser exato, sem ambiguidades, não permitindo leituras equivocadas nem estranhas às intenções do arquiteto; as medidas (cotas) tornam-se necessárias e comparecem de modo explícito e de fácil apreensão. Como já recomendava Vitrúvio, desenha-se a planta baixa, o corte e a fachada, de molde a que correspondam integralmente entre si os seus respectivos desenhos, e as relações entre eles possam ser estabelecidas facilmente; tal como compreendem, já vimos, no Tratado de Palladio, entre eles sendo destacáveis, por exemplo, os desenhos concernentes a Rotonda, nos quais são representados,

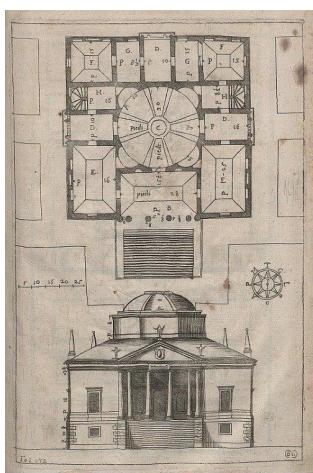


Figura 139: Desenho do Projeto da Villa Pisani, Lonigo, Itália; arquiteto Vincenzo Scamozzi.

³²⁴ Merimée, Prosper. *Etudes sur les Arts du Moyen Age*. Paris: Ed Flammarion, 1967.

³²⁵ Koiré, Alexandre. *Estudos da história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

em total concordância, a planta, a fachada e o corte (figura 140). Sobre os *deseños*, vejamos o que diz Philibert de Lorme: “É um verdadeiro ato de sabedoria do arquiteto saber manter bem a sua reputação e dar bom e fiel conselho, com a exibição de desenhos, modelos e orçamentos, com a medida de suas proporções e em perfeita simetria.”³²⁶

Retornando ao Álbum de Villard de Honnecourt, pode-se dizer que ele corresponde à época em que a participação inteligente, criativa e autônoma de um corpo de artesãos era capaz de resolver, no canteiro, o conjunto das questões deixadas em aberto pelo desenho, quando esse existia. Na medida em que não inovava arquitetonicamente, o conteúdo do Álbum era apenas, e se tanto, uma sistematização, extremamente parcial e superficial, de exemplos de soluções decorrentes de um saber coletivo, acumulado ao longo do tempo pelos vários ofícios de artesãos intervenientes na produção arquitetônica medieval, com os quais o “arquiteto” Villard teria muita a aprender: “Sem dúvida”, diz Panofsky, “o arquiteto vivia em contato estreito com os escultores, os mestres vidraceiros, os escultores de madeira etc., dos quais ele estudava as obras por tudo onde ele passava (como testemunha o Álbum de Villard de Honnecourt), e que ele devia empregar e controlar nos seus próprios empreendimentos e aos quais ele devia transmitir um programa iconográfico que ele não podia elaborar, recorde-se, a não ser com os conselhos e a colaboração estreita de um escolástico.”³²⁷

Parece-me que há uma certa extração por parte de Panofsky quando ele descreve a atuação dos “arquitetos” da maneira como o faz; e a extração ainda se torna mais evidente quando ele toma o caso excepcional de

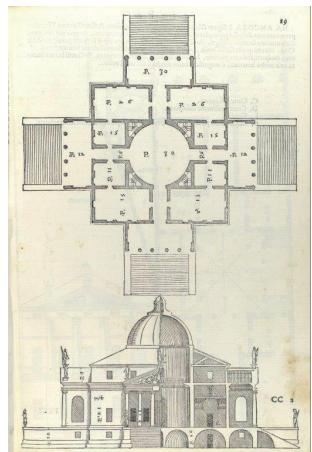


Figura 140: Desenho do Projeto da Villa Capra (La Rotonda); arquiteta Andrea Palladio.

³²⁶ De Lorme, Philibert. In *La Théorie Architecturale L'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

³²⁷ Panofsky, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolaire*.

Villard de Honsecourt como se fosse a regra, e não, como tudo faz crer, uma exceção. Feitas essas necessárias correções, podemos observar que Panofsky se refere ao “arquiteto” que “transmite um programa iconográfico” e àqueles que transpunham esse programa para a arquitetura, por meio dos trabalhos correspondentes a cada ofício específico, como o dos escultores, por exemplo. Nesse particular, reafirmando o que já vimos, atente-se para o que diz Gimpel: “tornando-se escultor, o talhador de pedras ascendeu ao mundo do espírito; ele se aproximou dos teólogos e se instruiu com o seu contato. Ele teve a chance magnífica de folhar os preciosos manuscritos das Abadias. Ele aprendeu a olhar, a observar a pensar. Seu horizonte intelectual se alargou, o que lhe permitiu participar não só materialmente, mas também espiritualmente da obra esculpida [...]. O escultor e o teólogo, tendo agido no mesmo sentido, os escultores poderiam se considerar livres, pois nessa associação ele não era submetido a nenhum constrangimento.”³²⁸ Sem me deter no que diz Gimpel, ressalto a passagem na qual ele se refere à participação criativa daqueles que, por meio das esculturas, representavam artisticamente o programa iconográfico que lhes era determinado. Se tivermos presente a importância, qualitativa e quantitativa, que essas esculturas tinham enquanto componentes da arquitetura medieval, é mais um motivo para afirmarmos que essa arquitetura não era integralmente definida pelo “arquiteto”, por meio de desenhos a serem tão somente “copiados” em pedra.

Ademais, o conteúdo do referido Álbum não revela, antes pelo contrário, que Honnecourt tivesse um conhecimento mais profundo das coisas que desenhava, quando comparado ao dos mestres que, tudo faz crer, havia conhecido. O estilo não é outro, nem seria de esperar que fosse; a técnica construtiva representada, mesmo que de maneira canhestra, é a mesma; a iconografia reproduz o que antes já havia sido feito; e do ponto de vista técnico, como já foi destacado, os seus desenhos nem sequer se comparavam com outros feitos por mestres pedreiros no próprio canteiro. Esses tinham um objetivo prático e

³²⁸ Gimple, Jean. *Les batisseurs de cathédrales*. Paris: Ed. du Seuil, 1958.

imediato, não eram meras especulações ou registros. Portanto, não residem aí a inegável singularidade e a importância histórica do Álbum.

Para mim, são duas as razões da sua relevância. A primeira encontra-se no fato, já sublinhado, de que o trabalho de Honnecourt significa uma tentativa, mesmo que precária, de sistematização de um repertório de soluções arquitetônicas, por meio de desenhos que não se vinculam à construção dessa ou daquela obra; enquanto que os desenhos feitos pelos mestres, no exercício efetivo das suas funções, ou eram sobre pergaminhos ou sobre a lousa da *loge*, e de acordo com as demandas concretas que o desenrolar da construção colocava a cada momento. A segunda concerne ao fato de que registrar suas “pesquisas” sob a forma de um “livro”, que *a posteriori* poderia ser dado a conhecer a terceiros, representava, tivesse ou não consciência Honnecourt, fosse ou não essa a sua intenção, uma inicial ruptura com a tradição e as normas corporativas no que diz respeito à produção e à apropriação do *savoir-faire*.

Dessa maneira, Honnecourt se afastava da sua condição de mestre, se é que um dia tenha sido, ao mesmo tempo que dava os primeiros passos, ainda titubeantes e sem rumo, pelo caminho que, bem mais tarde, levaria ao questionamento da posse e do uso dos saberes enquanto restritos às corporações de ofício. Mesmo que não tivesse tido de imediato algum efeito prático, pois era muito inexpressivo para tanto, o Álbum ia de encontro ao que, com o passar do tempo, mostrou-se ainda mais crucial às corporações dos mestres pedreiros. Sobre essas questões, vejamos o que diz Pierre de Colombier: “em 1459, os mestres pedreiros de Estrasburgo, Viena e Salzburg, reunidos em Ratisbonne para redigir os estatutos profissionais de suas *loges*, decidiram que ‘nenhum operário, nenhum mestre, nenhum *parlier*, ninguém que trabalhe por jornada ensinará a alguém que não seja do nosso ofício e jamais fez trabalho de pedreiro, como retirar a elevação do plano.’” Pouco tempo depois, em 1468, o mestre pedreiro alemão Mathias Roriczer, neto e filho de mestres

pedreiros, nascido na mesma Ratisbonne e mostrando já não ter compromisso algum com as corporações, publica sua obra denominada *Livro da construção exata de pináculos*, na qual explica abertamente esse método com a ajuda de desenhos que, segundo Colombier, lembram daqueles que Villard tinha executado 250 anos mais cedo, sem o considerar como um segredo.³²⁹

Era uma atitude por meio da qual se rompia com o *savoir-faire incorporado* aos mestres pedreiros. O “*savoir-faire incorporado*”, diz Barel, “é um saber fazer indissociável de indivíduos e grupos concretos: ele é o resultado de seu aprendizado pessoal, de sua experiência, de sua habilidade. A característica mais importante do *savoir-faire* incorporado é que ele não é analisável nem pode ser decomposto até ao final (os casos onde a análise e a decomposição totais são possíveis, mas não tentadas, são casos limites). O trabalhador sabe fazer, mas ele não sabe completamente como é que ele sabe. O *savoir-faire* incorporado não é, portanto, transmissível pelo ensino. Ele só é transmissível pela aprendizagem, isto é, pela reprodução mais ou menos idêntica de indivíduos ou grupos a longo do próprio trabalho. O suporte do *savoir-faire* é humano e biológico, mas, quando o *savoir-faire* é analisável e possível de ser decomposto até o final, o saber e o fazer podem se desconectar. O saber se incorpora então em um suporte não humano: um livro, um tratado, um programa, uma ficha de instruções, um croqui etc.”³³⁰ No *savoir-faire* incorporado, retomo a questão, a produção do saber arquitetônico se fazia por meio de uma prática na qual o contato entre o trabalhador e a natureza que ele transforma se dava de maneira direta; sendo tal prática uma experiência indispensável à compreensão e à apreensão dos diversos fatores em jogo, entre esses o domínio inteligente dos materiais e dos instrumentos envolvidos. “O artesão”, diz Sohn-Rethel, “e em geral o simples trabalhador manual não dominam a produção com os instrumentos do conhecimento abstrato, mas por meio da habilidade e da experiência prática. Em termos de conhecimento, isso significa saber como se fazem as coisas e não como elas se explicam. O conhecimento prático pode ser

³²⁹ Colombier, Pierre. Op. cit.

³³⁰ Barel, Yves. *La Ville avant la Planification Urbaine*; in Prendre la Ville. Paris: Ed. Anthropos, 1976.

comunicado unicamente por demonstrações.”³³¹ Nesse mesmo processo, e somente nele, era transmitido e obtido o principal conhecimento então produzido. A expressão transmissão, no caso, cabe somente quando se trata da relação entre o mestre e os seus “alunos”, e mesmo essa é parcial e insuficiente, pois não substitui o conhecimento que o artesão só obtém por meio do trabalho que ele próprio realiza e por meio do qual ele não produz apenas coisas, mas se autoproduz como sujeito inteligente.

Nas condições em que o *savoir-faire* incorporado é necessariamente negado, os livros e os desenhos passam a ser considerados não apenas como suportes materiais do novo saber arquitetônico, mas como os únicos dignos de crédito. Não tenho dúvida de que a grande maioria argumentará que, quando se passa ao estágio da explicação, há um enorme e essencial avanço qualitativo no campo do conhecimento. Eu concordo, mas em termos apenas e desde que se faça e responda a seguinte pergunta: por que esse avanço, se existente, não foi socializado, antes pelo contrário, foi restrito a uma ínfima minoria, desqualificando o saber e o fazer da grande maioria? Os motivos disso não são de natureza epistemológica nem tampouco científica nem tecnológica, muito embora envolvam as questões concernentes ao saber – quando esse de fato está presente, e não quanto ideologia. Trata-se também, nesse caso, de uma disputa pelo saber enquanto instrumento de poder; e, tão somente por isso, a produção e a apropriação do “novo saber” eram reservadas apenas àqueles que personificavam o trabalho intelectual separado do manual. Permitir o contrário seria atentar contra a sua “dignidade”, como nos mostra M. Manart ao dar a conhecer a maneira como Michelangelo se dirigia aos seus operários: “Vossa função é talhar a pedra, trabalhar a madeira, erguer os muros. Vós deveis preencher vosso ofício e executar minhas ordens. Quanto ao saber que está na minha cabeça, vós não os conhecereis jamais, isso seria contrário à minha dignidade.”³³²

Para evitar mal entendidos, vejamos o que, antes da Renascença, já se pensava a respeito da aquisição e da transmissão do conhecimento.

³³¹ Sohn-Rethel, Alfred. *Lavoro intellettuale e lavoro manual*. Milão: Feltrinelli Editore, 1977.

³³² In Ferro, Sérgio. *O canteiro e o desenho*.

No pensamento escolástico, era dominante a ideia de que os homens, no que concerne ao conhecimento tido como racional, dividiam-se entre aqueles que podem a ele ascender e aqueles (a grande maioria) que restarão dele irremedavelmente excluídos. Como exemplo dessa maneira de pensar, vejamos o que então dizia o teólogo Pierre Abelard: “Numerosos são os homens capazes de agir habilmente, mas incapazes de pensar cientificamente [...]. Os animais e outras criaturas que não usam da razão são preenchidos de senso prático, mas ignoram as coisas e as causas [...]. Inversamente, numerosos são aqueles que são dotados para a compreensão, mas como eles não têm habilidade prática alguma, se eles podem comunicar o seu saber aos outros, eles próprios são incapazes de praticar. Aquele que sabe compreender pode sondar e penetrar as causas reais das coisas. Por causas reais, nós queremos dizer aquelas que estão na origem escondida das coisas, aquelas que se examinam melhor com a ajuda da razão do que graças à experiência dos sentidos.”³³³ Ademais, para o pensamento escolástico, como de regra para todas as filosofias idealistas, as chamadas causas reais das coisas só poderiam ser conhecidas por meio das disciplinas classificadas como *artes liberais*, sobretudo por duas daquelas que constituem o *Quadrivium*: a aritmética e a geometria. Como já vimos, aquilo que Abelard dizia ser a verdade não havia ainda penetrado o território da arquitetura medieval. Esse era reconstruído a cada dia, material e intelectualmente, por aqueles que eram dotados tanto da compreensão quanto das habilidades práticas requeridas; muito embora o que ele afirmava se torne norma a partir do Renascimento.

Cabe reforçar a ideia, quase metafórica, de que, no universo artesanal, o ensinamento suscetível de ser transmitido confunde-se, na forma e no conteúdo, com uma receita, da qual o conhecimento abstrato mais elaborado está descartado. Nesse sentido, mesmo certas tentativas de análise e decomposição do *savoir-faire* incorporado e a sua sistematização em outros termos, à exemplo do já comentado Álbum de Villard de Honcourt, não chegam a ultrapassar os limites que o próprio processo de trabalho impunha, como bem observa Pro-

³³³ In Gimpel, Jean. Op. cit.

per Merimée: “Eu me sirvo de propósito da palavra receitas, pois o Álbum me parece ser sobretudo uma reunião de receitas. Não se deve esperar encontrar ali um método nem uma forma didática. A arte então consistia somente em observações isoladas atendendo uma teoria geral que as reunisse.”³³⁴ Essa “reunião de receitas”, resultante da ação de Honnecourt, representa, mesmo que de modo muito tímido e provavelmente em contradição com os seus objetivos (valorizar a cultura arquitetônica medieval), o início de algo que seria fatal para si, ou seja: a elaboração dos tratados e escritos renascentistas – testemunho das graduais mudanças que então ocorriam no que tange à formação do “artista” e à produção e apropriação dos seus saberes. “Nada podia ser mais contrário ao interesse e ao espírito das guildas. Elas viam nisso, com razão, além da ameaça dirigida contra os seus privilégios, a negação flagrante de sua concepção de arte e artista. Assim elas combateram frente a frente [...] as regras ligadas ao modo de reconhecer a nova concepção. Mudar a ligação milenar do aprendiz ao seu mestre, dar fim à transferência muda dos gestos, do olhar e dos movimentos da mão, significava esvaziar os seus talentos das suas substâncias vivas e retirar de sua inteligência e sua ação toda a base objetiva. O que foi feito, na realidade.”³³⁵ Porém, disso não se pode concluir que Honnecourt já havia rompido com a sua condição de mestre construtor. Como bem observa Moscovit, “Villard de Honnecourt, do qual nos restou o Álbum de croquis, representa esse tipo intermediário entre o mestre artesão da Idade Média e o engenheiro da Renascença. A ruptura com o passado, a separação da autoridade intelectual e social não foi consumada. As capacidades mecânicas do papel do engenheiro continuam sendo, sobretudo, capacidades, tendo um papel auxiliar daquelas que já existiam.”³³⁶

Quanto aos desenhos arquitetônicos legados pela Idade Média, aqueles feitos para a catedral de Strasburgo, por exemplo, têm merecido dos historiadores destaque especial. Nesses desenhos, o seu grau de elaboração já

³³⁴ Merimée, Prosper. Op. cit

³³⁵ Moscovic, Serge. Op. cit.

³³⁶ Ibid.

demonstra não apenas um grande domínio da técnica de representação gráfica, mas também a nítida preocupação com a correspondência entre a coisa desenhada e aquela que, no edifício, será materialmente executada a partir dele. Um excepcional acervo desses desenhos foi reunido na Exposição ocorrida em Straburgo, em 1989, denominada *Les Batisseurs des Cathédrales Gothiques*, e eles podem ser vistos no seu belíssimo catálogo.³³⁷ Se não estou enganado, a grande maioria deles (ao menos os expostos) foram realizados em verdadeira grandeza. Recordo-me que a maior dimensão de muitos deles correspondia a aproximadamente dois pés-direitos, motivo pelo qual, na montagem da exposição, fez-se necessária uma passarela para que, após apreciados nas suas partes inferiores, eles pudessesem igualmente ser apreciados nas partes superiores. Mas mesmo que esses desenhos já revelem certo grau de precisão na representação do objeto a ser construído, eles continuam a ter, como inerentes, certas características que tornam a sua eficácia reduzida enquanto instrumentos capazes de orientar e determinar rigidamente os vários trabalhos de execução, sem uma efetiva, inteligente e consciente participação dos artesãos por esses responsáveis. Tudo isso permite afirmar que, no mínimo, não era apenas o habilidoso trabalho artesão que se fazia então presente nos desenhos, mas também uma significativa cultura arquitetônica comum aos desenhistas e aos executantes; condição indispensável à reunião do desenho com o trabalho material e reflexo das relações entre o mestre, os companheiros e os aprendizes.

Quanto às genéricas características dos desenhos arquitetônicos medievais, elas são descritas de maneira bastante satisfatória por Colombier: “Sobre esses desenhos, por mais diversas que sejam as origens, algumas observações devem ser feitas: 1) As elevações são em número absolutamente desproporcional àquele dos planos, que são raros e jamais se aplicam, para assim dizer, à totalidade do edifício. 2) Quase nenhum desses desenhos está na escala exata, e são excepcionais aqueles que são cotados, o que não se explica pela diversidade das medidas locais. Afora o plano de Saint-Gall que indica algumas

³³⁷ Recht, Roland, Org. *Les batisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Ed. Les Musees de la Ville de Strasbourg, 1989.



Figura 141: Catedral de Siena, Itália; foto de Raimond Spekking.

dimensões, eu conheço apenas dois desenhos cotados: o plano de ampliação da Catedral de Siena (figura 141) em 1339, por Lando di Pietro, e um croqui relativo à catedral de Milão; ainda que este último não seja, propriamente dito, um desenho de arquitetura, mas uma simples nota para relembrar o edifício. 3) Nenhum deles, que eu saiba, parece ter sido executado exatamente. 4) Nenhum é em verdadeiro geometral, isto é, em representação não deformada, com cortes para as partes que saem do plano do desenho, como conviria para executantes que deveriam seguir fielmente o projeto. Aí se encontra, ao contrário [...], uma perspectiva, mal feita sem dúvida, uma perspectiva de ‘sentimento’, mas uma perspectiva. É de se perguntar se quase todos esses desenhos que nós possuímos não são mais comparáveis ao que hoje se chama de esboços do que aos desenhos de canteiro. Eles devem ter sidos executados para fazer compreender ao patrônio, ao *chapitre*, aos fabricantes as intenções do arquiteto. Isso fica bem especificado em 1381-1382, na Catedral de Troyes (figura 142), onde os operários são encarregados de fazer o desenho da tribuna em ‘uma pele de pergaminho(...).’”³³⁸ Portanto, ao observar-se um mínimo rigor, é inadmissível referir-se aos desenhos arquitetônicos medievais como se fossem equivalentes aos desenhos renascentistas; e as essenciais diferenças entre eles é uma das tantas facetas das igualmente essenciais desigualdades entre o mestre construtor e o arquiteto.

Entretanto, o descrito por Colombier, pouco a pouco deixará de ser aplicável às condições



Figura 142: Catedral de Troyes, França; foto de DXR.

³³⁸ Colombier, Pierre. Op. cit.

renascentistas quando a lógica manufatureira começar a se impor, não apenas no canteiro, mas já antes dele. A linguagem arquitetônica, vimos, passa a ser totalmente outra, com suas rígidas regras compostivas e os desenhos que se farão como prática necessariamente estranha a todos aqueles que, trabalhando com as mãos, agem direto sobre a matéria. As relações, já então, eram totalmente outras, bastando para tanto recordar-se do que disse Vincenzo Scamozzi. E as ideias do teórico francês Michel de Fremin, embora externadas em 1702 nas suas *Mémoires critiques d'architecture*, são a expressão da cultura renascentista que lhes antecede há mais de dois séculos: “Eu fico sempre irritado contra os trabalhos de desenho nos quais não existe uma relação exata da ideia com o efeito.”³³⁹

Retornando às relações entre o desenho e a construção da arquitetura das catedrais, pois é sobre essas que se possui o maior número de informações, alguns aspectos merecem ser mais detalhados. Refiro-me aos já citados desenhos feitos no canteiro, na medida em que a obra avançava e os problemas de cada uma das partes ou etapas se colocavam para serem resolvidos, via de regra, em um trabalho de reflexão coletiva recorrendo-se, para tanto, ao estudo das soluções e à explicitação de como elas deveriam ser efetivamente executadas – desenhos, como já vimos, feitos sobre pergaminhos ou sobre uma área plana que poderia ser parte do próprio piso da *loge*, para esse fim destinado; e após o seu uso, esses desenhos aí feitos eram apagados. John Harvey chama a atenção para o fato de que, em alguns casos, essas áreas sobreviveram ainda por um bom tempo como nas catedrais de Wells (figura 143) e de York (figura 144); na de Estrasburgo, conservou-se uma em uso até o século XVIII. Tanto na elaboração desses desenhos quanto no processo por meio do qual se fazia a sua transposição para o objeto a construir, os segredos dos ofícios estavam necessariamente presentes e eram transmitidos do mestre aos companheiros, condição *sine qua non* à reprodução do próprio ofício e da corporação. Muitos estudos a eles fazem referência, e alguns chamam a atenção para as alterações encontradas quando se passa de um caso a outro em razão do processo utilizado por um ou outro mestre.

³³⁹ Fremin, Michel. Op. cit.



Figura 143: Catedral de Wells, Inglaterra;
foto de Diliff.



Figura 144: Catedral de York, Inglaterra;
foto de Lofty.

Deixando de lado essas diferenças, utilizo duas citações atinentes ao que seria o procedimento comum, independentemente desse ou daquele mestre. A primeira põe em destaque alguns elementos do processo utilizado para a elaboração dos desenhos, e a segunda refere-se mais aos aspectos relativos à transposição desses para a construção: “Os mestres pedreiros”, sublinha Moscovic, “sabiam conceber o plano de suas construções; eles se serviam do deslocamento de Figurauras planas para prever as relações e faziam as elevações de maneira visual avaliando as relações de superfície entre as Figurauras. O procedimento era todo empírico e não exigia harmonização alguma das épuras geométricas e dos números. A proporção empregada era uma espécie de ‘segredo de ofício’ puramente prático, na ausência de um padrão de medida, de uma apreciação quantitativa.”³⁴⁰

Quanto à passagem do desenho para a obra, essa não se dava, é óbvio, sem dificuldades,

exigindo, portanto, uma habilidade e um *savoir-faire* codificados empiricamente: “procedia-se”, pergunta Colombier, “como nos parece hoje absolutamente normal, partindo-se de pequenos desenhos que se aumentavam mecanicamente? Eu não penso que tenha sido feito dessa maneira: o próprio caráter dos desenhos que nós possuímos a isso se opõe, não são nada em geometral, não são cotados nem em escala [...]. Tudo se passa como se fosse condicionado a aumentá-lo ‘a olho’. Podia-se, é verdade, utilizar uma quadrícula. É, entretanto, singular que nenhum desses desenhos que eu conheço tenha uma quadrícula

³⁴⁰ Moscovic, Serge. Op. cit.

preparatória, enquanto se encontra essa quadrícula em um número de desenhos posteriores destinados a serem aumentados.”³⁴¹

Ademais, no que diz respeito à divisão técnica e social do trabalho associada à elaboração dos desenhos arquitetônicos, o fato de os desenhos serem feitos no próprio canteiro de obras mostra que eles não eram produzidos à distância, fora do território da construção (do canteiro), como hoje e há muito tempo ocorre, e a cujos “segredos” os trabalhadores diretos não têm acesso. As discussões e as contribuições concernentes à solução dos problemas e à elaboração dos respectivos desenhos faziam parte do processo de constituição e transmissão do *savoir-faire*. Já vimos que o mestre artesão era também um mestre professor que, como tal, não tinha apenas o direito de dirigir os trabalhos, mas tinha, conforme as regras corporativas, a obrigação de transmitir os seus conhecimentos; ambas as ações indissociáveis como duas faces de uma mesma moeda. A corporação assim se estruturava, e a sua existência e a sua reprodução disso dependiam. A solidariedade que se encontra entre os seus membros se deve, sobretudo, a isso.

Associação e cumplicidade entre o mestre e os seus discípulos e colaboradores diretos, que serão postas em xeque e eliminadas pelas novas relações de produção da arquitetura renascentista, as quais exigem alguém que desempenhe integralmente a função de arquiteto e que tenha o *desenho* como seu principal e exclusivo instrumento; e aqueles que então reivindicavam essa condição, assim como os seus ideólogos, batiam sempre na mesma tecla: a necessária e radical separação entre quem “desenha” e quem trabalha com as suas mãos. Era, em parte já vimos, o que preconizava Alberti, já na introdução do seu *De re Aedificatoria*: “se encontrarmos algum saber que, por um lado, seja tal que de modo nenhum possamos passar sem ele e que, por outro, proporcione por si mesmo uma utilidade associada ao prazer e à dignidade, não devemos, na minha opinião, excluir desse a arquitetura. [...] ela é, do ponto de vista público e privado, utilíssima e extremamente agradável ao gênero humano [...].

³⁴¹ Colombier, Pierre. Op. cit.

Antes de avançar, penso que tenho o dever de esclarecer quem, na minha perspectiva, deve ser considerado arquiteto. Não apresentarei um carpinteiro para compararmos aos mais elevados especialistas das outras disciplinas. A mão do artífice, na verdade, não passa de um instrumento para o arquiteto. Quanto a mim, proclamarei que é arquiteto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projetar em teoria, mas também realizar [sic] na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos pesos e a reunião e a conjugação dos corpos, se adaptem da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem. Para o conseguir, precisa dominar e conhecer as melhores e mais importantes disciplinas. Assim, pois, deve ser ao arquiteto.”³⁴² Recorde-se que Alberti, já fiz também alusão a isso, ao referir-se ao arquiteto, o faz (ele mesmo deixa explícito) como condição necessária à inteligibilidade do que, e somente após, ele falaria a respeito da arquitetura, seja enquanto disciplina, seja como construção. E não por acaso, o primeiro capítulo do seu tratado tem como objeto o desenho arquitetônico, isto é, aquilo que é atribuição exclusiva do arquiteto e que, no caso, antecede a arquitetura enquanto coisa.

Mais tarde, na França, o seu já nomeado discípulo Philibert De Lorme, por exemplo, é categórico a respeito. Para ele, a existência do arquiteto só estaria efetivamente garantida se a sua ruptura com os trabalhadores manuais se fizesse de maneira clara, sem ambiguidades ou pontos obscuros, posto que o não “entendimento com os operários” tornara-se então um dos principais e invioláveis postulados a reger o seu comportamento. “E, dizia De Lorme, “é necessário também que ele não aceite presentes nem qualquer coisa que seja dos operários a fim de que ele tenha a liberdade de lhes advertir e lhes reprimir quando eles cometerem faltas e lhes retirar da obra se houver necessidade; agindo assim eles não poderão em nada lhe criticar. Será também muito bom que ele não ordene nada que diz respeito aos dinheiros, se for possível, e não faça a contratação das obras.”³⁴³ Eram essas as condições a serem impostas, pois, dizia ele, “se há um companheiro e outro que o observa, ou que venha

³⁴² Alberti, Leon Battista. *Da arte Edificatória*. Lisboa: Ed. Fundação Gulbenkian, 2011.

³⁴³ De Lorme, Philibert. In *La Théorie Architecturale L'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

se imiscuir e ordenar, ele [o arquiteto] não poderá nunca fazer qualquer coisa que valha.”³⁴⁴ Nessa nova realidade, o desenho medieval deve ser descartado, posto que inócuo para tais desígnios; e o *locus* do arquiteto, seja na estrutura da organização do trabalho, seja no espaço físico de trabalho por ele ocupado, não poderá mais confundir-se, minimamente, com os daqueles que já não são mais companheiros nem aprendizes, mas apenas operários subordinados. A *loge* deixa de ter qualquer função, podendo ser eliminada. Ao invés da *loge*, aparece o estúdio ou o atelier como lugar privilegiado e exclusivo do trabalho intelectual responsável pelos projetos. De Lorme é explícito a respeito: “O arquiteto, após ter ordenado o que é necessário para fazer as obras das quais está encarregado, que se retire e fique em seu estúdio, seu gabinete, sua sala, sua livraria ou seu jardim para que ele tenha comodidade.”³⁴⁵

Na medida em que o arquiteto se afasta do canteiro, muito embora a sua “presença” seja indispensável, surge a questão: como resolver essa contradição? É aí que, reitero, um novo desenho arquitetônico entra em cena cumprindo o seu papel; somando-se a ele, os modelos ou as maquetes em madeira (figuras 145,146,147) que, em alguns casos, possam ainda ter desempenhando melhor as funções do que os próprios desenhos. Entre essas funções, está aquela de “reunir” o projetado pelo arquiteto com o trabalho a ser executado pelos distintos operários – desenhos e maquetes como instrumentos cuja forma e conteúdo são condições necessárias “à supressão progressiva dessa parte do trabalho do operário que consistia em lhe preparar e fazer como ele entendia: no seu ritmo, com as astúcias pessoais. A partir de então, as operações tendem a lhes serem fixadas nos mínimos detalhes.”³⁴⁶ De Lorme, ao dirigir-se aos seus possíveis comitentes, nos dá uma ideia bastante clara de como isso deveria ocorrer – assim como explicita a consciência que os arquitetos tinham (ou deveriam ter) acerca do papel então desempenhado pelo desenho: “Após ter advertido aqueles que querem edificar, algumas coisas eles devem considerar e

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Freyssenet, Michel. Op. cit.

prever antes de porem a mão na obra e também depois de lhes ter feito conhecer a situação e condição do lugar onde eles devem construir, a fim de que eles saibam se proteger das coisas incômodas e se ajudar com as boas e as cômodas: consequentemente, eu os quero aqui advertir que eles devem escolher um sábio, douto e *expert* arquiteto que não seja de todo ignorante em Filosofia, Matemática nem História, para dar razão àquilo que ele faz e conhecer as causas e o progresso de cada uma das coisas pertencentes à arquitetura, e também que **ele entenda a representação para fazer ver e dar a saber a cada um, por Figurauras e desenhos, as obras que ele terá que fazer**³⁴⁷

(grifos meus). E já salientei que esses desenhos deveriam ser precisos na forma, com as suas medidas determinadas por meio de cotas. Os controles tipológico, formal e das dimensões e proporções davam-se também, é claro, sobre os detalhes, tais como, por exemplo, aqueles desenhados por De Lorme, cotados nas mínimas partes, como sublinha Denise Basdevant – precisos e cotados a exemplo dos desenhos das ordens que encontramos nos livros de Giacomo Vignola, Sebastiano Serlio (figura 148), Vincenzo Scamozzi (figura 149) e tantos outros.



Figura 145: Miguel Ângelo, modelo em madeira para a fachada da Basílica de São Lourenço.



Figura 146: Bernardo Buontalenti, modelo em madeira para fachada da Catedral de Florença.



Figura 147: Giovanni Antonio Dosio, modelo em madeira para a fachada da Catedral de Florença.

³⁴⁷ De Lorme, Philbert. In *La Théorie Architecturale L'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

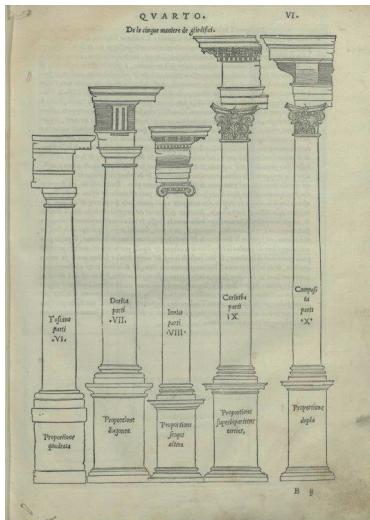


Figura 148: As Cinco Ordens Arquitetônicas, no Tratado Regras Gerais da Arquitetura, de Sebastiano Serlio.

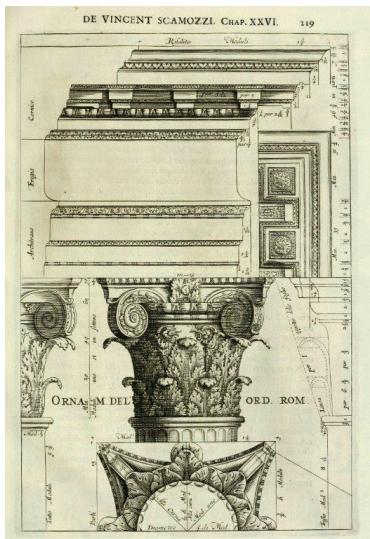


Figura 149: Desenho da Ordem Compósita, no tratado *A Ideia da Arquitetura Universal*, de Vincenzo Scamozzi.

Retomo aqui algo que já foi visto, e o faço por meio do que sublinha Freyssenet ao falar, de maneira genérica, da organização-divisão do trabalho na manufatura: “Nesse estágio, o que é retirado do operário, na extensão do seu campo de atividade, na organização imediata do seu trabalho, vai ser confiado pelo capitalista a um pequeno número de assalariados, que são eles próprios divididos em categorias e que lhes são submissos [...]. Esses assalariados vão ser dispensados do trabalho manual para se ocupar apenas da organização geral das tarefas parciais e de sua vigilância.”³⁴⁸ Era exatamente essa a organização do trabalho apregoada por De Lorme. Para ele, esses tipos de assalariados aos quais se refere Freyssenet, seriam o arquiteto, os comissários, os controladores e outros que tivessem essas atribuições fazendo parte de uma estrutura hierárquica de relações, nas quais todos estão subordinados ao Senhor e ao arquiteto, logo abaixo dele. É o que De Lorme defende de maneira explícita e peremptória no seu tratado: “Eu deliberei, por fim e conclusão da presente obra, mostrar e representar a união e o entendimento que deve existir entre o Senhor, o Arquiteto, os Mestres das obras, Controladores e outros,

assim como a obediência que o arquiteto deve declarar ao senhor, e aquela que todos os operários, Controladores e Oficiais devem ter diante do arquiteto,

³⁴⁸ Freyssenet, Michel. Op. cit.

para fazer exatamente o que lhes será ordenado por ele, e ordenado para a legítima construção das obras.”³⁴⁹

Como se observa, tal divisão de trabalho no canteiro reserva um papel para os mestres de obras; eles não foram dispensados, mas não se confundiam com o arquiteto, estando a ele totalmente subordinados. As tarefas de controle não eram exercidas apenas pelo arquiteto, mas igualmente por aqueles que agiam sob as suas ordens. Então, pergunto: o que distingua o arquiteto de todos os demais, colocando-o em uma posição hierarquicamente superior e de comando em relação a eles? Qual era a sua singularidade, que não apenas lhe diferenciava, mas lhe posicionava acima também daqueles que, como ele, não desenvolviam atividades manuais? Será que era tão somente porque “ele próprio não manipulava a matéria”, conforme disse St. Tomás de Aquino? Mas isso os controladores também não faziam. Aliás, controladores de várias espécies existiram durante a Idade Média, conforme vimos. Ou será que era porque, sempre segundo St. Tomás, “ele concebia a forma do edifício”? Penso que essa é a resposta correta, se dermos a essa expressão o significado que melhor lhe corresponde. E, volto a insistir nesta tecla, o arquiteto para tanto utiliza-se, de maneira singular e privativa, do *desenho arquitetônico* enquanto elemento central do seu trabalho, ou seja, utiliza a atividade de *projetar*, diríamos hoje. Aliás, recorde-se, ainda uma vez, do neologismo *arti del disegno* criado por Giorgio Vasari. E François Fichet, não por acaso, sublinha as relações entre arquiteto e desenho ao se referir à chegada da cultura renascentista na França, no século XVI: “Após as guerras da Itália, François I traz para a França, italianos qualificados de *architecteurs* ou *architectes*, o que os distingue dos pedreiros ou dos mestres pedreiros franceses [...]. As características do *architecteur* à italiana é de ser *diviseur de plans*, isto é, fornecedor de um plano ou desenho (algumas vezes maquetes em madeira), como o Florentino Domenico da Cortona [conhecido também por Boccador] célebre pelas suas.”³⁵⁰ Sublinhe-se que ele foi o autor do projeto original para o Hotel de Ville de Paris (figura 150).

³⁴⁹ De Lorme, Philibert. In *La Théorie Architecturale L'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

³⁵⁰ Fichet, Francoise. Op. cit.



Figura 150: *Hôtel de Ville de Paris*, arquiteto Domenico da Cortona, gravura feita a partir do desenho de Claude Chastillon.

Ademais, e no sentido de reafirmar algumas questões por meio de uma pequena digressão, cabe aqui destacar que a atuação do *architecteur à italiana* na França não se deu sem dificuldades e conflitos. Por quê? Porque o “território da arquitetura” na França ainda não lhes estava integralmente à disposição; e até mesmo a implantação do novo estilo que tra-

ziam consigo, condição necessária ao exercício do seu domínio, encontrou fortes resistências, e não por razões estéticas ou culturais como se costuma dizer eventualmente. Os obstáculos se deram no universo da produção arquitetônica; nele, as principais e fortes barreiras interpostas ao avanço da italianização foram erguidas pelos ofícios de artesãos franceses à época ainda umbilicalmente ligados à arquitetura gótica. Sobre isso são reveladoras as observações feitas por Funck-Bretano: “Apressem-nos a dizer que, nesse período da Renascença italiana na França, o intruso estava longe de encontrar em todos os lugares uma via sem obstáculos. Era fácil converter rapidamente arquitetos e desenhadores às novas formas; mas era mais difícil submeter a um estilo inusitado empresários, talhadores de pedra, ferreiros e as diversas corporações da construção, artesãos que eles próprio eram nessa época criadores de formas de arte. Diante disso, o gosto do rei, a vontade dos senhores e dos Mecenas que se moldavam à fantasia real, os desenhos de Boccador e do Irmão Jocondo, não podiam nada ou apenas pouca coisa; assim, esse período do reino do italianismo na França é caracterizado não pela italianização das formas francesas, mas pela justaposição dos dois estilos. Será apenas com o tempo, ao fim do reino de Luiz XII, com François I, que se formará na França um estilo novo pela fusão dos dois elementos.”³⁵¹ Disputas que, tudo faz crer, ainda se mantiveram por bastante tempo, chegando mesmo à segunda metade do século XVIII, como se

³⁵¹ Funck-Bretano, Frantz. Op. cit.

pode aferir da leitura de Marc Antoine Laugier nas suas duas obras: *Ensaios sobre arquitetura* e *Comentários sobre arquitetura*.³⁵²

Retornemos a Philibert de Lorme e ao seu modelo de arquiteto; pois o que ele diz a respeito, em boa parte, completa e explicita aquilo que estava implícito no discurso de Alberti: “ele [o arquiteto] não deve se satisfazer em apenas bem acomodar todas as coisas, saber dar todas as medidas e simetrias bem ordenadas e propriamente dispor tudo se de fato ele não mostrar que é bom administrador dos dinheiros e que ele entende bem o valor e o preço das obras; a fim de que o senhor não seja enganado e que a obra não custe mais do que de fato valha.”³⁵³ De Lorme não poderia ser mais claro. Ao arquiteto, não era exigido apenas capacidade de projetar segundo os pressupostos da linguagem clássica, mas também competência administrativa para bem gerir “os dinheiros”. Só assim ele cumpriria, de modo pleno e satisfatório, todas as atribuições que, “para não ser enganado”, o “senhor” lhe atribuía.

Quanto ao saber necessário para “bem acomodar todas as coisas” (no projeto, não no canteiro, é claro), esse não deveria ser apenas totalmente estranho ao *savoir-faire* dos artesãos, mas também à sua cultura arquitetônica não clássica, conforme já sublinhei reiteradas vezes. Mas, acrescente-se, não se tratava tão somente de acomodar ou reunir representações de coisas entre elas em um desenho que depois seria “copiado” na realização da obra, mesmo que a “coisificação” dos operários já tivesse sido iniciada. O projeto tem como objetivo determinar e orientar as articulações entre os distintos trabalhos que produzirão as coisas materiais a serem acomodadas e articuladas entre si no edifício, sem que a presença física do arquiteto se faça sempre necessária. Quanto mais preciso, claro e detalhado, mais se poderá prescindir dessa presença. No canteiro, o trabalho, antes dividido, volta a ser reunido no “corpo” coletivo, mas totalmente em outros termos do que naquele da cooperação simples, associados às corporações. Nas novas condições, os trabalhos, antes separados pela

³⁵² Laugier, Marc-Antoine. *Essai + Observations sur l'Architectur*. Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1979.

³⁵³ De Lorme, Philibert. Op. Cit.

violência, são depois reunidos também por ela: “De toda necessidade”, afirmava Marx, “os elementos separados pela violência, quando de fato eles se constituem em um, manifestam de maneira explosiva que eles foram separados de seu conjunto orgânico: a unidade se realiza pela violência.”³⁵⁴ Na manufatura, o *fazer* (e os *saberes* diretamente a ele associados) se incorpora nos distintos grupos de trabalhadores manuais, e o *saber* tido como superior, nos dos trabalhadores intelectuais – suportes humanos de práticas separadas e conflitantes, reunidas no “corpo” do trabalhador coletivo. Estranho “corpo coletivo”, no qual cabeça e mãos pertencem a corpos individuais distintos. Sobre isso, vejamos o que diz Engels: “Como na cooperação, o corpo coletivo dos operários é na manufatura também uma forma de existência do capital. A força produtiva decorrente da combinação dos trabalhos aparece como força produtiva do capital. Porém, enquanto a cooperação deixa intacto o modo de trabalho individual, a manufatura a revoluciona e mutila o operário tornando-o incapaz de fazer um produto independente. Ele se torna um simples apêndice do atelier do capitalista. As potências intelectuais do trabalho desaparecem no grande número para expandir seu volume em outro polo. A divisão do trabalho manufatureiro produz a oposição dos operários às potências espirituais do processo de trabalho, essas sendo propriedade de outros, assim como as potências que o dominam. Esse processo de separação começa na cooperação, desenvolve-se na manufatura e aperfeiçoa-se na grande indústria, que separa do trabalho a ciência enquanto potência produtiva autônoma, obrigada a entrar a serviço do capital.”³⁵⁵

Aliás, nesse particular, Sérgio Ferro, em um texto inaugural, já mostrou o indispensável papel que o desenho desempenha em tais circunstâncias e como isso ocorre na relação entre o *desenho* e o *canteiro* a partir da implantação da manufatura.³⁵⁶ Tudo de acordo com o processo de trabalho no qual o trabalho morto cristalizado no projeto subordina o trabalho vivo realizado pelo corpo do operário. Em tais condições, torna-se não apenas possível, mas necessário que

³⁵⁴ Marx, Karl, *Le Capital – Livre Premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

³⁵⁵ Engels, Friederich. In Karl Marx et Friedrich Engels: *Critique de l'éducation et de l'enseignement*. Paris: Petit Collection Maspero, 1976.

³⁵⁶ Ferro, Sergio. *O canteiro e o desenho*.

o saber seja tal que possa se objetivar no suporte projeto; assim como mais tarde partes significativas do fazer (e também do saber) serão objetivadas nas máquinas. Tal procedimento intrínseco ao capitalismo significa, como dizia Marx, “a dissolução das relações nas quais o próprio trabalhador, força viva do trabalho, faz ainda parte das condições objetivas da produção [...]. Para o capital, não é o trabalhador, mas o capital que é uma condição de produção. Se o capital pode operar com máquinas ou mesmo água e ar, tanto melhor.”³⁵⁷ Lógica na qual se aperfeiçoam os instrumentos inanimados, entre esses, no nosso caso, o projeto enquanto coisa, na qual o trabalho vivo do arquiteto que o gerou comparece no canteiro então somente na condição de trabalho morto: reificado. Significativamente diferente do que se dava no mundo artesão: “O operário artista”, afirma Mocovic, “representa a sensibilidade, o pensamento, o microcosmo do campo instrumental, assim como ele encarna o pensamento e a sensibilidade dos trabalhos aos quais ele serve de motor primeiro, e que são feitos apenas por ele, e que ele contém como um macrocosmo. Se alguma técnica lhe falta, se os seus materiais são defeituosos, não serão nunca os instrumentos ou as operações que serão examinadas, aperfeiçoadas, mas diretamente as faculdades do homem.”³⁵⁸ Com a presença do arquiteto e o seu principal instrumento, o *projeto*, essa tradição, como tal, desaparece do lado do artesão.

Quando ponho essas questões em destaque, não significa, em absoluto, negar a importância de toda e qualquer transformação e desenvolvimento das ciências e das técnicas, bem como dos seus usos. Muitas delas, é verdade, são em princípio indispensáveis à realização cada vez mais plena das nossas potencialidades e são instrumentos do, digamos, processo civilizatório.

Todavia, a história já nos mostrou, e continua mostrando cada vez mais, como esse processo pode ser igualmente cruel e destrutivo. Por isso, o seu trato não pode se dar em um quadro neopositivista, fundado numa apologia acrítica do denominado “progresso”. E como estamos tratando da produção

³⁵⁷ Marx., Karl: *Le Capital – Livre Premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.

³⁵⁸ Moscovic, Serge. Op. cit.

da arquitetura, recordo o que disse Lucio Costa, fazendo, no entanto, algumas observações a respeito: “O desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza que, através do seu *estado lúcido* – que somos nós – revela o lado oculto, virtual”.³⁵⁹ É igualmente verdade que, na “história humana da natureza”, o desenvolvimento científico e tecnológico tem revelado um “lado oculto” da nossa natureza humana, no qual a lucidez é substituída por práticas e instintos os mais crueis. Aliás, sobre o que aqui estou tratando no que concerne à história da arquitetura, cabe lembrar o que o próprio Lucio Costa afirmou a respeito: “A técnica tradicional do artesanato, com os seus processos de fazer *manuais* e, portanto, impregnados da contribuição pessoal, pois não prescindiam no pormenor, da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artífices especializados que a executavam (os artesãos), foi bruscamente substituída pela técnica da produção industrial, na qual o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original, não passando à legião dos que o produzem de autômatos, em perene jejum de participação artística, alheios como são à iniciativa criadora. Estabeleceu-se, desse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o *povo artesão* era parte consciente na elaboração e na evolução do *estilo* da época, o *povo proletário* perdeu contato com a arte.”³⁶⁰ Que eu saiba, Lucio Costa só tratou dessa questão, e mesmo assim *en passant*, nessa única vez. Sinto-me, portanto, e por vários motivos, autorizado a pensar que ele se deu conta de que, por esse caminho, poderia se dirigir a uma situação intelectualmente por ele não desejada. O melhor seria, portanto, dele afastar-se, ignorando-o, numa espécie de denegação no sentido freudiano.

Ademais, ao menos até hoje, o progresso das forças produtivas resultante de avanços no conhecimento, fez-se sempre acompanhar do incremento

³⁵⁹ Costa, Lucio. *O novo Humanismo Científico e Tecnológico*; in *Lucio Costa, Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

³⁶⁰ Costa, Lucio. *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*; in *Lucio Costa, Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

das forças destrutivas, como se fossem ambas reversos de uma mesma meda-lha. Por outro lado, é óbvio, não se trata de pôr em questão se o desenvolvimento do saber pode trazer em si os indispensáveis germes de condições favoráveis às boas relações entre os homens e a natureza, e dos homens entre si. Contudo, tudo isso não nos pode fazer esquecer que os verdadeiros significados e as consequências advindas das ciências e das técnicas, sobretudo aquelas que diretamente fazem parte do mundo da produção material, só serão conhecidos quando conhecermos a maneira como elas se imbricam com as relações de produção e trabalho e com as decorrentes relações de poder. É por isso que o desenho arquitetônico, isto é, o projeto enquanto objetivação de dadas relações, e não de outras, não é algo neutro, pois, por meio dele, o capital se vê munido de um poderoso instrumento do qual se utiliza na luta contra os trabalhadores diretos: os operários da construção. “Todos os progressos da civilização”, dizia Marx, “isto é, todo o aumento das forças produtivas sociais ou, se quisermos, das forças produtivas do próprio trabalho, não enriquecem o operário, mas o capital. Isso ocorre também a respeito dos resultados da ciência, das invenções, da divisão e da combinação do trabalho, da melhoria dos meios de comunicação, da ação do mercado mundial ou do emprego de máquinas. Tudo isso aumenta unicamente as forças produtivas do capital, isto é, a potência que domina o trabalho. Em efeito, como o capital se encontra em oposição com o operário, tudo isso somente faz crescer a dominação objetiva sobre o trabalho.”³⁶¹ Ao que diz Marx, acrescento o que diz Marcuse: “Não é apenas a aplicação que dela se faz, mas também a própria técnica, que é domínio (sobre a natureza e sobre os homens), um domínio metódico, científico, calculado, previsível. Os objetivos e os interesses particulares do domínio não são ‘adicionais’ nem ditames que vêm de algum lugar ao lado da técnica. Entra na própria construção do sistema técnico. Pois a técnica é um projeto social e histórico. A sociedade projeta o que ela e seus interesses dominantes decidem fazer dos homens e das coisas.”³⁶²

³⁶¹ Marx, Karl. In *Karl Marx et Friedrich Engels: Critique de l'éducation et de l'enseignement*. Paris: Petit Collection Maspero, 1976.

³⁶² Marcuse, Herbert: *Culture et Société*. Paris: Editions de Minuit, 1970

Retornado ao *savoir-faire* incorporado, recordemo-nos de que a unidade entre o fazer e o pensar nele então se realiza em um mesmo indivíduo, como sua condição intrínseca. Em cada um, o pensar está associado ao fazer, e o fazer se realiza como fonte indispensável do saber – como sua fonte primeira. Faz-se porque se sabe; e sabe-se porque se fez. No mundo do artesão, sujeito social que personifica essas condições, a “teoria” e a prática não existem enquanto elementos socialmente separados; e a prática do artesão engloba o conceber e o executar. Para que ele possa exercer o seu trabalho de maneira qualificada, precisa dominar todos os conhecimentos e as técnicas necessárias. Em tais circunstâncias, diz Sohn-Rethel, “as forças produtivas se compõe essencialmente de instrumentos e ferramentas que podem ser empregados sobre a base da unidade pessoal da mão e do espírito. A produção consiste, em certo sentido, no fato de que eles continuam essencialmente como tais, mesmo que eles sejam extraordinariamente melhorados pelo exercício e pela repetição continuada – e eles são mantidos por métodos e ensaios empíricos tradicionais, transmitidos oralmente e comunicados pela demonstração. Os instrumentos de medida e de precisão como os esquadros e os compassos são empregados como os outros utensílios artesanais para construir objetos, erguer edifícios e assim por diante, e não para a verificação experimental de processos previamente calculados.”³⁶³ Sendo assim, o desenho feito com esses esquadros e compassos pelos artesãos não têm nada a ver com desenho do arquiteto; aliás, ele é a sua antítese.

Se para o arquiteto o desenho arquitetônico é uma representação do real a ser construído por outro indivíduo, no mundo do artesão, o desenho, via de regra, é qualquer coisa que, por ação do próprio artesão, se interpõem entre ele e a matéria que ele próprio irá transformar. Em muitos casos, o desenho era riscado diretamente sobre a matéria; e os instrumentos de desenho, o compasso, por exemplo, eram adequados para tanto. Nessas condições, o desenho tem uma função auxiliar aos trabalhadores diretos, ele não é a expressão de uma

³⁶³ Sohn-Rethel, Alfred. Op. cit.

vontade alheia – ele faz parte do seu trabalho. Os compassos, os esquadros etc. utilizados pelos artesãos da construção comparecem então de acordo com a descrição feita por Marx: “o trabalhador e seus meios de produção ficavam grudados juntos como a ostra e a concha”. Ao contrário, o projeto feito pelo arquiteto tem como uma das suas funções negar tudo isso; e, como decorrência, o desenho então não é concebido nem usado no sentido de enriquecer o *savoir-faire* artesão, mas sim visando o seu aperfeiçoamento enquanto instrumento de dominação, inanimado, interposto entre ele (o arquiteto) e os trabalhadores manuais. Ademais, o projeto arquitetônico e as teorias a ele associadas significam uma forma de apreensão – conceitual e material – da realidade, na qual o sujeito pensante se separa do objeto pensado. Em tais condições, afirmam Adorno e Horkheimer, “a distância entre o sujeito e o objeto que condiciona a abstração fundamenta-se sobre a distância em relação à coisa que o dominador adquire por meio do dominado”.³⁶⁴

Eis, em resumo, o significado real do projeto arquitetônico feito pelos arquitetos a partir da Renascença. Por meio do seu uso, o exercício do seu poder sobre o canteiro não exige mais, de maneira constante e direta, a sua presença física nele. Essa, quando nele é necessária, ocorre para a realização de atividades complementares àquelas funções – as principais e indispensáveis – que já estão sendo cumpridas pelo projeto. É esse que joga o papel principal e reforça o caráter cada vez mais impessoal das relações de produção, escondendo-as, travestindo-as sob o falso manto de relações tão somente técnicas.

Marx, mais uma vez, nos ajuda a ver coisas de maneira mais claras: “no lugar de eliminar relações de dependência, essas relações exteriores apenas as generalizam: elas desenvolvem a base universal dessas relações de dependência pessoais. Também aqui os indivíduos não podem entrar em contato com os outros, a não ser sob uma forma determinada. As relações reificadas de dependência revelam que as relações sociais (portanto, as condições de produção) são autônomas diante dos indivíduos aparentemente autônomos.

³⁶⁴ Horkheimer, Max e Adorno, Theodor. Op. cit.

Contrariamente às relações de dependência pessoais, nas quais um indivíduo é subordinado a outro, as relações reificadas de dependência produzem a impressão de que os indivíduos são dominados por abstrações, quando de fato essas relações são, em última análise, relações de dependência bem determinadas e despidas de toda a ilusão. Nesse caso, a abstração, ou a ideia, não é outra coisa do que a expressão teórica das relações materiais que dominam.”³⁶⁵

Sendo assim, o projeto e as suas relações com o canteiro não podem, segundo a ideologia que os encobertam, ser percebidos como de fato são: a objetivação de uma vontade estrangeira que se impõe àqueles que ali trabalham. Ele deve produzir, retomo a Marx, “a impressão de que os indivíduos são dominados por abstrações, quando de fato essas relações são, em última análise, relações de dependência bem determinadas e despidas de toda a ilusão”. Posto que o projeto feito pelos arquitetos não é apenas um eficaz instrumento técnico, mas ideológico, no Renascimento, ele é apresentado como sendo a face visível de uma *criação* fundada em valores e verdades supostamente transcendentais (proporção, simetria etc.), independentes dos homens e às quais todos deveriam se submeter. Como se, de acordo com a teoria, o projeto fosse a expressão ou o suporte, e não mais do que isso, de ideias, de abstrações apresentadas sob o manto de princípios ou verdades formais e estéticos; ou, então, um instrumento tão somente técnico, neutro na sua essência. Pura ideologia, na qual “a abstração, ou a ideia, não é outra coisa do que a expressão teórica das relações materiais que dominam”.

Acrescente-se a tudo isso que o marco inicial da introdução da manufatura no canteiro de obras e da explicitação dos conflitos entre o arquiteto e o artesão se encontra, já vimos, na construção da famosa cúpula da Santa Maria del Fiori, executada segundo projeto e supervisão de Brunelleschi, patrono dos arquitetos. A nova divisão técnica e social do trabalho ali foi, pela primeira vez, imposta de maneira rigorosa; e, tanto quanto possível, apenas gestos mecânicos são então exigidos do operário, gradativamente transformado em uma

³⁶⁵ Marx, Karl. *Fondements de la critique de l'économie politique*, vol 1. Paris: Ed. Anthropos, 1969.

peça a mais da engrenagem “racional” que se implanta com a manufatura – engrenagem na qual, e fazendo coro com Mumford (nunca é demais enfatizar), “o operário hábil torna-se mais preciso e mais automático, em uma palavra mais mecânico, à medida que os movimentos, voluntários na origem, se transformam em reflexos”.³⁶⁶ A automação do trabalho não precisou esperar o maquinismo para se tornar efetiva, como corretamente sublinha Shon-Rethel: “Do ponto de vista do empreendedor-capitalista (unificando as duas funções em uma só pessoa), o requisito essencial do processo de produção do qual ele é o responsável é o seu automatismo. A necessidade do automatismo não resulta de uma dada técnica produtiva, mas sim exclusivamente das relações de produção modificadas e é igualmente válido para o estágio inicial ‘manufatureiro’ da produção capitalista e para a posterior ‘grande indústria’ baseada sobre a técnica mecânica. Resulta daí que o automatismo vale só para o capitalista-empreendedor: para o trabalhador, as coisas são diversas. Não é, portanto, ciência, mas sim ‘ideologia’ que reflete uma unilateral consciência de classe, o fato de que no século XVII se considera o universo e as suas partes animadas e inanimadas segundo a lógica do mecanismo automático.”³⁶⁷

Em se tratando de Brunelleschi, algumas observações a mais se fazem necessárias relativas às práticas arquitetônicas por ele desenvolvidas, diretamente associadas à divisão entre trabalho intelectual e manual, ao desenvolvimento das forças produtivas e às relações de produção entre arquiteto e operário. Começo relembrando o que sublinha Sohn-Rethel quando se refere ao momento no qual Brunelleschi, cooperando com matemáticos como Toscanelli, ultrapassou “a cisão entre sábios e produtores” criando-se então “uma nova e mais profunda separação entre o espírito e a mão”.³⁶⁸ Todavia, e a explitação é necessária, quando Sohn-Rethel afirma que “a cisão entre sábios e produtores” havia sido ultrapassada, devemos entender, no caso, como “produtores”, aqueles que, munidos das artes liberais e desenvolvendo uma atividade

³⁶⁶ Mumford, Lewis. *Technique et Civilization*. Paris: Editions du Seuil, 1950.

³⁶⁷ Sohn-Rethel, Alfred. Op. cit

³⁶⁸ Sohn-Rethel, Alfred. Op. cit.

meramente intelectual, participam da produção dos bens materiais; pois antes, as artes liberais eram restritas àqueles indivíduos cujas práticas não tinham relação direta com aquela produção. É por isso que ele se refere a uma “nova e mais profunda separação entre o espírito e a mão”, pois essa separação ampliou o seu campo de ação penetrando em territórios até então não dominados por ela, como foi o caso do território da arquitetura.

O tempo e o lugar em que se deu a objetivação dessa mudança descrita por Sohn-Rehtel, a partir da qual Brunelleschi encarna esse novo personagem, foram aqueles da já referida construção da cúpula da Santa Maria del Fiori. Já vimos que ele ali não apenas inova do ponto de vista tecnológico e das forças produtivas, mas também no que concerne à organização do canteiro de obras, em moldes totalmente diferentes e opostos ao medieval-artesanal. Aliás, pode-se mesmo dizer que, para Brunelleschi, ser o sujeito dessa mudança era quase uma questão de honra, dadas as suas disputas com o mundo artesão, explicitamente iniciadas na competição para a Porta do Paraíso do Batistério de Florença (figura 151), na qual foi então derrotado por Lorenzo Ghiberti, conforme, entre outros, nos relata com detalhes Giulio Carlo Argan, no seu livro *Clássico Anticlássico*.³⁶⁹ Disputa que voltaria a ocorrer entre ambos na construção da cúpula, e da qual, em um primeiro momento, Brunelleschi saiu perdedor. Sobre o significado dessa disputa, recomendo, entre outras, a leitura do livro *Architetture et Humanisme; de la Renaissance aux réformes* de Manfredo Tafuri.³⁷⁰

Friso que, no caso, Brunelleschi se apoiou em um conhecimento que tinha pouco ou nada a ver com “composição arquitetônica” ou com “linguagem clássica”. Diferentemente do que

³⁶⁹ Argan, Giulio Carlo. *Clássico, Anticlássico*.

³⁷⁰ Tafuri, Manfredo. *Architecture et Humanisme; de la Renaissance aux réformes*. Paris: Ed. Dunod, 1981.



Figura 151: Batistério de San Giovanni, Florença, Porta do Paraíso, autoria Lorenzo Ghiberti; foto de Giuseppe Barberis

encontramos mais tarde em outras obras suas, como no Hospital dos Inocentes (figura 152) e na Capela Pazzi (figura 153). Tratava-se, do ponto de vista arquitetônico *stricto sensu*, sobretudo do uso de um saber tectônico, não estético. Este último não lhe teria utilidade alguma para enfrentar os problemas construtivos que lhe eram colocados. Ademais, comete-se um grave equívoco ao restringir todos os desafios postos nessa construção àqueles de ordem estritamente arquitetônico-construtiva, pois, entre eles, volto a insistir, ocupavam lugar de destaque os diretamente vinculados à nova organização do trabalho que, com a utilização de novos instrumentos, impunha-se aos trabalhadores, visando, entre seus objetivos, o aumento da produtividade. “Esse saber”, afirma Moscovic, “deve ter-lhe permitido imaginar as diversas máquinas, entre essas, reboques e de carga, por ele inventadas, indispensáveis à construção da cúpula de Santa Maria del Fiori em Florença. Lá, pela primeira vez, a engenharia mecânica se afirmou diante do mundo; sabe-se bem que o fato memorável não é o estilo ou a forma dessa cúpula, mas a maneira de erguê-la, por meio de máquinas concebidas com essa finalidade [...]. Mas não se deve supor conhecimentos muitos sábios, tratava-se antes de mais nada de tornar o desenho rigoroso e de apreciar



Figura 152: Praça Santíssima Annunziata, com o Ospedale degli Innocenti, arq. Filippo Brunelleschi, Florença; foto de Warburg.



Figura 153: Capela Pazzi, Basílica de Santa Croce, Florença, arquiteto Filippo Brunelleschi; foto de Sailko.

as dimensões das obras. Compreende-se a necessidade dessa quantificação: dada a autonomia das máquinas, é indispensável conhecer os pesos, as proporções e as formas, mesmo que seja de maneira grosseira e aproximada”.³⁷¹ E as condições nas quais se deu a construção dessa cúpula (que se impunha na paisagem florentina e nos seus arredores) são também descritas por Piero Sampaolesi: “Se se pensa na confecção da cal, dos grampos de ferro, nas pilhas de tijolos, nos depósitos de água, de areia, de madeira, tudo isso a mais de 60 metros do solo e se a isso a gente acrescenta os homens, é preciso ter por certo que a organização do canteiro em altura deveria ser rigorosamente controlada por Battista d’Antonio sob a direção de Brunelleschi”.³⁷²

Eu disse antes que não foi a linguagem arquitetônica clássica, adotada como regra pelos arquitetos renascentistas, que determinou o processo de produção da arquitetura. O que se deu foi exatamente o inverso, isto é, a linguagem escolhida era aquela que então melhor se adaptava ao modo de produção arquitetônico a ser implantado. Não foi a linguagem clássica que criou a necessidade do desenho, mas sim o desenho que dela teve necessidade. Não foi a linguagem clássica que exigiu a manufatura no canteiro, mas sim o contrário, ou seja, o controle centralizado que a manufatura exige encontrou na linguagem clássica, facilmente controlável, uma das maneiras mais simples e eficazes de se impor no território da arquitetura, da concepção à construção. No caso da construção da cúpula, o que se impôs não foi a beleza *platônica* tão decantada pelos humanistas renascentistas – e aí não se tratou apenas do uso de novas técnicas e instrumentos, embora indispensáveis. O que nela se instaura, de maneira explícita, é a luta de classes na produção da arquitetura, nos moldes manufatureiros, revelando, sem subterfúgios, as contradições entre o arquiteto e os operários a ele subordinados. E sobre isso, vejamos o que diz Sérgio Ferro ao destacar o que ocorreu durante a construção da cúpula: “[Brunelleschi] diante de uma greve por aumento de salários (já bastante diversi-

³⁷¹ Moscovic, Serge. Op. cit.

³⁷² Sampaolesi, Piero. *Regard sur Brunelleschi; in Catalogue de l’Exposition Filippo Brunelleschi- 1377-1446.* Paris.

ficados) importa operários não florentinos e consegue quebrar a greve. E só aceita novamente os primeiros na condição deles receberem salários inferiores àqueles que os levaram à greve (em outros termos, seu zelo é feroz pela mais-valia absoluta), ou ainda: preocupado com a perda de tempo e de energia, ele instala no alto da cúpula uma cantina (fordista, na acepção de Gramsci) para evitar que os operários desçam para comer, beber, reunir-se e falar (nós reconhecemos o objetivo: a mais-valia relativa).³⁷³ Essas afirmações de Ferro, ricas e elaboradas conceitualmente, se fundamentam naquilo narrado por Vasari quando este fala sobre Brunelleschi na sua já referida obra *Vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*.³⁷⁴ Enretretanto, Ferro vai muito além do que disse Vasari e revela o que esse ignorava e/ou escondia.

Se antes falei na dominação do tempo pelo capital, na passagem do medieval ao capitalismo manufatureiro, a construção da cúpula não é apenas um ótimo exemplo disso, mas também um dos primeiros, e não apenas no território da arquitetura. Quanto a isso, sublinhe-se que dessa experiência inaugural levada a cabo por Brunelleschi resultou, por um lado, a diminuição do tempo de trabalho necessário e, por outro, a crescente diminuição dos salários dos operários (conforme G. d'Avenel, desde o ano 1450 os salários reais diminuíram constantemente). Era isso o que mais queriam os senhores da *Arte da Lã*, associação de empresários do setor têxtil que financiou a construção da cúpula, e ficaram profundamente gratos a Brunelleschi pelo fato de ele ter tornado isso possível, conforme nos revela Franco Borzi: “não nos esqueçamos de que na laje dita de Carlos Marsuppini existe uma referência [as] ‘tun plures machinae’ que entre outras coisas fizeram poupar tempo e mão de obra à *Arte da Lã*. É a única vez na qual os fabricantes se mostraram generosos em relação a Brunelleschi, entregando-lhe uma soma um pouco consistente porque, inventando essas máquinas, ele havia racionalizado o canteiro e diminuído os custos e os tempos.”³⁷⁵

³⁷³ Ferro, Sérgio. *O canteiro e o desenho*.

³⁷⁴ Vasari, Giorgio. Op. Cit.

³⁷⁵ Borsi, Franco. *L'Heritage de Brunelleschi. In Catalogue de l'Exposition Filippo Brunelleschi- 1337-1446*. Paris: Cahiers de la Recherche Architecturale, nº 3 , s/d

Controle rigoroso do canteiro ou despotismo no atelier manufatureiro são realidades de mesma natureza. Separação radical entre trabalho intelectual e manual, subordinação do trabalho vivo ao trabalho morto, redução do trabalho material à sua dimensão puramente abstrata, mensurável e expressa no salário, “racionalização” da produção com o objetivo de aumentar a produtividade e a exploração da mais-valia absoluta e relativa etc. são nessas condições que o projeto arquitetônico adquire o rigor e a precisão que lhes são exigidos e a matemática possibilita. Para tanto, a existência do arquiteto torna-se indispensável não por uma exigência da arquitetura em si, mas sim como condição imposta pelo seu modo de produção que se inicia na Renascença e, aperfeiçoando-se, permanece até hoje. E como síntese do que foi dito neste capítulo, concluo-o com uma citação de Sergio Ferro por meio da qual lhe rendo uma singela homenagem:

“Instalação da manufatura no canteiro, separação do desenho para dominá-lo, ascensão da mais-valia (absoluta e relativa), homogeneização euclidiana do espaço, diferenciação social e artística do arquiteto não são fenômenos contemporâneos; como em uma perspectiva seu ponto de convergência é o ‘Duomo’, o novo centro de Florença. A única coisa que faltava, a difração de tudo isso por um discurso ‘humanista’ não tardará: Alberti preencherá o vazio.”

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, Leon Batista. *Da Arte Edificatoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- Alberti, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora Unicamp.
- Alighieri, Dante: *Monarquia*. Guarulhos: Ed. Parma. 1983.
- Amin, Samir. *L'Imperialisme et le développement inégal*. Paris: Ed. du Seuil, 1976
- Aquino, Tomás de. *Opúsculo sobre el gobierno de los Príncipes*. México: Editorial Porrúa, 1991.
- Argan, Giulio Carlo. *Clássico antoclássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Arvon, Henri. *La philosophie du travail*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Aubert, Marcel. *L'Architecture Cistercienne em France*. Paris: Éditions d'Art et d'Histoire, 1947.
- Azara, Pedro. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura em Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Barel, Yves. *La ville avant la planification urbaine*; in *Prendre la Ville*. Paris: Ed. Anthropos, 1976.
- Barel, Yves. *La ville medievale*. Grenoble: Presse Universitaire de Grenoble, 1977.
- Barasc, Moshe. *Teorias del arte, de Platon a Winckelman*. Madri: Alianza Editorial, 2001.
- Basdevant, Denise: *L'architecture française – des origines a nous jours*. Paris: Ed. Hachette, 1971.
- Behrendt, Walter Curt: *Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.
- Blunt, Anthony. *La théoire des arts em Italie de 1450 à 1600*. Brionne: Gérard Monfort, 1988

- Bicca, Paulo. Arquiteto, a máscara e a face. São Paulo: Ed. Projeto, 1984.
- Bicca, Paulo. *Le Dogme Architecte* (Tese de Doutorado). Grenoble: Université des Sciences Sociales de Grenoble, 1979.
- Bicca, Paulo. Selvageria Gótica-Perfeição Renascentista: Volume1 - Uso e significado da expressão gótico. Porto Alegre: Coleções CAU/RS, 2020.
- Bordieu, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Ed. Edusp, 2008.
- Bordieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- Bordieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- Borsi, Franco. *L'Heritage de Brunelleschi*; in *Catalogue de l'Exposition Filippo Brunelleschi- 1377-1446*. Paris: Cahiers de la Recherche Architecturale, n° 3, s/d.
- Bruschi, Arnaldo: *Nota Introdutória à Divina Proporzione*; in *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978
- Burckahrdt, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Ed. UnB, 1991.
- Casirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- Cf. Milsan, Jacques: *L'Esthétique Anglaise* Paris, E. Librairie Fischbacher, 1907.
- Chastel, André: *Les Arts de l'Italie*; Paris, Ed. PUF, 1963
- Chapelot, Odette e Benoit, Paul. *Pierre e Métal dans le batiment au Moyen Age*. Paris: Editions de L`École des Hautes Etudes em Sciences Sociales, 1985.
- Choay, Françoise: *Le sens de la ville*; Paris, Ed. Du Seuil, 1972
- Costa, Lucio. *O novo Humanismo Científico e Tecnológico*, in *Registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- Costa, Lucio. *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, in *Registros de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- Coulanges, Fustel de: *La Cité Antique*. Paris: Ed. Durand, 1864.
- De Lorme, Philibert, in *De Vitruve a Le Corbusier-textes d`architects*. Ed. Dunod.

- De Lorme, Philibert. In *La Théorie Architecturale L'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.
- Descartes, René: *Discours de la méthode*. Paris: UGE- Col 10/18, 1970.
- Deschamps, Paul: *Recueil de Textes relatifs a L'Histoire de l'Architecture et la Condition des Architectes em France au Moyen Age - XII-XIII siècles*. Paris: Editions Auguste Picard, 1929.
- Dias, Geraldo J. A. Coelho. *Bernardo de Claraval, Apologia para Guilherme Abade*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida, s/d.
- Dobb, Maurice: *A Evolução do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- Dorfles, Gillo: *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.
- Duby, Georges: *Saint Bernard-L'art Cisterciene*. Paris: Ed. Flammarion, 1999.
- Eco, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2010.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- Eliade, Mircea: *Le sacré e le profane*. Paris: Ed. Gallimard, 1965.
- Emilinai, Marisa Dalai: *La question de la perspective*. Prefácio in Erwin Panofsky: *La perspective como forme symbolique*. Paris: Ed. du Minuit, 1976.
- Engels, Friedrich: *Anti-Dühring*. Paris: Ed. Sociales, 1956
- Ferry, Luc: *La naissance de l'esthétique*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004.
- Ferro, Sérgio: *O canteiro e o desenho*; São Paulo, Ed. Projeto, 1982.
- Ferro, Sérgio. *Construção do desenho clássico*. Belo Horizonte: Editorial MOM, 2021.
- Fischer, Gustave Nicolas: *Espace industriel et liberte*. Paris: Ed. PUF, 1980.
- Fischman, Robert: *L'utopie urbaine au XXe siècle*. Bruxelles: Pierre Mardaga éditeur, 1979.
- Flocon, Albert; Taton, René: *La perspective*. Paris: Ed. PUF, 1973.
- Francastel, Pierre: *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Ed. Denoël-Gonthier, 1970.
- Fremin, Michel *La Théorie Architecturale de l'Age Classique*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1979.

- Funck-Bretano, Frantz: *La Renaissance*. Paris: Ed. A.Fayard et Cie, 1935.
- Giedion, Siegfried: *Espace, temps, architecture*. Paris: Ed. La Connaissance, 1968.
- Gillet, Louis: *La cathédrale vivant*; Ed. Flammarion, 1936.
- Gimpel, Jean: *La revolution industriel du Moyen Age*; Paris, Ed. du Seuil, 1975.
- Godelier, Maurice: *Rationalité et irrationalité em economie*; Paris, Ed. Maspero, 1969.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sobre a arquitetura Alemã*, in *Escritos de arte* Editorial Sintesis, 1999.
- Gouvin, Colette, François van de Mert: *Le symbolisme des rues e des cites*. Paris: Ed. Berg International, 1974.
- Gramsci, Antonio: *Gramsci dans le texte*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Gropius, Walter: *Bauhaus Novarquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972
- Guidoni, Enrico: *La città, dal medievo al renascimento*. Roma: Ed. Laterza, 1989.
- Harvey, John: *L'art des bâtisseurs*; in *Chateaux et Cathédrales*. Genève: Ed. Edito-Service.
- Hauser, Arnold: *Teorias da Arte*. Lisboa: Ed. Editorial Presença, 1973
- Hautecoeur, Louis: *De l`architecture*. Paris: Ed. Albert Morancé, 1938.
- Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France*. Paris: Editions A. et J. Picard.
- Hegel, G. W. F. *Les arts plastiques: Architecture – Sculpture*. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. *La dialectique de la Raison*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- Horkheimer, Max: *Les débuts de la philosophie bourgeoise de l'histoire*. Paris: Ed. Payot, 1974.
- Jaccard, Pierre: *Histoire sociale du travail*. Paris: Ed. Payot, Paris.
- James, John: *Les maitres constructeurs de Chartres*. Bailleau le Pin: Jean Michel Éditeur, 1999.
- King, Donald. *Les courants comerciaux- l'industrie, le commerce et l'argente*; in *La Civilization Médievale*. Genève: Ed. Edito-Service, 1974.

- Koiré, Alexandre: *Estudos da história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- Lance, Adolphe: *Dictionnaire des Architectes Français*. Paris: Vve A. Morel et Cie Editeurs, 1872.
- Laugier, Marc-Antoine: *Essai-Observations sur l'Architecture*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga. 1979.
- Le Corbusier: *Urbanisme*. Paris: Ed. Vincent, Fréal & Cie, 1976.
- Le Goff, Jacques: *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Ed. Gaillimard, 1977
- Ledrut, Raymond: *Sociologie Urbaine*; Paris, Ed. PUF, 1968
- Lefebvre, Henri. *Espace et politique*; Paris, Ed. Anthropos, 1972
- Lefebvre, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.
- Löwy, Michael Prefácio a Benjamin, Walter: *O capitalismo como religião*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2013.
- Lukács, Géorg: *Histoire et conscience de classe*. Paris: Ed. de Minuit. 1960.
- Maignien, Yannick. *La division du travail manuel et intellectuel*. Paris: Ed. François Maspero, 1975.
- Mairet, Gerard: *Moyen Age, Humanisme Renaissance: naissance d'une idéologie* – in *Histoire des Idéologies*; vol. 2. Paris: Ed. Hachette, 1974.
- Male, Emile: *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1948.
- Mallion, Jean: *Victor Hugo et l'art architectural*. Paris: Ed. PUF, 1962.
- Marcuse, Herbert: *L'homme unidimensionnel*. Paris: Ed. du Seuil. 1970.
- Marcuse, Herbert. *Culture et Société*. Paris: Editions de Minuit, 1970.
- Martindale, Andrew: *Aparition de l'artiste: transformation de la condition d'artisan in La Civilisation Medieval*. Genève: Ed. Edito-Service, 1974.
- Marx, Karl. *Fondements de la critique de l'économie politique*, vol 1. Paris: Anthropos, 1969.
- Marx, Karl. *Le Capital – Livre premier*. Paris: Ed. Sociales, 1971.
- Marx, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Paris: Ed. Sociales, 1969.
- Marx, Karl. *Un chapitre inédit du Capital*. Paris: Union Générale d'Editions, 1971.

- Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Critique de l'éducation et de l'enseignement.* Paris: Maspero, 1976.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich: *L'Idéologie Allemande.* Paris: Ed. Sociales, 1970.
- Mauret, Gérard.: *L'étique marchande*, in *Histoire des Idéologies*, vol. 2. Paris: Ed. Achette, 1978.
- Merimée, Prosper: *Etudes sur les Arts du Moyen Age.* Paris: Ed Flammarion, 1967.
- Milsan, Jacques: *L'Esthétique Anglaise.* Paris: Librairie Fischbacher, 1907.
- Morin, Edgar: *Ciência com Consciência.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- Montaner, Josep Maria: *Las formas del Siglo XX.* Barcelona: Gustavo Gili, 2022.
- Moscovic, Serge: *Essai sur l'histoire humaine de la nature.* Paris: Ed. Flammarion, 1968.
- Moulin, Raymonde et alt: *Les Architectes.* Paris: Ed. Calman-Lévy, 1974.
- Mumford, Lewis *La cité à travers l'histoire.* Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- Mumford, Lewis. *Technique et civilization.* Paris: Ed. du Seuil, 1950.
- Murad, Lion; Zylberman, Patrick: *Le petit travailleur infatigable*, Recherches nº 25. Lille: Ed. Recherches, 1976.
- Neutra, Richard: *Construire pour survivre.* Tournai: Éditions Casterman, 1954
- Niemeyer, Oscar: *La forme em architecture.* Paris: Ed. Métropolis, 1978.
- Pacioli, Luca: *De divina proportione in Scritti Rinascimentali di Architettura;* Milano, Edizioni Il Polifilo, 1978.
- Palladio, Andrea: In *De Vitruve a Le Corbusier- textes d'architects.* Paris: Ed. Dunod, 1968.
- Panofsky, Erwin: *Architecture gothique e pensée scolaistique.* Paris: Ed. de Minuit, 1967.
- Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique.* Paris: Ed. de Minuit, 1976.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Pevsner, Nikolaus: *Academias de arte: passado e presente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- Poulantzas, Nicos: *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*. Paris: Presse Universitaires de France, 1978.
- Recht, Roland (Org.): *Les batisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Ed. Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1989.
- Roux, Simone: *La maison dans l`histoire*. Paris: Ed. Albin Michel, 1976.
- Ruskin, John: *La natura del gótico*. Milano: Ed. Jaca Book, 1981.
- Russel, Bertrand: *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- Sampaolesi, Piero. *Regard sur Brunelleschi*, in *Catalogue de l'Exposition Filippo Brunelleschi- 1377-1446*. Paris: Cahiers de la Recherche Architecturale, nº 3, s/d.
- Santos, Paulo: *Formação de cidades no Brasil colonial*; V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1968.
- Scobeltzine, André: *L'Art féodal et son enjeu social*; Paris, Ed. Gallimar, 1973.
- *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1978.
- Sevcenko, Nicolau: *O Renascimento*. São Paulo: Ed. Atual, 1994.
- Sohn-Rethel, Alfred. *Lavoro intellettuale e lavoro manuale*. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.
- Simonet, Cyrille: *L`Ornement: crime ou juissance? In Dessin-Chantier 2*. Laboratoire Dessin-Chantier de l`Ecole d`Architecture de Grenoble, s/d.
- Szambien, Werner: *Symetrie, Goût, Caractère*. Paris: Ed. Picard, 1986.
- Tafuri, Manfredo. *Teorias e história de la arquitectura*. Barcelona: Ed. Laia, 1973.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture e Humanisme: de la Renaissance aux réformes*. Paris: Ed. Dunod, 1981.
- Uniack, G: In *De Vitruvio a Le Corbusier-textes d'architectes*. Paris: Ed. Dunod, 1968.
- Veblen, Thorstein. *A Teoria da Classe ociosa*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1965.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez le grec*. Paris: Ed. La Découverte, 1985.
- Vincent, Jean-Marie: *La domination du travail abstrait in Critiques de l`économie politique. Travail et force de travail*. Paris: Ed. François Maspero, 1977.

- Weber, Max. *Ensaios de Sociologia*. Editora Guanabara, 1982.
- Wittkower, Rudolf: *Principi architettonici nell`età dell`Umanesimo*. Torino:- Giulio Einaudi editore, 1964.
- Wölffling, Heinrich: *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- Vasari, Giorgio: *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011
- Viollet-le-Duc, Eugene Emmanuel. *Entretiens sur l`architecture*. Bruxelles: Ed. Pierre Mardaga, 1977.
- Vitruve: In *De Vitruve a Le Corbusier- textes d`architects*. Paris: Ed. Dunod, 1968
- Zevi, Bruno. *Architectura in nuce*. Madri: Ed. Aguilar, 1969.
- Zevi, Bruno. *Brunelleschi anti-classique et anti-renaissance, in catogue de l'exposition Filippo Brunelleschi - 1337-1446*. Paris: s/d.

Figuras:

Todas as imagens e figuras foram retiradas da Wikipédia, sendo creditadas as autorias quando explicitadas.