

O DESENHO E A ARQUITETURA EM LEON BATTISTA ALBERTI E GIORGIO VASARI.

Fernando Guillermo Vázquez Ramos¹

Que é Arquitetura? Quando, e por que surge (nasce)?

Ainda que desmedido, eis aqui o questionamento inicial para este trabalho. Para evitar entendimentos equívocos sobre nossas intenções devemos advertir, imediatamente, que não pretendemos desenvolver um estudo ontológico, propriamente dito (filosófico, digamos). Não pretendemos entender ou explicar a *essência* da Arquitetura, como fonte da qual emana seu *ser*, entre outras coisas porque pensamos que essa essência não passa de uma construção cultural historicamente determinada. Contudo, nos interessa refletir sobre aquilo que permite que ela seja como ela é. Destarte, aceitar e assumir que a Arquitetura existe circunstancialmente é uma premissa fundamental para a construção deste trabalho. Entendemos também que estabelecer essa circunstância nos permitirá refletir mais claramente sobre o sentido da Arquitetura e definir, com melhor precisão, este objeto de estudo.

Nosso mundo, isto é, nós humanidade do século XX-XXI, tende a pensar na arquitetura como tudo aquilo que como patrimônio construído da cultura material nos rodeia desde sempre. A Arquitetura é considerada uma das artes (de fato um dos ofícios) mais antigas praticadas pela humanidade. A necessidade de nos proteger das intempéries obrigou a nossos antepassados hominídeos a começar a construir abrigos que com o andar do tempo, da técnica e dos costumes, se transformaram no que conhecemos como Arquitetura.

Assim, qualquer História Geral da Arquitetura começa nas cavernas e nos primeiros assentamentos das sociedades re-coletoras para se focar a seguir na Babilônia e no Egito. Demoram-se, depois, largamente, na Grécia e na Roma Imperial, para na seqüência mergulhar em séculos de arte medieval, chegando ao Renascimento e ao Barroco, esplendorosos estilos que emergem das trevas góticas. Depois, passa pelo Classicismo e pelo Romantismo, com suas conotações sociais e políticas. Chegando, finalmente, ao período moderno, isto é, ao século XX, mudo de grandes transformações e novos estilos.

Mas, podemos reduzir todas estas diferentes “arquiteturas” à Arquitetura, tal qual a conhecemos hoje? Dito de outra forma: o que hoje definimos como Arquitetura pode ser remetido a todas as construções do passado da Humanidade? As Humanidades passadas têm construído e pensado seu entorno da mesma forma que nós o fazemos? E, esse “nós”, do qual

¹ Doutor Arquiteto. Professor assistente do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Arquitetura e Urbanismo e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, São Paulo – SP.

estamos falando, refere-se a qual Humanidade precisamente? Quando esse “nós” tem início? Desde quando podemos falar aludindo à arquitetura, de um “nós” que serve de referência a uma específica forma de ser e de fazer arquitetura?

O primeiro impasse que devemos enfrentar é a adjetivação. Não só os adjetivos que a designam desde um ponto de vista estilístico, isto é, grega, romana, gótica, renascentista, barroca, etc., mas também os que a situam num horizonte histórico cultural, como antiga, clássica, moderna. Cada uma destas denominações contém uma série de especificidades (geralmente estilísticas, mas também técnicas e culturais) que permite diferenciá-las e identificá-las como realidades únicas. As diferenciações estilísticas se sustentam em questões figurativas que aproximam determinadas formas e fazem que estas se integrem a uma família particular. Contudo, arquiteturas como a grega, a romana, algumas ramificações do gótico, a renascentista, o barroco (à sua maneira) e o neoclassicismo, ou até, o pós-modernismo do século XX, compartilham formas arquetípicas muito similares, como as ordens. O assunto estilístico trata de sutilezas e de intervalos. Assim, a sucessão de estilos poderia ser entendida antes como uma forma de periodização que como uma análise profunda da arquitetura. O entendimento da arquitetura como antiga e moderna, ou como clássica e moderna é bem mais interessante para nosso trabalho e para nosso ponto de vista.

A diferenciação das arquiteturas entre antigas e modernas já foi abordada de uma forma precisa por Jürgen Habermas, no seu pequeno ensaio “Modernidade versus Pós-modernidade” (1983). Nele o alemão lembra que a primeira vez que o termo “moderno” apareceu foi no século V para diferenciar o mundo pagão (antigo) do mundo cristão (moderno). Durante o renascimento carolíngio os homens também se consideravam modernos, e no século XVII a *Querelle des Anciens et des Modernes* levou a questão à polêmica sobre a autoridade e a introdução do progresso como novo aspecto a ser atendido. O século XX, herdando este entendimento da modernidade como progresso e seguindo o posicionamento romântico de uma modernidade estética e não estilística (isto é, uma modernidade do gosto – do artista – e não da autoridade – acadêmica) apelou para a novidade, para o valor intrínseco do novo, como fator determinante da modernidade.

O Classicismo, antes entendido como um momento reverencial dos mandamentos do passado transformou-se em algo simplesmente “clássico”, algo que se caracteriza por ter-se imposto no passado ao passado, como um momento de novidade, transformando o passado de referente atualizável em dado obsoleto. Assim, Habermas disse que a “modernidade cria seus próprios e auto-referidos cânones do que considera clássico”. (1983, p. 86)

O século XX achatou as diferenças entre modernidade e antiguidade (ou classicismo) projetando sua própria forma de entender o mundo, sua *weltanschauung*, sobre todas as outras Humanidades anteriores. Contudo, o embate entre moderno e antigo, como dicotomia grata à ótica do século XX para explicar o novo como superação, não se aplica a um específico momento da história da arte no ocidente, nos referimos ao Renascimento. O próprio Habermas passa totalmente às margens deste momento, centrando sua atenção nos séculos XII, XVII, XIX e XX, mas não toca o século XV. Século onde as alterações estilísticas, resultantes de novas práticas que deslocaram às antigas, são evidentes e relevantes, mas que contudo não podem ser reduzidas à dicotomia antigo/moderno.

A visão do século XV é diferente, pelo menos no que à arquitetura se refere. A arquitetura humanista não se apresenta em oposição ou como superação da arquitetura gótica, que a precede no tempo. Pelo contrário, os humanistas referiam-se à arquitetura gótica como “arquitetura moderna” da qual pouco tinham a dizer². Não é pertinente pensar num diálogo entre o mundo gótico e mundo renascentista no *Quattrocento*, nem favorável nem desfavorável, como ainda acontecia no século XIV, século propriamente de transição. A Arquitetura que, pela pena dos humanistas, nasce naquele período apresenta-se como um *retour à l'ordre* que invoca a retomada formal da “verdadeira arquitetura”, aquela que se encontrava ainda presente nas ruínas romanas, esparramadas pelas cidades da península itálica.

Mas, as ruínas da Roma imperial só serviam, pelo menos até o século XV, como simples jazidas de onde extrair pedras para as novas construções. O que mudou foi uma forma de pensar e de ver essa realidade. Parte desta mudança de perspectiva se deveu a um ato fortuito: a descoberta, em 1416, no mosteiro de *Sankt Gallen*, de uma cópia do *De Architectura libri decem* (~27ac), um tratado romano sobre arquitetura escrito pelo arquiteto Marcus Vitruvius Pollio (~70-20/25ac). Aquelas ruínas passaram a ter uma significação enorme estudadas sob a ótica deste tratado. Não só quando coincidiam com as descrições do romano, mas também quando não.

A possibilidade do uso de uma referência bibliográfica modificou a relação que o mundo gótico tinha estabelecido com a construção através da forma de atuar das guildas. O princípio de autoridade que no mundo gótico se identificava com o trabalho hermético dos artesãos, desenvolvido dentro da relação cíclica “mestre / aprendiz”, foi aniquilado num passar de pena quando o princípio de autoridade foi assumido pelas escrituras, pela força incontestável do *Verbo*, plasmado num tratado: o poder das Escrituras!

² Ainda que Vasari seja bem mais contrário à arquitetura e a arte gótica que Alberti, o que demonstra em alguma medida que o século XV convivia melhor com o gótico que o XVI. Ver Vasari, 1807, p. 252, por exemplo.

Se na poesia Francesco Petrarca (1304-1374) assentou as bases desta nova sensibilidade, no campo da arquitetura a proeza se deve a Leon Battista Alberti (1404-1472) que demonstrou sua maestria de “padre fundador” da Arquitetura na elaboração do tratado *De Re aedificatoria Libri Decem* (Roma, 1452). Texto instituidor certamente, pois pela primeira vez encara a arquitetura não como um trabalho braçal, mas como uma disciplina do intelecto exercida por um “artista” que aprendia a arte “pela razão e pelo método” (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:23): o arquiteto, que era, pela primeira vez, capaz de projetar em teoria, além de fazer na prática.

Antes de prosseguir acho que seria conveniente dizer a quem exatamente eu chamo de arquiteto; pois não colocarei diante de vós um carpinteiro e vos pedirei que o vejais como o equivalente de homens profundamente versados nas outras ciências, embora seja verdade que o homem que trabalha com as suas mãos serve como instrumento para o arquiteto. Chamarei de arquiteto aquele que, com razão e preceito seguros e maravilhosos sabe em primeiro lugar como dividir as coisas com sua mente e inteligência, e, em segundo, como, ao levar a cabo sua tarefa, colocar corretamente juntos todos aqueles materiais que, pelo movimento dos pesos e a associação e acúmulo dos corpos, podem servir com sucesso e dignidade às necessidades do homem. E, ao levar a cabo essa tarefa, ele precisará do conhecimento maior e que mais excele. (ALBERTI, apud BLUNT, 2001:22)³

A arquitetura e o arquiteto modernos nasceram deste modo, do *conceito* e da *razão* onde um *logos* (λόγος) antigo reinterpretado a partir de uma “visão moderna”, que o posiciona como *conhecimento*, centraliza o problema da arquitetura não mais na materialização mecânica e direta da *Ideia* (BATTISTI, 1993:53), como se fizera no mundo gótico, mas sim como resultado de um processo intelectual capaz de “dividir as coisas com sua mente e inteligência”. (*Op. cit.*)

Esta é a forma na qual se faz arquitetura: esta é “A Arquitetura” – pelo menos na sua circunstância moderna. Uma Arquitetura resultado do “controle racional” exercitado por um intelecto livre sobre aqueles que trabalham a pedra. Encontramo-nos aqui frente ao que Argan chama do princípio teórico da representação como modo de conhecimento (1984:107). Procedimento que, como disse Alberti, requer de “doutrina, sabedoria e discernimento” (*apud* BATTISTI, 1993:53) unificados na postura de um novo artista, o arquiteto – que utiliza outros homens como instrumento.

Argan disse que Alberti “se propõe fundar uma nova arquitetura” (1984:105), mas este pressuposto é incorreto, pois parte de assumir que existindo uma arquitetura, neste caso a gótica, o Renascimento funda uma “nova” que evidentemente a supera. Argan trabalha no umbral

³ Estamos usando a tradução ao português que aparece no livro de Blunt, porém o texto pode ser encontrado em tradução ao castelhano em (ALBERTI, 2007:57), ou ao português em ALBERTI, 2011. Para as versões em latim (1485) e em inglês (1775) ver The Archimedes Project.

conceitual da modernidade que é movida a novidade. Portanto, nos parece importante esclarecer que a denominação “arquitetura gótica” não é procedente se o entendimento do termo “arquitetura” se refere a sua acepção moderna, isto é: aquela que se instaura como procedimento resultante do intelecto só a partir do século XV. Esta Arquitetura, a dos últimos quinhentos anos, utiliza um complexo instrumento de precisão (BATTISTI, 1993:47) capaz de gerar arquitetura sem a necessidade de construí-la: a projeção.

Deste modo, a arquitetura como nós a conhecemos, isto é a Arquitetura Moderna, surge junto com o Projeto. Ou dito de uma forma mais contundente: é através do projeto (como atitude mental) que Alberti se propõe fundar a Arquitetura. Esta arquitetura não é o resultado da materialização pragmática da visão escolástica da natureza em pedra. Ela se desenvolve como *forma mentis* que se trans-forma em sedimentação gráfica (*lineamenta*) para só depois resolver-se numa forma-plástica (a construção) que, contudo lhe é externa. Para Alberti a *Ideia* “não é conhecida pela experiência senão ditada pelo raciocínio, que é o elemento fundamental e prioritário da arte” (ARGULLOL, 1988:9). O raciocínio é o substrato lógico do projeto, sem ele não há processo projetual, e sem este não há Arquitetura (moderna).

Esse ditado da mente é recolhido nos desenhos que estruturam o projeto onde a arquitetura exprime sua circunstância. Assim, Alberti funda, em certo sentido *ex nihilo*, não só a disciplina e a profissão, a maneira de fazer e de pensar a arquitetura, mas inventa a maneira de pensar a arquitetura para fazê-la, o que expõe um sentido e um significado disciplinar que não tinha cabimento no mundo gótico, a pesar de que possa ainda usar algumas das ferramentas representacionais típicas deste mundo (como as maquetas, por exemplo)⁴.

No capítulo I do *De Re aedificatoria*, Alberti proclama que “*tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est*” (ALBERTI, 1485:5)⁵, isto é, “toda edificação é constituída por desenhos e estrutura”. Evidentemente querer resumir em oito palavras (ainda que sejam em latim) o significado de uma disciplina (de uma arte) como a arquitetura é extremamente complexo. Obriga-nos a prestarmos especial atenção em cada termo utilizado pelo nosso autor. Portanto, o primeiro que resulta evidente é que o genovês não escreve “arquitetura” e sim “coisa edificada”⁶. Se bem é certo que o “confuso” tratado de Vitrúvio⁷ desfecha o

4 Ainda que voltaremos sobre este assunto, é importante lembrar que Alberti defende a utilização de maquetes, entre outras coisas, porque em meados do século XV o modo de ser da arquitetura moderna estava surgindo e não era dominante. Arquitetos da relevância de Brunelleschi (1377-1446) ainda usavam maquetes para desenvolver o trabalho construtivo, e sendo Alberti um grande admirador do florentino não imaginamos como poderia criticar esta forma de trabalhar tão cara ao grande arquiteto e amigo

5 De *Re aedificatoria* Livro I, cap. I:5 (isto é na pg. 5 do texto do site) ou ver: ALBERTI, 2007:61.

6 Na maioria das traduções utiliza-se a expressão “arte da construção”, ver *op. cit.*

7 Alberti criticou o texto de Vitrúvio por considerá-lo confuso. Ver o Capítulo I do Livro V, donde disse que “seu latim era tal que os latinos diziam que parecia grego e os gregos que ele tinha escrito em latim” (2007:243).

(re)nascer da arquitetura, não é menos evidente que é no texto de Alberti que se expõe realmente seu parto. Tal vez seja esta a razão pela qual o tratado não usa o termo “Arquitetura” e sim “Arte Edificatória”⁸: nos alicerces não enxergamos ainda a fachada. Contudo, o entendimento de que a edificação pode ser assumida no seu sentido profundo como Arquitetura vem dado pela denominação do artista que é capaz de levá-la a cabo, e que se descreve na introdução da obra: o “Arquiteto”.

Mas, como esta prática é? Do que esta *res* esta constituída? Primeiro de desenhos e a seguir de estrutura, nos disse o humanista.

Mas, *lineamentis* não são “desenhos” em geral. São desenhos feitos de linhas, isto é, lineamentos⁹. Neste tópico Alberti é enfático e reiterativo durante todo seu texto. A definição de quais são os desenhos adequados ao arquiteto e sua arte estão perfeitamente determinados no “Começo do Livro I”, onde exige também que a “conformação inteira da edificação e sua configuração descansam previamente no traçado mesmo” (2007:61). A “coisa edificada” deve ser constituída a partir de um desenho linear que respeite “ângulos e linhas em uma direção e com uma relação determinada” (*Idem*:62) e não por desenhos e modelos enganosos “que intentam desviar e entreter a mirada de quem contempla o modelo e afastar sua atenção de uma estrita análise das partes que têm que ser consideradas” (*Ibidem*:94). Por esta razão Alberti descarta o uso da perspectiva (“desenho de pintores”) que considera enganosa (“impressões visuais”), pois não mostra as “linhas invariáveis e os ângulos verdadeiros” (*Idem*:95) preocupando-se só pelas aparências. Advoga por desenhos que sejam capazes de refletir “a inteligência do autor do projeto e não a habilidade de operário”. (*Ibidem*:95)

Estes desenhos específicos, disse, “constituem” às edificações. No entanto, que significa que a “coisa” está “constituída”? Por que não, simplesmente dizer, que a “coisa” é?

O termo “constituído” tem uma acepção que resulta interessante para nosso raciocínio. É algo que se estabelece segundo as leis, daí vem “Constituição”, por exemplo. Deste modo, a “coisa edificada” não está (ou no é) “feita” de linhas, e sim estabelecida segundo as leis que estas linhas propõem. E as linhas não são de qualquer tipo, são as que resultam do uso da geometria, são traçados geométricos que dependem de leis conhecidas – aferíveis. Estes desenhos são resultado de processos de conceituação e de verificação que o artista desenvolve, substituindo uns por outros num procedimento totalmente novo: o projeto de arquitetura.

Devo dizer que com frequência me ocorre conceber obras com formas que, em princípio, me pareciam muito acertadas, mas que uma vez desenhadas revelavam erros gravíssimos, precisamente naquelas partes que mais me tinham dado prazer; tendo que voltar depois,

8 Seguimos a tradução ao português de 2011, *op. cit.*.

9 Em português é um tipo específico de desenho no qual só se empregam líneas geometricamente determinadas.

de forma meditativa, a tudo o que tinha desenhado, e medindo as proporções, reconhecia e deplorava minha negligencia. (apud BATTISTI, 1993:58)

A “coisa edificada” esta feita segundo as leis da estrutura. Ainda que normalmente o termo “*structura*” se traduz por “construção” ou “materialização”¹⁰, pensamos que como a “arquitetura do Renascimento é antes que mais nada uma arquitetura do gosto” (SCOTT, 1970:37), e não uma arquitetura preocupada com a construção, as preocupações de Alberti talvez tampouco sejam com a construção, mas sim com as previsões que têm que ser tomadas para construir.

O próprio de pessoas bem entendidas é conceber tudo previamente e desenhá-lo mentalmente, para que não possa ser dito depois durante a obra ou quando esta esteja finalizada que “não era este meu desejo”; “como teria preferido aquilo outro” . (ALBERTI, 2007:93)

Destarte, o termo “*structura*” não deveria ser entendido como construção e sim como “estrutura” mesmo¹¹. Por esta razão apela Alberti ao velho costume que têm os construtores “que consiste em que meditemos e sejam consideradas uma e outra vez a obra na sua totalidade em cada uma das medidas de todas as partes do edificio”. (*Idem*:94)

O “desenho” albertino é um procedimento de precisão que pretende evitar erros no futuro, é um mecanismo de projeção cuja finalidade é a de desenvolver uma ideia que posteriormente deverá ser materializada seguindo a exata informação transmitida por esses *lineamenti*. A “coisa edificada”, a arquitetura constituída nos desenhos, poderá vir a ser uma “coisa construída” só depois que o esforço do pensamento tenha parido a estrutura completa da arquitetura (das partes e do todo) como resultado da transmutação da *Ideia* em projeto (de arquitetura).

Esta particular forma de ser da Arquitetura (moderna) só foi possível logo que o esclarecido pensamento albertino alcançou o papel. Por esta razão arriscamos a dizer que não há Arquitetura (moderna) antes de Alberti, e que a certidão de nascimento desta Arquitetura sem dúvidas é o *De Re aedificatoria*. Neste tratado imortal ficaram fixadas as definições do que a arquitetura e o arquiteto são, ou pelo menos foram nos últimos 500 anos.

Talvez por esta razão, Giorgio Vasari (1511-1574), grande admirador e leitor de Alberti, no seu livro *Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti* (1550/68) não define

10 Traduzem *structura* por “construção” Battisti (1993) e na tradução do *Re aedificatoria* ao português (ALBERTI:2011), por exemplo, e por materialização na tradução do mesmo livro feita ao castelhano por Javier Fresnillo Núñez (ALBERTI:2007).

11 Uma das acepções que o dicionário Aurélio dá para a palavra estrutura é: “a disposição dos elementos o partes de um todo; as formas como esses elementos ou partes se relacionam entre si, e que determina a natureza, as características ou a função ou funcionamento do todo” (1999:845). Esta definição surge da acepção latina da palavra, o que reforça o entendimento que Alberti poderia estar dando ao termo.

expressamente o que seja a arquitetura, embora trate dela nos primeiros sete capítulos do primeiro volume. A apresentação da arquitetura é descritiva e relacionada com os materiais ou com as cinco ordens, por exemplo. Ainda assim, numa passagem escrita para criticar certos arquitetos “plebeus e presunçosos” de sua época, define o que a Arquitetura não é: toda aquela obra “sem desenho feita quase ao acaso, sem o uso de decoração, ou de arte, nem ordem nenhuma, todas as coisas monstruosas e piores que o alemão”¹². (1807:252)

Ainda que pelo avesso, esta definição se enquadra perfeitamente na definição positiva feita pelo genovês: arquitetura como estrutura e desenho, produto da inteligência do autor do projeto que foi capaz de meditar e considerar a totalidade e cada uma das medidas de todas as partes do edifício.

Mas, existe uma diferença interessante na maneira de ver o processo de projeção de Alberti e de Vasari quanto a suas opiniões sobre o modelo. Alberti defende o uso de modelos no mesmo capítulo que apresenta os *linemaineti* como desenhos adequados para o trabalho do arquiteto, insistindo em que “graças aos modelos se consegue que possamos ver e considerar à perfeição” (ALBERTI, 2007:94) todos os aspectos do projeto. Ainda apresenta o modelo como o objeto no qual será possível “sem nenhuma repercussão” (monetária) fazer todas as alterações necessárias para atingir a perfeição do projeto.

Vasari tem ultrapassado conceitualmente esta reminiscência gótica e defende o uso exclusivo de “perfis” e “lineamentos”, pois eles são “o princípio e fim” da arte (de construir), o que resta (incluídas as maquetas) são obras de artesãos.

Aqueles [desenhos] que têm as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfis, contornos ou lineamentos. E todos estes perfis ou lineamentos, como queiram chamá-los, servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura. Mas especialmente à arquitetura; pois os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, que é exatamente o que o arquiteto [faz], que [é] o princípio e o fim de aquela arte, porque o restante, utilizando modelos de madeira provenientes daqueles desenhos, nada mais é que o trabalho de marmoristas e de pedreiros. (VASARI, 1807:300)

Entretanto, a definição do desenho, e da relação que o arquiteto tem com ele, é apresentada no primeiro capítulo dedicada à pintura (Cap. XV, *Idem*:298). Ainda que, percebe-se claramente a influência do pensamento albertino nas distinções estabelecidas entre as diferentes maneiras de entender o desenho para cada uma das artes (arquitetura, escultura e pintura), não deixa de chamar nossa atenção a debilitação do rigoroso enquadramento apontado por Alberti. Certamente a árdua tarefa de definição de uma disciplina (uma arte) inexistente antes do século

12 O texto trata de uma crítica ao uso da ordem composta e às referências à arquitetura “Tedesche” (alemão), isto é, gótica (VASARI, 1807:255).

XV estava concluída à época de Vasari, isto é, cem anos depois da finalização do *Re aedificatoria*. A História da Arte encontra a arquitetura definida e assimilada pela sociedade maneirista do século XVI. Já não cabe dúvida para este autor o que um arquiteto é, quais suas funções e seus deveres. Não cabem dúvidas, tampouco, sobre a significação da Arquitetura, suas especificidades e suas intenções.

Em “*Che cosa sia disegno*” o aretino disse que o desenho “padre de nossas três artes (...) procede do intelecto, cavando de muitas coisas um juízo universal semelhante a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza” (1807:298). Expressa aqui o esforço demandado, pois os desenhos não são um produto do intelecto, são o próprio processo de “cavar” que é capaz de extrair a forma.

Ainda que possa ser encoberto pela *grazia*, o esforço implícito no processo do desenhar é reconhecido como um procedimento árduo que precisa de um esforço de aprofundamento e de reflexão para dirimir entre “*molte cose*”. Alberti já tinha advertido a seu leitor, e Vasari era um leitor atento e devoto, para não se precipitar, nem sequer quando tudo estivesse desenhado e acertado, pois quando “cesse o entusiasmo” deverá voltar o artista a “examinar todo o projeto de novo mais a fundo (...) de uma maneira mais reflexiva” (2007:95). Desenhar é um processo árduo que requer reflexão, e ainda que no tempo de Vasari este fadigoso trabalho tivesse que ficar escondido embaixo do manto da genialidade do artista, capaz de declarar e expressar o conceito que se esconde na alma, fica evidente no texto do historiador que era consciente desta situação já apontada por Alberti.

A consolidação da profissão de arquiteto, na *Accademia delle Arti del Disegno* (1562), também obra de Vasari, dá a pauta do grande avanço que a profissão alcançou em tão pouco tempo, uma demonstração sem dúvidas de que se tratava de uma necessidade social e produtiva. A projeção, como arte de prever e de garantir a construção, era uma atitude imprescindível para a construção de um mundo que tinha ultrapassado as fronteiras das muralhas medievais, e ainda mais, as fronteiras do *Mar-oceano*. Se bem pode ser certo, como disse Blunt, que a energia e o racionalismo renascentista já não existem no maneirismo (2001:123) e que a ênfase na *grazia* destrói a qualidade racional que instaurou as regras que fizeram possível o reconhecimento da profissão e da Arquitetura (moderna), também é certo que a alteração e a liberação dos sistemas de projeção das regras clássicas, estipuladas por Alberti, abriram novos caminhos de experimentação que possibilitaram, por exemplo, a entrada da perspectiva como forma projetiva, o que acontecerá no século XVII.

Foi Vasari, por último, o primeiro em chamar de moderno (ou de *maniera moderna*) a seu tempo (CASTELLI, 2005:22), destruindo a relação única que, na época de Filarete e de Alberti,

mantinham essas duas concepções do mundo, só que invertidas na sua temporalidade. Acabava o período da fundação e começava o da consolidação da modernidade, que se estenderia até nossos dias sob o signo da genialidade do artista e da capacidade do desenho como procedimento de concepção daquilo que formado na mente se “expressa com as mãos”. (VASARI, 1807:299)

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *De Re aedificatoria*. Madri: Akal, 2007. [1485]

_____. *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. [1485]

_____. *De Re aedificatoria libri decem*. Original em latim (1485) e tradução inglesa (1775), ver: “The Archimedest Project”. Digital Research Library, em: <http://www.archimedes.mpiwg-berlin.mpg.de>. Acesso em 2009 e 2011.

ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*. Barcelona: Montesinos, 1988.

BATTISTI, Eugenio. *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madri: Akal, 1993. [1985]

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. [1940]

CASTELLI, Patrizia. *A estética do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 2006.

HOLANDA, Aurélio B. de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade versus Pós-modernidade”. In *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, p. 86-91, 1983.

KRÜGER, Mário. “As leituras e a recepção do *De Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”. Ver: *Revista eletrônica Monalisa* (Acesso em 2009) <http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/MarioKruger/ParaumaLeituradoDeReAedificatoria.htm>..

SCOTT, Geoffrey. *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Barral, 1970. [1914]

VASARI, Giorgio. *Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti*. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1807.

_____. “O primado do desenho”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006, pgs. 19-23