Andrea Buchidid Loewen

e

STILO *DESORNAMENTADO*,
ARQUITETURA-CHÃ: ALGUNS
ASPECTOS DO RENASCIMENTO
NA PENÍNSULA IBÉRICA

056

pós-

RESUMO

No século 16, na Península Ibérica, a assimilação do *romano* impulsiona uma corrente arquitetônica na qual um progressivo classicismo e o despojamento decorativo anunciam a chegada do chamado Renascimento. Ainda que possuam suas peculiaridades, tanto o *estilo-chão* português quanto o *desornamentado* espanhol se apóiam em doutrinas arquitetônicas de origem itálica. Trazidas quer pelos artífices que estiveram em tais terras – ou pelos arquitetos de lá oriundos chamados a trabalhar na Península, quer pelos tratados de arquitetura importados e, posteriormente, traduzidos para o castelhano e o português, tais doutrinas alimentaram, ainda, a publicação de outras significativas obras de sistematização teórica, como a sagrediana *Medidas del romano*. Este artigo discute tais aspectos do Renascimento na Península Ibérica.

PALAVRAS-CHAVE

Estilo-chão. Estilo *desornamentado*. Doutrinas arquitetônicas. Tratadística. Renascimento em Portugal. Renascimento na Espanha.

ESTILO *DESORNAMENTADO*,
ARQUITECTURA-CHÃ: ALGUNOS
ASPECTOS DEL RENACIMIENTO EN LA
PENINSULA IBERICA

pós- | 057

RESUMEN

En el siglo 16, en la Península Ibérica, la asimilación del *romano* da impulsión a una corriente arquitectónica en la cual un clasicismo progresivo e la desnudez decorativa anuncian la llegada del llamado Renacimiento. A despecho de sus peculiaridades, tanto el *estilo-chão* portugués cuanto el *desornamentado* español se sostienen sobre doctrinas arquitectónicas de origen itálica. Traídas sea por los artífices que estuvieran en tales tierras – o por los arquitectos desde allá llamados a trabajar en la Península – sea por los tratados de arquitectura importados y, más tarde, traducidos al castellano y al portugués, tales doctrinas alimentaran todavía la publicación de otras significativas obras de sistematización teórica, como la sagrediana *Medidas del romano*. Este artículo discute tales aspectos del Renacimiento en la Península Ibérica.

PALABRAS CLAVE

Estilo-chão. Estilo *desornamentado*. Doctrinas arquitectónicas. Tratados de arquitectura. Renacimiento en Portugal. Renacimiento en España.

ESTILO DESORNAMENTADO, PLAIN-
STYLE ARCHITECTURE: SOME
ASPECTS OF THE RENAISSANCE IN
THE IBERIAN PENINSULA

ABSTRACT

In the sixteenth century, in the Iberian Peninsula, the assimilation of the *romano* gives impulse to an architectural stream in which a progressive classicism and the decorative nudity announce the arrival of the so-called Renaissance. Despite their peculiarities, the Portuguese *plain-style* and the Spanish *estilo desornamentado* set their basis on architectural doctrines originated in Italy. Brought either by the artifices that have been in such lands – or by its architects invited to work in the Peninsula – or by the architectural treatises imported and, afterwards, translated into Spanish and Portuguese, such doctrines also stimulated the publication of other significant texts of theoretical systematization, such as Sagredo's *Medidas del romano*. This article discusses such aspects of the Renaissance in the Iberian Peninsula.

KEY WORDS

Plain-style architecture. *Estilo desornamentado*. Architectural doctrines. Architectural treatises. Portuguese Renaissance. Spanish Renaissance.

Ao final da segunda década dos Quinhentos, na Espanha, começa a revelar-se uma corrente arquitetônica, em sentido bastante estrito, à qual se aplicou a assimilação do *romano*, como reflexo da Antiguidade, com aspectos não exclusivamente ornamentais ou de superfície. Alguns arquitetos, como Diego de Siloé e Pedro Machuca, haviam estudado na Itália e traziam um conhecimento direto das realizações ali havidas. O primeiro teria conhecido de perto o canteiro de São Pedro entre 1514 e 1518 e, com seu sócio, Bartolomé Ordoñez, havia trabalhado como escultor em Nápoles, enquanto o segundo, como pintor, participava, em Roma, da oficina de Rafael (TAFURI, 1992, p. 276, 294, 1992). Outros artistas, apesar de nunca terem saído da Ibéria, tentaram se colocar à altura dos tempos por meio não apenas do conhecimento de desenhos e estampas, mas também do estudo das doutrinas arquitetônicas professadas nos tratados, como os de Vitruvius e Alberti.

Y como los primeros fabricantes no tuviesen reglas para trazar, repartir y ordenar sus edificios, parecióles debían imitar la composición del hombre: el cual fue creado y formado de natural proporción: y especulando los tercios y escudriñando las medidas de su estatura y cotejando unos miembros a otros: hallaron la cabeza ser más excelente: y de ella todos los otros: como de miembro más principal tomaban medida y proporción: porque de su rostro sacaban el compás para formar los brazos, las piernas, las manos y finalmente todo el cuerpo: de donde tomaron ciertas reglas y medidas naturales para dar proporción y autoridad a los repartimientos y ordenanzas de sus edificios. De manera que todo edificio bien ordenado y repartido es comparado al hombre bien dispuesto y proporcionado (SAGREDO, Diego de., 1526).

Figura 1: Desenho do corpo humano com proporções. Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, edição de 1546
Fonte: <http://cervantesvirtual.com>

Já em 1480 os reis católicos promulgaram a lei que liberava os livros importados de imposto alfandegário, pois o espírito anti-isolacionista e a intensa atividade cultural dos últimos 30 anos do século 15 empurravam a Espanha a abrir suas portas ao Renascimento (DAMONTE, 1972, p. 356). Em 1526, quando a arte estava sob o influxo renovador das ideias provenientes da Itália, o capelão de Giovanna la Pazza, Diego de Sagredo, o qual, quando jovem, viajou às cidades itálicas admirando as obras de Brunelleschi, Michelozzo, Alberti, Masaccio e Bramante, escreve o tratado que Menéndez y Pelayo considera “o primeiro livro com pretensões de teoria estética da arquitetura e com intento de restaurar os esquecidos cânones de Vitruvius” (DAMONTE, 1972, p. 357). Trata-se das *Medidas del romano* (Figura 1), em que o autor, para confirmar e explicar a doutrina do arquiteto antigo, cita frequentemente o *De re aedificatoria*, de Leon Battista Alberti.

¹ Bury recorda que o escrito de Sagredo antecipa, em mais de uma geração, as regras de Vignola, publicadas pela primeira vez em 1562 (BURY, 1989, p. 43). Paulo Varela Gomes nota também que, até a publicação do livro de Serlio, só outros dois tratados de arquitetura incluíam desenhos de ordens: o Vitrúvio de Cesare Cesariano, de 1521, e as Medidas del Romano de Sagredo, de 1526 (GOMES, 2004, p. 615). A grande originalidade do tratado sagrediano reside no reconhecimento de um interesse particular dirigido às colunas; assim, do que as autoridades tinham a dizer sobre a questão, o autor separa extratos e reúne-os em um único manuscrito, útil à instrução e à condução, seja de oficiais, seja de artesãos (BURY, 1989, p. 43). Logo no início de seu escrito, Sagredo declara: “*he sacado de las obras de los antiguos que en la ciencia de la arquitectura largamente escribieron este breve diálogo, en el cual se tratan las medidas que han de saber los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos*” (SAGREDO, 1526, p. 2).

² Ménez y Pelayo afirmam que os dez livros *De re aedificatoria*, de L. B. Alberti, traduzidos “*não sei se do latim ou da versão italiana são desfigurados e caluniados barbaramente pelo alarife de Madrid Francisco Lozano*”. Importante é apenas considerar que, nesse período, Alberti era tomado como grande autoridade na matéria (DAMONTE, 1972, p. 357).

Sagredo introduz o conceito de *arquitecto* em oposição ao de *maestro de obras* e, como observa John Bury, sua obra se distingue como o primeiro manual dedicado estritamente às ordens da arquitetura, suas proporções e seus ornamentos¹ (BURY, 1989, p. 43). Apesar de sua importância e de sua significativa fortuna crítica, o escrito não deve ser tomado como um livro de arquitetura em sentido estrito, mas como um manual de formas arquitetônicas, já que a visão do classicismo oferecida por Sagredo se mantém fragmentária e fragmentada (NIETO, 1989, p. 93).

Fernando Marías identifica a presença em território espanhol, dos Livros III e IV de Serlio, em 1537 e 1540, respectivamente, ou seja, logo após sua publicação em Veneza; e, na biblioteca de Felipe II, entre 1542 e 1545, os livros de Dürer e Vitrúvio. Ele também recebe, em 1552, a tradução, a ele expressamente dedicada, dos Livros III e IV de Serlio feita por Francisco de Villalpando (MARÍAS, 1992, p. 161 e 205). O monarca espanhol, que havia começado a interessar-se pela pintura e arquitetura ainda jovem, não era um mero amador. Ávido colecionador de publicações de arquitetura, entre seus pertences se contava um sem-número de livros impressos, vistas de cidades e riscos de edificações que, como declara Juan Bautista Villalpando, “*eu mesmo examinei muitas vezes, [...], não apenas arcas cheias de tais esquemas, mas também inclusive aposentos repletíssimos*” (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. vii). Felipe promove, por volta de 1550, a redação de um tratado arquitetônico aplicável à prática nacional, baseado, em grande medida, no *De re aedificatoria*, de Alberti, do qual se copiam trechos inteiros. No manuscrito, de autoria anônima, a visão da arquitetura é sustentada pela autoridade do antigo e também pelo escrito vitruviano, para enfatizar o aspecto moral da arte edificatória em clara consonância com os princípios contra-reformistas (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. 6).

A tradução da obra albertiana² aparece na Espanha em 1582, seguindo o poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera a todos os estudos científicos relacionados à doutrina da arquitetura e que estimulou a tradução de dois outros textos fundamentais: Vitrúvio (*M. Vitrubio Pollion – De Architectura, dividido en diez libros traducidos del latín en castellano por Miguel de Urrea, arquitecto, y sacado en su perfección por Juan Gracián, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido a la S.C.R.M. del Rey Felipe II de este nombre, nuestro señor*) e Vignola (*Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola, traducida por Patricio Caxesi*). O famoso arquiteto espanhol aparece nessa obra como censor, e a censura porta a data de 4 de agosto de 1578 (DAMONTE, 1972, p. 357).

Em terras portuguesas, uma das primeiras notícias de um tratado de arquitetura é a de um exemplar da *editio princeps* do *De architectura*, de Vitrúvio, que Dom Jorge da Costa, arcebispo de Braga, trouxe de Roma em 1488 (MOREIRA, 1995, p. 311). Em 1541 o reino sofreu um surto editorial sem precedentes, que o pôs a par do movimento da tratadística arquitetônica a qual, a partir da Itália, corria pela Europa. Moreira esclarece que em junho desse ano, o livreiro real Luís Rodrigues – o editor dos humanistas – publicava, em Lisboa, as *Medidas del romano*, de Diego de Sagredo, em castelhano, mas acrescida das ilustrações e apêndices da versão francesa de 1535 sobre as ordens. Novas impressões da obra foram realizadas em janeiro e junho de 1542, perfazendo um total de três mil exemplares. No mesmo ano, Pedro Nunes traduzia para o português o *De architectura*, de Vitrúvio, em um manuscrito que, como afirma o

autor, foi compilado e levado para a Espanha por Felipe II. Iniciava-se, ainda, a tradução de Frontino e de Alberti por André de Resende, concluídas, respectivamente, em 1543 e 1551; e em 1552 o matemático-engenheiro Isidoro de Almeida trabalhava na versão do *Tratado de fortificação*, de Albrecht Dürer (MOREIRA, 1995, p. 350).

A formulação tratadística da nova linguagem clássica encontra, na obra de Sebastiano Serlio, uma de suas principais referências. Nas palavras de Moreira, “*Serlio trazia em si os germes da própria crítica, ao explorar até a heresia os limites da norma clássica. Mas, ironicamente, é esse mesmo serlianismo que é tomado em Portugal como modelo ideal do classicismo à antiga*” (MOREIRA, 1995, p. 351).

O autor nota que, não obstante tal equívoco – certamente se refletia na ambiguidade dos arquitetos por ele mais influenciados –, o saldo do empirismo serliano é positivo na adoção de modelos e na correta fixação do sistema das ordens. Suas *tavole* oferecem tanto o léxico quanto as várias possibilidades sintáticas, instruem a conformação do *tramo rítmico* constituído por uma sequência de intercolúnios em lintel associada a arcadas, esquema bastante repetido ao final do século 16.

Benedito de Toledo considera Serlio e Vignola como os tratadistas que mais diretamente influenciaram a arte no mundo ibérico. Esse último, autor do *Regole delle cinque ordini* (1562), era o principal arquiteto romano após a morte de Michelangelo, encarregado de continuar as obras de São Pedro e escolhido pelos padres da Companhia de Jesus, em 1568, para projetar sua igreja matriz, Il Gesù (TOLEDO, 1983, p. 168).

Como analisa Soromenho, a necessidade premente de engenheiros ou, pelo menos, de pessoal militar com conhecimentos de técnicas elementares de fortificação obrigou a uma maior divulgação e circulação de obras impressas como os inúmeros tratados estrangeiros (SOROMENHO, 1995, p. 398). O ensino da arquitetura militar, disciplina essencial no âmbito da manutenção do Império português, com rudimentos de outras matérias, era objeto da Aula do Paço da Ribeira de Lisboa, cujo capital humano e rico ambiente científico proporcionado pelos descobrimentos portugueses estiveram, provavelmente, na origem da fundação em Madri de uma Academia de Matemáticas e Arquitetura em 1583. Tais experiências podem ter promovido, segundo o autor, a instituição por parte de Felipe II de “três lugares de aprender a arquitectura”, criados em Portugal, em 1594, sob a dependência técnica do arquiteto italiano Filippo Terzi e a tutela administrativa do provedor das Obras Reais, Gonçalo Pires Carvalho.

Os contornos exatos desta estrutura, a primeira com incidência exclusiva na arquitetura civil, são ainda vagos, mas não parece crível que apenas tivesse uma finalidade prática de apoio exclusivo ao programa arquitetônico de obras régias, como quiseram alguns autores (SOROMENHO, 1995, p. 399).

Terzi, que havia sido contratado por d. Sebastião e acompanhado o mesmo em suas expedições militares no norte da África como *sitiador* ou *engenheiro*, era o responsável pela divulgação da doutrina clássica e pela introdução (ou consolidação) da noção de projeto.

Paulo Varela Gomes afirma que Terzi se orgulhava de ter introduzido, em Portugal, a autoridade projetual e, para confirmar sua hipótese, recorre a

³ GOMES, 2004, p. 611. Ainda na década de 1930 dos Quinhentos, como recorda Gomes, citando o exemplo da construção do novo dormitório do convento de Santa Cruz em Coimbra, era comum deixar aos pedreiros a liberdade de determinar dimensões gerais e formas de peças e molduras, uma vez dada a largura. O autor também afirma que, para muitos setores da obra, é possível que “*não houvesse nem sequer uma planta, limitando-se os mestres a cordar a obra, ou seja, a marcá-la no solo com cordas*” (Id., p. 612).

⁴ Na análise do escrito, Conceição afirma a inexistência de referências à origem de tais colunas desenhadas por Terzi, bem como às autoridades no assunto, à exceção de

uma carta escrita em 1587 pelo bolonhês a um seu correspondente na Itália, que diz:

*Ganhei algum crédito aqui por fazer tantas obras sem ter que mudar coisa alguma, pequena ou grande, em relação àquilo que ordenara no início; e como neste reino não era hábito acertar assim com o que estava previsto, maravilharam-se.*³

Como sustenta Rafael Moreira, a grande novidade no processo arquitetônico e o imenso prestígio adquirido por seus profissionais mais categorizados, enquanto agentes privilegiados de uma política de propaganda monárquica, demandavam como instrumento um desenho que não podia mais ser apenas

o tradicional debuxo ou a mostra do pedreiro medieval, simples traça esquemática que se fazia acompanhar por instruções orais ou escritas e uma grande dose de improvisação à medida que a obra avançava. Ao contrário, tudo devia ser previsto, medido e composto desde o início (MOREIRA, 1995, p. 304).

Desse modo, o treinamento na arte do desenho se tornou elemento indispensável e o *taccuino* de Terzi, possivelmente redigido em Portugal em 1578, testemunha o conteúdo das lições (CONCEIÇÃO, 2010, p. 2). Repleto de esboços e de notas explicativas, o manuscrito se abre com a tratativa da geometria, com

procedimentos usados para medir sólidos e figuras geométricas, para então se dedicar à questão das cinco ordens arquitetônicas em vistas de sua execução prática. No entendimento de Margarida Tavares da Conceição, “*as explicações detalhadas e o rigor dos módulos e medições mostram que este era o principal assunto do taccuino, e talvez do aprendizado em arquitetura*”⁴ (CONCEIÇÃO, 2010, p. 6). Para Paulo Varela Gomes, o *taccuino* de Terzi é claramente devedor da obra de Vignola, da qual proveem não apenas as medidas das ordens e os desenhos dos capitéis coríntio e compósito, mas também a legitimação da licença (Figura 2), como aquela que admite a utilização da ordem dórica com modilhões (GOMES, 2004, p. 616).

Absolutamente necessários ao programa didático da *aula de architectura*, às suas lições de desenho, os tratados se constituíam também como a melhor fonte de atualização de mestres pedreiros, arquitetos e engenheiros, não esquecendo que serviam igualmente ao labor de ourives, imaginários e debuxadores de retábulos. Saciados pela enorme circulação dos tratados estrangeiros e por uma tardia estrutura de apoio pedagógico, os arquitetos portugueses limitaram sua produção teórica a escassíssimos exemplos. Soromenho relata que a mais antiga tentativa de sistematização teórica em português se encontra na obra manuscrita deixada pelo arquiteto régio Antonio Rodrigues, da qual existem duas versões, de 1576 e 1579 (SOROMENHO, 1995, p. 399). Concebidas como verdadeiros tratados de arquitetura, limitada a primeira versão à engenharia militar, as obras demonstram um “ecletismo intelectual” muito próprio à cultura

Figura 2: Desenho vignolesco de cornija com modilhões no *taccuino* de Filippo Terzi
Fonte: TERZI, Filippo. *Architetto e ingegnere militare in Portogallo*, 1578. f. 11, 11 v.

Vignola (CONCEIÇÃO, 2010, p. 6). A observação do manuscrito, no entanto, permite identificar no *folio* 10 v., seguinte ao intitulado *del Ordine Composito*, uma variação de capitel jônico nomeado *Capitello Jonico di Michael Angelo Buonaroti nel Campidoglio*.

humanística. Exegeta infatigável da obra de Serlio, da qual copia trechos inteiros, Rodrigues possivelmente estudou na Itália, o que denunciavam os constantes italianismos que afloram em seus escritos.

Enumerando a produção teórica portuguesa do ciclo filipino, Soromenho aponta um tratado manuscrito de autoria de Mateus do Couto, que sucedeu a Terzi na lição de arquitetura, que, embora compilado em 1631, revela o amplo espectro de referências teóricas ali abordadas, tanto quanto a inevitável obrigatoriedade de conhecimento das tratadísticas clássica e renascentista, como Serlio, Palladio, Vignola, e até mesmo Philibert de L'orme (SOROMENHO, 1995, p. 399). Convém destacar, entretanto, que não se trata de uma coleção de citações ou do simples aportuguesamento de um tratado italiano ou espanhol (GOMES, 2004, p. 617). Estruturado em quatro livros, faltando-lhe pelo menos, segundo confissão do próprio autor, um livro dedicado à arquitetura militar, o *Tractado de architectura que leo o mestre e architecto Matheus do Couto o Velho no anno de 1631* foi concebido na linha do tratado de Leon Battista Alberti, a quem cita em abundância. Os fundamentos de suas lições, apresentados logo no início, fazem da obra uma espécie de compêndio dos saberes essenciais necessários ao arquiteto: eles vão dos princípios da arte – passando por uma breve apreciação das qualidades do lugar – a uma descrição bastante detalhada das ordens arquitetônicas, pautada pela noção que elas são necessárias para se “dar forma” ao edifício e com suas regras e exceções assumidas de modo bastante prático. O autor apresenta, ainda, conselhos sobre questões concretas, clareando dúvidas e legitimando opções, recorrendo a precedentes construídos por arquitetos autorizados como Baltasar Álvares e o próprio Terzi (CONCEIÇÃO, 2010, p. 7-8).

No entendimento de Varela Gomes, o caráter albertiano do tratado de Mateus do Couto “é uma coisa suficientemente rara no século 17 para suscitar reparo e só explicável pela persistência de uma tradição cortesã lisboeta vinda do início do século anterior”. Ainda, outro aspecto relevante destacado pelo autor é a importância atribuída no tratado à parede e às proporções dos edifícios, com a “explícita e albertiana referência à música”, e ao entendimento das “colunas como principais ornatos dos edifícios”, título do capítulo 6 do primeiro livro (GOMES, 2004, p. 617-618).

Figura 3: Vista aérea do Palácio de Carlos V em Granada
Fonte: http://www.123rf.com/photo_3970885_aerial-view-of-the-palace-of-charles-v-next-to-the-alhambra-in-granada.html

Como se pode constatar, no dito Renascimento é relevante a assimilação da doutrina arquitetônica de matriz italiana pelos arquitetos da Península Ibérica e já algumas das primeiras obras do período explicitam a nova situação. O palácio de Carlos V de Granada, obra de Machuca, evidencia um profundo conhecimento da arquitetura romana. Perfeccionista e sofisticado, o edifício se configurou à vitruviana desde seu esquema planimétrico geral, baseado no quadrado e no círculo (Figura 3), até alguns de seus pormenores como os capitéis jônicos tomados da edição do Vitruvius de Cesariano. O elegante pátio circular se delimita por um peristilo de ordens sobrepostas, com colunas isentas, dóricas no piso inferior e

Figura 4: Projeto de Bramante para o pátio circular e o Tempietto di San Pietro in Montorio, desenhado por Serlio em seu livro III
 Fonte: http://www.giorgiameschini.com/aisforarchitecture/wpcontent/uploads/2009/11/rome_murray71_f195_081002.jpg

⁵ Mas Morales também nota que as fachadas, com sua rusticação inferior, parecem se afastar de tais linhas clássicas, ainda que sejam compostas sobre variações de temas bramantescos, herança, sem dúvida, das experiências romanas de Machuca no círculo de Michelangelo (MORALES, 1989, p. 104).

jônicas no superior. Em correspondência a essas, projetam-se sobre o muro, que corre paralelo à colonata, rigorosas pilastras de espelho. Como recorda Tafuri, o esquema *rotundo* estava muito em voga na Roma leonina frequentada por Machuca. Para o autor, a ideia de tal pátio pode ter sido tirada do projeto de Rafael para a Villa Madama em Roma, ainda que nessa obra ele tenha sido construído apenas parcialmente e que, no geral, os edifícios tenham pouco em comum (TAFURI, 1992, p. 261). Alfredo Morales, por sua vez, além da villa rafaelesca, lembra o projeto de Bramante, também não-executado, do pátio circular para o Tempietto di San Pietro in Montorio (Figura 4). Em sua análise, pela gravidade e pelo acerto de proporções, o pátio do Palácio de Carlo V se equipara às melhores obras da península itálica⁵ (MORALES, 1989, p. 104). É um edifício clamorosamente *alla romana* feito para um príncipe *flamengo* que, em 1518, ainda fala com esforço o castelhano (TAFURI, 1992, p. 256).

Também a Catedral de Granada, que, segundo Fernando Marías, não podia se converter em um *templum* à maneira albertiana, já que deveria manter uma estrutura de igreja de várias naves com cruzeiro, recebe, em 1528, uma rotunda cupulada, projetada por Siloé, que tomava como fonte as antigas construções centralizadas romanas (MARÍAS, 1992, p. 155-156). Em Salamanca, Siloé ideia, em 1529, o pátio do Colégio dos Irlandeses, no qual retoma

o modelo itálico das *loggie* com “ordens arquitetônicas” sobrepostas, apesar de empregadas de modo ainda empírico (JESTAZ, 1995, p. 49). Já em meados do século, Francisco de Villalpando realiza outra grande obra do classicismo espanhol de patrocínio régio, o pátio e a escadaria no Alcázar de Toledo, evidência que a renovação classicista estava em consonância com o caráter teórico atrelado ao ofício de arquiteto (CHECA, 1989, p. 259).

Nesse novo contexto, que supõe um classicismo muito mais coerente e desvinculado dos apliques decorativos que propõe Sagredo, os *grutescos* e demais decorações caras ao plateresco foram paulatinamente abandonadas, e, acatando a autoridade dos tratados arquitetônicos, como os de Serlio e Vignola, chegou-se à conclusão que as “ordens” ou o paramento rústico valiam, eles próprios, como “ornamento”, não havendo necessidade de outro acréscimo. Assim, o progressivo classicismo anunciava, já em meados do século, o que seria o escorial filipino.

Para Fernando Checa, a busca das possíveis fontes e concomitâncias do processo de depuração classicista que atravessa a arquitetura do reinado de Felipe II remete, necessariamente, à Itália. Além do papel relevante cumprido pelos já referidos tratados, é preciso considerar a relação próxima entre a Casa Real espanhola e a família Farnese. Esses patrocinavam, em Parma e Piacenza, cidades sob seu governo, bem como em Roma e em seus arredores, um tipo de arquitetura que principiava a manifestar os ideais contra-reformistas de simplicidade, decoro e austeridade da forma (CHECA, 1989, p. 269). Some-se a isso a escolha do rei de Espanha, em 1559, de nomear Juan Bautista de Toledo *nuestro arquitecto* – quem havia trabalhado como assistente de Michelangelo em São Pedro e estava

familiarizado com o círculo sangallesco de Roma (WILKINSON-ZERNER, 1993, p. 7) – e incumbi-lo da construção do edifício mais representativo da arquitetura de seu reinado, o escorial, construído para se converter em seu Panteão e, mais tarde, do resto da dinastia dos Habsburgo (MARÍAS, 1992, p. 162).

A escolha da ordem monástica de San Lorenzo, o Real, a inscrição da medalha de fundação de 1563 (*Pietas Philippi*) e a carta de fundação de 1567, deixam claro que o propósito original do monumento é estritamente funerário.

conscientes de quanto agrada a Deus e de quão apropriado sinal de agradecimento pelos benefícios obtidos é o construir igrejas e monastérios onde se glorifique seu santo nome e onde se conserve e avive sua santa fé com os ensinamentos e os exemplos dos monges como servos de Deus; para que se reze diante de Deus Nosso Senhor, por Nós, Nossos antepassados e sucessores reais, pela salvação de Nossas almas e pela conservação de Nossa situação real; sabendo e apreciando que o imperador e rei, Nosso pai e senhor, nos encarregou ... segundo sua última vontade, de nos ocuparmos de sua última morada e da imperatriz e rainha, nossa mãe e senhora, e sendo conscientes da conveniência de dar uma sepultura muito digna a seus cadáveres e de que lhes rezem orações e lhes façam oferendas perpetuamente e de que se celebre sua memória;..., Nós fundamos e construímos o monastério de San Lorenzo o Real no pueblo Escorial (MARÍAS, 1992, p. 207).

Porém, como adverte Marías, de acordo com a lógica filipina do decoro, o escorial não deveria apenas ser, mas, sobretudo, parecer, um monumento funerário. Assim, caberia ser concebido em “modo” fúnebre, sóbrio e solene, muito diferente do modo mais regalado da arquitetura palaciana ou eclesiástica. Essa função se torna clara não apenas pelas várias pirâmides funerárias ou pelo tema triunfal da cúpula sepulcral da igreja centralizada, mas, principalmente, pelo “descarnamento geral do edifício classicista, livre de relevos ornamentais, reduzido a osso e seca pele de granito” (MARÍAS, 1992, p. 208). O que se valoriza no Escorial é o tratamento das linhas, superfícies, da massa e da iluminação, buscando consonância com a regra vitruviana de ordem, unidade, concordância e proporção, conjugando uma arquitetura que pretende ser o reflexo da razão divina. Tais severas paredes apenas se alçavam das fundações quando, em 1567, Juan Bautista morre prematuramente. A condução das obras então é passada a seu discípulo, Juan de Herrera.

É consenso, na historiografia, que o “estilo desornamentado” teria sido inaugurado no Escorial, e, posteriormente, aplicado aos edifícios subsequentes atribuídos ou relacionados a Juan de Herrera e a seu sucessor, Francisco de Mora. Herrera leva o sistema classicista, em teoria e prática, às últimas consequências; reforma-o e dota-o de um novo significado: ser um sistema supra-histórico e eterno, de acordo com o projeto de Felipe II de conseguir a instauração de uma *Universitas christiana* (MARÍAS, 1992, p. 208).

Para Herrera, tal sistema classicista, em primeiro lugar, deveria se converter em dogma, imanente em suas normas e regras, fundado na doutrina de Vitruvius. Por isso é relevante a insistência, desde o início da ideação do monumento, em “enquadrar” à vitruviana a “traça universal” de Juan Bautista por parte do Conselho de Arquitetura; como também o é o desejo de perfeição linguística:

é difícil encontrar no Escorial licenças formais, pois não podemos contar entre elas a tendência absolutamente rigorosa com relação à desornamentação; se esta se dá é através de um sóbrio classicismo redutivo, uma redução ao mínimo do sistema formal, porém sem que deixe de parecer como tal sistema classicista (MARÍAS, 1992, p. 208/209).

Herrera expôs seu sistema não apenas no Escorial, mas também em um grande conjunto de obras com funções e tipologias distintas por todo o território espanhol; e fomentou, além disso, um programa de publicações da teoria vitruviana – do *De architectura*, de Vitrúvio, e do *De re aedificatoria*, de Alberti, às *Regole*, de Vignola (como nova norma canônica das ordens) – levada a cabo na corte filipina durante as duas últimas décadas do século 16, com uma intenção didática que deveria ter sido completada com o trabalho da Academia de Matemáticas e Arquitetura por ele proposta.

Rafael Moreira, em ensaio sobre as relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos, aponta a origem lusitana da Academia espanhola, a começar pela própria escolha dos professores – João Baptista Lavanha e Luís Jorge de Barbuda – portugueses; além da escolha do programa disciplinar, objetivos e métodos de ensino (o próprio projeto de tornar acessíveis os textos estrangeiros fundamentais) que a assemelham, inequivocamente, à Escola do Paço da Ribeira, a qual Herrera deve ter visto em funcionamento, quando de sua estadia em Lisboa, em companhia de Felipe II, e que, certamente, interessaria a ele. Na verdade, Moreira procura demonstrar a possibilidade de a Academia de Matemáticas e Arquitetura de Madri poder ser considerada a herdeira da rica tradição de ensino teórico-prático, sintetizada na Escola de Arquitetura e Cosmografia do Paço da Ribeira em Lisboa: “o que constitui uma prova mais da originalidade e prestígio alcançados pelo “estilo-chão” prevalecente na arquitetura portuguesa na segunda metade do século XVI” (MOREIRA, 1987, p. 65-77).

O termo “estilo-chão” tem sido usado pelos historiadores de arte portugueses para descrever sua arquitetura religiosa a partir de 1570; a expressão foi cunhada pelo americano George Kubler, em sua obra de 1972, para uma série de grandes edifícios, em sua maioria igrejas e conventos, construídos em Portugal entre o segundo quartel do século 16 – quando do abandono da decoração manuelina – e o início do século 18, com o regresso à ornamentação exuberante. O autor procura demonstrar que a arquitetura “chã” portuguesa, ainda que motivada tantos por fatores econômicos quanto por uma mudança no “gosto” das cortes reais que se sucederam, difere significativamente do “estilo desornamentado” espanhol e antecede o mesmo. Em seu entendimento, tal estilo de Espanha foi, em grande medida, influenciado pelas fórmulas acadêmicas de Vignola, ainda que os edifícios realizados não possam ser ditos italianizantes. Em Portugal, ao contrário, a arquitetura-chã se aproximava mais de uma arquitetura vernácula que dos grandes autores do passado. Sua análise se debruça sobre mais de 45 edifícios, apresentados em ordem cronológica, mas cujas inter-relações não são sempre facilmente advertidas.

Moreira, em outro estudo sobre o Renascimento e o Classicismo em Portugal, adere ao termo cunhado por Kubler, ao invés de um suposto “maneirismo”, como expressão de um discurso de sintético nacionalismo que arrancaria das Sés do meado do século e anteciparia de uma geração o espanhol *estilo desornamentado*

do Mosteiro do Escorial (MOREIRA, 1995, p. 360). Analisando a obra de Miguel de Arruda, Moreira sublinha a “nacionalização” do classicismo, uma vertente essencial da política artística joanina, aquela que prevê uma arte nua e avessa a experiências vanguardistas, em clara reação contra as modas estrangeiras; um estilo que se pretende inserido em uma tradição nacional em vez de em ruptura com ela (MOREIRA, 1995, p. 356-361). O autor adverte, entretanto, que a expressão deve ser usada com cautela, e adere à proposta não no sentido de um estilo, mas precisamente de um não-estilo, espécie de “grau-zero” arquitetônico, posto que nessa ampla classificação cabem situações muito diversas, que podem ir do classicismo descarnado de Antonio Rodrigues (o qual, no entendimento do autor, pode ser visto como o teorizador do “estilo-chão” em seu inédito *Tratado* de 1579), a percursos de involução pessoal, como o de Manuel Pires (mestre das obras da comarca do Alentejo) até Afonso Álvares.

*As achegas posteriores às idéias kublerianas confirmaram, no essencial, a relevância formal do estilo-chão bem como a sua pertinência histórica, ora antecipando-lhe a cronologia, ora sublinhando o seu caráter vernáculo e a relativa independência à normatividade da arquitetura renascentista da tradição italiana, ora insistindo na predominância de uma cultura de raiz medieval, essencialmente prática e conservadora*⁶

⁶ Miguel Soromenho também segue a expressão kubleriana, considerando-a uma categoria metalinguística que atravessaria transversalmente os séculos 16 e 17, definindo uma expressão construtiva marcada pela sobriedade herdada da arquitetura militar e pelos condicionalismos impostos pela conjuntura religiosa. (SOROMENHO, 1995, p. 360).

⁷ Paulo Varela Gomes menciona estudos sobre casos tardo-quincentistas e seiscentistas de igrejas, conventos, capelas, fontes e casas do noroeste duriense e minhoto pertencentes a uma arquitetura luso-galaica muito influenciada pela ornamentação flamenga e por aspectos importantes da obra de alguns arquitetos da corte de Lisboa como Jerônimo de Ruão (GOMES, 2004, p. 616).

Kubler foi o responsável por explicitar e divulgar algumas importantes questões acerca da história da arquitetura portuguesa, como as origens do desenho e a importância do Claustro de Torralva em Tomar, o desenvolvimento da “igreja-salão” – tão significativo ao entendimento da arquitetura brasileira do século 18, ou a questão do impacto flamengo no desenho português. Investigações mais recentes, no entanto, trazem à luz cada vez mais exceções ao panorama da sobriedade que os historiadores kublerianos designaram por “estilo-chão”⁷.

A igreja de São Vicente de Fora é exemplo eloquente da necessidade de revisão das classificações relativas, seja à arquitetura-chã, seja ao estilo desornamentado. A obra estar relacionada aos modos ditos clássicos é fato reconhecido pelo próprio Kubler, que a analisa no capítulo dedicado ao “gosto português e às influências italianas”. Ele credita a solução à junção do risco de Terzi, um italiano, à execução de um português pertencente a uma antiga família de arquitetos régios, Baltasar Álvares, defendendo a ideia que tal associação manifestaria o reconhecimento, por parte de Felipe II, da existência de uma tradição arquitetônica portuguesa distinta da espanhola (KUBLER, 1972, p. 85).

A pesquisa de Miguel Soromenho, no entanto, identifica um documento de época que testemunha a figura tutelar de Juan de Herrera na gênese projetual de São Vicente e o papel de Terzi como diretor das obras até 1597, quando Baltasar Álvares assume a posição e mantém a mesma até 1624 (SOROMENHO, 1995, p. 379). Esses últimos, no entanto, contribuíram de modo significativo para o desenrolar da construção e para as opções de partido que, a cada passo, apresentaram-se aos arquitetos. A ideia de um remate cupulado é estranha a Herrera, que usou tal solução apenas no Escorial por imposição dos planos originais de Juan Bautista de Toledo e sempre a evitou em outras obras.

Também na originalíssima composição da fachada (Figura 5), que evidenciava a monumentalidade requerida a uma igreja de patrocínio régio, Soromenho identifica significativos aspectos preteridos no estudo empreendido por

Figura 5: Igreja de São Vicente de Fora, Lisboa, 1582 (início)

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/VicenteFora-IPPAR.jpeg>

Kubler. Ainda que a tipologia de torres inscritas no frontispício não fosse estranha à tradição medieval portuguesa, no templo vicentino tal esquema é atualizado à luz da tratadística renascentista – a partir de modelos identificados no livro V de Serlio – e ainda aprimorado na medida em que a solução adotada prevê a plena integração das torres ao corpo central da fachada, “*num perfeito equilíbrio entre a tensão horizontal de um alçado de cinco tramos e a verticalidade sugerida pelos volumes torreados*” (SOROMENHO, 1995, p. 380).

Paulo Varela Gomes também defende o consistente classicismo da fachada de São Vicente, obra que considera simultaneamente “vitruviana” e cuidadosamente acompanhada do ponto de vista do projeto e da construção (GOMES, 2004, p. 611). Para corroborar seu argumento, o autor descreve o episódio no qual Mateus do Couto, o Velho, foi obrigado a vir a público, em 1631, defender a segunda ordem da fachada desenhada por seu mestre Baltasar Álvares, cujas licenciosas pilastras, providas de base e privadas de capitel, foram criticadas por não respeitarem as regras de Vitruvíio. Para contestar a opinião, Couto citou o tratado de Serlio; assim, para Gomes, é significativo que todo o debate tenha se desenrolado no quadro da aceitação da normativa dita clássica.

Portanto, como sustenta esse Gomes, se a lição de Sagredo foi importante na Península Ibérica como reveladora de uma primeira intenção de utilizar um sistema de relações sintáticas a partir do vocabulário clássico, os mestres pedreiros e arquitetos que recorriam a Sagredo compreendiam as ordens como o aspecto determinante da obra *ao romano*, mas as viam como um motivo decorativo importante, nada mais. Foi somente com a assimilação das doutrinas professadas nos tratados italianos, que dominaram o aprendizado arquitetônico e a arquitetura portuguesa posterior a meados do século 16, que se passou a entender verdadeiramente o cânone arquitetônico e seu significado enquanto *ornatus*. Tais perspectivas podem orientar novos estudos e os necessários aprofundamentos acerca do chamado Renascimento na Península Ibérica.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, José Fernández (Org.) *Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- BROTHERS, Cammy. The Renaissance reception of the Alhambra. *Muqarnas*, v. 11, p. 79-102, 1994.
- BURY, John. Medidas del Romano. By Diego de Sagredo. In: *The Burlington Magazine*, v. 131, n. 1, jan. 1989.
- CHECA, Fernando. El estilo clásico. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Catedral, 1989.
- CONCEIÇÃO, Margarida Tavares da. Learning architecture: early modern apprenticeships in Portugal. In: INTERNATIONAL MEETING EAHN-EUROPEAN ARCHITECTURAL HISTORY NETWORK, 1., Guimarães, Portugal, 17-20 jun. 2010. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/encontros/725_Conceicao_EAHN_LearningArchitecture.pdf>. Acesso em: Out. 2011.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Arquitetura portuguesa: Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

DAMONTE, Mario. La fortuna di Leon Battista Alberti in Spagna nel secolo XVI. *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, v. XXIX, p. 354-372, 1972.

GOMES, Paulo Varela. Aspectos do classicismo na arquitetura portuguesa dos séculos XVI e XVII. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade de; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). Rio de Janeiro: UERJ, 2004. v. 2, p. 607-633. Apresentado no COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/PUC/UFRJ, 2004.

JESTAZ, Bertrand. Il Nuovo Linguaggio. In: *IL RINASCIMENTO dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*. Torino: Universale Electa; Galimard, 1995. p. 39-64.

KUBLER, George. *Arquitetura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, 1972.

MARÍAS, F. *El siglo XVI: gótico y renacimiento*. Madri: Silex, 1992.

MORALES, Alfredo J. Tradición y modernidad, 1526-1563. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 1989.

MOREIRA, Rafael. Arquitetura: Renascimento e Classicismo. In: PEREIRA, P. (Org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995. v. 2.

_____. A Escola de Arquitetura do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid. In: SIMPÓSIO LUSO-ESPANHOL DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., Coimbra, 1987. *Anais...* Coimbra: Livraria Minerva, 1987.

NIETO, Víctor. Renovación e indefinición estilística, 1488-1526. In: NIETO, V.; MORALES, A. J.; CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 1989. p. 337-347.

SERLIO, Sebastiano. *The five books of architecture*. Toronto: Dover, 1982.

SOROMENHO, Miguel. Classicismo, italianismo e estilo chão. O ciclo filipino. *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995. v. 2.

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

TERZI, Filippo. *Architetto e ingegnere militare in Portogallo*. Lisboa: [s.n.], 1578.

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

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

WILKINSON, Catherine. Proportion in practice: Juan de Herrera's design for the façade of the Basilica of the Escorial. *The Art Bulletin*, Nova York, v. 67, n. 2, p. 229-242, 1985.

WUNDRAM, M.; PAPE, T.; MARTON, P. *Andrea Palladio. Um arquitecto entre o Renascimento e o Barroco*. Köln: Taschen, 1994.

Nota do Editor

Data de submissão: abril 2011

Aprovação: agosto 2011

Andrea Buchidid Loewen

Arquiteta e urbanista e mestre em Urbanismo pela PUC-Campinas, doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP e professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da mesma instituição (AUH).

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4537

andrealoewen@usp.br