

## O conceito de liberdade republicana e a cidade ideal

João Masao Kamita<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho pretende correlacionar o debate político entre os humanistas dos séculos XIV e XV em torno da questão da liberdade republicana com as conquistas plásticas da arte renascentista. O questionamento os padrões convencionais da arte gótica e o incentivo à produção de engenhos individuais tem como uma das condições fundamentais o ideal de liberdade defendido pelas repúblicas italianas. Nesse sentido, a cidade ideal seria a obra-de-arte por excelência do humanismo renascentista.

**Palavras-Chave:** República, Liberdade, Renascimento, Cidade Ideal

**Abstract:** This paper aims to correlate the political debate between the humanist the centuries XIV and XV on the issue of republican freedom with the innovations of the plastic arts renaissance. The questioning conventional patterns of Gothic art and encouraging the production of individual devices has as one of the fundamental ideal of the freedom advocated by the Italian republics. Accordingly, the city would be the ideal work-of-the-art par excellence of Renaissance humanism.

**Keywords:** Republic, Liberty, Renaissance, Ideal City

O desenvolvimento das artes está intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento das cidades italianas da Renascença. Florença é, naturalmente, o foco de irradiação das novidades artística, mas a arte florentina não é o único centro da cultura artística. Veneza Milão, Mântua, Pádua, Ferrara, Rimini, Bolonha, Perugia e Urbino são outros núcleos de destaque.

A idéia de projeto é o salto qualitativo que marca a mudança de sistema artístico, responsável pelo crescente controle e autonomia que os artistas do Renascimento começam a ter sobre suas obras. Essa concepção implica uma radical alteração no sistema de trabalho, cindindo o processo que antes era unitário. De um lado situam-se aqueles que detêm o “desenho” ou idéia – os “artistas liberais” - outro aqueles que somente devem executar o que é preestabelecido no projeto – os artesãos.

Projeto nada mais é do que a antevisão do objeto antes de sua realização. Trata-se da projeção proporcional do objeto hipotético numa superfície bidimensional, seja uma cena religiosa ou profana, uma estátua em praça pública ou um edifício. Como se pode deduzir, a projeção fundada na construção do espaço em perspectiva, em princípio, não encontra limites: vai de pequenos artefatos ao desenho de novas estruturas urbanas. Embora

---

<sup>1</sup> Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela USP e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, pesquisador

teoricamente ilimitada, ela não chega a provocar transformações radicais na estrutura física das cidades ou territórios, ficando mais restrita a obras de pequeno e médio porte, como objetos utilitários, edificações, praças e decoração urbana. A rigor, as grandes transformações urbanas só começarão a ocorrer no início do século XVI, em Roma, mas só no século seguinte são realizadas com eficácia e porte com o fenômeno das cidades-capitais barrocas.

Um projeto pouco conhecido, mas de extrema importância para o novo ideal urbano é a reforma do núcleo urbano de Pienza (atual Corsignano, Fig. 01), elaborado a partir de 1459, por Bernardo Rossellino (1409-1464), um discípulo de Leon Battista Alberti,. Sob a iniciativa do papa Pio II, são construídos a nova catedral, o Palácio Piccolomini, o Palácio Borgia e o Palácio Público. A disposição se ordena ao redor da praça, cujo sentido geométrico é reforçado pelo desenho ortogonal do pavimento. O exemplo de Pienza é conforme a **concepção humanística** de Alberti (1404-1472/, segundo a qual o palácio do “senhor” não deve se impor por seu aspecto ameaçador, senão pela harmonia das proporções e a beleza das formas. Outra significativa distinção feita por Alberti, conforme Garin, é entre principados e reinos e repúblicas livres: “os novos principados devem sediar-se nas montanhas, permanecendo na defensiva, mantendo a desconfiança e o temor; enquanto **os povos livres podem habitar as cômodas cidades da planície**” (GARIN, 1996, p. 74).



Fig. 01 Praça de Pienza

ortanto, a nova **ordem plástica** inaugurada no Renascimento tem em vista não somente um **ideal estético**, como também um **conceito político**: seu fim é a **Cidade ideal**. Esta é a cidade republicana livre, cujos cidadãos participam ativamente do governo e atuam em função da *res pública*. Mas a condição de uma participação igualitária supõe, tal como nos esclarece Q. Skinner (SKINNER, 1996), direitos comuns assegurados pela constituição republicana, conferindo aos cidadãos da República a oportunidade de participar dos negócios do governo. Assim, a afirmação da dimensão pública implica simultaneamente na garantia à liberdade individual. É clara a postura antimonárquica, uma vez que a ascensão política se

deve muito mais aos méritos conquistados do que à autoridade da linhagem ou pelos recursos acumulados.

Essa correlação entre bom governo e estrutura urbana aparece em textos de chanceleres florentinos – Coluccio Salutati e Leonardo Bruni - e nos tratados dos artistas – Alberti, Leonardo, Filarete –, e é o resultado de uma longa meditação histórica, tendo como referência tanto os episódios recentes, como a experiência dos Antigos. Em suma, é sobre a reflexão a respeito da experiência da cidade real que se pensa o ideal.

O humanismo renascentista advoga, portanto, o cultivo das virtudes, tanto cívicas como intelectuais. Em sua *Oração* (1428), Leonardo Bruni faz o elogio à sua cidade pelo talento e engenhosidade de seus cidadãos, na década seguinte Matteo Palmieri em *A vida cívica* se orgulha dos grandes feitos no plano da cultura que Florença havia realizado, especialmente na pintura, escultura, arquitetura. Em todos esses elogios, se ressalta o mérito da República de permitir que seus habitantes liberdade para desenvolver suas virtudes. Bruni termina sua oração afirmando com convicção que apesar da haverem “muitas famosas e magníficas cidades na Itália” nenhuma supera Florença “em talentos, erudição, estudo, prudência cívica, bons costumes ou virtude” (apud. SKINNER, 1996, p. 101), pois nenhuma tem na liberdade o valor comum pelo qual todos se pautam.

A típica exaltação humanista das qualidades do homem, portanto, não se reduz a uma retórica vazia ou ingênua, ao contrário, assenta-se sob a condição de afirmar e defender o ideal republicano de liberdade. Só num contexto de uma sociedade que preza liberdade individual, o artista pode migrar da condição de mero artesão, produtor de objetos úteis à condição de artista liberal, produtor de conceitos e de beleza.

A crença no cultivo das virtudes pressupõe o valor da cultura como agente formador que incentiva o auto-desenvolvimento. A volta aos Antigos se insere nesse programa formador. Os estudos de retórica, filosofia, história; a imitação da poesia, da escultura e arquitetura, a recuperação filológica de textos, em suma todo projeto humanista de recuperar os valores clássicos enquadra-se nessa pedagogia que visa alcançar a excelência da *virtus* ciceroniana, para formar o cidadão ideal da república, capaz de legislar, governar e construir obras-de arte.

O artista, assim como o governante das cidades-estados italianas, pensa a cidade ideal tentando conciliar organização política com estrutura arquitetônica. A **cidade** começa, desse modo, a ser concebida à **medida humana**, uma vez que está empenhada em gerir com **autonomia** seu destino, independente de pressões exteriores, seja do Império ou do Papado.

Além da atenção à proporção e à regularidade das estruturas urbanas, a questão dos usos, funções e conforto e sua necessária organização estão implícitos nos projetos urbanísticos.



Fig. 02 Duomo da Catedral de Santa Maria dei Fiori



Fig. 03 Palácio da Signoria

O **Duomo** da Catedral de Santa Maria dei Fiori (1420-36 - Fig. 02) e o **Palácio da Signoria** (1299-1314 Fig. 03) em Florença são exemplares arquitetônicos que condensam um simbolismo político, expressam a idéia de República como centros de poderes em equilíbrio – igreja e comuna. Contudo, o monumento cívico construído por Arnolfo de Cambio (1245-1302), que também construíra o corpo principal da catedral em estilo gótico, é uma massa cúbica compacta, dura e fechada, marcando a paisagem pela imponência de sua torre. Apesar, portanto, de seu sentido e função cívica, o palácio ainda se coloca como uma castelo senhorial que se impõe pela força e impenetrabilidade. O verdadeiro monumento, no sentido albertiano acima referido, que representa os valores estéticos e cívicos da cidade é a **cúpula** da catedral de **Santa Maria dei Fiori**, concebida pelo arquiteto Filippo **Brunelleschi** (1377-1446). Ao contrário das torres das igrejas e palácios, com sua impostação vertical, a cúpula se eleva como um volume unitário e de qualquer ponto da paisagem circundante ela se impõe não como uma agulha gótica, mas como um volume circular perfeito. Ela se torna o ponto de referência, de interpolação a partir da qual tudo se localiza. Inversamente, do alto de sua lanterna é possível divisar o horizonte completo da cidade e das colinas que a cercam.

Outro campo que cruza arte e urbanismo com ideais humanísticos é o da escultura. A **estátua** equestre de Erasmo de Narni – o *condottieri* *Guattamelata* (1443-53 Fig. 04) – realizada em bronze por Donatello (1386-1466), situado no centro da praça pública de Pádua, representa o heroísmo de uma figura do presente sob as vestes do Antigo. Trata-se de uma homenagem a uma **figura histórica**, celebrativa da gloria terrena. Assim como a cúpula de

Brunelleschi, a escultura de Donatello magnetiza o espaço ao redor, retomando o tema clássico do monumento atribuindo um sentido histórico e ideológico.



Fig. 04 Condottieri Guatamelatta



Fig. 05 David

Mesmo quando não se trata de uma figura ou feito histórico, o tema da virtude cívica pode ser exaltado, como no célebre *David* (1501-04 Fig. 05) de Michelangelo (1475-1564). E as circunstâncias de sua realização envolvem diretamente episódios dramáticos de sua cidade natal - a restauração da república, após a queda dos Medicis e do martírio de Savonarola. Em comemoração à nova constituição, encomenda-se ao artista a estátua, que deveria ser colocada na Piazza della Signoria (hoje há uma cópia no local). O *David* é concebido como um **monumento à liberdade da república**, mas sem o esperado tom celebrativo. Michelangelo cria um *David* na iminência da batalha com o gigante Golias, por isso, a musculatura tensa e o movimento contraposto do braço que segura a funda e o braço distendido mas com a mão semi-contraída. O indício do movimento que se segue está no olhar lívido, como que a antever o golpe a ser desferido. A mensagem é que a liberdade se faz às custas de eterna vigilância contra os inimigos da república. O importante é a disposição interna, o **impulso moral que orienta a ação**.

A geração de Michelangelo marca o auge da cultura toscana, após quase um século de conquistas, mas também assinala a crise definitiva da república florentina. Os maiores mestres - Michelangelo e Leonardo - levam a arte ao limite, a ponto de se considerar que a Renascença conseguiu superar os Antigos, mas suas trajetórias são antitéticas, seus conceitos de arte opostos. **Um crê na arte como modo de transcender a realidade**, liberar-se da

matéria e alcançar o puro espírito. **Outro mergulha cada vez mais nos fenômenos da natureza**, aos seus mistérios mais profundos e insondáveis, na multiplicidade e variedade de seus aspectos.

O neoplatônico Michelangelo seguirá para Roma para realizar grandes trabalhos para o papado. Leonardo (1452-1519), insatisfeito com a falta de reconhecimento em Florença, sobretudo dos Medicis, segue para Milão e oferece seus serviços de engenheiro militar ao Duque de Milão Ludovico Sforza. A opção pelo auto-exílio (Milão não gozava de prestígio como centro cultural), demonstra o caminho individualizado e silencioso de Leonardo. O mesmo se poderia, por antonomasia, dizer de Michelangelo, o qual ainda que gozando de alto prestígio na corte papal, se torna cada vez mais arredio e isolado em seu tormento religioso. A ciência da arte de Leonardo se multiplica em inúmeras direções e interesses, mas quanto mais investiga mais mistérios encontra. Em Milão, o mestre realiza a célebre *Monalisa* (1503-06), quadro que combina a circunstância particular – o retrato individual - com a circunstância universal – a interação dos elementos da natureza (terra, ar, água e fogo) na paisagem em sua contínua mobilidade, mas o folclórico “sorriso enigmático” da personagem envolta em meio às brumas de uma paisagem misteriosa deixa ver a dimensão do insondável a que chega a rigorosa pesquisa de Da Vinci. A **integração** cara ao humanismo cívico **entre arte e investigação científica alcança um limite**, como ficará claro com a autonomia da ciência a partir de Galileu.

A ida de Michelangelo ao Vaticano (assim como o exílio de Leonardo) marca, na virada dos séculos XV para o XVI, justamente **a transferência de centro cultural de Florença para Roma**. Até então a cidade não tinha destaque, sem a força econômica das outras repúblicas e principados. O sonho de **recuperar sua grandeza** é alimentado desde o final do século XIV, com Petrarca e Cola di Rienzo, e depois com Alberti. Mas só no final do século XVI que a reforma começou a tomar forma com o melhoramento e embelezamento de ruas, praças e monumentos romanos. Nesse período, Roma recebeu simultaneamente artistas do porte de Bramante, Rafael e Michelangelo.

As grandes obras realizadas são a reestruturação do Vaticano por Bramante (1444-1514), com o monumental pátio Belvedere; os grandes afrescos da Sala da Assinatura feitos por Rafael (1438-1520); os afrescos do teto da Capela Sistina de Michelangelo; a nova praça do Campidoglio de Michelangelo; e a obra-máxima, a nova Basílica de São Pedro, sob o patrocínio do papa Medice Julio II.



Fig. 06 Escola de Atenas



Fig. 07 Juízo Final

Nos projetos de Bramante e Rafael, a **linguagem clássica** é depurada e aperfeiçoada numa forma que é **perfeito equilíbrio**. Ambos vêm de Urbino, ou seja, fora da polêmica individualista entre Michelangelo e Leonardo, por isso almejam equalizar os contrastes e chegar à solução ótima. Nos afrescos da Escola de Atenas (1509-10 Fig. 06) e da Disputa do Santíssimo Sacramento (1509) de Rafael o programa iconográfico é a concordância entre antiguidade pagã e cristandade. Filósofos gregos e personagens bíblicos são colocados frente à frente, não como simétricos opostos, mas como complementares. Por isso a perfeição dos corpos, o equilíbrio das poses, a suavidade do desenho, a harmonia das cores, a ordenação do cenário arquitetônico e a pacífica paisagem natural que emoldura ambas as cenas e, sobretudo, o mesmo princípio forte da perspectiva a enquadrar o espaço. O clássico é o universal e Roma, a sua sede, porque *locus* da grandeza dos Antigos e berço da Cristandade.

Na Capela Sistina, ao contrário, a atmosfera construída por Michelangelo é de contrastes, não de harmonia. A pintura do teto representa cenas do Antigo Testamento, desde o Gênesis até Noé (1508-12), mas Michelangelo as coloca desde a entrada rumo ao altar, em seqüência inversa à cronologia. Os movimentos das figuras gradativamente se tornam impetuosos, a musculatura tensa e vigorosa, as ações enérgicas. Porém, quanto mais as figuras em esforço se agitam buscando liberar-se, mais constrangidas pelo restrito espaço de cada quadro ficam. Essa **tensão entre anseio de liberação e aprisionamento do corpo** e da matéria é próprio à **poética** de Michelangelo. Anos depois, a dramaticidade se acentua no grande painel do *Juízo Final*. (1534-35 Fig. 07). No centro da cena Cristo ressuscitado executa o julgamento final e sob seu comando, as massas de corpos começam a girar, como num turbilhão centrífugo em que se tem a seleção fatal dos escolhidos e condenados.

Como em todas as outras obras, o *Juízo* concentra-se no homem, mais exatamente, no evento final da história humana. Trata-se de um acontecimento de proporções sublimes e conseqüências imprevisíveis. Daí o inevitável sentimento de temor, misto de triunfo e catástrofe. É evidente a visão trágica do artista sobre a humanidade, incerta de seu destino, heróica não pelas glórias que realizou, mas por estar eternamente condenada a lutar pela salvação.

O projeto clássico de Bramante e Rafael se interrompe com os conflitos religiosos que resultarão na Reforma Protestante e com o Saque de Roma, ocorrido em 1527, que devasta a cidade eterna. O **sonho de voltar à grandeza de Roma se interrompe**. Michelangelo parece pressentir a incerteza espiritual do período, mas a ele cabe já no fim da vida, a partir de 1547, a realização do maior monumento do catolicismo – a nova catedral de São Pedro – sonho acalentado deste 1506, por Bramante. Somente quando os conflitos entre reformados e contra-reformados se estabilizam é que Roma retomará o projeto de reconstrução. Mas agora não mais como uma cidade-estado, unitária e autônoma, mas como capital de todo o mundo católico.

## **Bibliografia**

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KAMITA, João Masao. “A janela do mundo: a arte no Renascimento”, In CAVALCANTE, B. (org.). *Modernas Tradições. Percursos da Cultura Ocidental, séculos XV-XVII*. Rio de Janeiro: ACESS/FAPERJ, 2002, p. 203-294.

SKINNER, Quentin. *As Fundações do Pensamento Político Moderno*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996.