



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

A IMAGEM DA CABANA PRIMITIVA NO RENASCIMENTO E A GÊNESE DA NOÇÃO DE ARQUITETURA VERNACULAR

THE PRIMITIVE HUT IN THE RENAISSANCE AND THE GENESIS OF A NOTION OF VERNACULAR ARCHITECTURE

Francisco Dias de Andrade
Universidade Estadual de Campinas
chicodandrade@gmail.com

Resumo

O artigo procura demonstrar como a noção de arquitetura vernacular foi construída pelos arquitetos e intelectuais do Renascimento a partir da recepção do tratado clássico de Vitruvius, o De Architectura. Por meio de uma análise do vitruvianismo do século XVI e suas relações com as grandes mudanças culturais que marcaram o período, como a conquista da América e o as mudanças no campo artístico, sustenta-se que o relato vitruviano sobre as origens da arquitetura foi reelaborado para dar conta da emergência do conceito de arquitetura vernacular. O artigo analisa também a influência do novo estatuto que as imagens adquiriram no Renascimento nessa mudança cultural.

Palavras-chave

Tradição clássica. Cultura visual. Arquitetura vernacular.

Abstract

The article seeks to demonstrate how the notion of vernacular architecture was built by the architects and intellectuals of the Renaissance since the reception of the classic treatise De Architectura, by Vitruvius. Through an analysis of vitruvianism of the sixteenth century and its relations with the great cultural changes that marked the period, such as the conquest of America and the changes in the artistic field, it is argues that the Vitruvian passage of the origins of architecture was reworked to account for the emergence of the concept of vernacular architecture. The article also analyzes the influence of the new status that the images acquired in the Renaissance in this cultural change.

Keywords

Classical tradition. Visual culture. Vernacular architecture.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

1. A cabana primitiva na tradição arquitetônica ocidental

A “cabana primitiva”, conforme apontado por Joseph Rykwert em seu belo ensaio *A casa de Adão no paraíso*, é uma das noções mais fundamentais da tradição arquitetônica ocidental. Como imagem que trata das origens da arquitetura, ela tem sido objeto de interesse de arquitetos e estudiosos desde que o tratado clássico de Vitrúvio, o *De Architectura* foi “redescoberto” pelos humanistas do Renascimento. Sua importância para o desenvolvimento da arquitetura nos últimos cinco séculos foi habilmente resumida por Joseph Rykwert para quem a busca especulativa pelas formas dessa casa primeira tem sido uma das mais potentes forças inovadoras no desenvolvimento histórico da arquitetura de matriz europeia. Nessa busca continua, o único norte discernível é a tautológica noção de uma arquitetura primordial, cuja correção estaria no fato de ter procedido todas as demais (RYKWERT, 2003, 4-5). Partindo-se dessa premissa, um aspecto chama logo a atenção: o tipo de lógica circular que mais seduz arquitetos e estudiosos é algo que, provavelmente, soaria estranho a Vitruvius.

A correção da cabana inaugural é um conceito bastante moderno, mas cujas origens remontam ao Renascimento, quando a busca por modelos na Antiguidade era parte constitutiva de qualquer atividade intelectual. Além disso, grande parte da originalidade da reflexão renascentista sobre as origens da arquitetura deve-se ao fato de que, pela primeira vez, a cabana primitiva foi representada como *imagem*. E para melhor compreender a transformação do *topos* vitruviano da primeira cabana em um dos principais ícone da tradição arquitetônica é preciso antes compreender seu surgimento como imagem.

A imagem da cabana primitiva, atualmente, é mais conhecida conforme sua elaboração setecentista pelo abade jesuíta Marc-Antoine Laugier, já bastante tardia. Na realidade, a imagem formulada por Laugier foi uma das últimas ocasiões em que o relato sobre a origem primeira da arquitetura serviu de base para postulados teóricos sobre o fazer arquitetônico.¹ Sem formação alguma como arquiteto ou construtor, Laugier fez da imagem da cabana primitiva a defesa do retorno às origens da arte de construir, deixando de lado a excessiva ornamentação barroca para afirmar as “verdades estruturais” da arquitetura. (RYKWERT, 2003, 40-42).

¹ Ainda que Viollet-Le-Duc, em seu livro *Histoire de l'habitation humaine* (1875), tenha recorrido a uma imagem das origens da arquitetura sua abordagem baseava-se mais no historicismo positivista de sua época do que em preocupações teóricas e programáticas. Ademais, cumpre notar que tratava-se de obra destinada ao público de idade escolar.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

Cumprer notar o quanto a imagem da cabana era negligenciada quando Laugier publica o seu *Essai sur l'architecture*, em 1753. Em meados do século XVIII, a cabana primitiva era um problema mais próximo da arqueologia do que uma imagem diretiva no debate arquitetônico.² Por essa época já reduzida ao esquematismo do ensino acadêmico, a imagem da cabana pôde ser reivindicada sem muitos entraves pela leitura fortemente idealizante de Laugier, que desvincula a criação da primeira cabana da narrativa de Vitruvius. Apartada do relato fundacional vitruviano, a cabana de Laugier se transformou em um exercício de especulação retrospectiva pelo qual sua legitimidade não emanava mais do início da vida em sociedade como um valor em si, mas no princípio de uma "razão natural" não adulterada pelos costumes e pela arbitrariedade do gosto (RYKWERT, 2003, 44-45).³

Ao advogar o retorno à "razão natural" como o princípio central para a prática arquitetônica, Laugier ia além da defesa renascentista da arquitetura como arte liberal, já que para ele o valor artístico da construção só se realiza pelo trabalho intelectual do arquiteto. Na verdade, tanto a beleza como o valor moral da arquitetura precisavam ser depurados de qualquer ato construtivo, já que eles nunca seriam encontrados junto aos "*montões desordenados de incômodos escombros, imensas pilhas de materiais informes, um ruído espantoso de martelos, perigosos andaimes, um conjunto pavoroso de máquinas, um exército de pedreiros sujos e enlameados*" (LAUGIER, 1999, 41, tradução minha). O mais alto valor artístico da arquitetura estaria, portanto, em seu valor como obra do espírito, como ideia na qual os princípios pelos quais a natureza se organizaria se espelhariam melhor. Sendo a arte imperfeita em sua concretude, caberia aos artistas nunca se afastarem da busca pelas formas primeiras, nas quais a retidão da Criação se fazia menos turva. A força idealizante da argumentação de Laugier é tamanha que a ilustração da cabana publicada em seu ensaio perdeu por completo a orientação narrativa e/ou reconstitutiva que marcara o vitruvianismo anterior, aproximando-se mais de uma simbolização da própria arquitetura (fig. 1). É também nesse sentido, conforme formulou Joseph Rykwert, que a cabana de Laugier é "conceitualmente primitiva" (RYKWERT, 2003, 45).

² Um caso exemplar é o retorno ao mito da primeira cabana nas investigações sobre a origem da arquitetura gótica por Sir James Hall, que postulava uma relação genética entre as florestas do norte da Europa e as primeiras soluções góticas. Sintomaticamente, o naturalista inglês baseou seus argumentos não mais na autoridade intrínseca do relato fundacional, mas nos ensaios reconstitutivos que realizara, amarrando ramos de árvores com auxílios de simples varas como modo de explicar o surgimento do arco gótico. O estudo de Hall, intitulado *On the Origin of Gothic Architecture*, foi publicado em 1797. (RYKWERT, 2003, 84-91).

³ Nesse sentido, a formulação de Laugier, grandemente influenciada pelo racionalismo de Locke, pode ser tida como uma solução um tanto radical do exarcebado debate sobre o "belo autêntico" e o "belo arbitrário" que dominava as academias de belas artes desde meados do séc. XVII.



Figura 1 - A cabana primitiva segundo M.-A. Laugier (LAUGIER, 1999).

Contudo, em nenhum outro aspecto o afastamento é mais notável do que na questão dos materiais e das técnicas e o papel que desempenham no surgimento e no desenvolvimento inicial da arquitetura. Como o trecho citado acima deixa entrever, o abade simplesmente não tinha interesse algum pelo jogo entre materiais e técnicas na construção da primeira cabana; algo impensável para Vitrúvio e seus comentadores do Renascimento, para quem o valor central do relato da cabana estava em prover uma figuração positiva da elaboração da natureza pelo engenho humano. Na verdade, se poderia dizer que aqui inverteu-se a positividade presente no mito vitruviano. Já em Laugier, o valor da cabana primitiva está em figurar a noção de arte menos elaborada possível, em sua máxima proximidade com a natureza: é a própria destilação da natureza, como denominou Joseph Rykwert.

Ao fazer da cabana primitiva o símbolo da verdade estrutural que deveria pautar a arquitetura, Marc-Antoine Laugier garantiu a essa antiga imagem um lugar central no debate arquitetônico desde então. Cumpre notar, não obstante, que antes da reelaboração racionalista



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

do relato vitruviano, a imagem da cabana já exercia função análoga. Na realidade, o próprio surgimento de uma imagem da cabana vitruviana durante o Renascimento, já indicava sua importância para o debate cultural que então também se inaugurava. Todavia, antes de aprofundar a análise do complexo jogo entre imagem, imprensa e o debate cultural do Renascimento, se faz necessário retomar ao próprio *De Architectura* de Vitruvius para melhor compreender a importância da passagem da cabana na estruturação do tratado

2. A cabana primitiva no *De Architectura*: lugar sem imagem

O tratado de Vitruvius contava com apenas dez imagens e nenhuma delas concernia ao segundo livro— onde encontra-se a narrativa sobre a origem da arquitetura.⁴ Todavia, constitui grave anacronismo considerar que a ausência de imagens da cabana primitiva no tratado vitruviano revela a pouca importância da passagem dentro do *De Architectura*. Tal ausência diz mais sobre as grandes dificuldades da circulação de imagens na Antiguidade e sobre a estrutura retórica da tratadística clássica do que sobre o conteúdo da obra de Vitruvius. Antes de qualquer outro fator, o número reduzido de ilustrações, era uma imposição da produção de livros antes da invenção da imprensa, o que restringia ao indispensável o uso de imagens⁵.

Como argumenta o historiador Mário Carpo, ilustração de livros manuscritos tendia muito mais para uma recriação constante dos desenhos anteriores do que para uma reprodução do original, o que levaria cada autor a organizar sua obra para que prescindisse ao máximo do recurso à imagens (CARPO, 2003, 31). Mesmo as obras de caráter técnico ou científico deveriam obedecer a esse parâmetro, como se nota nas admoestações de Plínio, o Velho e de Galeno para que os textos científicos se abstivessem de apresentar ilustrações e se esmerassem no recurso da *ekfrasis*, a descrição por palavras dos objetos contemplados (*apud* IVINS, 2001).⁶ Desse modo, prescindir de imagens significava também uma garantia maior para o autor de que sua argumentação não seria distorcida por erros ou mal-entendidos dos copistas. Desse modo, compreende-se também os critérios de Vitruvius ao escolher os trechos contemplados com um desenho: além de imprescindíveis para a compreensão do enunciado,

⁴ Desde a edição de Guillaume Philandrier do *De Architectura* impressa em Roma em 1544, onde o humanista francês identificou pela primeira vez o lugar das ilustrações que constavam originalmente no texto vitruviano, sabemos que o tratado contava com apenas dez imagens.

⁵ No caso do tratado de Vitruvius, as dez imagens são designadas pelo autor como colocadas *in extremo volumine* ou *in extremo libro*, o que dá a entender que estariam todas ao final de cada livro, ou em um rolo de pergaminho à parte (CARPO, 2003, 39).

⁶ Mário Carpo chama a atenção para a condição singular da *Geographia* de Ptolomeu, que ao preferir a apresentação dos mapas pela divulgação do seu sistema de coordenadas visava também contornar as estreitíssimas limitações à circulação de imagens no mundo antigo (CARPO, 2003, 45).



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

tais imagens teriam que ser as mais simples possíveis – mais próximas à simples esquemas geométricos do que de desenhos propriamente ditos (CARPO, 2003, 39). Ademais, cabe notar que, no âmbito da retórica antiga, parte do prestígio dos bons oradores residia em sua habilidade no recurso à *ekfrasis*. Desse modo, a ausência de imagens no *De Architectura* contribuiria também para elevar o tratado à um nível acima do de mero manual técnico.

Em realidade, a tentativa de se desvencilhar da pecha de um manual técnico é das marcas distintivas do texto vitruviano. Há nele um constante esforço do autor de compor uma retórica enobrecedora da *ars edificandi*, que não desfrutava do mesmo prestígio social de outros ramos do saber, como a retórica, a poesia ou a filosofia.⁷ E para um tratado cujo público-alvo era formado por altos funcionários e magistrados romanos de origens aristocráticas, o segundo livro – por seu caráter eminentemente técnico – apresenta-se como o mais delicado para a estratégia edificante do arquiteto. O eminente vitruvianista Pierre Gros, em estudo crítico sobre o segundo livro, propõe que a própria forma com que nos é apresentado o mais técnico dos dez livros resulta dos esforços de Vitruvius em vencer o problema fundamental de todo o *De Architectura*: fazer da arquitetura uma *ars liberalis* (GROS, 2003). O autor francês aponta, principalmente, para os trechos em que Vitruvius parece constrangido por ter de tratar dos aspectos mais técnicos de seu tema.⁸ No final do primeiro livro, ao enunciar o teor do livro seguinte, Vitruvius parece advertir aos seus leitores instruídos que retornaria ao problema dos templos sagrados já no terceiro e no quarto livro. A *materiae* e a *aedificatio* surgiriam assim como um desvio necessário e obrigatório, por mais enfadonho ou aviltante que pudesse soar aos patrícios ouvidos (VITRÚVIO, I, VII, 2).

Contudo, o trecho em que Vitruvius parece explicitar mais seu incômodo em abordar tais temas encontra-se logo após a apresentação da narrativa da cabana primitiva, quando procura explicar ao leitor a ordenação escolhida pelos livros, como se já anteviesse as críticas que lhe seriam endereçadas (VITRÚVIO, II, 1, VIII). De acordo com Gros, estaria nessa explicação antecipada, e ainda constrangida, que residiria também a chave para a compreensão do lugar da narrativa da cabana primitiva dentro do tratado. Conforme justificou

⁷ Pierre Gros identifica no *De re rústica*, de Varrão, a matriz da retórica edificante de Vitruvius. (GROS, 1997) Ao definir a agricultura como uma técnica (*ars*) regida por um saber mais elevado (*scientia*), Varrão forneceu o esquema adotado por Vitruvius para ordenar a arquitetura pela reunião da *aedificatio* e da *ratiocinatio* (VARRÃO, I, III)

⁸ A preocupação de Vitruvius era a abordagem dos aspectos mais rudes da prática arquitetônica, nos quais os envolvidos são menos os arquitetos e mestres de obras do que os operários de baixa qualificação técnica. Trata-se de um significado melhor referenciado pelo uso do termo grego *banausikai technai* (trabalhos de grande esforço físico e com pouca ou nula exigência de perícia ou maestria técnica). Mesmo sem equivalente no latim, o termo certamente seria conhecido por Vitruvius. Sobre o termo *banausikai* cf. CUOMO, 2007, 9-12.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

Vitrúvio, se o primeiro livro tratou dos conhecimentos e requisitos necessários para um arquiteto bem como do âmbito de sua atuação, o segundo livro versaria:

sobre a essência natural dos materiais, do uso que poderão ter. Pois este livro não tratará de onde provém a arquitetura, mas de onde se encontram as origens dos edifícios e os princípios pelos quais eles foram gradualmente crescendo e progredindo até sua presente perfeição (VITRÚVIO, I, 2, VIII).

Nessa passagem, Vitrúvio buscava conferir legitimidade intelectual à *ars aedificandis*, vinculando os aspectos materiais da arquitetura à própria inquirição da *physis*, causa e fim último da filosofia. Pois no tocante aos materiais, caberia ao arquiteto conhecer sua “essência natural”. Assim, ao invés de temas servis e indecorosos, o enunciado de Vitrúvio busca se aproximar de uma filosofia natural, ou de uma *De rerum natura* (GROS, 2003). A referência ao poema didático de Lucrecio não é fortuita, já que o poeta, que foi contemporâneo de Vitrúvio, foi sempre a principal referência dos romanos (e dos humanistas da Renascença) na filosofia materialista de Epicuro e Demócrito.⁹ E

O *De rerum natura* lucreciano, composto algumas décadas antes do tratado vitruviano, fornece passagens com claras influências sobre a narrativa da cabana. Principalmente no quinto livro, no qual Lucrecio fornece uma longa explanação sobre a criação do mundo e a passagem dos homens da condição de bestas-feras para a civilização. O poeta estabelece um tempo anterior à vida em sociedade, na qual os homens “andavam nas várzeas, nas montanhas vagabundos” (LUCRÉCIO, 1941, 248). Nesse estado de rudeza, os homens tinham mais vigor e não necessitavam das comodidades da vida em sociedade. Nem mesmo conheciam o fogo, nem construía habitações – duas técnicas sempre consorciadas no pensamento antigo. Com a descoberta do fogo, os homens passam a viver em sociedade, criam a linguagem e desenvolvem suas técnicas em clara mimese da natureza.

Ainda que o longo relato de Lucrecio não apresente uma sequência de eventos tão linear quanto a passagem vitruviana, havendo mesmo algumas incongruências entre as duas versões, trata-se de algo compreensível em vista do caráter eminentemente compilador que guiou a redação do *De Architectura*. Desse modo, Vitrúvio pode muito bem ter reorganizado a

⁹ Como propôs Elisa Romano, ao se recusar a fornecer uma explicação mítica da arquitetura como dádiva ou instaurada por um herói cultural, Vitrúvio se mostra tributário de uma bem estabelecida tradição de inquirição racional sobre a origem dos seres humanos. Tal antropologia retrospectiva surgiu pela primeira vez com Demócrito de Abdera, contemporâneo de Sócrates, e a partir de então se tornou um tema sempre identificado com filósofos vinculados ao atomismo democritiano, como Lucrecio (ROMANO, 1987).⁹



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

longa explanação de Lucrécio de modo a obter um relato conciso e linear. Não seria um procedimento raro no corpus do tratado. Ao contrário, várias são suas passagens nas quais é possível identificar uma compilação, ou interpretação pessoal do arquiteto romano, mesmo quando não há uma referência nominal ao autor ou obra em questão.

Se o autor do *De Architectura* tantas vezes se mostrou inábil na composição de seu tratado (comprometendo até o entendimento de alguns trechos), na passagem da cabana seu sucesso foi a tal ponto que sua versão sobre a origem da sociedade tornou-se bem mais conhecida do que os longos e eruditos versos de Lucrécio sobre o tema. A maior fortuna do relato vitruviano deve muito as condições de sua recepção durante o Renascimento, sobre o qual se tratará a seguir. Há, contudo, uma particularidade no relato da cabana primitiva que foi determinante para a popularidade de Vitruvius na época moderna e se contrapõe diametralmente a todo o materialismo antigo, inclusive o de Lucrécio: a questão da decadência dos costumes e da matéria como um todo.

Uma das marcas distintivas do pensamento de toda escola atomista (e nesse aspecto, também seguida pelos estoicos) é o seu decadentismo, ou a certeza na perda de vigor a qual estaria sujeito a totalidade do universo. O atomismo epicurista postulava a inevitabilidade da decadência de toda matéria – seja viva ou inerte – como uma decorrência lógica de um Cosmos que teve um início bem determinado e também teria um fim análogo.¹⁰ O movimento rumo à decadência não seria restrito apenas aos corpos, mas também aos costumes humanos, como Lucrécio explicita nos versos abaixo, quando lamenta a perda de uma época em que o engenho humano não havia criado exércitos ou frotas de comércio, e as comodidades não haviam degenerado em vícios:

“Então era a penúria do alimentos
Que os débeis membros entregava à morte;
Mas hoje é deles a abundância nímia
Que da morte nos leva ao reino escuro.
Frequente então por ignorância os homens
Do veneno eram vítimas incautas;
Hoje da arte a pericia envenena.”
(LUCRÉCIO, 1941, 255, destaque meu).

¹⁰ Lucrécio recorre a esse raciocínio em diversas ocasiões de sua obra, como ao relacionar a sobrevivência dos primeiros homens, isolados e incultos, ao maior vigor de seus corpos e dos frutos incultos de uma natureza ainda jovem.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

A opinião de Vitruvius é, nesse ponto, completamente oposta a de Lucrécio. O arquiteto parte do mesmo lugar do poeta para postular uma visão progressiva da trajetória do engenho humano. Nota-se sua abordagem autônoma na abertura do segundo livro, na qual Vitruvius anuncia o sua intenção de tratar das "*origens dos edifícios e os princípios pelos quais eles foram gradualmente crescendo e progredindo até sua presente perfeição*". Ou seja, uma melhora progressiva da arquitetura era não só um fato observável, como também era algo inerente ao fazer arquitetônico.

Se, no alvor da Renascença, a versão de Alberti sobre as origens da arquitetura parecia propor um abandono dos relatos fabulosos em nome de um naturalismo mais abstrato, as primeiras edições impressas do *De Architectura* mudarão totalmente o quadro. Após poucas edições terem sido lançadas, a versão vitruviana havia desbancado por completo sua fonte literária original, ainda em que pesem a retórica muito mais rica de Lucrécio e a grande circulação de seu texto no mesmo período.

A discrepância de Vitruvius em relação ao pensamento de Lucrécio e de outros intelectuais romanos (que não raro associavam a inexistência dos ofícios a uma Idade do Ouro) já foi notada anteriormente, sendo atribuída à influência do filósofo Posidônio de Apaméia (ROMANO *apud* GROS, 2003). Ainda que o próprio Vitruvius cite o pensador estoico em seu tratado, ainda é uma questão em aberto o quanto sua visão positiva dos ofícios foi devedora do pensamento de Posidônio. Principalmente ao se levar em conta o quanto sua posição está alicerçada em fundo ético que seria próprio ao seu ofício e ao qual o arquiteto recorre várias vezes ao longo do tratado. A ética do ofício é relacionada por Vitruvius com o contexto social no qual atividade de construtor de dava, bem como, da trajetória profissional particular do autor. E – cumpre chamar a atenção – longe de se tratar de uma peça de retórica, ela tem o importante papel de corroborar a *legitimidade do tratado de Vitruvius* como um acesso seguro e isento à informações, normalmente, só conhecidas por mestres e iniciados no ofício (GROS, 1997). Em última instância, foi o cerne ético da prática arquitetônica, conforme formulado por Vitruvius, que possibilitou uma associação tão direta entre a construção das primeiras cabanas e a passagem para a vida em sociedade: o surgimento da arquitetura, ainda que como singelas construções, demandava a prévia existência de laços entre os homens.

A divergência de Vitruvius foi determinante para sua boa recepção durante o Renascimento, quando emergiu como a única fonte clássica voltada inteiramente para as artes, escrita por um de seus oficiais, no momento em que seus maiores reivindicavam maior prestígio social e mais participação nas decisões públicas. A peculiar concepção vitruviana



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

sobre a progressão da arte e da técnica tornou-se o ponto de partida para que seus comentadores modernos elaborassem o relato da cabana em modos bastante inovadores, e muitas vezes em flagrante contradição com os princípios do classicismo então vigente.

3. A cabana primitiva no renascimento: a imagem do lugar

A noção de progressão das artes e da técnica não teve um papel menor na emergência de uma consciência verdadeiramente moderna entre os intelectuais e letrados do Renascimento. Na realidade, bem antes do Iluminismo tornar a noção de progresso a base para uma filosofia da história de caráter totalizante, as ideias de progressão e desenvolvimento da cultura humana elaboraram-se em círculos mais setorizados (KOSSELECK, 2006, 37) – como, por exemplo, os circuitos de oficiais-artistas ligados ao novo sistema das artes cuja organização remonta também ao início da Renascença.¹¹

Dentro desse contexto, as novas ideias artísticas técnica encontraram na cabana primitiva vitruviana uma figuração das mais adequadas para expressar a progressão da arte e da técnica tanto em termos culturais como temporais. Pela primeira vez convertida em *imagem*, e em um mundo que passará a depender cada vez mais dela para sua a compreensão da realidade, a cabana primitiva de Vitruvio afastou-se cada vez mais dos princípios lucrecianos que informavam o texto original. Dentro do imaginário moderno, a cabana primitiva vai servir, cada vez mais, como o modelo principal pelo qual a Europa Ocidental foi construindo suas ideias acerca do que hoje entendemos como arquitetura vernacular. E os modos como o fizeram conforma, em grande medida, nosso entendimento de tais arquiteturas até a atualidade.

Afirmar que o surgimento da noção de arquitetura vernacular se faz por meio da cabana vitruviana implica, primeiramente, em demonstrar o quanto um sentido similar esteve ausente no imaginário de épocas anteriores. Uma breve análise das representações pictóricas da arquitetura durante o Baixo Medievo, quando a representação da arquitetura passou a ser mais caracterizada, dando margem para diferenciação figurativas da arquitetura, indica o quanto tais representações não exprimem qualquer significado que hoje se costuma atribuir à arquitetura vernacular, como a extemporaneidade de suas formas, técnicas ou demais atributos culturais.

¹¹ A importância da questão da progressão humana dentro do campo artístico é facilmente demonstrada no intenso debate cultural que ocorreu entre membros das academias de belas-arts entre os anos finais do séc. XVII e o início do séc. XVIII.

A ausência de um “sentido vernacular” na arte medieval decorre do *caráter fundamentalmente moral* que embasou a representação pictórica da arquitetura até a Idade Moderna; ainda que sejam muitas as pinturas e iluminuras em que figurem edifícios dos mais distintos tipos. Dentre essas, as representações de canteiro de obras são uma das mais usuais nesse gênero e por meio delas são apresentados diversos aspectos da organização do trabalho artesanal em questão. Contudo, o principal sentido que emana dessas cenas é o vínculo claro estabelecido entre o trabalho artesanal e a boa ordem na cidade. De fato, tais cenas são quase sempre situadas em um contexto nitidamente e, não raro, o edifício construído pelos artífices é uma catedral; lembrando que sediar um bispado era o prestígio máximo que um núcleo urbano podia alcançar. O valor moral das cenas de canteiro é explicitado nos casos em que os ofícios ligados à construção urbanos são representados de modo claramente subalterno às aos nobres e à realeza (fig. 2). Assim, o sentido moral é explicitado: o prestígio da cidade só era obtido por meio do reconhecimento e respeito incontestes à ordem hierárquica pelos diferentes grupos sociais atrelados à economia urbana.

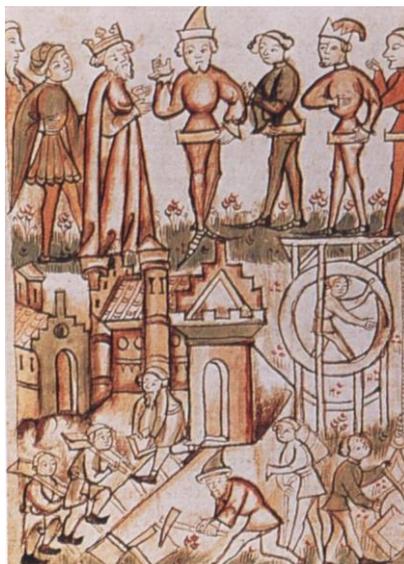


Figura 2 – Iluminura alemã do séc. XIV representando a boa ordem na cidade.
(BARTLETT, 2001, 101)

O caso mais paradigmático, entretanto, são as representações da manjedoura onde Cristo nasceu, de acordo com o evangelho de São Lucas. A escolha do evangelista em centrar a narrativa na adoração dos pastores que acorreram à manjedoura para adorar o Menino, sempre favoreceu composições artísticas com motivos mais rústicos. Dentre as muitas

figurações da manjedoura, a que se tornou mais comum foi a de um simples telheiro, por vezes bastante esquematizado: mero telhado de duas águas sobre quatro esteios e com suas linhas apoiadas por escoras à francesa, ou diretamente sobrepostas aos arremates em forquilha dos esteios (v. fig. 3). Ainda que houvesse caracterizações mais esmeradas, atentas à representação das técnicas construtivas, a estilização exagerada de suas formas foi a regra nas cenas da Adoração. Ao simplismo das representações da manjedoura de Cristo pode ser atribuído um enorme desinteresse nas formas construídas das arquiteturas mais rústicas, desprovidas que eram de ornamentações e sem muitos jogos de volumes.



Figura 3 - a manjedoura como representação da humildade cristã.
(VEGAS, 1997, pr. 82)

Contudo, o aspecto decisivo na questão da ausência de um sentido vernacular na imagem da manjedoura de Cristo não está no tratamento formal dispensado pelos artistas, mas no propósito totalmente excêntrico ao qual se prestou no alvorecer da modernidade: dar formas às insólitas descrições das habitações dos selvagens americanos. Após as viagens de Colombo e Vespuccio, as notícias da descoberta de um novo continente habitado por canibais

geraram uma das primeiras grandes demandas editoriais da história. A alta demanda por livretos de viagem bancava os gastos extras com a inclusão de imagens feitas a partir de xilogravuras encomendadas ou aproveitadas de edições anteriores (BUENO, 2003). A bizarra novidade do tema, para o qual não se dispunha de qualquer modelo, foi crucial para o modo como se deu as primeiras representações da América. Sem dispor de tempo para gravuras muito elaboradas ou de um gênero já estabelecido de narrativas de viagens, os gravuristas não tinham de onde inventar modelos.



Figura 4 - Gravura anônima de edição alemã das cartas de Vespuccio. (BUENO, 2003)



Figura 5 - Gravura anônima em capa de livreto com a carta da primeira viagem de Colombo. (BUENO, 2003)

Tais dificuldades ficam claras no caso de um livreto alemão de cartas apócrifas vinculadas a Vespuccio, publicado em Estraburgo, em 1509 (fig. 4). Sem dispor de modelos para as casas americanas, cujos telhados de palmas foram descritos pelo explorador como sendo “em forma de sino”, o gravurista interpretou literalmente a alusão comparativa, resultando em uma bisonha cabana de toras com a silhueta de um sino (fig. 4). Diante da escassez de tempo e de modelos prévios, torna-se compreensível que a primeira impressão das cartas de Colombo sobre sua primeira viagem, datada de 1493, tenha recorrido à imagem da manjedoura de Cristo em seu retrato das toscas habitações dos povos descritos pelo navegador (fig. 5). O recurso à manjedoura para figurar construções descritas como ausentes



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

de qualquer arte de construir – ademais vinculando canibais pagãos ao local do nascimento de Cristo – só se tornava compreensível, portanto, devido *a própria inexistência, à época, de qualquer ideia afim*.¹²

As dificuldades na representação das casas americanas só fazem aumentar a contribuição do vitruvianismo do séc. XVI na construção da noção de arquitetura vernacular – conquanto que mesmo entre os comentadores de Vitrúvio as representações da América não deixaram de exercer grande influencia em sua empreitada. Na realidade, a recepção das primeiras viagens à América e as primeiras formulações do “primitivo” na arte europeia encontram-se aqui bastante entrelaçadas com o ambiente cultural florentino do período¹³. Basta lembrar que a carta original de Vespuccio, enviada a seu ex-patrão Lorenzo Pierfrancesco de Médici, só alcançou Estraburgo por intermédio de seu tradutor “Jocundus”, comumente identificado com o erudito Fra Giocondo, arquiteto e humanista veronês e o primeiro grande vitruvianista da Renascença.¹⁴

A atuação de Fra Giocondo mostra o quanto eram interligadas – quase como se constituíssem um mesmo projeto – as diversas frentes do mundo cultural da época. Entretanto, se sua participação na primeira impressão das cartas de Vespuccio guardou algo de incidental, justamente o contrário se deu no tocante a sua edição do tratado de Vitrúvio. Ainda que o texto clássico já conhecesse quatro edições impressas desde 1486, foram livros, contudo, desprovidos de ilustrações e muito imperfeitos no tratamento dado ao texto de Vitrúvio. Coube a Fra Giocondo, depois de um trabalho filológico que tomou anos de estudo, consolidar uma síntese das diferentes versões manuscritas do texto. Além disso, as 140 gravuras preparadas por ele estabeleceram um padrão que foi seguido, com poucas variações, por quase todas as edições posteriores. (SCHUTZE, 2003, 60-62; KRUF, 2016, 121)). A

¹² A tentativa de vincular os povos americanos à humildade cristã não nos parece plausível já que o estranhamento europeu com os “costumes selvagens” dos indígenas adquiria então tons escandalosos. Vale lembrar que Vespuccio, em uma de suas cartas de maior circulação descreve os valores indígenas como mais “epicuristas” do que cristãos (cf. BUENO, 2003).

¹³ Um estudo pioneiro de Panofsky procurava atribuir ao redescoberta dos manuscritos do *De Architectura* à uma suposta série de seis quadros sobre a passagem para a vida em sociedade de autoria do pintor florentino Piero de Cosimo; ideia que é seguida por Rykwert em seu ensaio sobre a cabana primitiva (RYKWERT, 2003, 121-124). Estudos mais recentes, entretanto, desautorizaram essa afirmação, já que os quadros conhecidos que compoariam a série maior pertenciam, provavelmente, a três conjuntos diferentes (GERONIMUS, 2006). Não obstante, ao menos duas telas (*A descoberta do mel* e *Os infortúnios de Sileno*) foram diretamente inspiradas pelas cartas de Vespuccio (GINZBURG, 2005, 126-126).

¹⁴ Fra Giocondo, que morou em Paris entre 1499 e 1507, pode ter recebido uma cópia da carta do próprio Lorenzo de Médici, tendo ele mesmo enviado sua tradução para o latim para Estraburgo, então um importante centro editorial europeu.

portentosa edição de Fra Giocondo, publicada em 1511 após diversas idas e vindas, teve que recorrer a uma grande economia de esforços, principalmente no tocante às ilustrações. Tanto que só dedica uma gravura ao relato fundacional de Vitruvius, preterindo a construção da cabana pela cena da descoberta do fogo (fig. 6).

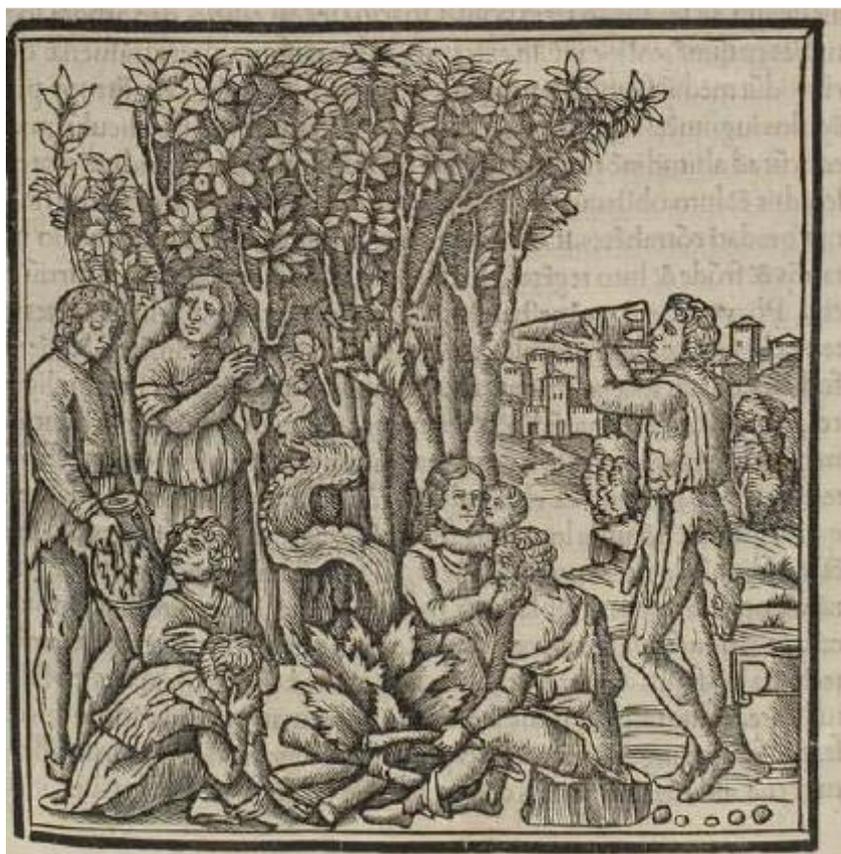


Figura 6 - A passagem para a vida civilizada pela descoberta do fogo. Xilogravura na no *De Architectura* de Fra Giocondo. (GIOCONDO, 1511, 13)

Na composição da cena nota-se a postura e os gestos das figuras humanas indicam que Fra Giocondo (que já atuara como arqueólogo e epigrafista) deve ter se valido de modelos copiados dos baixos-relevos de sarcófagos ao redor de Roma: o homem agachado com as mãos no rosto está é um motivo típico de cenas contrição, comuns em sarcófagos infantis (cf. HUSKINSON, 1996); o velho sentado em frente à fogueira remete a representação do mito de Endimião, tema corriqueiro em sarcófagos masculinos; já o rapaz com trajes de leão deriva, claramente, das cena de cortejos dionisíacos, fosse um sátiro ou o Hércules embriagado do Trinfo de Dionísio. Mesmo o jovem ao fundo que aparenta carregar um cordeiro nas costas



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

seria derivado da figura do *Bom Pastor* que surge nos túmulos cristãos a partir do séc. III. Ademais, o quadro compositivo da gravura, com um esparso arvoredo aludindo apenas timidamente aos bosques indomados e a figuração de uma cidade ao fundo, demonstra as dificuldades da produção do número de imagens que o Vitruvius de Fra Giocondo então exigia.

Embora todo o vitruvianismo quinhentista tenha respeitado os parâmetros estabelecidos por Giocondo para a relação imagem e texto no *De Architectura*, na passagem da cabana ele foi logo superado pela edição de Cesare Cesariano, publicada em Como (próximo a Milão), em 1521. O Vitruvius de Cesariano foi inovador em vários aspectos: primeiramente, foi a primeira vez em que o texto vitruviano foi traduzido para uma língua romance, ampliando em muito seu alcance. Além disso, o arquiteto acrescentou seus próprios comentários ao texto vitruviano (do qual estavam destacados, impressos em letra menor), tornando ainda mais dinâmica a relação entre o tratado original, seus comentários e as ilustrações. Por fim, Cesariano, que era também pintor, elaborou novas versões das gravuras de Fra Giocondo. Ainda que tenham mantido (com poucas exceções) o critério estabelecido por Giocondo, as ilustrações de Cesariano superam em muito suas antecessoras, sendo copiadas a exaustão pelas edições posteriores do tratado.

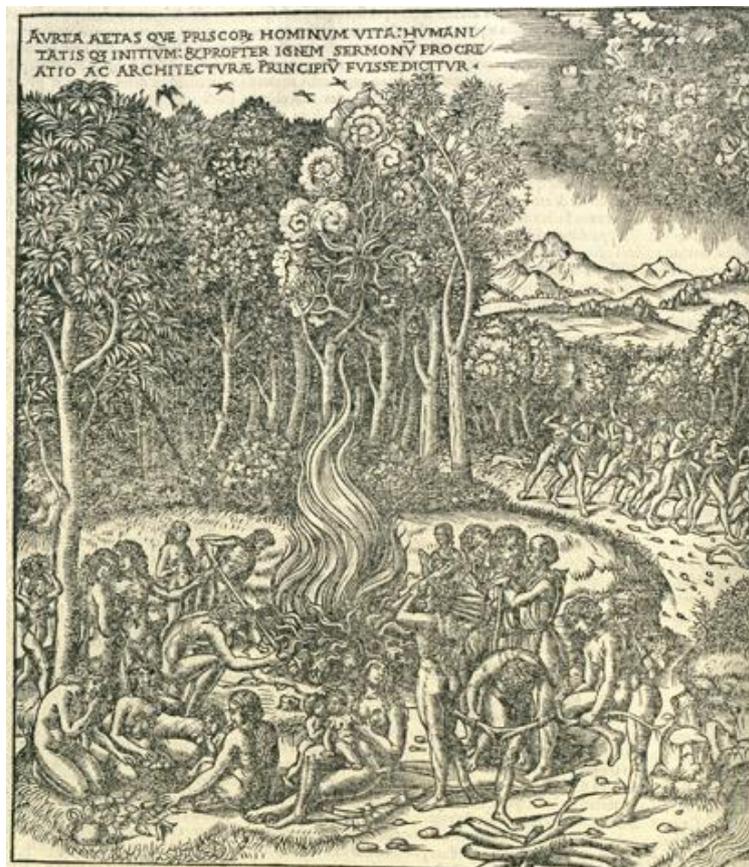


Figura 7 - A descoberta do fogo por Cesare Cesariano. Gravura em metal.
(CESARIANO, 1521, XXXII)

A gravura de Cesariano sobre o surgimento da linguagem é a melhor gravura referente à passagem, não tendo sido superada por outras edições (fig. 7). Tanto que, via de regra, nas edições onde a passagem foi ilustrada, o gravador se limitou a reelaborar a cena segundo a composição do milanês. Embora Cesariano já baseasse as linhas mestras da sua divisão entre planos na composição de Fra Giocondo, ele a aperfeiçoou tanto que fez de um esquema monótono e imperfeito, o quadro vívido e dinâmico que condizia à passagem vitruviana. Além disso, ao contrário da gravura de Giocondo, aqui temos uma narrativa ordenada de acordo com a orientação diagonal da perspectiva (*istoria*), tornada inteligível por uma caracterização mais acabada da ambientação.¹⁵ No plano mais ao fundo, a cidade que havia na edição de 1511 foi substituída por Cesariano por uma erma cordilheira. À meia-

¹⁵ Fundamental para a compreensão da gravura, o bom ordenamento da perspectiva deve ser creditada a formação de Cesariano como pintor. Sobre a noção de perspectiva como *istoria* e sua importância para a noção de arquitetura, v. ARGAN, 1999, 141-150.

distância, vê-se a cena do incêndio na floresta que põe homens e mulheres em fuga, carregando suas crianças nos ombros. E no primeiro plano, a cena de um numeroso grupo ao redor de uma fogueira completa a narrativa e conclui o movimento em diagonal da paisagem natural à vida em sociedade.

Mais do que na sua escolha compositiva é na apresentação que Cesariano faz da noção vitruviana de *inventione*¹⁶ como base de todo o progresso mais se destaca. A cena no primeiro plano à esquerda, onde homens avivam a fogueira e um grupo mais à frente dispõe alimentos preparados em utensílios, reafirma o aprimoramento humano de princípios já presentes na natureza. Refirmando a noção de *inventione* e conferindo uma circularidade ao movimento do quadro, Cesariano posiciona o fogo técnico ao centro da composição, no mesmo o eixo do fogo natural na floresta ao fundo.¹⁷

Já o postulado vitruviano do caráter cumulativo do engenho humano é singela e admiravelmente condensado por meio de uma cena reflexiva. À direita, veem-se dois jovens nus que partem ramos com as mãos, enquanto um terceiro se volta em direção à fogueira carregando as achas já partidas. Por trás deles, três homens já envelhecidos, trajando roupas rudimentares, parecem focados em um diálogo próprio. O espelhamento sugerido entre jovens e anciões sugere a reafirmação por Cesariano, do corolário vitruviano sobre o valor moral dos ofícios, pelo qual a *scientia* só se faria acessível pela prática precoce da *ars*.¹⁸

Um desenvolvimento narrativo análogo, mas sem o mesmo brilhantismo, foi desenvolvido por Cesariano para fornecer a primeira imagem de uma cabana primitiva na tradição do *corpus* vitruviano (fig. 8). Para a elaboração de sua ilustração, Cesariano baseou-se estritamente na descrição fornecida pelo arquiteto romano, segundo o qual os homens começaram a "*construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer habitações com lama e pequenos ramos, para onde pudessem ir*" (VITRÚVIO, II, 2).

¹⁶ De acordo com Pierre Gros, a *inventione* entende as criações humanas como um desvendamento de formas já implícitas na natureza; mais do que "inventar" no moderno sentido da palavra, o engenho humano apenas desvelaria e aprimoraria princípios naturais observáveis (GROS, 2003).

¹⁷ O esmero de Cesariano se mostra aqui tão acentuado que permite uma relação com sua admiração pelo poder hipnótico das labaredas, conforme ele mesmo o afirma nos seus comentários, por meio de relatos de experiências próximas (Cf. RYKWERT, 2003, 124).

¹⁸ Vitruvius recomendava que o candidato a arquiteto devia começar a ser treinado em algum ofício desde a juventude (VITRÚVIO, I, 11).



Figura 8 - A primeira imagem cabana primitiva, gravura em metal.
(CESARIANO, 1521, XXXII)

Essas primeiras formas de habitações, Cesariano representa ao plano mais afastado de sua ilustração. No canto superior direito, vê-se um pequeno abrigo feito de dois panos inclinados cobertos por folhagens. O caráter primitivo dessas primeiras construções é indicado pelo isolamento do seu ocupante: uma figura humana solitária, acompanhado apenas por cães e outros animais com os quais divide a sua rudeza. Nos planos dianteiros os desenhos de Cesariano se referenciam na descrição feita por Vitruvio dos melhoramentos praticados pelos homens no decorrer do tempo, processo cujas raízes se encontrariam na vida em conjunto e no prazer da emulação e do aprendizado. Assim estimulados os homens passaram a incrementar suas casas e:

com forquilhas levantadas e pequenas varas entrelaçadas, construíram paredes com lama. Outros levantavam muros com torrões secos de barro, pondo-lhes armações de madeira, e para-se protegerem das chuvas e dos ventos, os cobriam com canas e folhagens (VITRÚVIO, II, 3).



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

Já no plano mais frontal, onde surgem homens retirando rochas do solo e preparando a terra, Cesariano teria indicado a transição para a arquitetura propriamente dita, quando os homens já com o espírito instruído e a partir da reflexão oriunda da prática das artes, *"começaram a levantar já não cabanas mas casas com alicerces, construídas com paredes de tijolo ou de pedra"* (VITRÚVIO, II, 1, VII).

Não se tratava apenas de uma questão de maestria compositiva, própria aos pintores. A grande fortuna do Vitruvius de Cesariano deveu-se, sobretudo, aos novos sentidos construídos pela relação entre ilustrações e comentários, por meio da qual Cesariano predicava a validade de Vitruvius para empreendimentos arquitetônicos do presente (KRUFT, 2016, 129). Por não ser um erudito como Giocondo, seu tratado é bastante inexato em sua leitura histórica de Vitruvius, contudo, sua inovadora junção de texto comentado com ilustrações fez do *De Architectura*, mais do que uma fonte histórica, uma chave para o entendimento do presente. Em verdade, sem esse pressuposto, grande parte das soluções compositivas e figurativas das gravuras de Cesariano não teriam sido possíveis.

No tocante ao tema da cabana primitiva, por meio dessa nova dinâmica, o tratado de Cesariano estabeleceu uma das imagens mais importantes para a história do pensamento arquitetônico, conforme o enunciado de Rykwert citado acima. O que cumpre notar é que para a imagem da cabana ter sido alçada ao status icônico ela teve que perder o paradigma moralizante que caracterizara as representações arquitetônicas medievais. De fato, embora juízos morais fizessem parte do imaginário da cabana primitiva moderna, *foi sempre a materialidade das técnicas nela figuradas que organizava sua produção e tornava-se o principal parâmetro para os juízos de valor atrelados*. Dito por outra forma, ao contrário das imagens medievais de arquiteturas "humildes", a imagem da cabana não se organiza por parâmetros morais, e sim na relação entre arquitetura e técnica. Ainda que daí se originassem claros juízos de valor, eles não se estabelecem em base de valores morais como humildade, obediência ou solidariedade, mas sim a partir de um *valor intrínseco ao fazer arquitetônico*. Os arquitetos europeus, doravante, tiveram na imagem da cabana um paradigma de caráter universal para a construção de sua visão do que distinguiria a arquitetura europeia de suas épocas das demais construções feitas sem "ordem" ou "arte".

A diminuição dos determinantes morais na imagem da cabana é tamanha, que Cesariano pôde mesmo parodiar o sentido moral da emulação e cooperação nas obras construtivas, sem que isso alterasse a força interpretativa de sua gravura. De fato, o arquiteto milanês parece querer satirizar certa ingenuidade ou pedantismo de Vitruvius, apontando para



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

as razões muito menos nobres que levavam os homens a edificarem suas casas: se ao fundo vemos uma família inteira ocupando o interior de uma casa já pronta, na cena da frente Cesariano mostra um só homem ocupado na construção de sua casa, enquanto uma mulher jaz tranquilamente na relva com uma criança ao lado. A face zangada que o construtor parece ostentar e o gesto da mulher levando sua mão ao seio, como se pronta a amamentar a criança (ou a demonstrar que seu leite minguou) parecem sugerir outros fatores, bem mais prosaicos, a estimular o progresso da arquitetura.¹⁹

Não que o vínculo entre arquiteturas primitivas e técnica construtiva estivesse ausente no relato da cabana conforme apresentado por Vitruvius, que, como visto, fez da passagem a justificativa teórica para seu livro sobre materiais e técnicas. Ao ser convertida em imagem pela primeira vez, na reinterpretação de Cesariano, a narrativa da cabana vitruviana transformou-se por completo. Antes de tudo, fez de um pequeno trecho de um dos livros tidos como dos mais marginais do *De Architectura*, uma *imagem icônica* para toda a arquitetura ocidental futura (GROS, 2003).

Ao fazer das técnicas e dos materiais o principal parâmetro da representação arquitetônica da cabana primitiva, o Vitruvius de Cesariano inaugurou também um “modo de olhar” as habitações que pode ser chamado de vernacular e que se tornou característico do vitruvianismo do séc. XVI. O “sentido vernacular” das cabanas primitivas pode ser conferido nos comentários que acompanhavam a descrição das primeiras casas construídas, comparando-as às habitações dos “*povos achados na Ilha de Taprobana e Calcutá*”.²⁰ Em seguida, Cesariano, ainda em termos vitruvianos, comparou as casas americanas aos ninhos de pássaro, com a ressalva de que tais povos “*se limitam ao máximo ao exemplo dos pássaros, se abstendo de fazer bons incrementos e aperfeiçoamentos dos lugares, como se vê em nossa época entre os rústicos de muitas localidades*” (CESARIANO, 1521, XXXII, tradução e destaque meus).

Ao se remeter “aos rústicos de muitas localidades”, Cesariano estendia suas considerações sobre a cabana primitiva aos camponeses e habitantes dos rincões mais isolados da Europa. Pois ao comentar as descrições de Vitruvius das construções dos povos conquistados por Roma, traz uma gravura em que relaciona a casa de madeira dos cólquidas às construções

¹⁹ Tratar-se-ia no caso de uma aparente citação farsesca de Cesariano, que desprovido de um originário do urbanizado norte da Itália e desprovido de um senso de decoro erudito, não estranharia a tradição cômica das farsas medievais.

²⁰ Cesariano aqui se referencia no livreto conhecido como *Mundus Novus*, o qual, além da narrativa da viagem de Vespúcio às Índias (Calcutá) de Castela, trazia relatos de expedições baseadas em Marco Polo e outros exploradores do Oriente; o que explica a referência a Ilha de Taprobana.

do mesmo material “tal como construídas pelos bárbaros” (fig. 9). O termo “bárbaros” aqui deve ser compreendido como designação livre para os europeus do norte, como o próprio comentarista confirmou em sua explicação da gravura:

Indicarei não só o modo como se constrói com madeira, mas como esta é usada na Alemanha e muitas outras regiões. É comum usá-la nos campos onde se realizam as feiras de comércio e desse material se fazem suas barracas. Mas não só se constrói de madeira para agradar a vista, como sucede de completar com ela a fundação e a estrutura das paredes (CESARIANO,1521, XXXIII, tradução minha).

Assim, a narrativa fundacional vitruviana e sua visão sobre as casas dos antigos bárbaros passavam a corroborar as ponderações de um arquiteto moderno sobre os seus próprios “bárbaros”.

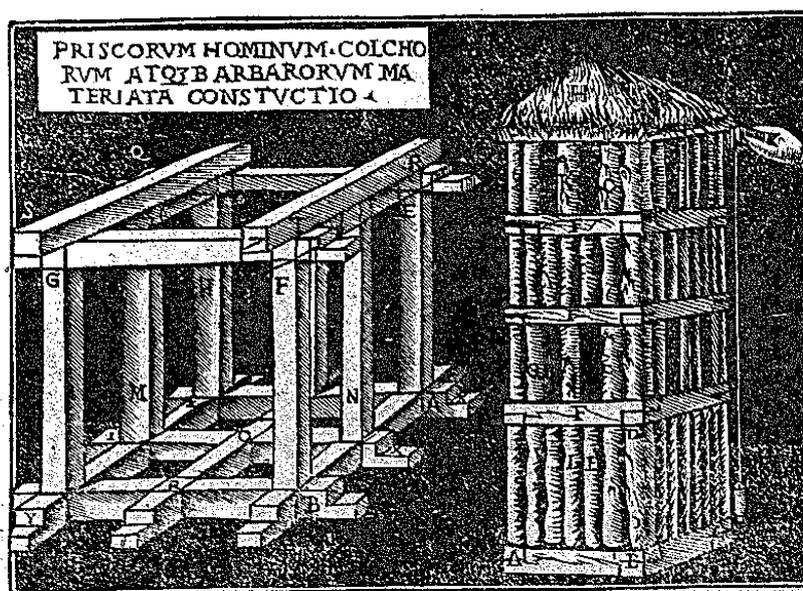


Figura 9 - Paralelo entre a casa dos cólquidas descritas por Vitruvius (à dir.) e o sistema construtivo em enxaimel usual entre os alemães do séc. XVI (à esq.).

(CESARIANO, 1521, XXXIII)

É fácil considerar a analogia de Cesariano entre os povos bárbaros da Antiguidade e os alemães modernos como mera expressão chauvinista de pretensões políticas que emulavam a Roma antiga. Contudo, a própria aceitação dessa analogia pelo primeiro comentarista alemão de Vitruvius, Walther Hermann Ryff (latinizado como Rivius) torna o quadro mais complexo.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

Sua edição do *De Architectura*, publicada 1548, seguia de perto o modelo de Cesariano, tanto pela versão em romance comentada do texto clássico como por obedecer aos esquemas compositivos de suas gravuras (KRUF, 2016, 132) — inclusive a que compara as casas cólquidas às alemãs. Em sua gravura, Rivius manteve o mesmo paralelo feito por Cesariano, acrescentando uma figura ao quadro, onde figuram duas cabanas detalhadamente dispostas em meio a uma floresta (fig. 10). No seu comentário, Rivius se referiu às casas da Suábia e das regiões do norte do país, relacionando tais residências às florestas que ainda cobriam parte desses territórios.

A aproximação entre a cultura germânica e as densas florestas que cobriam o seu antigo território não era uma novidade entre os letrados da época de Rivius. O historiador inglês Simon Schama mostrou o quanto ela é intrínseca à formulação da identidade cultural alemã (SCHAMA, 1996) Assim, Rivius, do mesmo modo que fez Cesariano, partiu de arrazoados típicos de seu ambiente intelectual e os reelaborou de maneira singular ao debate arquitetônico do período. Sua gravura há a intenção de afirmar que a arquitetura de madeira tão estranha às alvenarias mediterrânicas não tornavam as casas nos bosques cólquidas, mas sim mais alemãs. E diferentemente das pinturas e poemas que começavam a pontuar as peculiaridades dos alemães em oposição ao mundo mediterrânico, Rivius alicerçou todo seu argumento nas características construtivas das casas alemãs.



Figura 10 - Paralelo entre as casas camponesas alemãs e as casas cólquidas.
(RIVIUS 1548, LXIII)

Assim, por meio da construção da imagem da cabana primitiva pelo vitruvianismo do séc. XVI é possível identificar o surgimento de um olhar *historicista* sobre as técnicas construtivas. Elas passaram a ter, mais do que nunca, uma qualidade cronológica, pelo qual se demarcaria o “estágio de civilização” de seus habitantes. E embora não estivesse isento de juízos de valor, seu princípio fundamental seria sempre temporal, assinalando tais construções com uma temporalidade distinta, extemporânea, fossem elas as casas de canibais americanos ou de rústicos camponeses da Boêmia.

4. A cabana primitiva como imagem da arquitetura vernacular



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

A representação da cabana primitiva pelo vitruvianismo do séc. XVI difere de uma maneira crucial do relato apresentado pelo arquiteto romano em seu tratado. Para Vitrúvio, demonstrar a ligação entre as primeiras cabanas construídas pelos homens e a arquitetura conforme praticada por ele e seus pares equivalia a demonstrar a própria *ratio* de seu ofício. Surgida de causas naturais, a arquitetura deveria guardar os seus princípios na Natureza, sendo justamente por saber reconhecê-los e ater-se a eles a razão da perfectibilidade da arquitetura romana. Daí a coerência da elaboração vitruviana do pensamento de Lucrécio, não obstante sua visão positiva da atividade artística. Não menos importante, o relato fundacional é atende plenamente a necessidade de justificar o teor do seu segundo, valorizando assim outro de seus corolários, que a razão arquitetônica (*ratiocinatio*) também residia na construção, a *fabrica*. Já no Renascimento, o equilíbrio entre construção e arquitetura se rompeu, passando o último termo a ser cada vez mais identificado com a atual noção de *projeto*. Logo, se para a Vitruvius, a definição de arquitetura como arte passava pela consideração das casas dos bárbaros, no Renascimento o quadro se inverteu, e tais construções passaram a ser vistas como a *negação* da própria noção de arte. Não é outro o sentido do comentário de Cesariano sobre as casas americanas.

Não cabe aqui querer apontar todas as razões de uma mudança de paradigma tão notável, o que acabaria tendo que abarcar o surgimento da própria noção de progresso. Cumpre apenas apontar para o quanto o novo estatuto da imagem, que emergiu no Renascimento, foi determinante para o modo como tal mudança se deu. A atenção à importância dos novos meios de produzir e pôr em circulação um grande número de imagens — no momento em que o saber especializado dos técnicos começou a ser fundamental para a afirmação europeia no globo — ajuda a explicar a proeminência dos artistas e intelectuais na conceituação da ideia de progresso.

O alcance do novo estatuto da imagem não se esgotava apenas na conquista técnica advinda da invenção da imprensa, que ao garantir a confiabilidade e a inteligibilidade das imagens, abriu as portas para a sincronia entre texto e ilustração (CARPO, 2001, 79-82). Uma transformação ainda mais fundamental deu-se anteriormente à reprodutibilidade das imagens e à "nova consciência metodológica" (conforme designação de Mário Carpo) daí surgida: a consolidação da legitimidade teórica da perspectiva por Alberti. Ainda que em meados do séc. XV, quando Alberti publica suas principais obras, ele já se tivesse à mão uma trajetória de mais de um século de experimentos com a perspectiva como forma de representação, suas contribuições não foi de menor monta. Como bem pontuou Giulio Argan, em Alberti, "*a perspectiva não era uma ótica, mas uma construção intelectual, uma teoria*" (ARGAN, 1999,



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

149). Se suas obras dedicadas à pintura validam esse postulado pela noção de *istoria*, Alberti também elevou o desenho arquitetônico a condição de saber científico, posto que portador de uma *ratio inata*, como denominado em seu tratado *De re aedificatoria*. Publicado pela primeira vez em 1485, o tratado de Alberti conferiu ao desenho arquitetônico um “estatuto ontológico e gnosiológico autônomo” (v. KRUGER, 2011, 55).

A nova “razão do desenho” conferiu à artistas e arquitetos uma superioridade teórica até então inédita e que esteve na base da abordagem das arquiteturas “primitivas” pelo vitruvianismo quinhentista: somente diante do novo estatuto do desenho é que as construções que dele prescindiam puderam ser consideradas como “sem arte” ou “sem engenho” e, portanto, atrasadas ou arcaicas. Se tais profissionais não dispunham – e nem poderiam o fazê-lo – de uma visão mais ampla do conceito, calcado em bases filosóficas, encontraram na concepção albertiana de desenho um substituto a altura: não uma filosofia da história pelo progresso, mas uma hierarquização do espaço pela perspectiva.²¹ Era por meio de seu exercício – não apenas como comentadores ou escritores, mas também como arquitetos e projetistas que os sentidos que hoje são comumente abarcados pelo conceito de “arquitetura vernacular” surgiram pela primeira vez na história ocidental. Desprovidas de uma linguagem gráfica tais construções passaram novamente a serem comparadas aos ninhos das aves e tocas de bestas. Mas se a cultura clássica tinha nesse princípio sua principal fonte de autoridade, a moderna teoria da arquitetura viu apenas a inexistência de qualquer desenho; logo, de qualquer desígnio.

Exemplar, nesse sentido, é a edição comentada do *De Architectura* por Giovanantonio Rusconi. Publicado postumamente em 1590 — já após as grandes conquistas arquitetônicas de Bramante, Michelangelo e Palladio —, o tratado de Rusconi, mesmo incompleto já trazia uma visão mais dogmatizada do tema da cabana primitiva. Os méritos incontestes da arquitetura como “arte do desenho” parecem ter criado uma opacidade maior entre arquitetos e as construções mais rústicas. As gravuras e observações de Rusconi, ainda que apresentassem já alguns princípios de axonometria, perdem, no entanto, em “frescor” e entusiasmo quando comparadas as de Cesariano ou Ruvius (fig. 11). Desse modo, ainda que o arquiteto tenha diversificado os exemplares de construções contemporâneas ilustradas, seus comentários sobre as casas de camponeses poloneses já estabelecem bem mais assertivamente a ausência de arte e engenho nelas:

onde abundam os bosques de tal maneira que desdenha-se ou ao menos não se esforçam em construir de outra maneira. Assim, em todo lugar onde não há falta de um bem os homens dele se proveem como foi disposto pela natureza (RUSCONI, 1590, 28, tradução minha).

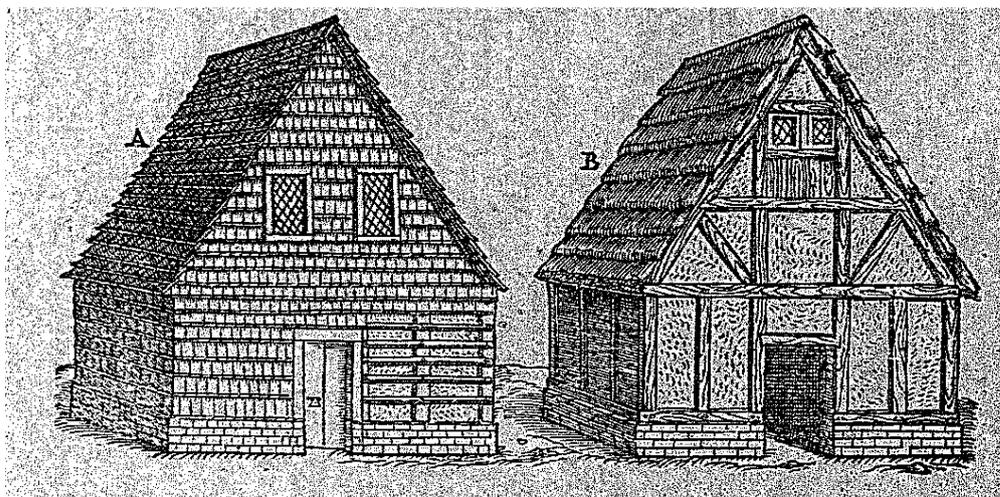


Figura 11 – Casas alemães e suíças no Vitruvius editado por Giovanantonio Rusconi. (RUSCONI. 1590, 26)

Ao fornecer um princípio de uma enciclopédia ilustrada autônoma dos modos de construir, Rusconi demonstrava uma tendência fortemente anticlássica (KRUFT, 2016, 133). Há de se indagar, contudo, se tal postura não foi apenas uma acentuação de um anticlassicismo que sempre esteve latente no vitruvianismo do séc. XVI, principalmente, nas analogias entre a cabana primitiva e a arquitetura vernacular. Como apontou Argan, o anticlassicismo se baseava na “inquietação cultural” nascida da percepção de que os modelos clássicos construídos pelo Renascimento não davam conta de abranger um mundo em rápida transformação (ARGAN, 1999, 14-15). Nesse sentido, a inversão dos valores vitruvianos contidos no relato original da cabana primitiva torna-se de mais fácil compreensão, apontando também para aquela que talvez tenha sido a grande contribuição do classicismo à era Moderna: a de ajudá-la a enxergar, por meio do novo estatuto da imagem, os “novos mundos” que se construíam a sua volta.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

5. Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTLETT, Robert (org.) **Medieval Panorama**. London: Thames and Hudson, 2001.

BUENO, Eduardo. **Novo Mundo: as cartas que batizaram a América**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

CARPO, Mario. **La arquitectura em la era de la imprenta**. Madri: Catedra, 2003.

CESARIANO, Cesare. **De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem**. Como, 1521.

CUOMO, Serafina. **Technology and culture in Greek and Roman antiquity**. Cambridge: University Press, 2007.

GERONIMUS, Dennis. **Piero de Cosimo: visions, beautiful and strange**. New Haven : Yale University Press, 2006.

GINZBURG, Carlo. "Hybrids: Learning from a Gilded Silver Beaker (Antwerp, c. 1530)". In HOFELE, A.; KOPPFELS, W. **Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe**. Berlin/ New York: De Gruyter, 2005, pp. 121-138.

GIOCONDO, Fra. **M. Vitruvius per Iocundum Solito Castigatur Factus cum Figuris et Tabula ut Lam Legi et Intellegi Possit**. Veneza, 1511.

GROS, Pierre. "Vitruvio e il suo tempo" in VITRUVIO, **De Architectura**. Turim: Einaudi, 1997

GROS, Pierre. "Introduction" in VITRUVIO. **De l'architecture – livre II**. Paris: Les Belles Lettres, 2003



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

HUSKINSON, Janet. **Roman Children's Sarcophagi: their Decorations and Social Significance**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ/Contraponto, 2006.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da teoria da arquitetura**. São Paulo: Edusp, 2016.

KRUGER, Mário Júlio T. "Introdução: as leituras da Arte edificatória". In ALBERTI, Leon B. **Da arte edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LAUGIER, Marc-Antoine. **Ensayo sobre la arquitectura**. Madrid: Akal Ediciones, 1999.

LUCRÉCIO. **Da natureza das coisas**. São Paulo: Cultura, 1941.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**. Lisboa: Estampa, 1986.

RIVIUS, Walter M. **Vitruvius Teutsch (...)**. Nürnberg, 1548.

ROMANO, Elisa. **La capanna e Il tempo: Vitruvio o dell'architettura**. Palermo: Palumbo, 1987

RUSCONI, Giovanantonio. **Della architectura (...) com Centosessanta Figure (...) secondo i Precetti di Vitruvio (...) Libri Decem**. Veneza 1590.

RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no Paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHUTZE, Petra L (coord). **Teoria da arquitetura**. Lisboa: Taschen, 2003.

VEGAS, Liana C. **L'Arte del Medioevo**. Milano: Jaca Books, 1997.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648611

VIOLLET-LE-DUC. Emmanuel E. **Historia de la habitacion humana**. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1945.

VARRÃO, **Das coisas do campo**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.