

## VEDUTE URBINATE: PERSPECTIVA E HUMANISMO NA URBINO DO FIM DO SÉCULO XV

Patrícia Dalcanale Meneses  
pdmenezes@yahoo.com

Nesta apresentação, pretendo estudar as três vistas de cidades ideais conhecidas como painéis de Berlim, Baltimore e Urbino, em referência às cidades que abrigam as obras. Sendo a historiografia o tema deste encontro, gostaria de discutir e refletir sobre as possibilidades de abordagem das três obras e propor um caminho diferente.

Estes quadros se diferenciam da maioria da produção artística do *Quattrocento*, pois, apesar de acabados, estão vazios.<sup>1</sup> Eles não narram nenhuma ação, há apenas um espaço urbano no qual a figura humana perde sua proeminência. Perguntamo-nos para onde a janela criada pela pintura em perspectiva se abre nessas obras. Não é definitivamente o espaço das ações humanas. Estas cidades vazias parecem impor sobre os estudiosos um enigma de esfinge: decifra-me ou te devoro. E em sua maioria os historiadores tentaram desvendar os mistérios de origem, função e principalmente autoria.

A crítica pode ser dividida, de maneira geral, em três linhas de hipóteses sobre a solução deste enigma. A primeira interpreta os painéis como obras acima de tudo decorativas. André Chastel, por exemplo, defende que, originalmente, as pinturas de Baltimore e Urbino (a de Berlim não é incluída) seriam a parte frontal de *cassoni*, ou *spalliere* de movéis, tão comuns no Renascimento.<sup>2</sup> De fato, é difícil não notar a semelhança com os vários exemplos de *cassoni* disponíveis na Itália. A estrutura formal, a composição em perspectiva com ponto de fuga central são perfeitamente similares. É bastante plausível, portanto, que a função original das obras tenha sido primariamente decorativa.

Contudo, essa interpretação parece levar a um fim em si mesma. Tem-se a impressão de que não há o que analisar nestas obras específicas, já que elas seriam apenas elementos decorativos dentre vários outros de mesmo estilo. Não podemos ignorar o fato de que elas se destacam desse conjunto pelo tratamento dado ao tema. Não há outras obras comparáveis a essas em estilo e técnica. Os exemplos de *spalliere* com vistas arquitetônicas no fim do século XV são escassos e muito precários se comparados com a qualidade das cidades ideais.

<sup>1</sup> Exceto as poucas figuras humanas – de origem um tanto duvidosa – no painel de Baltimore.

<sup>2</sup> A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 348.

A segunda hipótese lida com a questão da cenografia no Renascimento. As cidades representadas nos painéis seriam exemplos de cenas teatrais. Dois autores se sobressaem nesta linha. Richard Krautheimer, em 1948,<sup>3</sup> fez uma análise vitruviana dos painéis, considerando-os como modelos gerais de uma cena trágica (Baltimore), cômica (Urbino).<sup>4</sup> Mais uma vez o painel de Berlim é excluído. As representações seriam uma tentativa de ilustrar as descrições cenográficas de Vitruvius e precederiam os modelos estabelecidos por Sebastiano Serlio no seu tratado.

Alessandro Parronchi, por outro lado, não trata os quadros como modelos gerais, mas como cenários específicos das peças apresentadas na comemoração do casamento de Lorenzo di Medici com Maddalena de la Tour d'Auvergne, em 1518.<sup>5</sup> Além disso, cada obra seria de um artista diferente, segundo o autor. O painel de Urbino representaria uma Florença idealizada, cenário da *Mandrágora*, de Maquiavel, pintado por Francabigio; o quadro de Baltimore seria uma imagem de Roma, das mãos de Ridolfo Ghirlandaio, pano de fundo para a ação da peça *Falargo*, de Lorenzo Strozzi; e finalmente, a cena de Berlim, de Aristotile da Sangallo, teria sido feita para a encenação de *A Pisana*, também de Strozzi.

Parronchi baseia sua hipótese em argumentos estilísticos, além de documentos que narram as festividades: a composição dos painéis não poderia ocorrer, segundo ele, antes do surgimento de Leonardo e Rafael.<sup>6</sup> Outro fator que, para o autor, indicaria que se tratam de modelos cenas teatrais seria a presença de animais e pessoas em duas das imagens. Cenas puramente decorativas, como os painéis marchetados, argumenta Parronchi, costumam apresentar o mesmo tipo de iconografia, mas seriam por definição atemporais, completamente abstratos, sem nenhuma figura, seja ela humana ou animal.<sup>7</sup> A presença humana no painel de Baltimore, no entanto, é uma tanto problemática, pois pode-se ver claramente que foram adicionadas após a obra terminada.

É inegável que há algo profundamente teatral nas três cenas. Mas acredito que seja necessário perguntar se essa teatralidade não poderia se dever, ao contrário, à circularidade de influências entre a pintura, arquitetura e a cenografia teatral. Essa relação pode ter sido desenvolvida muito depois. Não creio que uma ligação tão direta entre as obras e o teatro possa ser estabelecida, pois

<sup>3</sup> R. Krautheimer, "'Scena tragica' e 'scena comica' nel Rinascimento: le vedute prospettive di Baltimora e Urbino", in *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino, Bollati Boringhieri, pp. 271-292.

<sup>4</sup> O painel de Berlim é mais uma vez deixado de lado.

<sup>5</sup> A. Parronchi. "Due Note". In *Rinascimento*. Vol. VIII, 1968. pp. 351-363.

<sup>6</sup> A. Parronchi, *op. cit.* p. 358.

<sup>7</sup> A. Parronchi. "Urbino, Baltimora e Berlino: fronti di cassoni quattrocenteschi o modelli di scena del 1518". in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, Bruckman, 1992, pp.100-107, p. 102.

não há nada de conclusivo nas fontes que nos permita fazer esse tipo de afirmação.

A terceira linha crítica trabalha com as obras a partir da Arquitetura. Um bom exemplo é o artigo de Fiske Kimball, escrito em 1927, sobre o arquiteto Luciano Laurana. Nele, o autor sustenta que os painéis de Urbino e Baltimore seriam de autoria deste artista, por ele considerado como um dos fundadores do alto Renascimento.<sup>8</sup> Todos os argumentos trabalham para provar que vários elementos arquitetônicos presentes nas vistas urbanas são de fato inovadores e melhoram a compreensão das idéias de Laurana, elevando-o ao *status* de nomes como Bramante e Rafael.

Nesta interpretação, as obras são tratadas apenas pelo seu conteúdo arquitetônico, e o fato de serem pinturas passa quase despercebido. Nada é comentado sobre essa faceta do arquiteto e como ela estaria relacionada com os painéis, que são apenas exemplos em um estudo sobre o artista. Além disso, nada nos resta de seu pincel e sua vida como pintor é totalmente desconhecida. Talvez até por isso, a atribuição a Laurana ainda seja a mais aceita pelos especialistas.

É interessante notar que frequentemente o painel de Berlim é deixado de fora das análises por não se encaixar perfeitamente nos modelos interpretativos. De fato, existem muitas diferenças que tornam a obra “problemática”, difícil de ser explicada. Isso indica que, provavelmente, existe mais de um autor, mas isso não invalida o estudo das três cidades enquanto um grupo. As semelhanças superam as diferenças, neste caso, pois se trata de uma iconografia muito específica. Por serem tão únicas, é provável que tenham sido produzidas sob condições extremamente semelhantes, no mesmo meio cultural. A execução é que as diferencia.

Todas estas hipóteses apresentadas têm por objetivo provarem-se a mais convincente, almejam em ter a palavra final na solução do enigma. No entanto, parecem afastar-se do ponto central: as obras em si e o que elas têm a oferecer. Acredito que num caso como o das cidades ideais, questões de atribuição ou de função prática das obras nunca serão resolvidas. Mas isso não deve significar que não vale a pena estudar essas obras. Penso que a análise das pinturas como tais, isto é, considerando o suporte escolhido pelo autor, poderia contribuir mais para a compreensão do processo artístico no qual elas se inserem. Ao estudar os três painéis, interessa-nos observar o meio cultural e artístico, bem como o tipo de pensamento que produz obras como estas que, apesar de provavelmente terem sido peças ornamentais, são muito particulares pelo

<sup>8</sup> F. Kimball. “Luciano Laurana and the high Renaissance”. in *The Art Bulletin*. vol. X, 1937. pp. 125- 150.

tratamento do tema. Penso que essa linha de pensamento pode ser mais proveitosa, suscitando questões diferentes das feitas comumente diante destas obras.

A proposta seria então considerar estas cidades como representações visuais de um universo onde os ideais humanistas regem – talvez por isso mesmo ausentes de elementos humanos e cotidianos –, onde o espaço urbano imaginado é predominantemente abstração, seja ela filosófica ou matemática. Pensando nessas obras como uma representação visual de um mundo utópico, podemos nos perguntar que mundo é esse e quais são os interesses que ele expressa.

O espaço urbano, único conteúdo das obras, estava passando por um processo de resignificação ao longo do século XV. Podemos dizer que os painéis são representativos da busca, tanto política quanto intelectual, de um novo modelo de cidadão. Vemos na cidade renascentista uma hierarquização da sociedade, uma racionalização da vida pública semelhante à descrita na *República* platônica. Todos sabem exatamente qual a sua função e desempenham-na da melhor forma possível, contribuindo para o perfeito funcionamento da cidade. Seria como se existisse uma organização natural da sociedade, onde cada um já nascesse predestinado a alguma atividade ou ofício. Leonardo Bruni, comenta na sua *Laudatio* de Florença: “Do mesmo modo que cordas musicais são afinadas para que, quando tangidas, uma única harmonia surja de todos os diferentes tons (...), assim esta prudentíssima cidade adaptou todas as suas partes entre si para que dela resulte a harmonia da estrutura completa da república (...). Nada neste estado é às avessas, nada inconveniente, nada incongruente, nada é vago; tudo ocupa o seu próprio lugar, o qual não é apenas definido, mas também perfeitamente relacionado com os outros”.<sup>9</sup> Assim é nas cidades ideais, perfeitamente harmônicas e belas: apresentam um estado racional, matemático como a música citada por Bruni. O espaço representado, além disso, refere-se a um grupo específico de pessoas, já que cada um tem seu lugar definido na cidade ideal. A julgar pelas praças amplas, finamente decoradas com pisos geométricos, fontes e estátuas, podemos dizer com segurança que estamos falando de um espaço nobre e intelectualizado. Estamos falando da praça como uma continuidade do espaço senhorial. O urbanismo demonstra, através da arquitetura, um novo modelo de sociedade: os prédios aqui representados são materializações do poder familiar, tornando a hierarquia social clara e até enfática. Por outro lado, a ausência do elemento humano indica a cidade pensada como abs-

<sup>9</sup> “Quemadquodum enim in cordis convenientia est, ad quam cum intense fuerint una ex diversis tonis fit armonia, ... eodem modo hec prudentissima civitas ita omnes sui partes moderata est ut inde summa quedam rei publice .... Nihil est in ea preposterum, nihil inconveniens, nihil absurdum, nihil vagum; suum queque locum tenent, non modo certum, sed etiam congruentum”. (Laudatio, l. fol.152r) Apud. H. Baron. *The crisis of the early italian renaissance*. New Jersey, Princeton University Press, 1993 [1966], p. 505, nota 25<sup>a</sup>.

tração, como uma manifestação do caráter racional do governo. Junte-se a isso a estrutura em perspectiva central, o forte caráter geométrico da composição e vemos um interesse particular nas ciências matemáticas e sua relação com outras artes liberais, como a filosofia.

A iconografia criada nessas obras não encontra similares em nenhum lugar da Itália, apenas em Urbino. Na corte de Frederico de Montefeltro, este tipo de imagem é recorrente em painéis de madeira marchetada por todo o palácio Mesmo em Florença, berço do humanismo cívico, as formulações sobre a cidade foram mais abstratas, literárias, e em nenhum momento elas tornaram-se o tema principal de uma representação visual.

A imagem urbana e a arquitetura são extremamente importantes em Urbino. Para o Duque, governar adquire o sentido de edificar. O biógrafo Vespasiano da Bisticci já anunciava: “Vejam-se todos os edifícios mandados fazer por ele, como observou a ordem grande e as medidas de cada coisa, principalmente seu palácio (...)”.<sup>10</sup> O palácio ducal é, de fato, o principal exemplo deste caráter de sua administração e, por isso, seu maior símbolo. Foi construído para abrigar sua corte e promover a imagem da cidade como centro humanista, reforçando o mito de Urbino como cidade ideal. Em uma célebre passagem de *O Cortesão*, Castiglione nos conta o grande feito de Frederico: “Este, entre outras coisas louváveis, no árido local de Urbino construiu um palácio, segundo a opinião de muitos, o mais belo que na Itália se pode encontrar; e o forneu tão bem de todas as coisas oportunas, que não um palácio, mas uma cidade em forma de palácio parecia”.<sup>11</sup> O estúdio privado de Frederico ilustra bem essa imagem idealizada de sua corte. Seu ávido interesse intelectual aparece representado lado a lado com sua formação militar, num equilíbrio entre vida ativa e contemplativa.

É essencial observar que Urbino estava em um momento de construção de uma imagem pública. Fazer de seu ducado um centro cultural humanista foi um dos principais objetivos do Duque. A presença de diversos intelectuais, como Alberti e Ficino, na corte de Frederico contribuiu para instituir um mito do ducado como cidade perfeita. Neste contexto, as cidades ideais não eram simples tema decorativo, elas demonstravam um objetivo político real. Não eram uma utopia distante e inalcançável: não demoraria mais que algumas décadas até que prédios modernos como os representados nos painéis fossem ergui-

dos. Essa intenção política pode ser notada na própria estrutura do palácio: uma cidade em forma de casa. Lise Bek, em uma interessante interpretação, sugere que essas imagens, típicas do palácio ducal, seriam uma representação do poder do Duque. Aqui, a perspectiva tem um significado particular, simbolizando “uma idéia espiritual e uma ideologia política específica do duque”.<sup>12</sup> A forma abstrata se torna um símbolo: o domínio do espaço pictórico alude ao domínio efetivo do espaço urbano.

Assim as cidades ideais representam um projeto pessoal, a ambição do senhor. Não é por acaso que a pintura é escolhida pelo artista (ou artistas) em questão como meio para apresentar este mundo de idéias. Esta escolha está relacionada com a metáfora da tela como uma janela que permite a criação de um universo completamente novo a partir do espaço pictórico construído.

Além disso, o grande interesse pela perspectiva em Urbino e a forte característica geométrica das obras sugere também uma interpretação platônica: o conhecimento matemático, a simetria das formas geométricas entendida como forma de alcançar o divino. O pensamento filosófico de Landino e Ficino encontrava um público fiel na figura do duque e seria difícil ignorar uma influência da teologia platônica.

É importante ressaltar que a religião era um aspecto muito importante para Frederico de Montefeltro. Na decoração de seu estúdio particular, que apresenta vários pontos de concordância com as cidades ideais, vemos uma ênfase nas virtudes teológicas através de diversos símbolos.<sup>13</sup> Elas mostram o lado fortemente cristão do Duque, tinha uma das capelas de seu palácio exatamente embaixo do seu estúdio. Vespasiano da Bisticci nos conta que “na administração de sua casa (*de Frederico*), não se governava de modo diverso do que se governa uma casa de religiosos (...). Ali não se jogava, nem se blasfemava, mas se falava com grandíssima modéstia”.<sup>14</sup> Essa religiosidade pessoal de Frederico é reforçada, no fim do século XV, com a emergência da teologia platônica.

Assim, as cidades representam, do ponto de vista platônico, uma imagem do mundo das idéias, um símbolo do divino. Basta lembrar que o cristianismo é enfatizado nos painéis de Baltimore e Urbino: ambos mostram prédios de caráter religioso em locais de destaque na composição. Tudo na composição

<sup>10</sup> “Vegansi tutti gli edifici fatti fare da lui, l'ordine grande et le misure d'ogni cosa come l'ha osservate, et maxime il palagio suo (...)” V. Bisticci. *Le Vite*. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, p. 382.

<sup>11</sup> “Questo, tra l'altre cose lodevoli, nell'aspero sito d'Urbino edificò un palazzo, secondo la opinioni di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d'ogni oportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva (...)”. B. Castiglione. *Il Libro del Cortegiano*. Torino, UTET, 1981 [1955], p. 85.

<sup>12</sup> “(...) una idea spirituale e di una ideologia politica specifica del duca.” In L. Bek, “La prospettiva nell'ambiente urbinato: un concetto spaziale ed il suo significato” in *Analecta Romana Instituti Danici*. 1998, pp. 129-39, p. 136.

<sup>13</sup> “E proprio nello studiolo riscontriamo i simboli dell'essenza cristiana di Federico, soprattutto nella presenza delle ter virtù teologali (...), le vitù vere (...)”. W. Tommasoli. “Spirito umanistico e coscienza religiosa in Federico da Montefeltro” in *Federico di Montefeltro: La Cultura*, Roma: Bulzoni, 1986, pp. 345-55, p. 347.

<sup>14</sup> “Venendo al governo della casa sua, non si governava altrimenti che non si governi una casa di religiosi (...). Quivi non si giucava nè vi si biastimava, ma si parlava con grandissima modestia.” V. Bisticci. *Op. cit.*, p. 401.

– a simetria, a perspectiva extremamente precisa e calculada, a harmonia e beleza dos edifícios – revela a verdade eterna. Ao mesmo tempo, as obras são tudo o que o Duque representa: governante e arquiteto supremo de seus domínios, mas também um homem do conhecimento, das ciências, da filosofia, das artes e, por isso mesmo de moral e religião. Podemos dizer que estas cidades ideais fazem o caminho do conhecimento do mundo terreno, para o conhecimento de si e por fim de Deus.

Dessa forma, as cidades ideais têm um significado muito particular: expressam a essência do que foi o governo de Frederico de Montefeltro. Em Urbino, a perspectiva representou a fusão entre matemática e filosofia e, principalmente entre arte e política, criando uma iconografia única no Renascimento. E mesmo sendo tão específicas, elas abrem para o historiador um universo cultural especialmente rico.

#### Fontes

Bisticci, V. “Comentario de la vita del signore Federico, duca d’Urbino” in *Le vite*. Florença, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, pp. 356-416.  
Bruni, L. *Laudatio Florentiae*. apud. Baron, H. *The crisis of the early italian renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1993 [1966], p. 505, nota 25ª.  
Castiglione, B. *Il Libro del Cortegiano*. Torino, UTET, 1981 [1955].

#### Bibliografia

Bek, L. “La prospettiva nell’ambiente urbane: un concetto spaziale ed il sua significato” in *Analecta Romana Instituti Danici*. 1998, pp. 129-39.  
Chastel, A. *Fables, Formes, Figures*, Paris: Flammarion, 1978.  
Kimball, F. “Luciano Laurana and the high Renaissance”. in *The Art Bulletin*. vol. X, 1937. pp. 125-150.  
Krautheimer, R. “‘Scena tragica’ e ‘scena comica’ nel Rinascimento: le vedute prospettive di Baltimora e Urbino”, in *Architettura sacra paleocristiana e medievale: e altri saggi su Rinascimento e Barocco*. Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 271-292.  
Parronchi, A. “Urbino, Baltimore e Berlino: fronti di cassoni quattrocenteschi o modelli di scena del 1518”. in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München: Bruckman, 1992, pp.100-107.  
\_\_\_\_\_. “Due Note”. In *Rinascimento*. Vol. VIII, 1968. pp. 351-363.  
Tommasoli, W. “Spirito umanistico e coscienza religiosa in Federico da Montefeltro” in *Federico di Montefeltro: La Cultura*, Roma: Bulzoni, 1986, pp. 345-55.

**Patrícia Dalcanale Menezes**. Aluna de programa de mestrado em História da Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientada pelo Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho.

## JUIZES DO NÃO-SABIDO

Paula Scamparini  
paulascamparini@yahoo.com.br

“Não existe linguagem sem engano.”  
Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*

Ao se pensar com o mínimo cuidado a respeito do cenário da produção em arte contemporânea no Brasil, no que se refere ao seu literal porvir, há de se questionar como, dentre as infinitas possibilidades abertas pelas transformações artísticas que o meio vem a quase um século propondo e sofrendo – ou vice versa – mundialmente, em meio a uma imensa gama de artistas de distintos matizes com os quais se pode hoje deparar e, além disso, cercado também pela presença e atuação pungente de uma interdisciplinaridade que possibilita a participação de outros profissionais – sim, porque não? – na área das artes visuais, enfim, pergunta-se então como se dá a seleção, ou a escolha dos poucos que farão parte do meio das artes, já que o mercado de arte brasileiro, apesar de apresentar algum crescimento, nem de longe teria braços para abarcar toda a produção que hoje se anuncia artística. São estes escolhidos a quem será dada a oportunidade de interagir com o eclesiástico mundo das exposições em galerias e museus, com a participação no mercado e nas grandes coleções, com a presença em eventos e publicações, passando impunes ou celebrados pelas mãos da crítica, e que finalmente poderão chegar ao “grande” público.

Nessa via de reflexão, incondicionalmente apresentam-se questionamentos acerca de quem seriam os seres responsáveis por tais escolhas, as mãos condutoras a tal posição, e ainda, de que forma estes, diante do inegável desmantelo fragmentário e provável desacerto que se dá nas artes visuais – sensoriais, midiáticas... são muitas – nos dias de hoje, poderiam vir a estabelecer sistemas de leitura ou julgamento frente às obras de arte propostas ou apresentadas pelos artistas novos, ou novos artistas, dentre os já celebrados que circulam e se mantêm no meio.

Como se vê, este artigo, assim como a pesquisa a qual se remete, é de caráter interrogatório, dum questionamento que trata a contemporaneidade como momento atual, imediato, e se debruça sobre a produção de arte e artistas em formação ou em processo de construção de trajetória artística. Necessariamente aqui se busca ‘afinar’ conceitos, ou pré-conceitos, ou ainda apenas lançar possibilidades de abordagem que possibilitem alguma elaboração plausível e embasada – no caso, em observações de pesquisa – em relação ao meio de arte brasileira como um todo, ao curso que vem assumindo e gravando em sua história, a fim de que estas considerações possam oferecer algum respaldo a