

O BARROCO
A ARQUITETURA E
A CIDADE NOS
SÉCULOS XVII E XVIII

RODRIGO ESPINHA BAETA

O BARROCO, A ARQUITETURA E A CIDADE NOS SÉCULOS XVII E XVIII

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora
Dora Leal Rosa

Vice-Reitor
Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial
Alberto Brum Novaes
Ângelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

O BARROCO, A ARQUITETURA E
A CIDADE NOS SÉCULOS XVII E XVIII

RODRIGO ESPINHA BAETA

SALVADOR
EDUFBA, 2012



2010, Rodrigo Espinha Baeta

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

1ª Reimpressão: 2012

Capa e Projeto Gráfico
Gabriela Nascimento

Revisão
Simone Rubim Lima

Normalização
Adriana Caxiado

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Baeta, Rodrigo Espinha.

O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII / Rodrigo Espinha Baeta. -
Salvador : EDUFBA, 2012.

368 p. il.

ISBN 978-85-232-0702-1

1. Arquitetura barroca - Séc. XVII. 2. Arquitetura barroca - Séc. XVIII. 3. Cidades e vilas.
4. Humanismo. I. Título.

CDD - 724.19

Editora filiada à



Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n - Campus de Ondina
40170-115 - Salvador - Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à professora Odete Dourado, orientadora de minha dissertação de mestrado, de onde provém boa parte do conteúdo publicado neste livro. Também sou grato a Odete por ter me apresentado ao universo da crítica em arquitetura e urbanismo, e por ter idealizado a versão inicial deste livro – embora totalmente alterada.

Muitos amigos foram importantes na elaboração da pesquisa simplesmente pelas conversas e experiências que tivemos – e que teriam alguma relação com a temática do Barroco: André Dangelo, companheiro de muitos debates sobre o Barroco mineiro; Joaquim Viana, e nossas perambulações inusitadas pela Cidade Eterna; as discussões intermináveis que tive sobre História da Arquitetura com Nino Padilha, discussões travadas em intermináveis botecos; Alceu Brito Correia, amigo que sempre apareceu com ideias interessantes sobre a arte humanista; e ainda Daniel Paz, André Lissonger, Cesar Henriques Matos, Fernando Marcio Oliveira, Ida Pela, Henrique Pereira, Alice Viana, entre tantos outros.

Sou grato à Edufba e a todos os seus funcionários – sempre simpáticos e solícitos – pelo zelo com que se empenharam na elaboração desta publicação: especialmente agradeço à Diretora da Edufba, professora Flávia Garcia Rosa, a Susane Barros, Coordenadora Editorial, e à professora Nídia Lubisco, Assessora Técnica da editora, pela paciência e pelo esforço despendidos para a viabilização desta obra. Também reconheço o ânimo e a qualidade do serviço técnico prestado por Simone Rubim Lima, na minuciosa revisão da redação; Adriana Caxiado, na normalização do texto, e Gabriela Nascimento, na elaboração do projeto gráfico deste livro.

Aos meus pais, sou profundamente grato, por sempre terem acreditado e apoiado meus projetos acadêmicos e meus projetos de vida.

A Universidade Federal da Bahia, a Faculdade de Arquitetura e o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo foram fundamentais para o sucesso desta empreitada, já que impulsionam, há mais de 15 anos, minhas investigações sobre a temática do Barroco: muitas vezes nas pós-graduações que frequentei e que ainda frequento como aluno, outras vezes como Professor Substituto ou como Professor Assistente, cargo que agora ocupo.

Sou muito grato a todos os fotógrafos, às editoras e às entidades que liberaram o uso de um número significativo das imagens que ilustram este texto. Agradeço especialmente aos fotógrafos italianos Pino dell’Aquila e Guido Maia, de Torino, e Paolo Marton, de Treviso, assim como ao fotógrafo alemão, da cidade de Colônia, Achim Bednorz, por terem autorizado a reprodução de algumas de suas belíssimas fotografias. Da mesma forma, deixo um agradecimento particular ao Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto por ter liberado, há mais ou menos 10 anos, a reprodução de uma série de fotografias antigas da cidade, algumas das quais compõem este livro.

Contudo, devo declarar um agradecimento especial à Universidade Salvador (Unifacs), à Coordenadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo, Liliane Ferreira Mariano da Silva, e à Fundação Nacional de Desenvolvimento do Ensino Superior Particular (Funadesp), por terem fomentado as pesquisas que deram origem a grande parte deste livro, seja através do apoio incondicional ao laboratório Arquimemória, seja através do financiamento de minhas horas de pesquisa e extensão relativas ao funcionamento do laboratório.

Também especial é o agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) por ter aprovado integralmente os recursos relativos à publicação deste livro, benefício concedido após o texto passar por seleção na modalidade “Chamada Pública para Publicação Científica”, por meio do “Programa de Apoio Regular”.

No entanto, nada disso seria possível sem o empenho da professora Eloísa Petti Pinheiro, que vislumbrou a qualidade do livro e fez renascer este projeto em meados de 2008, indicando o livro para a Edufba e me incentivando a incluí-lo na seleção de publicação científica da Fapesb.

Finalmente, devo dizer que este livro é dedicado às duas pessoas que são tudo para mim: minha esposa, Juliana Cardoso Nery, companheira, amiga, colega de trabalho, amada, e nosso filho Artur, menino que com pouco mais de um ano de idade já me traz tanta felicidade!

SUMÁRIO

PREFÁCIO | 13

APRESENTAÇÃO | 21

INTRODUÇÃO | 25

Parte 1: ARQUITETURA E ARTE NO PERÍODO HUMANISTA

1. ARQUITETURA E CIDADE NO RENASCIMENTO | 43

Naturalismo e Classicismo; O conceito de “desenho” no Humanismo; A perspectiva; A cidade ideal x cidade real e a cúpula de Brunelleschi

2. A CRISE DA RENASCENÇA: A ARQUITETURA DO HUMANISMO NO SÉCULO XVI | 61

Antinaturalismo e anticlassicismo; a crise da “teoria”: a “praxis”; O Maneirismo, Palladio, e a cidade no século XVI

Parte 2: O BARROCO E A CULTURA HUMANISTA

3. O BARROCO, O NATURALISMO E O PROBLEMA DA IMAGINAÇÃO | 83

4. A PERSUASÃO | 93

“O grande teatro do mundo”: a praça de San Pietro em Roma; Os Borghi, e o acesso surpreendente à praça de San Pietro

5. “COMPOSIÇÃO ESPACIAL” E “DEFINIÇÃO ESPACIAL” | 113

Bernini, o Barroco, e o conceito de “composição espacial”; Borromini, o Barroco, e o conceito de “definição espacial”, Guarino Guarini

Parte 3 : O PROCESSO DE DISSOLUÇÃO COMPOSITIVA NO BARROCO TARDIO E NO ROCOCÓ

6. O BARROCO NA ÁUSTRIA NA PASSAGEM DO SÉCULO XVII PARA O SÉCULO XVIII | 149

Johan Lukas von Hildebrandt ; Johan Bernhard Fischer von Erlach; A ruptura com o sistema compositivo humanista na arquitetura barroca austríaca

7. O ROCOCÓ | 167

A gênese do Rococó na França Setecentista; A eliminação do princípio da persuasão na experiência da arte Rococó

8. O BARROCO TARDIO NA BOÊMIA E NO SUL DA ALEMANHA | 177

O Barroco na Boêmia; O Barroco no Sul da Alemanha; Dissolução espacial na arquitetura do Barroco Tardio

Parte 4 : URBANÍSTICA X CENOGRAFIA: O ESPAÇO URBANO BARROCO

9. A URBANÍSTICA BARROCA | 213

A “cidade capital”; Classicismo, retórica e a “*grand manner*”; Considerações sobre a rua na urbanística barroca

10. A ARQUITETURA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A EXALTAÇÃO DOS EFEITOS CENOGRÁFICOS NO ESPAÇO URBANO BARROCO | 233

A Piazza del Popolo em Roma e seu Obelisco; Para além da urbanística: as igrejas gêmeas da piazza del popolo e sua contribuição para a cenografia da cidade – o princípio dos modos de visão; A contribuição neoclássica para a desarticulação da trama Barroca da Piazza del Popolo

11. REFLEXÕES SOBRE A “CIDADE BARROCA” | 255

Parte 5: O AMBIENTE BARROCO DOS NÚCLEOS URBANOS DO BRASIL
COLONIAL: SALVADOR E OURO PRETO

12. O CENÁRIO BARROCO REVELADO NA CONFORMAÇÃO DO ESPAÇO URBANO DA
SALVADOR COLONIAL | 267

Da revelação do frontispício de Salvador até a descoberta da praça principal; O Terreiro de Jesus; Buscando o Largo do Pelourinho; O drama místico soteropolitano: a cidade e as igrejas

13. A APREENSÃO ARTÍSTICA DA CIDADE DE OURO PRETO | 299

A montanha e a igreja; O efeito “surpresa”; Imagem panorâmica x imagem localizada; “Circularidade” e movimento rotatório das igrejas; O elemento central e conclusivo da composição: a praça tiradentes; Ouro Preto: cidade barroca

CONCLUSÃO: PARA UMA DEFINIÇÃO CONCEITUAL DO BARROCO | 355

REFERÊNCIAS | 359

UMA VIAGEM PELA URBANÍSTICA BARROCA CAMINHANDO POR ROMA

Eloísa Petti Pinheiro

Consideramos, na História da Cidade, Roma como a cidade barroca por excelência. Explica-se como, entre os séculos XVII e XVIII, uma série de intervenções foram realizadas na cidade medieval, transformando-a em um cenário, um grande teatro a céu aberto, a cidade barroca.

Rodrigo Baeta, em sua trajetória acadêmica, discute o caráter cenográfico das cidades barrocas que, como Roma, são verdadeiros espetáculos urbanos. Seu foco principal tem sido as cidades luso-brasileiras, em especial Ouro Preto e Salvador, buscando sua inserção no contexto geral da História da Arte. Para chegar ao seu objetivo, vem direcionando suas pesquisas de modo a entender e decifrar o Barroco, esse importante movimento na arquitetura, no urbanismo, na moda, na música, na arte, no teatro. Seu ponto de partida foi entender a Roma barroca. E só caminhando por Roma se pode vivenciar esse grande espetáculo que é a cidade, ou melhor, a urbanística barroca.

Fica evidente que Rodrigo é um determinado pesquisador do Barroco e, claro, de Roma, cidade onde realizou seu doutorado-sanduíche por seis meses. No período em que Rodrigo estava lá, fui até Roma no verão de 2007, muito calor, uma cidade lotada de turistas, muitos serviços e muitas lojas fechadas – afinal, era agosto!!!!

Foi uma experiência fantástica, pois as minhas caminhadas por Roma, tive o privilégio de fazê-las com ele, um apaixonado pela cidade e um perfeito guia, o que fez com que minha viagem se transformasse numa grande e inesquecível aventura. Apesar de já conhecer Roma de outras viagens,

foi nesta que pude vivenciar a urbanística barroca, reconhecer a cenografia criada e assistir ao espetáculo com um perfeito mestre de cerimônias. Junto com Rodrigo, percorri as ruas dessa cidade, conhecida também como a Roma de Sisto V, com sua monumental arquitetura e seus eixos finalizados por pontos focais. Pude, então, ver e entender o grande teatro em que a cidade se transformou nos séculos XVII e XVIII.

Não apenas desfrutei da sua companhia em alguns dos trajetos feitos pela cidade, como, no final de cada dia, tivemos longas e edificantes discussões sobre cada percurso, sobre cada roteiro traçado de forma meticulosa, pois estava hospedada em sua casa. Claro, Rodrigo não moraria na periferia de Roma, afastado da parte da cidade à qual se dedica a estudar e entender. Estava no meio do seu objeto de estudo: para um lado, o Fórum romano; para o outro, a colina do Campidoglio e, logo ali, as grandes veias abertas na cidade para facilitar o percurso dos peregrinos que chegavam a Roma para circular pelas sete igrejas e garantir sua entrada no paraíso. Localização perfeita para quem quer conhecer a Roma barroca.

Com uma sandália confortável no pé e um bom protetor solar, saí pela cidade, hoje por aqui, amanhã por ali, depois em outra direção. Mas para começar, como uma boa peregrina que chega à Roma Barroca, entrei na cidade pela Piazza del Popolo. Sem dúvida, uma inebriante experiência dramática, como Rodrigo a descreveu assim que cruzamos a Porta del Popolo.

A cenografia dessa praça até hoje deslumbra um turista desavisado e reafirma como Roma continua sendo um grande cenário, dramático, vibrante. O obelisco, as duas igrejas quase simétricas – mas que aparentam ser simétricas – e o tridente formado pelas ruas que convidam o visitante a se aventurar pela cidade. Difícil decidir que caminho tomar. Seja qual for a decisão, outras surpresas surgirão ao longo do caminho.

Caminhando pela Roma barroca, podemos encontrar os traços da Roma imperial, ainda visível em muitos pontos da cidade, e as intervenções realizadas nos séculos XIX e XX, principalmente por Mussolini na primeira metade do século XX. Mas o brilho da cidade barroca não se perde e ainda são as grandes imagens que temos em mente quando pensamos em Roma: as escadarias da Piazza di Spagna, a colunata de Bernini na Piazza di San Pietro, a Piazza Navona, entre outros tantos lugares.

Mas que urbanística é essa, tão monumental, tão teatral e cenográfica que nos oferece um ideal estético? No período renascentista e no barroco, entre os séculos XV e XVIII, surge uma nova forma urbana com novos traços culturais. Nesse intervalo de tempo, a Europa está vivenciando uma nova economia, o capitalismo mercantilista, e uma nova estrutura política, o despotismo ou a oligarquia centralizada, que se refletem no espaço urbano através de intervenções nos tecidos urbanos medievais, com a ordenação consciente dos edifícios segundo uma forma preestabelecida.

As intervenções que se implantam em espaços enclausurados, desordenados, congestionados, com ruas estreitas, becos escuros, se dão através da demolição de construções antigas para a abertura de ruas retilíneas e praças de forma geométrica, regular, mas ainda em pequena escala, em determinadas partes da cidade.

No Renascimento, não existe a necessidade de transformação do organismo urbano territorial, porém se introduz um novo método de projeção. Nesse período, época de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Donatello e outros, há uma grande produção artística e a divulgação de tratados em que se registram o resultado das experiências e observações nas artes do desenho.

É do Renascimento o desenvolvimento da técnica da perspectiva, uma época em que o conhecimento teórico substituiu o empírico. Afirma-se que Brunelleschi foi a primeira pessoa que fez um estudo matemático das leis subjacentes à perspectiva, mas Alberti foi o primeiro que as escreveu para uso dos pintores em *De Pittura*, escrito em 1436.

Encontramos mudanças significativas no desenho da cidade depois da perspectiva e do racionalismo do Renascimento, que rompem com as reações sensoriais intuitivas dos projetistas anteriores. A partir do século XV, a arquitetura, as teorias estéticas e os princípios da urbanística seguem ideias semelhantes: o desejo de ordem e disciplina geométrica.

Passa a haver a consciência artística, criada pelos planejadores renascentistas, de que uma cidade – como uma importante construção – deve ser produto de um projeto de arquitetura. No século XV, Alberti e outros comparam a cidade com um palácio. Segundo suas palavras, “O principal ornamento da cidade é a ordenada distribuição das ruas, praças e edificações de acordo com sua dignidade e funções”. (apud KOSTOF, 1991, p.131)

Cidades ideais com perímetro fixo e composição das partes completa são projetadas por arquitetos no Renascimento, como Sforzinda; uma cidade em formato de uma estrela de oito pontas, projetada por Filarete em 1457. O uso do círculo básico como um mecanismo de proporção no desenho da cidade é claro. Assim, a cidade ideal – ideal de proporção e regularidade – fica como um objetivo teórico.

E algumas novas cidades são projetadas e construídas tanto no período renascentista como no barroco, seja por razões estratégicas, como Palmanova, no Veneto; por decisão aristocrática, como Versailles, na França, e Karlsruhe, na Alemanha; ou pelos dois motivos, como Saint Petersburg, na Rússia.

Nas cidades já construídas, podemos encontrar trechos com ordem renascentista, espaços abertos e clarificações que modificam a cidade medieval, como áreas de expansão, em Paris e Berlim, ou de remodelação parcial, como em Roma e Londres.

Nesse passeio guiado por Roma, pude contemplar um exemplo de ordenação renascentista de um espaço determinado – o Campidoglio, centro político da Roma medieval desde 1145. Com um projeto de Michelangelo, de 1537, o que antes era um espaço sem ordem, confuso, se transforma, após a intervenção, num espaço simétrico com elementos que criam uma composição através de um eixo focal. Definindo uma linha de força, dá ordem ao lugar com a integração entre a arquitetura das construções, a localização do ponto focal dado pela escultura equestre de Marco Aurélio e a modulação do piso, em elipses e arcos de circunferência que cria a ilusão de um espaço geometricamente regular. Tudo é simetria, ordem e regularidade.

A simetria condiciona a distribuição funcional do programa e das massas construídas, constituindo uma composição equilibrada em relação a um ou mais eixos e planos. A subordinação da composição urbana aos efeitos espaciais e à perspectiva é mais um elemento técnico de representação espacial tornando-se objetivo da própria concepção, comandando o desenho urbano. Apesar da integração e da subordinação das construções a um conjunto urbanístico projetado como um todo, cada edifício pode conservar a sua individualidade.

Mas o que muda entre a urbanística renascentista e a urbanística barroca? Muitos são os pontos em comum como os princípios do desenho

espacial e da arquitetura que se relacionam; como as regras de proporção aplicadas nas plantas, nos elementos tridimensionais e no desenho detalhado das fachadas que se estendem até a organização do espaço urbano; como a disciplina e a ordem como parâmetros e a assimetria como caos tanto na arquitetura como no espaço urbano. Também podemos enumerar os pontos que as diferenciam; enquanto na urbanística do Renascimento os espaços refletem um equilíbrio sossegado, completo em si mesmo, um espaço limitado e em repouso; na urbanística barroca, a ilusão do espaço infinito, com perspectivas infinitas, é característica marcante.

As principais características do urbanismo barroco são a simetria em relação a um ou mais eixos; a conclusão em perspectivas; os edifícios independentes que colocados lado a lado formam um só e coerente conjunto arquitetônico; e a teoria da perspectiva. No Barroco, o ponto focal transforma-se numa força de desenho que traz ordem ao caos. Como afirma Rodrigo, o conceito de cidade barroca “estaria indissociavelmente vinculado à apreensão artística do núcleo urbano, ou seja, seria oriundo da valoração estética de sua paisagem, da apreciação do cenário revelado a quem vivenciava seus domínios”. (p. 253)

E foi vivenciando os espaços urbanos de Roma que fomos identificando cada uma das características referidas e espaços que trazem embutidos toda a estética e a dramaticidade barroca. Sejam estes os eixos de simetria da Piazza del Popolo ou da Piazza de San Pietro; seja a perspectiva da Piazza di Spagna e sua cenográfica escadaria; seja o conjunto arquitetônico da Via del Corso; ou os muitos pontos focais visualizados através das retilíneas vias – como os obeliscos que orientam os peregrinos por onde seguir, passando pelas igrejas obrigatórias durante a peregrinação até atingir a Piazza e a Basílica de San Pietro.

Como já explicitamos no início deste texto, Roma é considerada, na História da Cidade, como a cidade barroca por excelência, a cidade das cúpulas, dos pontos focais e das perspectivas infinitas. Conhecida também como a Roma de Sisto V (1585-1590), cujo plano do arquiteto Domenico Fontana seria uma síntese das diversas iniciativas promovidas por papas que o antecederam, a cidade é considerada um fenômeno do espaço urbano barroco e “teria servido de base tipológica para as posteriores iniciativas

de reformulação de diversos núcleos urbanos europeus a partir do século XVII”. (p. 211)

Tendo como objetivo repovoar as colinas de Roma, abandonadas desde a queda do Império Romano, as intervenções urbanísticas, entre 1572 e 1590, são uma grande transformação quando se implanta uma rede de vias sobre a trama medieval que, através da triangulação, permite reunir locais distantes através dos pontos visuais, os pontos focais. Esse novo traçado viário cria não apenas uma cidade estética, mas também uma rede de peregrinação, fazendo de Roma uma capital digna da cristandade. Após as intervenções, segundo Rodrigo, “desde o acesso pela Porta del Popolo, o transeunte passava a ser espectador de um grande teatro que se revelava progressivamente ao caminhar pelos eixos quinhentistas ou pela tortuosa preexistência”. (p. 254)

Ainda conforme Rodrigo, muitas cidades passaram por renovações morfológicas que poderíamos ligar à prática da urbanística barroca, “mas nenhuma destas iniciativas chegou a produzir um ambiente onde seria possível apreender uma conformação cenográfica e uma paisagem que poderiam ser ditas barrocas”. (p. 253) As condições de preexistência colaboram para a criação de cenários, sendo o efeito surpresa um importante artifício da cenografia barroca.

Em Roma, entre os séculos XVI e XVIII, as renovações morfológicas realizadas produziram uma conformação cenográfica, incorporando o efeito surpresa, criando verdadeiros espetáculos encenados na cidade. “Foram recursos retóricos dramáticos que, através do trabalho das imagens surpreendentes alastradas pelo espaço urbano, sensibilizariam os que participavam desta encenação barroca – o próprio público.” (p. 254)

E foi como público, como espectadora privilegiada, que me deixei levar tanto pelos eixos como pela preexistência, vivenciando os cenários, sendo mais uma assistente desse grande teatro que é a Roma barroca. Entrando pela Piazza del Popolo, segui pela Via del Corso, entrando por pequenas ruas e becos, vivenciando os efeitos surpresa proporcionados ao virar uma rua e encontrar magníficas construções barrocas, ou adentrando a Piazza Navona. Em outra ocasião, deixei-me levar pelos obeliscos, os pontos focais que definem os percursos dos peregrinos, terminando na cenográfica Piazza de San Pietro e sua colunata monumental. E a cada dia

percorrendo as ruas de Roma, em diferentes direções, sempre com a cidade barroca como pano de fundo.

Apesar de já conhecer Roma de outras ocasiões, não posso negar que a experiência de percorrer suas ruas e admirar sua arquitetura na companhia de Rodrigo foi grande lição, uma viagem memorável. Por isso fica a vontade de seguir contando e detalhando cada vez mais essa viagem privilegiada, mas o livro que aqui se apresenta não trata apenas da cidade eterna. Ele faz um percurso maior, buscando, através das reflexões sobre a arquitetura e o urbanismo, uma definição conceitual do Barroco.

Não só isso, o livro – *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII* – traz uma grande contribuição para o entendimento do fenômeno do Barroco no mundo, mas principalmente no Brasil, com os estudos de caso das cidades de Ouro Preto e Salvador.

Dividido em cinco partes, nas quatro primeiras Rodrigo faz uma reflexão sobre a arquitetura e a cidade desde o Renascimento. Começa seu caminho através da arquitetura e da arte debatendo a formação do pensamento humanista no Renascimento e sua contestação no Maneirismo. Busca as raízes do Barroco, o qual analisa na segunda parte relacionando-o com a cultura humanista, tendo como um dos estudos de caso a Piazza de San Pietro, em Roma. Ao chegar à terceira parte, aborda a dissolução compositiva do Barroco e o Rococó, através da análise do que aconteceu na Áustria, na França e na Alemanha. Além disso, discute a grande ruptura com o conceito tradicional do espaço humanista. Na quarta parte, Rodrigo aborda a questão cenográfica do espaço urbano barroco, que em suas palavras representa a “transfiguração da cidade preexistente em um cenário persuasivo e teatral”. (p. 213) Ele tem como estudo de caso os efeitos cenográficos no espaço urbano da Piazza del Popolo.

Porém, a grande contribuição de Rodrigo para a historiografia da cidade brasileira está na quinta parte deste livro, onde faz sua análise do ambiente urbano barroco no Brasil, uma grande lacuna. Seus dois estudos de caso – Ouro Preto e Salvador – são emblemáticos no debate da cidade barroca brasileira. Aqui, Rodrigo confirma sua hipótese

[...] de que a primeira capital lusitana do Brasil, assim como a antiga Vila Rica, conformaram (e ainda em parte conformam)

cenários urbanos propriamente barrocos não em função da urbanística que foi praticada nos séculos XVI ao XIX, mas devido à interação dramática entre paisagem natural, a massa edificada e, especialmente, a presença inebriante dos monumentos religiosos em seu destaque topográfico nos sítios. (p. 24)

Mas ele não fica por aqui. Rodrigo, não satisfeito em buscar conceituar o Barroco e entender as cidades brasileiras dentro desse conceito, quer ir mais além. Em sua tese de Doutorado, atualmente em fase de finalização, Rodrigo busca os reflexos deste Barroco na urbanística hispânica na América Latina. É mais um desafio a que se propõe, e ao qual vem respondendo com competência e seriedade. Participando desse processo, no papel de orientadora, muitas vezes sinto o peso da responsabilidade ao orientar alguém que domina seu objeto de estudo como ninguém mais. Ao mesmo tempo em que é gratificante, e muito me honra fazer parte disso, também me coloco um pouco como espectadora desse grande teatro que Rodrigo revela em suas pesquisas, buscando mais e mais informações em suas andanças pelas cidades que estuda e que descortina com todo seu saber para todos aqueles que queiram acompanhá-lo neste percurso.

Convido, assim, a todos a desfrutar desta fantástica viagem, este espetáculo teatral que Rodrigo nos proporciona através de um texto agradável, de leitura fácil, das belíssimas imagens e de um tema apaixonante que é o Barroco, em especial, as cidades barrocas. Aproveitem o espetáculo.

Que se abra o pano!

Referências

- BACON, Edmund N. *Design of cities*. London: Thames and Hudson, 1995.
- KOSTOF, Spiro. *The city shaped: urban patterns and meanings through history*. London: Thames and Hudson, 1991.
- LAMAS, José M. Ressano Garcia Lemos. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de alguns anos de investigação sobre o fenômeno Barroco e as suas manifestações na arquitetura e na cidade em diversos cenários, no Brasil e no mundo. O interesse pela temática já vem da época de minha graduação na Escola de Arquitetura da UFMG, mas as pesquisas só tomaram forma durante o curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU), da Ufba, no qual foi desenvolvida, sob a orientação da professora Odete Dourado, a dissertação *Ouro Preto: cidade barroca*.

Para amparar a hipótese defendida que afirmava a construção de uma condição barroca para o núcleo urbano da antiga Vila Rica durante o século XVIII e parte do XIX, foi promovido um estudo sobre a gênese e os princípios essenciais da arte barroca. Esse estudo teve o objetivo de perseguir um referencial teórico que permitisse a avaliação da paisagem urbana como objeto artístico, que extrapolasse a simples análise da tipologia urbanística como instrumento para a qualificação estética da cidade – mesmo porque a cidade de Ouro Preto possuía uma formação orgânica e uma estrutura morfológica que em nada se relacionavam com as consagradas soluções projetuais da chamada urbanística barroca.

Atualmente, os estudos sobre a conceituação do Barroco avançam por conta da tese que está sendo elaborada junto ao PPGAU UFBA, sob a orientação da professora Eloísa Petti Pinheiro, intitulada *Teatro em grande escala: a cidade barroca e sua expressão na América Ibérica*. Graças à concessão de uma bolsa da Capes para estágio de doutorado no exterior (Programa PDEE), pude realizar diversas pesquisas na cidade de Roma junto a Università degli Studi di Roma, La Sapienza, que contribuíram profundamen-

te para minha compreensão sobre a essência do Barroco. Meu empenho continua centrado na busca da atribuição de um valor artístico ao cenário urbano e, mais especificamente, da análise da relação entre arquitetura e cidade na apreensão da imagem barroca – fato favorecido intensamente pela vivência na Cidade Eterna.

Não obstante, este livro foi organizado como parte dos esforços empreendidos em minha atuação como membro e atual coordenador do Grupo Arquimemória, grupo de estudos ligado ao Núcleo de Ensino, Extensão e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Nepaur), da Universidade Salvador (Unifacs). As investigações sobre o Barroco estão vinculadas a algumas pesquisas e publicações desenvolvidas desde 2006 sobre a arquitetura e a cidade barrocas – trabalhos que versaram sobre o espaço urbano da Roma pontífice, passando pela arquitetura do Barroco Tardio e do Rococó na Europa Central, alcançando a análise figurativa da paisagem urbana da Salvador barroca, e buscando a ampliação da compreensão do cenário barroco da Ouro Preto setecentista.

As duas linhas básicas de atuação do Arquimemória – Teoria e História da Arquitetura e da Cidade, e Conservação e Restauração do Patrimônio Edificado – amparam, deste modo, a elaboração do texto que se segue. É bom dizer que o que será apresentado não tem o objetivo de exaurir as questões relacionadas à conceituação do fenômeno barroco, bem como não pretende promover uma análise de todas as suas mais importantes realizações – tarefa que seria praticamente impossível. O que se propõe aqui são apenas reflexões sobre a temática, principalmente a relação entre arquitetura e espaço urbano em alguns contextos onde o espírito do *Grand Siècle* se fez manifesto.

Por isso, apesar de haver uma lógica orgânica na estrutura do texto – uma real continuidade na “costura” das análises entre as cinco partes que o compõem –, é ainda possível vislumbrar uma certa independência entre elas.

Assim, a primeira parte do ensaio, dividida em dois capítulos e intitulada *Arquitetura e arte no período humanista*, tem como escopo debater brevemente a formação do pensamento humanista no Renascimento e sua contestação no Maneirismo, além de promover uma análise sobre algumas

iniciativas de remodelação da paisagem urbana através da “nova” e revolucionária arquitetura que se concebeu nos séculos XV e XVI. Esta antecipação cronológica em relação ao estudo do Barroco propriamente dito se fez necessária em função de se entender, nesta investigação, que o fenômeno barroco está conectado indissociavelmente à conjuntura do universo humanista, sendo o resultado da falência, bem como da permanência, de alguns conceitos elaborados nesses dois primeiros séculos.

A segunda parte, *O Barroco e a cultura humanista*, dividida em três capítulos, busca compreender o nascimento do Barroco no Seicento através da superação de certos conceitos que foram determinantes para o surgimento do pensamento humanista no Quattrocento – particularmente a relação dos renascentistas e dos maneiristas com a natureza e com a história. Por meio desta revisão do princípio de autoridade do Naturalismo e do Classicismo, e da apropriação contraditória que diversos agentes da arte e da arquitetura romana e italiana do século XVII fizeram dela, são revelados aqueles que seriam os princípios essenciais para a caracterização do fenômeno barroco – a imaginação e a persuasão.

A terceira parte do texto, também dividida em três capítulos e intitulada *O processo de dissolução compositiva no Barroco Tardio e no Rococó*, dá prosseguimento à análise empreendida na última unidade do capítulo anterior, que discute a grande ruptura com o conceito tradicional do espaço humanista efetivada no Seicento pelo arquiteto Francesco Borromini e “exportada” para diversos contextos do mundo ocidental até a segunda metade do Settecento. Particularmente, interessa compreender esta dissolução na arquitetura do Barroco Tardio e do Rococó elaborada, a partir da influência italiana, na Europa Central, e debater como estas manifestações se caracterizam frente às demais.

A quarta parte do estudo, *Urbanística x cenografia: o espaço urbano barroco*, dividida em três capítulos, procura debater o papel dos procedimentos que eram praticados nos séculos XVI, XVII e XVIII na transfiguração da cidade preexistente em um cenário persuasivo e teatral. É uma investigação – já experimentada em algumas análises praticadas nos capítulos anteriores – que almeja alcançar um juízo definitivo que demonstre como as ações atreladas à construção dos cenários urbanos barrocos pode-

riam partir tanto da prática urbanística propriamente dita, como da “arquitetura da cidade”, a construção da cenografia do ambiente citadino através da interação entre arquitetura e espaço urbano.

A quinta e última parte do livro, *O ambiente barroco dos núcleos urbanos do Brasil colonial: Salvador e Ouro Preto*, dividida em dois capítulos, propõe continuidade ao debate promovido no item anterior através da avaliação da condição artística de núcleos urbanos coloniais, especialmente dois dos mais importantes centros políticos e econômicos da época. A breve análise desenvolvida busca confirmar a hipótese de que a primeira capital lusitana do Brasil, assim como a antiga Vila Rica, conformaram (e ainda em parte conformam) cenários urbanos propriamente barrocos não em função da urbanística que foi praticada nos séculos XVI ao XIX, mas devido à interação dramática entre a paisagem natural, a massa edificada e, especialmente, a presença inebriante dos monumentos religiosos em seu destaque topográfico nos sítios.

Com estes treze capítulos, distribuídos em cinco partes, o livro tenta simplesmente revelar uma apreensão pessoal do “espírito” arrebatador que invadiu o mundo ocidental durante quase duzentos anos, dando uma pequena contribuição para as discussões sobre a arquitetura e o espaço urbano desse momento tão importante da história da arte, tão significativo para a formação da cultura brasileira, e particularmente para a construção da identidade baiana.

INTRODUÇÃO

O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor [...] O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua forma, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade objectiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor. (ARGAN, 1992, p. 14)

Partindo das premissas apresentadas pelo crítico italiano Giulio Carlo Argan, um objeto não assume a condição de obra de arte em função de seu processo de formulação, da intenção que precede a sua concepção, da sua conformação a leis compositivas celebradas historicamente – a cânones figurativos predeterminados. Da mesma maneira, a essência da obra de arte não reside na sua condição material, na sua qualidade enquanto “coisa”, e sim no valor atribuído por cada indivíduo ao absorver a imagem emanada pelo suporte material da obra.

A atribuição deste valor é o que define a qualificação artística do objeto. Por isso, a existência da obra de arte depende diretamente do sujeito moderno que a aprecia frente à sua experimentação do mundo contemporâneo, reconhecendo-a como tal. Até que este processo seja deflagrado, o objeto é apenas mais um entre tantos outros produtos da atividade huma-

na que não apresentam nada de especial, pelo menos quanto à sua valoração estética. Assim afirma Brandi:

Então revelar-se-á, subitamente, que o especial produto da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, o é pelo fato de um singular reconhecimento que se produz na consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de ter de ser realizado cada vez por um único indivíduo, seja porque de outra forma não se possa motivar, a não ser pelo reconhecimento que cada indivíduo lhe confere. O produto humano ao qual se dirige este reconhecimento encontra-se à frente, diante de nossos olhos, mas pode ser classificado genericamente entre os produtos da atividade humana, até que o reconhecimento, que a consciência lhe outorga como obra de arte, não lhe excetue de modo definitivo do conjunto dos demais produtos. É esta, seguramente, a característica peculiar da obra de arte enquanto não se questiona a sua essência e o processo criativo que a produziu, mas enquanto passa a formar parte do mundo, do particular estar no mundo de cada indivíduo. (BRANDI, 1977, p. 4, tradução nossa)

Não ficam dúvidas de que a relação do sujeito moderno com a obra de arte é eminentemente crítica e baseia-se no juízo de valor que este adota ao fruí-la¹. Mas esta apreensão crítica não se desenvolve somente no campo da arte contemporânea, como pode parecer a princípio, ela reside inevitavelmente nos domínios da história da arte. E não é uma simples participação metodológica na disciplina; pelo contrário, o juízo crítico se confunde com o próprio objetivo da história da arte, pois ele se formula a partir da avaliação das obras remanescentes em função da visão moderna do mundo; na condição das obras preexistentes como fenômenos absorvidos no momento contemporâneo. Argan conclui:

Todavia, esta diferença [entre crítica e história da arte] não encontra justificação no plano teórico: aquilo a que se chama juízo sobre a qualidade das obras é, como veremos, um juízo sobre a

1 Segundo Tafuri (1988, p. 21): “Críticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir toda a sua carga de significados”.

sua actualidade, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. O juízo crítico inclui-se por isso no âmbito de actividade do historiador. (ARGAN, 1992, p. 16)

Porém, para que o juízo crítico sobre a obra de arte possa se manifestar, é necessário que se compreenda a essência da obra de arte e, principalmente, a sua estrutura conformativa. Segundo Brandi, a obra de arte é rigorosamente indivisível, não podendo ser formada por partes independentes, a não ser que estas partes, no contexto da obra, se submetam à sua estrutura geral, se sujeitem ao todo, perdendo seu valor de individualidade:

Devemos, inicialmente, sondar a questão indiscutível de atribuir um carácter de unidade à obra de arte, precisamente como uma unidade que se refere ao todo, e não a unidade que atinge a totalidade. Se de fato a obra de arte não fosse concebida como um todo, deveria ser considerada como uma totalidade, e em consequência resultar composta de partes. [...] Assim, se a obra de arte resultasse composta de partes, que fosse cada uma em si uma obra de arte, na realidade deveríamos concluir que ou aquelas partes isoladamente não são assim tão autônomas como se queria, e a divisão possui valor de ritmo, ou, no contexto onde aparecem, perdem aquele valor individual por serem reabsorvidas na obra que as contém. (BRANDI, 1977, p. 13, tradução nossa)

Esta apreensão da obra de arte, em sua estrutura unitária e indivisível, é fundamental para a valoração artística e exige a categorização prévia do objeto que se avalia, da abrangência que ele atinge para o julgamento crítico do historiador da arte. Assim, é possível apreciar individualmente um retábulo de uma igreja, como é possível fruir o edifício inteiramente; da mesma forma, é totalmente pertinente buscar a apreensão de todo o contexto urbano a que ele participa como conformador de uma obra de arte². Mas, quando se entende o templo isoladamente, o retábulo perde a sua au-

2 “Pode considerar-se obra de arte um complexo monumental e até uma cidade inteira, e podem considerar-se obras de arte em si mesmas as coisas que constituem aqueles conjuntos (edifícios religiosos e civis, públicos e privados; ruas, praças; pontes, estátuas, fontanários, etc.).” (ARGAN, 1992, p. 13)

tonomia e passa a interessar para a unidade plástica de todo o monumento; igualmente, quando se busca o julgamento crítico da condição artística do conjunto urbano, a igreja, o palácio, o sobrado importam somente como elementos partícipes de uma unidade figurativa maior que se confunde com própria a cidade ou com uma área específica dela, um “fato urbano”³. A única forma de julgamento, conseqüentemente, é a avaliação das obras em sua total integridade, a partir de uma abordagem que busque a valoração dos objetos pelos seus aspectos definitivamente artísticos, sem fragmentar a estrutura interpretativa em grupos de análise individuais. Na verdade, o uso isolado de critérios de classificação para o desenvolvimento da história da arte parte do pressuposto que a obra de arte possa ser fragmentada em alguns agrupamentos individuais de análise para a fundamentação da sua investigação histórica. A história da arte torna-se, deste modo, a história das tipologias artísticas, das formas, a história da função na arte, a história das tecnologias, a história social da arte, a história econômica, a história baseada nas autorias, nas intenções, todas sem dúvida de enorme importância, mas nenhuma plenamente “história da arte”. O problema deste método é óbvio, pois estes artifícios aplicados isoladamente, ou mesmo conjuntamente, não conseguem alcançar toda a complexidade que se coloca para o juízo de valor impresso abstratamente no arcabouço figurativo das obras de arte:

Nenhum critério empírico de agrupamento é aproveitável: não o são a conformação, a tipologia, a destinação dos objetos; não o são a matéria, a estrutura, a técnica. Por mais classes e subclasses se possam distinguir em relação a estes e a outros fatores, nunca existirá uma da qual se possa dizer que todos os objetos que a compõem sejam objetos de arte, nem uma de que se possa dizer o contrário. Mesmo quando nos deparamos com objetos produzidos com a intenção consciente de fazer objetos artísticos, não se pode deixar de reconhecer que alguns o são outros não. (ARGAN, 1993, p. 20)

3 A teoria dos “fatos urbanos” foi desenvolvida por Aldo Rossi e tem ligação direta com a sua compreensão da cidade como um “grande artefato”. No entanto, a análise deste “grande artefato” se faz por partes relativamente autônomas, pelos “fatos urbanos”, que poderiam ser compreendidos como situações locais caracterizadas por uma arquitetura própria. (ROSSI, 1995)

Contudo, esta tendência é claramente visível quando se trata especificamente da atribuição de uma condição artística à arquitetura, e principalmente ao espaço urbano; quando se propõe compreender a cidade como obra de arte – problema de primeira ordem para este estudo. A situação é bem mais complexa porque passa por uma recusa de grande parte da crítica à compreensão do fenômeno urbano como contenedor de uma experiência que se poderia dizer artística. É possível que esta atitude provenha de um determinismo cerceante que enxerga na imagem da cidade o simples reflexo de uma série de contingências políticas, sociais e econômicas, não oferecendo ao seu universo plástico nenhuma autonomia criativa e, deste modo, não possibilitando o seu julgamento enquanto objeto artístico.

Para Rossi, este fato se deve ao que denomina “funcionalismo ingênuo”, meio de análise modernista influenciado pelo tecnicismo urbanístico, que parte do princípio de que a forma sempre e inevitavelmente se submete à função que lhe é atribuída⁴. Mas o funcionalismo é, na realidade, apenas uma categoria isolada de avaliação que pode ter relevância enquanto análise exclusivamente pragmática do fenômeno urbano, mas que, claramente, não alcança a mínima parte da complexidade que é colocada para o estudo da cidade, e acrescenta muito pouco à sua interpretação artística. Como afirma Rossi, só tem uma importância real para o próprio modelo de classificação adotado, no caso a relação eventual forma–função, mas não convence enquanto método para o julgamento crítico da cidade, além de não deflagrar nenhuma possibilidade de compreensão do ambiente urbano como obra de arte⁵.

Infelizmente, este “funcionalismo ingênuo” tem, ao longo de muitas décadas, incentivado estudos históricos que, mesmo quando se propõem a uma avaliação estética da cidade, se fecham na análise exclusiva dos instrumentos ditos “urbanísticos”, principalmente o traçado, o “plano

4 “Aqui, repelimos precisamente esta última concepção do funcionalismo, ditada por um empirismo ingênuo, segundo o qual as funções resumem a forma e constituem univocamente o fato urbano e a arquitetura.” (ROSSI, 1995, p. 30)

5 “Em conclusão, podemos afirmar que um critério funcional de classificação é aceitável como regra prática e contingente, do mesmo modo como outros critérios, por exemplo associativos, construtivos, de exploração da área, etc. Classificações desse tipo têm sua utilidade, mas é indubitável que servem mais para nos dizer algo sobre o ponto de vista adotado para a classificação do que sobre o elemento em si.” (ROSSI, 1995, p. 33)

gerador”. A tendência de reduzir as possibilidades da qualificação estética dos núcleos urbanos a estes eventuais exercícios de planificação desvela, na maioria das vezes, avaliações que se fundam no conceito modernista de “partido”, através da investigação da conformação tipológica das cidades ou dos conjuntos urbanos. Esta prática acaba restringindo forçosamente a análise a uma interpretação morfológica da “malha urbana”, à preocupação exclusiva com a ordenação viária dos assentamentos, mecanismo que não pode ser confundido com uma avaliação estética plena, ou servir como arcabouço estrutural para a apreciação da condição artística das cidades: a partir da superação da crítica idealista, o conceito da cidade enquanto obra de arte não se reduz mais à busca do “modelo ideal”, expressão de um único personagem, ou de uma situação ideologicamente pré-concebida. Pelo contrário, segundo Argan, para a crítica moderna importa a cidade real, a cidade construída, pois:

Ainda que algumas amostras de cidade ideal tenham sido realizadas, a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. (ARGAN, 1993, p.73)

Reiterando o pensamento do crítico italiano, Rossi afirma que a cidade não é fruto exclusivo de um plano pré-concebido, e sim acúmulo de camadas históricas sucessivas, coexistentes. O desenho projetual, quando evidente, pode definir muito pouco em relação à consolidação do organismo urbano. Para a qualificação artística da cidade, portanto, o plano é apenas o momento de gênese a partir do qual se inicia o desenvolvimento gradativo dos elementos presentes na complexidade da estrutura urbana. Na realidade, não só o traçado, mas principalmente os monumentos, os espaços públicos, a preexistência natural e arquitetônica, as construções civis, o sistema fundiário, todos estes fatores concorrem para definir o caráter que cada núcleo urbano assume em seus diversos “tempos”; contribuem para construir a unidade indivisível da obra de arte “cidade”. (ROSSI, 1995, p. 22-23)

Outro problema, entretanto, se revela na análise estética dos assentamentos urbanos: a crença de que a cidade possa ser formada, simplesmente, por experiências artísticas isoladas que absorvam todo o interesse em detrimento das outras partes “residuais”, áreas desligadas das grandes cenas que se revelam progressivamente. Não há dúvidas de que um núcleo urbano qualquer quase sempre apresente uma série de experiências artísticas individuais em sua composição; porém, na avaliação crítica da cidade, estes fatos fazem parte indissociável de uma estrutura maior, a experiência da cidade inteira – ou de um “fato urbano” – enquanto obra de arte, tanto na sua apreensão global, quanto na vivência íntima de cada “traço” do ambiente citadino. Esta constatação é válida para a qualificação artística dos núcleos urbanos em geral e é reforçada pela crítica de Rossi à concepção estética de Camillo Sitte (1992):

Mas, por outro lado, a lição de Sitte contém igualmente um grande equívoco: o de que a cidade como obra de arte é redutível a algum episódio artístico, ou à sua legibilidade, e não, enfim, à sua experiência concreta. Acreditamos, ao contrário, que o todo é mais importante que as partes e que somente o fato urbano em sua totalidade, portanto também o sistema viário e a topografia urbana até as coisas que se podem apreender passeando por uma rua, constituem essa totalidade. (ROSSI, 1995, p. 24)

Não há, portanto, método possível para a interpretação da cidade enquanto obra de arte que não passe pela avaliação conjunta de toda a estrutura figurativa que compõe o espaço urbano, que não busque as relações íntimas propostas pelos diversos elementos que estruturam o ambiente, principalmente a importância que cada parte adquire em relação à cidade como um todo. Por isso, é pertinente ressaltar que, da mesma forma que na arquitetura, a apreensão dos organismos urbanos não é feita de imediato e não permite nunca o abarcamento visual de todo o seu espaço figurativo. Pelo contrário, as diversas visadas, os percursos, os panoramas, até mesmo as “coisas” ocultas que nunca serão descobertas, mas que guardam uma enorme expectativa, são estruturantes para a sua compreensão artística. E, nestas circunstâncias, elementos que poderiam parecer distantes dos

domínios da crítica artística aos núcleos urbanos começam a adquirir uma relevância equivalente àqueles tradicionalmente contemplados:

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. [...] O espaço figurativo [...] não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. (ARGAN, 1993, p. 43)

Não há dúvidas de que, quando se avalia esteticamente a cidade, o edifício e o espaço urbano se confundem – são fenômenos equivalentes, incluídos conjuntamente na apreensão geral da unidade artística do “fato urbano”. Por isso, no contexto da crítica da arte, não existe distinção possível entre arquitetura e cidade, a não ser por uma mera questão de escala. Vislumbrar a cidade como uma obra de arte não é, portanto, um artifício de classificação isolado para facilitar didaticamente a análise urbanística. A condição estética é um valor tão constitutivo da cidade como de qualquer outra manifestação tradicionalmente aceita como artística⁶. E a forma de inclusão crítica dos núcleos urbanos no contexto geral da história da arte não difere da de outras manifestações, assumindo uma mesma carga interpretativa.

No entanto, para se compreender o processo de inserção dos núcleos urbanos, ou de obras de arquitetura, pintura, escultura – enfim, qualquer manifestação estética –, no universo da história da arte, seria importante discutir, brevemente, alguns aspectos pertinentes à disciplina. Isto porque a história da arte não se fundamenta nos mesmos princípios das outras histórias, pois a obra de arte não é significativa somente pela sua capacidade, muitas vezes flagrante, de representação viva e animada das realidades culturais ancestrais, pela sua imensa habilidade de transmissão de valores não

6 Para Argan (1993, p. 43), a condição artística “[...] não é apenas inerente, mas constitutiva da cidade, que, de fato, foi considerada por muito tempo a obra de arte por antonomásia”.

mais comuns aos dias de hoje. Como emanadora de uma condição artística ainda reconhecida, a obra de arte importa mais como referência rigorosamente contemporânea do que como elemento evocador do passado. Sendo assim, a relevância da obra para a história da arte prescinde da própria antiguidade do objeto, da realidade política, econômica e social em que foi elaborada. Os conteúdos culturais que carrega, muitas vezes, estão pouco “legíveis”; às vezes, desapareceram completamente de seu tecido figurativo; nem por isso a obra de arte perde seu valor, pois ainda interessa como fenômeno plenamente reconhecível e indispensável à experiência moderna.

Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente. [...] A percepção assinala sempre e apenas o tempo do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. (ARGAN, 1993, p. 25)

Portanto, a disciplina se diferencia das outras histórias que, da mesma maneira, buscam como elementos principais os chamados “textos originais”, pois nestas, os eventos do passado a serem contemplados são sempre encarados como etapas do desenvolvimento de um determinado universo de conhecimento em busca de uma condição mais “avançada”, o que é inconcebível para a obra de arte, que não pode nunca ser considerada inferior por ser antiga:

Objetar-se-á que mesmo o historiador da ciência e o da filosofia, como o historiador da arte, trabalham sobre textos originais; e, certamente, a posição deles é muito mais próxima da do historiador da arte que da do historiador político. Só que eles têm a convicção de que a ciência e a filosofia percorrem um caminho progressivo e irreversível. O pensamento de São Tomás e as descobertas de Galileu continuam sendo os documentos de uma velha filosofia e de uma velha ciência, ainda que possam conter antecipações surpreendentes e que constituam uma premissa necessária da filosofia e da ciência atuais. O mesmo não se dá com as obras de arte, que representam, decerto, da forma mais eloquente, a cultura do seu tempo, mas que também têm, para a cultura do nosso, uma força de incidência

imediate, de forma alguma mitigada pelo fato de que seus conteúdos culturais são, por vezes, tão remotos que não se consegue decifrá-los. (ARGAN, 1993, p. 24)

Por isso, como já apontava Alois Riegl no início do século passado, não existe valor artístico absoluto e sim apenas valor artístico relativo: relativo à percepção do sujeito moderno, desvinculado dos “cânones formais” que a obra deveria seguir para estar enquadrada neste ou naquele “estilo”.

Em consequência, a definição do conceito ‘valor artístico’ deverá ser distinta, caso se mantenha uma ou outra opinião. Segundo a mais antiga, a condição para a obra de arte ter valor artístico é a de responder às exigências de uma estética supostamente objetiva, até agora nunca formulada de modo indiscutível (valor absoluto). Entretanto, segundo a concepção mais recente, mede-se o valor artístico de um monumento pela sua proximidade das exigências da moderna vontade da arte (valor relativo), exigências que, certamente, estão ainda mais distantes de encontrar uma clara formulação e que, a rigor, nunca serão encontradas, já que variam incessantemente de um sujeito para outro e de um para outro momento. (RIEGL, 1987, p. 28, tradução nossa)

O reconhecimento das obras de arte do passado depende, portanto, da capacidade que elas têm de sensibilizar o sujeito contemporâneo, sendo a sua apreciação derivada da coincidência que existe entre o seu esquema figurativo e a experiência da moderna “vontade da arte” – *Kunstwollen* (RIEGL, 1987, p. 27): ou seja, a apreensão dos objetos artísticos, bem como a própria formulação da história da arte, passam mais uma vez pelo ato de criticar.

Não obstante, o juízo crítico exige do processo de formulação da história da arte uma independência fatal em relação ao determinismo científico, o que reforça a premissa da inexistência de um valor definitivo para as obras de arte⁷. Logo, a atribuição de valor vai-se transformar de tempos

7 Para Argan (1993, p. 28), as discussões sobre a filiação da disciplina aos métodos científicos, a aproximação da história da arte em relação à ciência não fazem o menor sentido: compreender a história e mesmo a relação do homem com a arte como um processo científico retira toda a carga reflexiva destas ações, exaurindo o seu significado, negando a própria essência da apreciação artística. Não cabe para o juízo crítico e para a formulação histórica a busca da “informação exata, incontestável, imediata”, caminho inevitável para os métodos de análise científica:

em tempos, de cultura para cultura. Não parte do criador da obra, mas de quem a aprecia, relacionando-a inevitavelmente com o cenário cultural contemporâneo. Tal atribuição é relativa ao espaço e ao tempo da percepção do objeto, e depende diretamente do sujeito da percepção, que recria a obra de arte no âmbito de sua própria experiência individual:

A história da arte é, obviamente, a história das obras de arte: mas como se decide que uma obra é uma obra de arte? Já dissemos que esta decisão pode derivar apenas do juízo crítico; mas em que consiste propriamente esse juízo? E até que ponto é ele fidedigno? Em todas as épocas o juízo de valor sobre obras de arte foi formulado segundo parâmetros diversos. Há obras que no passado foram celebradas como grandes obras-primas e que nós já não vemos como tal, enquanto revalorizamos outras já esquecidas ou desacreditadas. Pode reconhecer-se fundamento científico a um juízo que nunca é definitivo, e que cada cultura e até cada pessoa formula e motiva de maneira diferente? (ARGAN, 1992, p. 18)

É possível vislumbrar a relatividade do valor artístico, quando se considera a caracterização do fenômeno barroco – tema deste estudo – nos mais diversos contextos espaço-temporais nos quais foi apreciado. De meados do século XVIII até os dias atuais, o juízo crítico absorvido na apreensão do Barroco irá se reorientar a todo instante, de acordo com a “vontade da arte” (*Kunstwollen*) de cada momento histórico, em função da experiência de mundo derivada das mais distintas situações culturais reinantes.

Contudo, não seria o caso de promover um resgate temporal dos juízos mais importantes que versaram sobre o Barroco; talvez apenas citar as mais importantes etapas ligadas à sua caracterização e à sua qualificação atual: sua identificação no Settecento como “período degradante” da jornada artística – situação “denunciada” no contexto iluminista pelos teóricos do neoclassicismo –; passando pelo entendimento das manifestações

“O que a cultura tecnocientífica atual quer substituir ao probabilismo histórico ou à busca da verdade é a oferta da informação exata, incontestável, imediata, passível de ser tocada com a mão; uma informação que, podendo ser verificada, não é suscetível de crítica e de demonstração e que, mal deixa de ser notícia, precipita-se num passo sem fundo e sem medida, perdendo todo o significado”.

barocas como conformadoras de um estilo legítimo da história da arte, já em meados do século XIX (BURCKHARDT, 1994); a superação da visão pejorativa que “pairava” sobre o Barroco e sua celebração como uma das mais importantes experiências estéticas da arte “moderna”, “espírito” que passaria a ser compreendido como a contraposição necessária à harmonia e ao equilíbrio clássico – juízo que teve como principal interlocutor o crítico suíço Heinrich Wöfflin, que escreveria em 1888 *Renaissance un Barock. Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils*⁸, e lançaria em 1915 seu clássico estudo sobre as categorias artísticas de oposição entre o estilo clássico e o estilo barroco, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das problem der stilenwicklung in der neuren kunst*⁹.

Em congruência com o historiador da arte suíço, percebe-se que os outros autores que aceitaram discutir o tema nas primeiras décadas do século passado também procuraram traçar, de forma definitiva, o conceito da arte barroca, seja a partir de recortes puramente formais e visibilísticos, seja através de uma análise cultural mais ampla do fenômeno. Assim, as teorias “clássicas” do Barroco praticamente eliminaram a imagem negativa do fenômeno. Mas é possível perceber que estas teorias, não superando a visão de Wöfflin, ainda colocavam o Barroco como a contraposição natural ao espírito Clássico.

Porém, segundo Portoghesi, uma das mais fortes motivações do Barroco seria justamente o uso antidogmático, mas inevitável, do repertório clássico – linguagem oriunda da arte e da arquitetura greco-romana, resgatada pelo Renascimento, contestada pelo Maneirismo, e reinventada no século XVII pela cultura barroca. Esta ampliação das possibilidades, até então rígidas e estacionadas, de absorção e transfiguração da herança clássica no período barroco não partiria de um desejo de representação de um mundo disforme e problemático, como havia acontecido no Cinqucento – na fase maneirista do Humanismo –, mas colocar-se-ia ao lado de uma aspiração à liberdade em um contexto tão tirânico quanto era a conjuntura

8 *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália.* (WÖFFLIN, 1989b)

9 *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente.* (WÖFFLIN, 1989a)

política e social do Antigo Regime. Prosseguindo sua análise, o arquiteto italiano afirmará:

O antidogmatismo barroco, explicável psicologicamente como contrapartida de uma vida social estática e convencional (única saída possível para uma aspiração, tanto mais intensa quanto menos satisfeita, de liberação e de liberdade), é indispensável para se poder qualificar o modo como vem empregado o repertório clássico. Tem-se dito que o barroco recusa regras e leis: esta afirmação não é totalmente correta, apesar de conter uma parte de verdade. Certamente a regra não é absorvida como um freio, como um vínculo (como foi assumida pelos homens do primeiro Renascimento), mas aparece continuamente evocada, mesmo quando é transgredida, como princípio de organização. (PORTOGHESI, 1980, p. 11, tradução nossa)

A análise das manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII, em seu contexto histórico e espacial, acusa muitos momentos de crítica ao Classicismo e, algumas vezes, um sentimento de suposto abandono em relação aos seus cânones em nome do surgimento de uma revolucionária concepção artística (antidogmática). Entretanto, o legado humanista da revisão do “antigo” estará sempre presente, adaptado às novas demandas da arte a partir de inícios do século XVII. Portanto, ao contrário do Maneirismo, que é antinaturalista e anticlássico por definição, o Barroco não apresenta uma filiação definitiva a nenhuma destas duas categorias, centrando a sua “essência” em uma dimensão que aceita tanto o acolhimento da ordem como a sua transfiguração. Assim, é possível compreender, na gênese romana do Barroco, as poéticas antitéticas de Carracci e Caravaggio ou, pouco tempo depois, a obra dos primeiros grandes gênios da arquitetura do século XVII, Bernini e Borromini.

A arquitetura barroca, assim como a pintura, a literatura, o pensamento filosófico ou mesmo a vida política e social do século XVII, tem aspectos aparentemente contraditórios: de liberalismo ou de conformismo, de larga abertura diante da natureza e dos homens ou de tenso rigorismo religioso, de vivo historicismo ou de caprichoso arbítrio fantástico. No entanto, se entre Bernini e Borromini não houve apenas rivalidade de ofício,

mas também contraste de gosto, entre aquilo que pode parecer o Classicismo do primeiro e o Anticlassicismo do segundo existe uma profunda relação, quase uma integração recíproca: tanto que, a rigor, podem-se considerar duas posições diversas e opostas, mas igualmente legítimas, em relação ao problema do Classicismo que se identifica com o próprio problema da história. (ARGAN, 2004, p. 228)

Logo, para se traçar o perfil teórico dos princípios estruturantes da arte barroca, é de primeira importância a sua contextualização como fenômeno partícipe da jornada humanista, mais precisamente como epílogo do movimento que se inicia no período renascentista e entra em crise profunda no Maneirismo. Os conceitos básicos de Naturalismo e Classicismo, formulados no Renascimento e contestados no século XVI, vão oferecer as bases para a eclosão do Barroco na cidade de Roma no início da centúria seguinte. Por isso, as teses que asseguram o desenvolvimento isolado das formas barrocas em direção à negação da Renascença e, da mesma maneira, as que afirmam a sua derivação inevitável do universo cultural reinante não conseguem caracterizar as realizações artísticas espalhadas pelos mais diversos contextos geográficos e temporais, encerrados entre os séculos XVII e XVIII.

Na verdade, segundo Argan, é ilusória a crença de que qualquer manifestação artística, investigada em toda a sua complexidade no alcance da história crítica da arte, proceda diretamente de um determinado contexto histórico-cultural: este juízo retira quase que totalmente a autonomia criativa e revolucionária das grandes personalidades, bem como impõe a busca da coerência entre o discurso do artista, o cenário social e político reinante e a resposta formal contida nas obras de arte. As manifestações não eruditas ou não inteiramente conscientes estariam irremediavelmente descartadas, inviabilizando a análise da cidade como uma unidade artística barroca, composta por inúmeros tempos históricos, oriunda da interação entre agentes ilustrados e anônimos e entre fatores intencionais e espontâneos. Por outro lado, mesmo não sendo consequência direta de uma realidade cultural identificada previamente, a obra de arte possui uma formulação histórica que importa para o universo crítico da história da arte, não sendo exclusivamente resultado de uma “evolução” independente da forma artís-

tica, como acreditavam os teóricos de filiação formalista ou puro visibilista. Argan conclui:

Assim como acontece com qualquer fato histórico que se queira considerar em sua complexidade, da arte barroca também não faz sentido buscar as origens nem fixar mecanicamente a dependência de outros fatos históricos; mas é possível indicar-lhe as razões e os desenvolvimentos numa situação de cultura, à qual certamente não são estranhos os interesses ideológicos e religiosos. (ARGAN, 2004, p. 228)

Deste modo, o método do crítico italiano contempla o cenário cultural e a inserção dos grandes mestres nesta conjectura histórica, mas não justifica e não valoriza a obra de arte simplesmente em relação à sua coerência com esta realidade. A contextualização da obra serve à compreensão de sua gênese, de seu processo formulativo, mas não define absolutamente a interpretação crítica da sua condição artística, nem esgota a inserção da obra no contexto geral da história da arte. Na verdade, o fato último e mais importante da análise do autor é a avaliação contemporânea da obra de arte em si, da sua relação com os princípios básicos da arte barroca.

Por isso, o pensamento de Giulio Carlo Argan sobre a arquitetura e a cidade humanista italiana, e, mais especificamente, seu discurso a respeito do processo de modernização de Roma nos séculos XVI, XVII e XVIII, será a base para a organização de um termo conceitual da arte barroca através da investigação da sua origem e desenvolvimento na Cidade Eterna. Da capital pontifícia a avaliação partirá para algumas das manifestações posteriores mais instigantes do Seicento e do Settecento – particularmente o Barroco Tardio e o Rococó na Europa Central. Posteriormente, será promovida uma breve discussão sobre a cidade barroca europeia e a lusobrasileira – a experiência de construção de cenários urbanos dramáticos em certos contextos europeus e em dois dos mais significativos núcleos urbanos do Brasil colonial.

Consequentemente, a elaboração de uma revisão da produção literária do crítico italiano importa muito a este estudo, pois seu discurso revela uma das mais convincentes abordagens sobre o período barroco, tendo como um dos objetos preferenciais de análise a apreciação do espaço edifi-

cado e urbano: sem dúvida, a maioria das referências sobre o Barroco contidas na bibliografia do autor priorizam o estudo da arquitetura e da cidade, apesar de que Argan não deixa de discorrer sobre pintura, escultura e, até mesmo, literatura. Na verdade, o crítico italiano não faz distinção qualitativa entre as mais diversas manifestações artísticas, todas interpretadas através dos mesmos princípios valorativos.

Espera-se que o resultado do ensaio alcance, finalmente, um produto denso, mas acessível, já que a obra de Argan é de extrema erudição e quase sempre de difícil compreensão, principalmente quando se pensa na absorção de seus ensinamentos pelo público não totalmente versado nos meandros da história da arte do período – estudantes de graduação, por exemplo. Além disso, poucas vezes o crítico italiano declara abertamente os fundamentos do Barroco – ou da Renascença, do Maneirismo –, preferindo a avaliação direta das obras em função da realidade cultural em que estão inseridas e, principalmente, concluindo a apreciação do acontecimento artístico na sua própria visão moderna dos diversos períodos da história da arte, o que só dificulta uma apreensão direta de seu juízo sobre os períodos artísticos.

Não obstante, mesmo amparado pela obra de Argan e de tantos outros teóricos da história da arte, que servirão de apoio à análise a ser elaborada, o resultado final do estudo ambiciona alcançar um juízo próprio sobre o arcabouço conceitual exposto na poética barroca, uma ação crítica só possível através do reconhecimento e da apreciação pessoal de muitas das mais importantes manifestações barrocas na arquitetura e no espaço urbano do Seicento e do Settecento. Neste sentido, tanto a releitura crítica dos textos escolhidos, cuja matriz teórica se aproxima de uma abordagem semelhante à do historiador italiano, como a experiência pessoal de apreensão *in loco* dos monumentos e das cidades apresentam-se como fatores de primeira ordem, constituindo as ações que mais contribuirão para a elaboração do estudo, pois: “De fato, a história da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos e que, portanto, não deve evocá-los, reconstruí-los, ou narrá-los, mas somente interpretá-los”. (ARGAN, 1993, p. 24)



Parte 1

ARQUITETURA E ARTE NO PERÍODO HUMANISTA

I

ARQUITETURA E CIDADE NO RENASCIMENTO

No Renascimento, o estudo da natureza passa a ser o objectivo fundamental a que aspira o artista: ele contribui activamente para a descoberta do mundo exterior. (VENTURI, 1984, p. 77)

No início do século XV, na Península Itálica, especificamente na região da Toscana, um grupo de artistas e pensadores promoveu uma grande revolução que definiu uma nova atitude do homem diante de seu universo cultural, transformando para sempre a produção do conhecimento e da arte em todo o mundo ocidental. A cidade de Florença acolheu este movimento, denominado posteriormente de Renascimento, o qual inaugurou o chamado período humanista, que se estendeu até a era barroca.

A natureza, compreendida como realização divina, aliança entre Deus, o homem e seu ambiente, passa a ser o principal, se não o único motivo de inspiração. O artista do século XV persegue as leis que regem o universo, a estrutura lógica do “cosmos” ordenado. Assim, o ideal de “imitação da natureza” firma-se como a operação artística por definição, com o objetivo de representar a harmonia intrínseca do universo, a beleza inerente à composição de um mundo ideal.

Para irromper nesta cruzada tão inovadora comparada ao contexto da tradição medieval, promove-se a aliança entre a natureza e a história. Para a compreensão das verdades do universo, o artista volta-se para o estudo da Antiguidade Clássica. O legado cultural “glorioso” deixado pelos gregos e romanos chegou ao século XV através das ruínas dos monumentos latinos e através dos textos clássicos remanescentes de filosofia, ciência e arte. A partir da análise destes registros artísticos e literários, os humanistas ele-

gem o Classicismo como a fase de maior consciência no que diz respeito ao conhecimento da natureza. Os pensadores gregos e romanos assumem, para os renascentistas, o papel de deflagradores da lógica estrutural da realidade, os “filósofos da natureza”, que, por outro lado, passa a ser compreendida como produto do ato divino do Criador.

Assim, pela primeira vez na história da arte, o homem toma uma atitude consciente contra a tradição recente em prol da revisão de um modelo antigo preexistente que se entendia como superior. Os artistas que encabeçam o movimento em sua gênese (Donatello, Masaccio, Brunelleschi) assumem uma postura de recusa sistemática do momento cultural anterior (o Medievo), representado na arte pelo gótico italiano, e propõem a volta aos modelos da Antiguidade Clássica¹.

Portanto, a história a que se referem os humanistas não é qualquer história, mas sim a autoridade da cultura greco-romana que, segundo eles, soube descobrir e interpretar o universo a partir de uma atitude racionalizada e consciente. Em sua fase final, o legado clássico foi destruído pela “barbárie” das invasões estrangeiras. O período medieval “varreu” da Europa Ocidental a imensa estrutura político-social que organizava o Império Romano. Suas cidades foram abandonadas ou totalmente mutiladas, seus conhecimentos ficaram retidos nas instituições clericais e, muitas vezes, foram totalmente esquecidos. Assim, para os agentes da “cruzada” cultural da Renascença, o “antigo” também aparece como a oposição radical ao período anterior.

Para todos, o antigo é a verdadeira história: e verdadeira história é aquela decidida e atuante, não aquela sofrida pelo capricho do acaso, da adversidade da sorte, da hegemonia das desordenadas paixões sobre a razão. Adversidade, caso ou culpa que fossem, as invasões estrangeiras apagaram a virtude romana, e esta quer se reanimar nas consciências. É preciso, portanto, opor-se às tradições passadas (sejam elas bizantinas ou góticas) e, com uma precisa escolha histórica, ligar-se novamente às fontes antigas. (ARGAN, 1994b, v. 2, p. 113-114, tradução nossa)

1 “A cultura arquitectónica subtrai-se, pela primeira vez, a uma tradição que lhe é transmitida, e contrapõe-lhe uma tradição escolhida, não aceita o passado como ele é, mas reivindica o direito de praticar nele uma selecção e uma discriminação críticas.” (BENEVOLO, 1991, p. 147)

A intenção de desarticulação de qualquer aspecto da cultura medieval em prol de uma atitude superior, “moderna”, passa a ser tão importante como a opção pelo Classicismo. Desta forma, a idade do Humanismo deflagra, pela primeira vez, a construção de um conceito valorativo para a ideia de modernidade: ser “moderno” é se voltar para o “antigo” como uma forma de negação do “caos anterior”. (DOURADO, 1997)

Assim, a concepção artística assume um caráter bastante complexo que, a partir do século XVI, invadirá a maioria dos países ocidentais, e perdurará em seus desdobramentos maneiristas e barrocos até meados do século XVIII.

NATURALISMO E CLASSICISMO

Mas por que a opção humanista pelo Classicismo greco-romano? O que leva uma cultura calcada no universo cristão a escolher um modelo a ser seguido, fruto da herança de civilizações pagãs?

Os “antigos”, por não terem experimentado a “revelação divina”, dedicaram-se exclusivamente ao estudo da estrutura organizativa do universo. Esta obsessão pelo conhecimento da natureza e o sucesso na sua interpretação e representação demonstram que, apesar da total ignorância em relação à fé cristã, os gregos e os romanos souberam como ninguém se referir à criação de Deus. E assim são redimidos².

Portanto, para os primeiros humanistas o caminho imediato para a realização do ideal de *mimesis*, a imitação intelectual da natureza, dirige-se à imitação dos “antigos”, à recuperação do legado Clássico. Mas a filiação à Antiguidade não se dá através da simples cópia dos modelos canônicos greco-romanos. Partindo de um princípio neoplatônico, os teóricos do Renascimento afirmam que a natureza não pode ser compreendida no plano sensível, isso porque ela preexiste como um “cosmos” ideal circunscrito na dimensão dos conceitos. A arte tem por objetivo deflagrar a lógica e a beleza

2 “O antigo, porém, não é somente a história, é também a natureza. Aos antigos, que não tiveram a graça da revelação, a providência concedeu uma perfeita filosofia da natureza para que, sem saber, pudessem conhecer, nas leis da criação, a vontade do criador.” (ARGAN, 1994b, v. 2, p. 114, tradução nossa)

deste universo perfeito, regido por leis eternas, imutáveis, não corrompidas pela realidade dos fatos terrenos.

Em princípios do Quattrocento, já existe uma espécie de identidade entre natureza e a arte clássica. Os artistas admitem que a natureza é algo muito mais complexo do que nos é dado a conhecer pela experiência empírica; e que, sobretudo, a natureza não pode ser representada em suas aparências já que estas se transformam continuamente, e sim deve ser representada por suas formas fundamentais. Portanto, na Antiguidade, a arte clássica aparece como a arte que melhor que qualquer outra manifesta as leis fundamentais, as formas essenciais da natureza. (ARGAN, 1973, p. 15-16, tradução nossa)

O homem, centro do “projeto” da “criação divina” e o único ser detentor da capacidade de descoberta e revelação, possui uma capacidade inata de percepção do sistema racional desta natureza. As criações humanas, entre elas a arte e a arquitetura, justificam-se como disciplinas filosóficas interpretativas do universo, devendo conformar-se ao seu sistema organizativo. O espaço construído é, portanto, representação, de onde vem o sentido do termo “imitação da natureza” (Figuras 1-3).

Por outro lado, a interpretação da natureza aproxima-se do campo abstrato da matemática. Para Platão, as disciplinas numéricas operam no plano do conhecimento pleno, pois realizam-se inteiramente no domínio do intelecto humano, não informando nenhum desenvolvimento na esfera material. Sendo reflexão pura, a matemática é definitivamente imutável, possibilitando a compreensão da estrutura ideal da natureza.

Os artistas do Renascimento aderem firmemente à concepção pitagórica de que ‘tudo é número’: guiados por Platão e pelos neoplatônicos e amparados por uma larga cadeia de teólogos, desde Santo Agostinho, estabeleceram a convicção de que o universo, toda a criação, respondia a uma estrutura matemática e harmônica. [...] Deduz-se, então, que a geometria perfeita é essencial para os edifícios, mesmo quando os quocientes precisos dificilmente se manifestam à vista. (WITTKOWER, 1958, p. 34, tradução nossa)

A arte, e particularmente a arquitetura, possui um compromisso inevitável com a matemática, traduzido em linguagem edilícia na geometria, na teoria das proporções, na simetria, na eúritmia. Por isso, a função estética da arte se confunde com os próprios princípios de harmonia, de perfeição, como fica claro na definição máxima de beleza do arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472), escrita em 1452 no tratado *De Re Aedificatoria*: Definiremos a beleza como a harmonia entre todas as partes, na unidade de que fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se possa acrescentar, retirar ou modificar nada sem prejudicar o todo. (ALBERTI, 1973, p. 446, tradução nossa)

Portanto, o instrumento compositivo básico para os primeiros humanistas é o artifício da proporção, a “harmonia inteligível entre as partes”. (SUMMERSON, 1994, p. 4) A linguagem a ser articulada a partir destas relações dimensionais é obviamente a clássica, representada na arquitetura pelas “ordens” greco-romanas e na esfera urbana pela revisão do modelo de cidade ideal de Vitruvius (Figuras 4-5).

O CONCEITO DE “DESENHO” NO HUMANISMO

Fica claro que o processo criativo privilegia a reflexão teórica acima da própria “práxis”. A obra é pensada, analisada em suas mais íntimas motivações, antes de tomar forma física, antes de ser pintada, esculpida, construída. O percurso natural para a representação da forma pensada é a forma desenhada. Assim, o “desenho” adquire *status* de teoria como desenvolvimento imediato do processo intelectual e desarticula-se completamente da própria execução manual, relegando esta para segundo plano. Como diria Alberti:

[...] o desenho é toda ideia separada da matéria; é a imagem da obra independentemente dos processos técnicos e dos materiais necessários para realizá-la; dada a invenção, buscam-se os modos de realizá-la. (ALBERTI apud ARGAN, 1973, p. 24, tradução nossa)



FIGURA 1: Imagem da cúpula central e do pequeno baldaquino do presbitério da Cappella de' Pazzi, em Florença, obra iniciada em 1433 e projetada por Filippo Brunelleschi (1377-1446). Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 2: Interior da Cappella de' Pazzi, de Brunelleschi. Do mesmo modo que na imagem anterior, notar como a modenatura clássica está harmonicamente destacada em pedra escura, em contraste com as paredes claras do espaço central. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 3: Fotografia voltada para o eixo transversal da cavidade interna da capela projetada por Brunelleschi, em Florença. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

FIGURA 4: Palazzo Strozzi, em Florença, obra atribuída, pelo historiador da arte Giorgio Vasari (1511-1574), a Benedetto da Maiano (1442-1497), e levantada a partir de 1489. Apesar da densidade e da sobriedade de seu exterior, é possível notar a rigorosa ordenação geométrica e rítmica do edifício. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 5: Pátio interno do Palazzo Strozzi. Se as superfícies exteriores do edifício não apresentam, explicitamente, as ordens clássicas greco-romanas, em seu cortile colunas coríntias, arcos romanos, bem como uma complexa modenatura vinculada ao léxico da Antiguidade Clássica, revelam a clara presença das ordens. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



Este fato contribuirá decisivamente para o surgimento da concepção contemporânea da arte e para a dissolução final da produção artesanal do Medievo. O artista “moderno” não atua mais segundo uma revisão mecânica de um conceito imposto pela tradição milenar da arte cristã³. A arte passa a ser atividade de homens cultos, que conhecem, além da plástica, a história, a filosofia, a teologia, a matemática, a política. Para este grupo de intelectuais humanistas, não é exatamente a obra construída que importa, mas sua condição como tradução mimética da natureza, decorrente de sua coerência teórica, ou seja, da filiação de seu “desenho” às leis estruturantes do universo.

Desta forma, é rompida, definitivamente, a distância entre as chamadas artes maiores. Os mestres do Humanismo são ao mesmo tempo grandes pintores, escultores e arquitetos. Dominam não só o ofício técnico da execução manual, mas principalmente o método intelectual do “desenho”, que une todas as artes.

Toma-se, pela primeira vez, consciência da unidade entre as artes, resultante da identidade fundamental das referências canônicas, e fala-se de um acto ideal de projecto, o desenho, ao qual estão sujeitas as aplicações concretas da pintura, da escultura e da arquitectura. Considera-se que uma mesma disposição espiritual – distinta, por isso, da capacidade técnica específica – permite o exercício das três artes, como fazem freqüentemente os maiores talentos desta época. (BENEVOLO, 1991, p. 144)

A PERSPECTIVA

Fator decisivo para esta mudança radical no *status* do artista e no caráter “liberal” que a arte adquire a partir de inícios do século XV foi a

3 Para Argan, (1994b, v. 2, p. 106, tradução nossa) “[...] o arquiteto medieval era responsável somente pela execução porque os conteúdos e até mesmo os temas das imagens lhe eram dados; no Renascimento o artista deve encontrá-los e defini-los, isto porque não opera mais segundo diretrizes ideológicas impostas por uma autoridade superior ou por uma tradição consagrada, mas determina de modo autônomo a orientação ideológica e cultural do próprio trabalho. A arte não é mais uma atividade manual ou mecânica, mesmo sendo a sua execução de alto nível, a arte é uma atividade intelectual ou liberal”.

descoberta das leis matemáticas da perspectiva. A sua importância para a cultura humanista vai muito além da simples possibilidade de se poder representar cientificamente, em duas dimensões, o espaço tridimensional: o método perspectivo permite a construção matemática do sistema da visão. É a transferência para o plano dos conceitos de uma realidade que, até então, se encontrava no domínio da experiência sensível – a percepção ótica do espaço material. Como afirma Argan, possibilita ao artista ver primeiro com a mente do que com os próprios olhos, reunindo todo o mundo concreto no comando de sua análise intelectual:

O sistema perspectivo do século XV é, portanto, a redução à unidade de todos os possíveis modos de visão: [...] quando a imagem adquire a certeza e a rigidez do conceito, ou seja, quando a imagem do espaço percebida pelos olhos se identifica com a imagem do espaço concebida pela mente. A perspectiva não é, portanto, uma reflexão intelectual sobre os dados percebidos pelos olhos, mas o modo de ver segundo o intelecto, primeiro com a mente do que com os olhos. (ARGAN, 1994b, v. 2, p. 110, tradução nossa)

Portanto, a perspectiva pode ser compreendida como o elo entre as verdades abstratas do mundo das ideias e a realidade sensível do mundo terreno. Como método puramente intelectual, o conhecimento do sistema de redução matemática dos artifícios da visão possibilita ao homem representar no mundo “corpóreo” seu conceito teórico sobre a natureza.

Este domínio intelectual sobre o processo de assimilação e representação da natureza sensível permite que esta seja relacionada, imediatamente, aos “quocientes universalmente válidos” (WITTKOWER, 1958, p. 36) da natureza inteligível. Por isso, o artista humanista concebe teoricamente a arte antes mesmo de sua execução. Sendo detentor da reflexão crítica sobre o conhecimento e a arte, apropria-se da perspectiva como o próprio conceito de espaço. Espaço não mais compreendido como resultado de um desenvolvimento irregular e casual da experiência da realidade, mas sim organizado pelas leis da matemática, da harmonia, da proporção, contidas no plano das ideias.

Com a perspectiva não vemos mais as coisas como coisas em si, vemos tudo por relações proporcionais: a realidade não se apresenta

mais como um inventário de coisas, mas como um sistema de relações métricas. (ARGAN, 1994b, v. 2, p. 111, tradução nossa)

CIDADE IDEAL X CIDADE REAL E A CÚPULA DE BRUNELLESCHI

A cidade também deve ser o produto de uma decisão, o exercício de uma teoria. Muitos projetos de cidade se encontram nos tratados de arquitetura, traçados segundo esquemas geométricos em tabuleiro de xadrez ou radiocêntricos com a ideia de espelhar na ordenação urbana a perfeita razão política: a utopia da cidade ideal é o ponto de encontro de pensamento político e de pensamento estético. (ARGAN, 1994b, v. 2, p. 107, tradução nossa)

A partir do Renascimento, a cidade torna-se definitivamente o polo de desenvolvimento da nova ordem política, social e econômica, além de lugar da reflexão intelectual, do conhecimento racional. Era fundamental para a exaltação desta realidade cultural a superação do *locus* medieval, símbolo maior da “distorção”, da “obscuridade”, da “desordem” a que estava submetida a sociedade do período anterior. A arquitetura precisava “restaurar” a cidade, tornando-a clássica.

Assim, da mesma forma que nas artes plásticas, a cidade proposta no século XV também foi pensada *a priori*, produto da mais pura reflexão intelectual. Sua idealização só foi possível graças ao novo *status* social do artista e em função da recente dignificação do desenho. Ou seja, não foge às características básicas da estética humanista. Como categoria artística pertencente a esta época, a cidade também passa a ser idealizada a partir do binômio natureza–história. É concebida em função das articulações métricas rígidas, regidas pelas relações proporcionais, rítmicas, e de simetria. A base “latina” para o seu desenho fundamenta-se na reavaliação da cidade poligonal de oito lados, descrita no tratado de Vitruvius. A articulação geométrica hierárquica delata a filiação teórica à perspectiva científica de Brunelleschi.

Consequentemente, surgiu o conceito de “cidade ideal”, que esteve presente em vários tratados de arquitetura na idade do Humanismo, principalmente no período maneirista. Porém, em função de sua inflexi-

bilidade, do desconhecimento da dinâmica da vida urbana, estes esquemas formais praticamente não saíram da teoria, chegando a nós apenas como modelos utópicos. A “cidade ideal” foi desenhada insistentemente, porém, com raríssimas exceções, não foi realizada.

Mas a temática da cidade não se esgota nos planos utópicos. Pelo contrário, abre-se o caminho para a renovação efetiva das preexistências medievais, a construção do *locus* urbano moderno. O conceito da “cidade ideal” coloca em discussão o problema da “cidade real” e atua como referência possível para a sua concretização.

Inicialmente, a bagagem conceitual da arte do Renascimento dá o tom para a efetivação do ideal do *renovatio urbis*. Quem melhor consegue discutir o problema da composição estética da cidade é o arquiteto humanista Leon Battista Alberti. Ao contrário dos tratadistas que o precederam, Alberti, coerente à sua filiação neoplatônica, não busca traçar um modelo para o que seria a “cidade ideal”. Em seu tratado *De Re Aedificatoria*, reflete constantemente sobre os problemas urbanos; chega a dar algumas diretrizes para a construção dos novos assentamentos – mas não define um desenho fechado, não idealiza a cidade, preferindo teorizar sobre a complexidade do fenômeno urbano. Na realidade, ele se preocupa com o problema da cidade real, em como torná-la ideal subordinando-a às regras da beleza, harmonia, equilíbrio; buscando abrir o caminho para a renovação da cidade medieval. Por isso, seu grande mote é ter demonstrado que os mesmos princípios estéticos aplicados na concepção dos edifícios não só são extensíveis à cidade, como dependem dela. Assim, ambas as categorias artísticas estão interligadas intimamente, são dependentes entre si, pois constroem a relação de harmonia necessária do todo com as partes, da cidade com os edifícios. Esta constatação é confirmada pelo conceito expresso por Alberti em meados do século XV:

E se é verdadeiro o dito dos filósofos, que a cidade é como uma grande casa, e a casa, por sua vez, é uma pequena cidade, não seria errado afirmar que as partes que compõem uma casa são em si pequenas habitações: como exemplo o átrio, o pátio, a sala de jantar, o pórtico etc.; a transformação por desprezo ou por descuido de só um destes elementos prejudica o decoro e o mérito de toda a obra. Deve-se, por isso, estudar com o máximo cuidado e diligência estes elemen-

tos, que possuem importância para a obra inteira; para que mesmo as partes menores sejam executadas pelas regras da arte. (ALBERTI, 1973, p. 64, tradução nossa)

Obviamente, o conceito ora exposto está completamente de acordo com a sua definição de beleza, já discutida anteriormente. Na imagem da cidade, seja idealizada ou real, cada elemento contido na sua estrutura deve participar de forma indissociável da condição unitária do objeto artístico, princípio que se traduz em ordem e harmonia. Desta forma, cada parte deve se inserir em uma situação de composição hierárquica comandada pelas relações proporcionais e viabilizada pelo método da perspectiva⁴. Alguns objetos assumem uma atitude absolutamente hegemônica na construção artística do espaço, tornando-se apontamentos referenciais no núcleo urbano. É o caso, principalmente, dos monumentos. Como diria Argan, “[...] muito mais do que as teorias da cidade ideal e dos esquemas de planificação racional, a configuração da cidade depende dos monumentos vistos como geradores urbanísticos”. (ARGAN, 1999, p. 69)

Portanto, a intervenção na cidade sai do plano exclusivamente ideal para aproximar-se da modernização da “cidade real”. Na Renascença, estas iniciativas ficam quase sempre no domínio da construção de estruturas arquitetônicas monumentais que contaminam o espaço preexistente com suas características inovadoras, transformando-o em renascentista. São ações que abrirão o caminho para a consolidação da cidade moderna no período barroco.

O exemplo máximo deste tipo de empreendimento efetiva-se, justamente, com a construção, a partir de 1423, da primeira grande obra da arquitetura renascentista: a cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, projetada por Brunelleschi para o concurso de 1418 (Figura 6). Os princípios expostos por Alberti em *De Re Aedificatoria* refletem,

4 “Ainda que estes conceitos [os princípios de simetria e proporção do tratado de Vitruvius] se refiram, na origem, à composição arquitetônica do edifício isolado, eles podem ser facilmente estendidos à articulação de edifícios diferentes num único contexto e à harmonia das partes que formam o contexto unitário da cidade. Partindo da idéia de um espaço unitário, geométrico em sua estrutura, em que todos os valores são proporcionais entre si, chega-se fatalmente a afirmar a necessidade de uma relação proporcional entre os edifícios situados no espaço.” (ARGAN, 1999, p. 63)

em grande parte, os ideais que nortearam a composição de Brunelleschi cerca de trinta anos antes. A grande cúpula se sobrepôs à nave de Arnolfo construída nos séculos XIII e XIV, propondo uma revolução no desenho da cidade “adjacente”, passando a compor com toda a preexistência urbana da Florença medieval a partir de sua admissão como elemento visibilisticamente prioritário na estrutura “hierárquica” do espaço.



FIGURA 6: Panorâmica da Catedral de Santa Maria del Fiore, provavelmente concebida ao final do Duecento pelo escultor e arquiteto Arnolfo di Cambio (1240-1302). Destaque para o Battistero di San Giovanni Battista, obra anterior à própria catedral, cuja atual aparência românica remonta a intervenções sofridas no século XII; o campanário gótico da igreja, projetado pelo pintor medieval Giotto di Bondone (1267-1337), e iniciado em 1298; e a cúpula do duomo, construída por Filippo Brunelleschi entre 1420 e 1436. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Assim, a forma de ogiva inchada da cúpula parece flutuar no horizonte da cidade. A convergência de seus imensos elementos estruturais – os espigões de pedra que sustentam as calotas de tijolo – ao ponto mais alto do edifício sugere um movimento rotatório em torno do próprio eixo, marcado pelo lanternim clássico que coroa a composição. Deste modo, a cúpula não só oferece uma terminação coerente em relação à catedral preexistente, colocando-se hierarquicamente à frente do organismo plástico, como apresenta um direcionamento perspéctico para toda a cidade e todo o ambiente circundante, fazendo as visadas convergirem necessariamente para as linhas definidas pelos espigões de pedra e para a lanterna que marca o fechamento do organismo inchado (Figura 7).



FIGURA 7: O conjunto da Catedral de Santa Maria del Fiore em Florença, com a gigantesca cúpula projetada por Filippo Brunelleschi.

Esta relação explícita com a cidade e com o próprio sítio natural circundante já será reconhecida em meados do século XV por Alberti, que dirá que sua estrutura inovadora supera tecnicamente até a dos antigos, definindo um organismo que se ergue ao céu cobrindo “com sua sombra” todos os povos da Toscana⁵. Da mesma forma, no século XVI, Giorgio Vasari (1511-1574) dirá que, de tão grandiosa e perfeita, a natureza tem inveja da cúpula:

E pode-se dizer, ao certo, que os antigos não chegaram nunca tão longe com as suas obras, nunca se colocaram à frente de um risco tão grande como se quisessem combater o céu, como na realidade a cúpula de Brunelleschi combate: vê-se ela se elevar a tamanha altura, que os montes em torno de Florença parecem similares a ela. E, na verdade, parece que o céu tem inveja da cúpula, que ele sempre fica atormentado com a sua repercussão, parecendo ter a sua fama quase vencido a nobreza do ar. (VASARI, 1986, p. 300-301, tradução nossa)

Para este verdadeiro *renovatio urbis*, não houve necessidade de se investir em nenhuma mudança material na preexistência da cidade, nenhum “redesenho” da trama viária, nenhuma mutilação em seu “tecido” original. A cúpula passou a fazer parte inevitável da “nova” cidade, e esta, elemento necessário para a composição “correta” da cúpula, verdadeira aliança entre o desenho e a realidade, seguindo os princípios eternos e universais de beleza. Ela, por si só, com sua grandiosidade, sua relação com a paisagem natural e com a abóbada celeste, sua composição pura e equilibrada, domina visualmente todo o ambiente medieval, tornando-o renascentista (Figuras 8-10).

5 “Quem nunca louvou Filippo, arquiteto, vendo a estrutura tão grande, erguida sobre os céus, tão ampla que cobre com a sua sombra todos os povos da Toscana, feita sem a ajuda de nenhum travamento ou par de andaimes, um artifício certo, se eu bem julgo, neste tempo que era incrível conseguir, e que talvez nem os antigos conhecessem.” (ALBERTI, 1994, p. 343, tradução nossa)



FIGURA 8: Cúpula da Catedral de Florença. Panorama captado da Piazza della Santíssima Annunziata. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

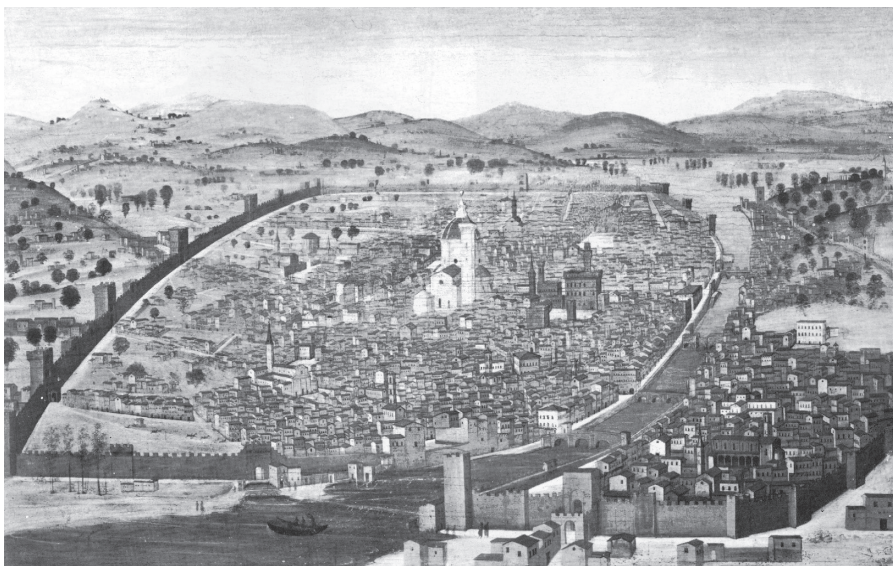


FIGURA 9: *Carta della Catena*. Vista de Florença elaborada por um pintor desconhecido e gravada entre 1471 e 1482. Destaque para a impactante presença da cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore no cenário da cidade.



FIGURA 10: Imagem aérea da cidade de Florença com destaque para a cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore marcando o eixo simbólico da cidade. Imagem gentilmente cedida pela Editora Perspectiva.

2

A CRISE DA RENASCENÇA: A ARQUITETURA DO HUMANISMO NO SÉCULO XVI

O universo cultural do século XVI define um dos momentos mais complexos no que diz respeito à produção artística. Para a crítica tradicional, a cruzada pela recuperação e revisão do legado monumental deixado pelos “antigos” havia atingido, na primeira metade do século, um ponto de absoluta perfeição nos artistas da Alta Renascença: Leonardo (1452-1519), Raffaello (1483-1520), Bramante (1444-1514) e, finalmente, Michelangelo (1475-1564). O próprio Vasari (1986), já em 1550, coloca Michelangelo como o herdeiro de toda a grandiosidade do passado clássico greco-romano, não só traduzindo, mas elevando os ideais de beleza da forma a patamares até então inimagináveis. O que foi deixado para os seus contemporâneos, principalmente na segunda metade do século, foi o desejo desesperado e inútil de superar os mestres, não sobrando alternativa aos artistas, se não o afastamento em relação aos ideais de imitação da natureza em prol da perseguição sistemática da “maneira” dos gênios.

O termo “maneirista” surge, então, para designar aqueles artistas que produzem sua arte à maneira dos grandes mestres: à “maneira” de Raffaello, à “maneira” de Leonardo, à “maneira” de Michelangelo. Logo, para Vasari (1986), maneirista é quem imita a arte e não a natureza, afastando-se, conseqüentemente, do conceito humanista de *mimesis*.

Esta concepção, que perdurará até recentemente, divide o século XVI em duas fases: o apogeu do Classicismo humanista, época dos grandes gênios da “Alta Renascença”, e a sua decadência “inevitável”. Porém, para a crítica contemporânea, esta dualidade perderá o sentido, sendo o termo “Maneirismo” apropriado para designar a difícil realidade da arte de todo o período.

Tanto os mestres como seus imitadores passam a fazer parte de uma mesma cruzada, em que a arte deixa de ser revelação de um cosmos perfeito e harmonioso para se transformar na dura contestação desta própria realidade⁶. Deste modo, cada vez mais a abrangência espaço-temporal do Classicismo racionalista do Renascimento é reduzida, resumindo-se, segundo, críticos atuais à região em torno da cidade de Florença e ao século XV⁷.

Por outro lado, o século XVI está longe de apresentar-se como a continuidade do Classicismo renascentista, definindo seu objetivo principal exatamente no desejo de sua contestação, sua desarticulação. E aí reside a dificuldade da arte maneirista, pois em sua essência parte de princípios críticos negativos, ao contrário do período renascentista e do posterior período barroco. Porém, esta “filosofia” da contestação gera, pela primeira vez, uma postura do homem de afastar-se das concepções existenciais pré-estabelecidas, sejam estas místicas, como é o caso do Medievo, sejam racionalistas, como é o caso do Renascimento. O objetivo da arte passa a ser a experiência individual do complicado mundo sensível, a interpretação e a representação pessoal do universo que se vê desmoronado, abrindo as portas para o subjetivismo barroco, que por sua vez antecipará as concepções estéticas contemporâneas⁸.

6 Como explicita bem Argan, os grandes mestres da Alta Renascença – Bramante, Raffaello, Leonardo e principalmente Michelangelo – na realidade inauguram o período maneirista, afastando-se da pureza das “concepções unitárias” do mundo, base para a formulação e o desenvolvimento da cultura renascentista: “Se o Classicismo é o seguro e sereno controle de uma concepção unitária do mundo, nenhum destes mestres pode-se dizer clássico”. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 3, tradução nossa)

7 Trabalhos recentes começam a contestar o próprio equilíbrio filosófico e estético do início do Humanismo, encarando a atitude “supostamente naturalista” dos artistas renascentistas como uma forma de mascarar as tensões e conflitos reinantes em sua realidade cultural. Assim, em *Quind Tum?*, Brandão, após uma análise minuciosa de toda a obra escrita de Alberti, tenta provar a contradição existente entre a sua busca pela contemplação e conhecimento de um cosmos perfeito, a ser revelado pela arte “moderna”, e a total consciência da inexistência de tal universo harmonioso – e sim de uma imensa complexidade, nada serena, reinante no seio da existência humana. “E isto implica conceber o século XV como uma época de tensão e conflitos e não como uma época de harmonia, equilíbrio, ordem e autoconfiança como, erroneamente, se depreende da superficial análise de suas composições e tratados artísticos. [...] A arte renascentista aparece como um artifício utópico, fundado no desejo de defender-se do absurdo da existência, e que só recorre ao equilíbrio e à ordem suposta num macrocosmo geometricamente concebido para contrapor-se ao tumultuado universo ético existente.” (BRANDÃO, 2000, p. 19)

8 “A crítica moderna, ao contrário, reabilitou o malvisto Maneirismo: uma arte independente da realidade objetiva e objetivando exprimir uma ideia que o artista tem em mente, é uma arte

O nascimento do “homem moderno”, que para a historiografia tradicional estava inserido na realidade cultural da Renascença, deslocar-se-ia, portanto, para o “universo” maneirista. As grandes revoluções no pensamento, ciência, religião, economia, política, que definirão o esboço da sociedade moderna, tiveram sua gênese no século XVI, enterrando de vez a visão anterior de uma natureza equilibrada e bela.

O sonho renascentista de um idílio divino na terra estava acabado. A humanidade ocidental passava por uma ‘tremenda revolta’ e o quadro do mundo erigido pela Antigüidade Clássica, pela Idade Média e pela Renascença encontrava-se em colapso. (HAUSER, 1993, p. 20)

Não cabe aqui descrever as consequências drásticas sofridas historicamente por estas mudanças. Mas exatamente em função deste colapso na estrutura do mundo preexistente, os artistas “modernos”, herdeiros da recente tradição da Renascença, perguntar-se-iam qual era o sentido de centrar sua arte na perseguição de um ideal que todos tinham consciência que não existia mais, ou melhor, que nunca havia existido.

Por que espelhar na forma artística a forma do universo, se esta é incerta e é objeto mesmo de dúvidas? Por que admirar a divina harmonia da criação, se Deus não está mais lá, mas reside no fundo da consciência, na tensão da alma que luta pela própria salvação? (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 3, tradução nossa)

ANTINATURALISMO E ANTICLASSICISMO

A posição que o artista assume no século XVI aparece como um desenvolvimento do novo *status* que adquire no período renascentista. Amadurece a figura do gênio divino, incorruptível intérprete da estrutura do cosmos, representando com sua arte a unidade indivisível, acabada, perfeita da natureza, através dos princípios de ordem, proporção, equi-

voltada mais para a consciência do sujeito que do objeto e, portanto, muito mais próxima das concepções estéticas modernas.” (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 3, tradução nossa)

brio. Os grandes mestres, como seus imitadores, se intitulam seguidores da tradição recente da cultura liberal do século anterior, continuadores do legado deixado por Brunelleschi, Donatello, Masaccio. Não só consolidam a nova realidade do Humanismo em sua produção prática, como também divulgam e enaltecem o ressurgimento do ideal Clássico através de tratados e obras de crítica da arte⁹.

Possivelmente, é neste ponto que reside a maior dificuldade de se compreender o Maneirismo, porque é exatamente na suposta aceitação da realidade cultural precedente que se torna mais dramático, mais chocante o seu rompimento, a sua desarticulação. Para uma crítica mordaz à situação existencial reinante, não cabia o afastamento de seu arcabouço estrutural tradicional. A arte caminha para a ruptura, às vezes sutil, às vezes radical, dos valores compositivos “oficiais”, o que significava um Antinaturalismo latente.

Esta posição, obviamente crítica, impõe que sua base de contestação se desenvolva tendo como referência uma realidade artística supostamente equilibrada, serena, na qual a “corrupção” da ordem apa-reça devastadora. Assim, a concepção da obra de arte é regida, em sua essência, pelo confronto de categorias estéticas opostas, pelo domínio da ambiguidade, da tensão.

Os artistas e escritores do período maneirista não só estavam cõns-cios das contradições insolúveis da vida, na realidade enfatizavam-nas e intensificavam-nas; preferiam reiterá-las e atrair a atração para elas do que encobri-las e ocultá-las. O fascínio que a natureza paradoxal e a ambigüidade de tudo exercia sobre seus espíritos era tão forte que eles isolavam as qualidades contraditórias das coisas, cultivavam-nas como artistas e tentavam perpetuá-las e convertê-las na fórmula básica de sua arte. (HAUSER, 1993, p. 23)

9 Pode-se citar, por exemplo, os tratados de arquitetura de Serlio *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, de 1537; Vignola (1948) *Regola delli cinque ordini di architettura*, de 1562; Palladio (1951) *I quattro libri dell'architettura*, de 1570; e a história da arte de Vasari (1986) *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, de 1550.

A consequência imediata da corrupção dos valores de ordem e equilíbrio da forma é a desarticulação da autoridade histórica da cultura greco-romana: o Antinaturalismo determina a crise do Classicismo, o Anticlassicismo. Ora, para o século anterior, o caminho para a imitação da natureza era a imitação dos antigos. Portanto, nada mais lógico do que a revolta contra a natureza gerar a revolta contra a história, já que são “duas faces da mesma moeda”.

Assim, o Anticlassicismo é desenvolvido a partir de uma pseudoideia de Classicismo. O simples afastamento do uso dos elementos clássicos foi descartado, pois recairia em mera fantasia desvinculada do aparato cognoscitivo conhecido, não surtindo, conseqüentemente, nenhum efeito crítico. Ao contrário, a contestação do antigo tem como referência a sua própria estrutura compositiva: a alteração sutil dos cânones, do sistema das ordens, das boas regras de proporção, euritmia, simetria.

Esta nova realidade denota uma insatisfação com os ideais universais e aponta em direção a uma visão do mundo que começa a definir-se mais realista, uma imagem fragmentária, desestruturada, problemática, de um cosmos desmoronado. O Classicismo aparece como mais uma utopia inaceitável, o renascimento de uma cultura pagã, portanto inferior, que deveria ser superada, gerando o grande drama da arte maneirista.

Para os artistas do Século XV e do Século XVI o clássico não é tanto uma realidade histórica como um conceito abstrato. O clássico não imita-se, emula-se. Como poderia uma cultura cristã limitar-se a copiar a pagã reconhecendo sua superioridade? Por estar tão próximo da perfeição e tendo, ainda assim, de ser superado, o clássico é a dificuldade da arte. (ARGAN, 1993, p. 165)

A CRISE DA “TEORIA”: A “PRÁXIS”

Para os humanistas do Renascimento, como foi visto, o momento da execução prática da arte era reconhecidamente inferior. A concepção estética aparecia em primeiro plano aliada ao desenho, tendo a sua realização material como mera necessidade mecânica.

Porém, alguns problemas começam a aparecer na própria estrutura de seus rígidos dogmas. Existia uma dificuldade enorme em deduzir e, principalmente, em provar a perfeição lógica e universal da composição artística dos antigos monumentos. Percebeu-se no levantamentos levados a cabo nas ruínas romanas que estas possuíam, na realidade, pouca relação com os conceitos dos antigos tratadistas, particularmente Vitruvius, e que não condiziam com o ideal teórico pregado pelos contemporâneos.

Por este motivo, já no início do Cinquecento, um teórico como Serlio pode perguntar-se. Quem tem razão? Os antigos que construíam os edifícios, ou Vitruvius que escrevia a teoria da arquitetura? [...] Existe por um lado uma teoria como a de Vitruvius, por outro uma experiência do monumento: surge assim uma contradição quase contínua entre as duas fontes. (ARGAN, 1973, p. 17, tradução nossa)

Assim, o plano renascentista revela-se uma operação extremamente complexa e difícil, gerando no âmago da arte quinhentista uma verdadeira crise. A crença no valor universal da teoria como base para a produção artística vai desaparecendo em prol da introdução da “práxis” como elemento essencial para a construção da poética da arte. Assim, segundo Argan:

O Maneirismo é, em substância, a busca de uma dignidade intelectual da prática artística para compensar a crise da teoria, ou seja, do caráter cognoscitivo ou teórico da arte. Entende-se que a acentuação da prática e, portanto, da técnica comporta a acentuação da especificidade de cada arte e a renúncia àquela unidade superior que se baseava na dependência comum em relação à arte ideal, ou ao antigo. (ARGAN, 1993, p. 130)

Portanto, a concepção da arte se afasta da “unidade superior” do mundo inteligível e desloca-se em direção à experiência direta do mundo sensível, denotando uma recusa à visão neoplatônica quatrocentista, em prol de uma revisão de Aristóteles, comum em vários círculos filosóficos humanistas no século XVI¹⁰. A teoria, principalmente a tratadística, volta-

10 Wittkower, por exemplo, aponta a filiação de Palladio ao círculo humanista de Vicenza, de tendência explicitamente aristotélica. (WITTKOWER, 1958, p. 72)

se para a análise factual dos monumentos antigos sem a intermediação da esfera ideal que regia o sentido da história para a cultura precedente (Figura 11). Assim, enquanto no tratado renascentista *De Re Aedificatoria*, Alberti busca o sentido da arquitetura a partir da revisão teórica abstrata dos conceitos de natureza e história, não se preocupando em discorrer sobre modelos formais e dimensionais em relação às ordens clássicas e à cidade ideal, os tratadistas maneiristas Serlio e Vignola perseguem o sentido da arquitetura no uso específico de sua linguagem figurativa, seu léxico clássico derivado dos “antigos”. Enquanto Alberti reflete sobre a gênese filosófica da arquitetura, Palladio está interessado nos elementos construtivos e no espaço propriamente dito, na revisão tipológica dos modelos canônicos do passado greco-romano.

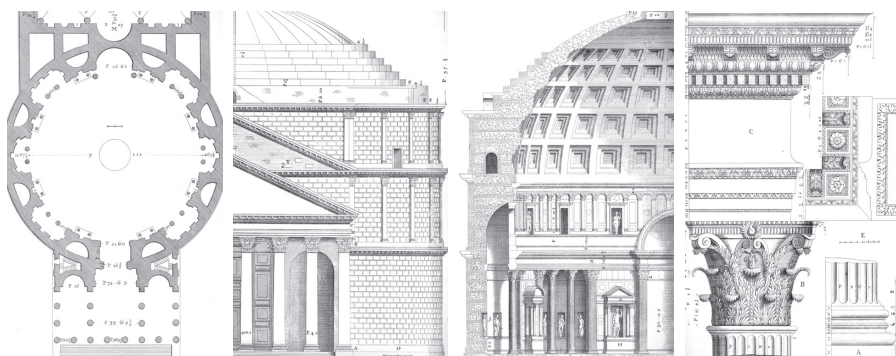


FIGURA 11: Desenhos do Pantheon romano segundo o grande arquiteto vênето (nascido em Padova) Andrea Palladio (1508-1580). Planta baixa, fachada, corte transversal e detalhe das colunas do pórtico frontal, do tratado *I quattro libri dell'architettura*.

Porém, esta preocupação com o aspecto formal dos edifícios “antigos”, a pesquisa e a reflexão de suas características compositivas estão longe de efetivar-se a partir de um rigor arqueológico e filológico que só aparecerá com a cultura do Iluminismo, especificamente na arquitetura neoclássica do século XVIII. Na realidade, a diversidade e a incongruência entre as situações edilícias encontradas nas mais diversas fontes arqueológicas, e a relação contraditória destas com os ensinamentos de Vitruvius, geram uma dúvida constante sobre a validade dos princípios canônicos,

definindo uma relação íntima e necessária entre o exercício da “regra” e o do “arbítrio”:

[...] todos os tratados expõem uma teoria do antigo, mas mais que penetrar no significado histórico dos monumentos, buscam fixar regras particulares sobre proporções do corpo humano ou das ordens arquitetônicas. Mas tudo isto é, na realidade, aparente: Vitruvio é negado pelos dados históricos do monumento, os dados históricos estão em contradição entre si, e assim a regra gera a exceção, o aparente rigor gera o arbítrio. Por isso o que interessa ao artista não é a certeza da regra, mas o contraste entre a regra e o arbítrio, entre a disciplina formal aceita e a tentação de fugir dela: um contraste que reflete, na arte, aquilo que agita todos os níveis da consciência do tempo, e que é, definitivamente, o contraste desde já absolutamente moderno entre autoridade e liberdade. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 5, tradução nossa)

Desta forma, a dualidade entre “regra” e “arbítrio”, entre os princípios retores da composição artística e a sua dissolução, torna-se inevitável no domínio da “práxis” arquitetônica, definindo para os maneiristas uma fonte de inspiração irresistível (Figura 12). Esta dialética estará presente em suas obras, que atingirão um sentido de representação não mais a partir de sua concepção teórica *a priori* e de seu “desenho”, mas sim da transposição de sua realização sensível para o plano do significado, deflagrando, segundo Argan, um Anticlassicismo fatal: “Clássica é a arte que descende de uma teoria e se realiza na prática, anticlássica é a arte da prática ascendente, que se eleva do plano da experiência ao do pensamento”. (ARGAN, 1993, p. 149)

A “práxis” quincentista define um novo perfil para a produção artística, permitindo que a arte humanista se desprenda das amarras rígidas impostas pela sua gênese renascentista. A linguagem clássica, esvaziada de significado, se transforma ora em contestação da ordem, ora em simples capricho e decoro. Porém, este Anticlassicismo vai possibilitar a experiência direta da arquitetura em seu contexto urbano, dando continuidade à modernização dos núcleos medievais preexistentes iniciada no Renascimento, abrindo o caminho para a consolidação da cidade humanista no período barroco.



FIGURA 12: Tempietto Barbaro, projetado por Andrea Palladio (1506-1580). Capela finalizada em 1580, fazendo parte da estrutura da Villa Barbaro, em Maser, também projetada pelo arquiteto vêneto. Fotografia elaborada por Paolo Marton.

O MANEIRISMO, PALLADIO E A CIDADE NO SÉCULO XVI

No século XVI, pela primeira vez, pode-se dizer que foi rompida a estrutura espacial fechada dos núcleos tradicionais. Em muitos empreendimentos maneiristas, as ações de remodelamento arquitetônico pontual, que já eram comuns no período renascentista, dominarão a espacialidade visual da cidade, contribuindo para o seu processo de modernização. Porém, enquanto as intervenções quattrocentistas objetivavam a realização universal do sentido de harmonia, a contaminação do espaço preexistente pela ordem e equilíbrio estáticos do edifício “moderno”, no Maneirismo a arquitetura começa a expressar a experiência imediata do contexto urbano preexistente, absorvendo esta realidade para “costurar”, em suas novas tipologias, o aspecto que viria a ter a cidade moderna. Cada elemento arquitetônico, de acordo com a sua importância hierárquica e com a sua inserção geográfica no sítio, recebe uma função artística diferenciada, afastando-se das concepções unitárias e universais a que se propunha o Renascimento. “Assim, o espaço simbólico e estático da arquitetura do Renascimento se transforma em uma conquista dinâmica do ambiente.” (NORBERG-SCHULZ, 1985, p. 133, tradução nossa)

O arquiteto vêneto Andrea Palladio (1508-1580) é, possivelmente, quem melhor representa a resposta prática para o problema da arte. O pragmatismo com que enfrenta a resolução arquitetônica o afasta da espiritualidade explícita, do furor exasperado que se encontra em Michelangelo em suas últimas criações e da aparente vulgaridade retórica do “projeto” Barroco. A particular apropriação do léxico clássico em sua obra monumental faz dele o arquiteto mais influente do Humanismo fora da Itália, principalmente nos países não católicos. Conhece sistematicamente as fontes antigas, o tratado de Vitruvius e as ruínas dos edifícios romanos. A apropriação da linguagem das ordens é, na maioria das vezes, quase um estudo filológico de suas formas e proporções. O que o diferencia dos artistas e arquitetos do século XV é a busca da inspiração exatamente no caráter material dos edifícios, na leitura factual do Classicismo.

Palladio explicita, portanto, um distanciamento das teorias neoplatônicas do período anterior em prol de uma crença na experiência do mundo sensível para a criação artística. Esta atitude denuncia a sua filiação

aos círculos humanistas de Vicenza, onde se relaciona intimamente com Giangiorgio Trissino e Danielle Barbaro, dois filósofos de tendência claramente aristotélica.

Não é estranho o fato de Palladio não ter se mantido distante da influência aristotélica; seu sentido prático parece refletir sua fé na doutrina da experiência de Aristóteles, assim como sua adesão aos protótipos antigos revela sua familiaridade com a doutrina aristotélica da imitação. (WITTKOWER, 1958, p. 72, tradução nossa)

Apesar de ser aclamado por alguns séculos como grande representante do Classicismo arquitetônico, seu Anticlassicismo é inevitável. Na maioria das vezes, não pode ser encontrado na corrupção radical do equilíbrio canônico, como acontece com Giulio Romano e Michelangelo. Seu maneirismo reside no uso indiscriminado destes elementos, na busca exclusivamente formal de uma adaptação da linguagem das ordens à experiência tipológica dos edifícios. O esvaziamento de seu conteúdo naturalista é, portanto, fatal, recaindo em um formalismo explícito, que denota sua atitude anticlássica.

Este império da “práxis” na obra arquitetônica de Palladio concorrerá para a remodelação artística de pelo menos duas importantes cidades vênetas: Vicenza e Veneza.

Já em sua primeira obra em Vicenza, a restauração do “Palazzo della Ragione” (1549), promove a redefinição do eixo central da cidade e a recuperação de um tema tipicamente romano: a transformação do palácio cívico em fórum e basílica. O edifício preexistente se encontrava em uma posição de certo isolamento, delimitando uma grande praça e mais alguns espaços livres adjacentes. Palladio aproveitará o seu “desafogo” relativo às duas maiores elevações, ignorando as poucas conexões existentes com as construções circundantes e desenvolverá, assim, um sistema compositivo regular em todas as quatro fachadas. Na realidade, é justaposta ao antigo organismo medieval irregular uma “casca” moderna composta de uma *loggia* de dois andares, com arcos de motivo serliano enquadrados por duas ordens sobrepostas de colunas dóricas e jônicas, solução obviamente inspirada no Coliseu e já contemplada por Alberti no Palazzo Rucellai em Florença. A superfície externa é tratada com pedra muito branca contrastando duramente com as sombras escuras das arcadas profundas que se abrem para os corre-

dores abobadados de circulação. Desta forma, o edifício oferece ao ambiente uma intensa luminosidade conseguida pela irradiação da luz na brancura das paredes e no seu contraste pesado com a penumbra intensa das grandes aberturas (Figura 13).

A Basílica de Vicenza assume, portanto, posição de destaque como centro ideal do núcleo citadino. Com a construção de inúmeros palácios urbanos, Palladio contribuirá para a irradiação desta latinidade pragmática para todo o tecido da cidade. Porém, estes edifícios viriam a assumir uma posição bem menos favorável no que diz respeito à sua perceptibilidade e à sua exposição à luz natural, pois seriam erguidos em vias normalmente estreitas, no alinhamento da rua, e em lotes que os obrigavam a estar agregados a outros edifícios preexistentes.

Em função disto, os efeitos luminosos não poderiam mais ser confiados exclusivamente à luz e ao ambiente natural, assim como a composição rítmica e regular teria de dar espaço a uma articulação mais complexa, que transferisse o interesse da sua visão frontal à visão em escorço. Portanto, estes efeitos são forçosamente obtidos a partir da captação exasperada dos contrastes de luz e sombra conseguidos através da complicada modenatura de relevos, recuos, texturas, cheios, vazios, bem como da cadência das ordens de colunas e pilastras colossais que dirigem a fuga perspéctica em altura.

Quando se queria ‘magnificar’ a construção ou fazer que parecesse maior do que era, havia apenas duas possibilidades: cadenciar a superfície frontal com elementos verticais (colunas, meia colunas, pilastras) para reforçar o efeito de fuga perspéctica ou acentuar a fuga perspéctica em altura através do recuo dos planos e da intensificação das diferenças proporcionais. Em ambos os casos era um efeito cenográfico que, por outro lado, exigia também a intensificação dos efeitos de luz, obtidos na maioria das vezes com o contraste direto dos vazios escuros das janelas e das superfícies claras da parede, com as sombras diretas e projetadas determinadas pelos destaques iluminados lateralmente, com o branco ardente das esculturas comprimidas no penacho das janelas. (ARGAN, 1993, p. 135)

Deste modo, a fachada adquire uma nova importância, não mais como a conclusão externa da construção, e sim como superfície cenográ-

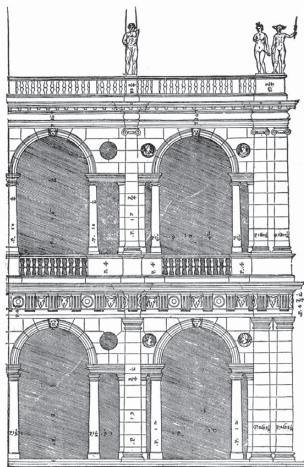
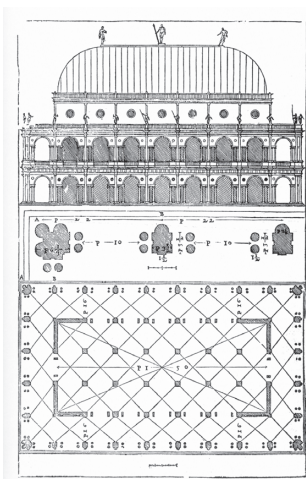


FIGURA 13: Desenhos do Palazzo della Ragione de Vicenza, do tratado *I quattro libri dell'architettura*. Fachada, planta baixa e detalhe das ordens sobrepostas da fachada. Intervenção projetada por Andrea Palladio na década de 1540.



FIGURA 14: Palazzo Valmarana, em Vicenza, projetado por Andrea Palladio e construído na década de 1560. Fotografia elaborada por Paolo Marton.

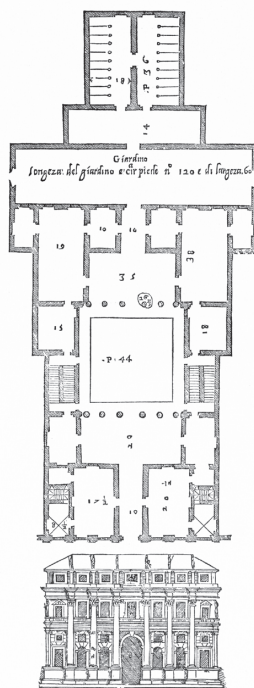


FIGURA 15: Palazzo Valmaran. *I quattro libri dell'architettura*.

fica exposta para adornar as ruas, transformando o espaço urbano em um espetáculo de modernidade “latina” (Figuras 14-15).

A obra de Palladio também se estende para a área rural da província, onde projeta e constrói inúmeras vilas. Curiosamente, o arranjo espacial destes edifícios segue um esquema tipológico completamente diferenciado em relação à articulação dos palácios urbanos. A condição de isolamento no ambiente e na luz do campo gera composições arquitetônicas volumetricamente complexas, ao contrário dos palácios urbanos, mas com uma modenatura extremamente simples. O que se destaca no edifício sede é, quase sempre, um pórtico clássico que marca o seu acesso e denuncia a sua filiação ao “antigo”. A luz incide fortemente nas construções, tendo seu maior contraste na sombra profunda da “pronaos” (Figuras 16-17).

Na arquitetura de Palladio, portanto, a composição plástica delata imediatamente uma filiação às características da preexistência edificada, do sítio natural e da luminosidade, ou seja, do contexto ambiental específico em que o edifício está inserido. A diversidade das soluções tipológicas desenvolvidas na região urbanizada e na zona rural de Vicenza acusa um grande pragmatismo no desenvolvimento dos tipos edilícios de “palácio” e “vila”. Isto não quer dizer, segundo Argan, que o arquiteto almeja a separação categórica entre o campo e a cidade. Pelo contrário, estende a ideia de renovação urbana para o território rural, propondo o *renovatio* não só da cidade, mas de todo o domínio político e econômico de Vicenza. Isto é conseguido através de uma “espacialidade psicológica”, que constrói uma imagem mental organizada da nova estrutura física da região a partir da experiência visibilística gradativa de seus acontecimentos arquitetônicos geograficamente afastados (Figuras 18-19).

Palladio, entretanto, já tinha condições de levar em conta uma espacialidade psicológica, não baseada apenas na visão objetiva, mas na memória daquilo que se viu e na expectativa daquilo que se verá. (ARGAN, 1993, p. 138)

Em sua maturidade, Palladio irá se deslocar para Veneza, cidade mais importante do Vêneto, produzindo uma obra que viria a ser menos extensa do que a do território de Vicenza, porém não menos significativa.



FIGURA 16: Uma das quatro fachadas idênticas da Villa Rotonda, em Vicenza, projetada por Palladio em 1566. Fotografia elaborada por Paolo Marton.

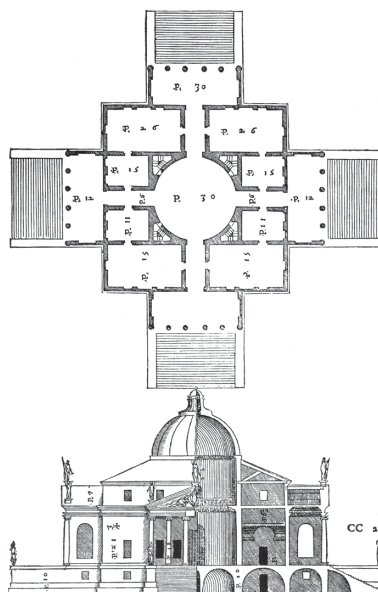


FIGURA 17: Villa Rotonda, do tratado *I quattro libri dell'architettura*.

Entre outras construções de vulto, projeta a fachada de uma igreja na ilha principal, chamada San Francesco della Vigna, projeta dois templos do lado oposto da Baía de São Marcos: a Igreja de San Giorgio Maggiore, na pequena ilha de mesmo nome, e o templo de Il Redentore, na vizinha Ilha da Giudeca. Com os dois edifícios na beira do grande canal da Giudeca e no limite visual do conjunto da Praça de São Marcos, é rompido visualmente o denso núcleo medieval da cidade para além de seus limites tradicionais.

As fachadas principais são articuladas através da sobreposição de frontões clássicos. O frontão mais baixo, sustentado por uma ordem de pilastras ou colunas, é interrompido pelo alto frontão central, amparado por uma ordem colossal de colunas. O frontão interrompido elimina, deste modo, a necessidade do uso de volutas para a transição da parte mais alta da fachada, que coincide com a nave principal, à parte mais baixa, coincidente com as capelas laterais, fazendo uso exclusivo de elementos presentes no léxico clássico. Assim, o arquiteto marca de forma monumental o eixo de acesso dos edifícios, direcionando o interesse da composição para a porta central.

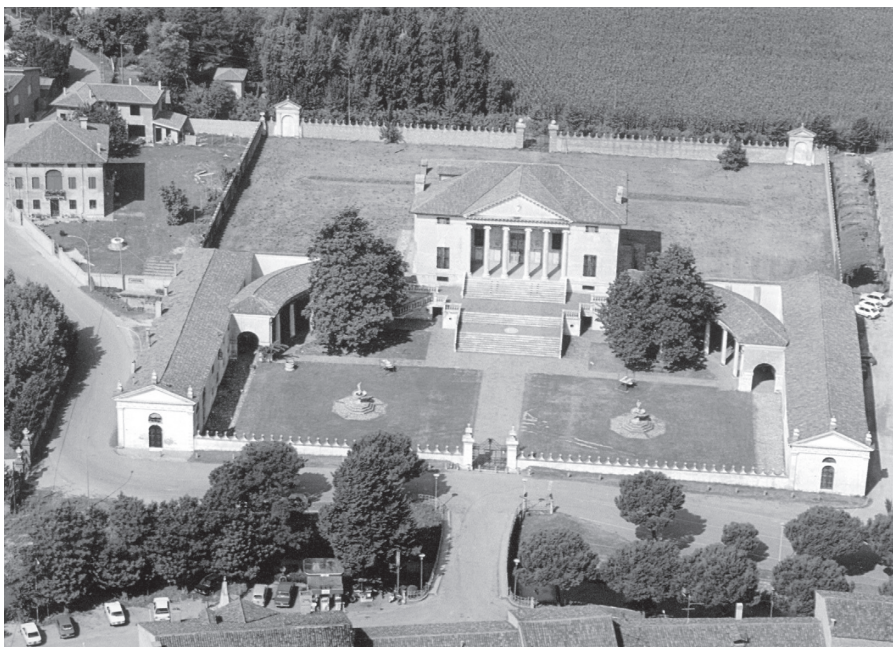


FIGURA 18: Imagem aérea da Villa Badoer, construída em 1557 na pequena cidade de Fratta, e projetada por Andrea Palladio. Fotografia elaborada por Paolo Marton.



FIGURA 19: Villa Bradoer. Fotografia elaborada por Paolo Marton.

Aliás, com exceção deste vão, todo o resto da fachada é tratado com mármore branco reluzente, oferecendo uma incrível luminosidade para a visão frontal das duas basílicas, contrastando com os tons terra das edificações venezianas (Figura 20).

Por outro lado, apesar de sua filologia clássica, Palladio concebe as cúpulas altas e inchadas dos dois templos e os seus campanários seguindo um esquema tipológico muito próximo ao das cúpulas bizantinas e ao do campanário medieval de São Marcos. Esta “homenagem” à grande basílica não é infundada, relacionando o caráter inovador das fachadas reluzentes à tradição arquitetônica da República de Veneza¹¹ (Figuras 21-23). Com tudo isto, segundo Argan, o problema diante do qual Palladio se coloca em Veneza é:

[...] dilatar ou até mesmo abrir o espaço restrito e repleto da cidade medieval. Estabelecendo dois vistosos elementos cenográficos além da bacia de São Marcos, ele inseria sua vasta espacialidade no tecido urbano, aumentando de repente a escala métrica da cidade. (ARGAN, 1993, p. 162)

Portanto, o Maneirismo, a partir da contestação do equilíbrio e da ordem renascentista, através do desfacelamento das teorias naturalistas e classicistas, promove, no campo da “práxis” sensível da arte, um grande desenvolvimento em relação à ideia de renovação urbana já iniciada no período anterior. O século XVI inaugura o rompimento com a cidade limitada, apertada e densa do Medieval¹² em prol da criação de um sistema urbano de grandioso apelo retórico, o espetáculo da cidade que se desenvolverá, finalmente, na era barroca.

11 No século XVII, muitos arquitetos barrocos irão se utilizar deste mesmo princípio compositivo, como é o caso das duas cúpulas inchadas e da intensa luminosidade da Igreja de Santa Maria della Salute de Baldassare Longhena.

12 “Em relação à paisagem e ao assentamento, [o Maneirismo] determinou uma abertura do baluarte fechado, que até então tinha representado a imagem básica do hábitat humano.” (NORBERG-SCHULZ, 1985, p. 148, tradução nossa)



FIGURA 20: Fachada da Igreja de San Francesco della Vigna, projetada por Palladio em 1562. Veneza. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 21: Panorâmica da cidade de Veneza captada do Campanário de San Marco. Avista-se, na Ilha da Giudecca, em frente à entrada do Canal Grande, a Igreja Il Redentore, projetada por Andrea Palladio em 1577. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 22: Vista da Igreja de San Giorgio Maggiore, na ilha de mesmo nome, capturada do Campanário de San Marco, em Veneza. O templo foi desenhado por Palladio em 1566. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 23: Vista da Igreja e da Ilha de San Giorgio Maggiore. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



Parte 2

O BARROCO E A CULTURA HUMANISTA

3

O BARROCO, O NATURALISMO E O PROBLEMA DA IMAGINAÇÃO

A arte barroca não acrescenta nada ao conhecimento objetivo ou positivo da natureza e da história: para indagar a natureza existe agora uma ciência, para reconstruir e explicar os acontecimentos do passado existe uma historiografia. O artista se interessa pela natureza e pela história apenas enquanto o pensamento da natureza e da história lhe permite ultrapassar os limites do real, estender a experiência da realidade ao possível. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 222, tradução nossa)

Para a cultura renascentista, o conhecimento e a representação objetiva da natureza, da estrutura lógica do “cosmos” ordenado e finito, aparece como princípio retor para a filosofia, a ciência e para as artes. A arte passa a ser regida pelo conceito de *mimesis*, a contemplação de uma realidade intelectual ideal recodificada sob a forma de “desenho”. O caminho para a arte, a imitação da natureza, se dá através da imitação dos “antigos”, o renascimento da herança clássica greco-romana.

Foi visto, porém, que esta visão neoplatônica do mundo desmorona no século XVI, em virtude da problemática realidade política, religiosa, científica que se desenha a partir de finais do período quatrocentista. O projeto renascentista aparece então como mera utopia, uma ingênua e inviável busca de uma ordem universal inexistente. A arte, conseqüentemente, volta-se contra os princípios estruturantes de natureza e história, tendo como resultado imediato a oposição a esta ordem preestabelecida. Aparentemente, o ideal de *mimesis* sobrevive, mas na realidade é negado implacavelmente pelo Antinaturalismo e pelo Anticlassicismo latentes.

Após este eclipse maneirista, a eclosão do Barroco no início do século XVII vai possibilitar a recuperação da autoridade do Classicismo. Mas a relação da arte com a natureza será potencialmente diferente daquela proposta no início do Humanismo. A antiga estrutura estática do cosmos renascentista não é mais acolhida no círculo cultural em função da afirmação inevitável da nascente ciência moderna. A experimentação do mundo real, a noção de movimento contínuo, a consciência da extensão infinita do universo já eram temas presentes na complicada jornada maneirista, mas são agora fatos aceitos como inevitáveis, inclusive pelas camadas mais tradicionais da sociedade. A diferença é que a fusão entre ciência e arte pregada pela Renascença e base para grande parte do drama quinhentista será rompida definitivamente. Os problemas oriundos da interpretação do mundo afastam-se do domínio da arte e voltam-se, exclusivamente, para a experimentação científica e para a filosofia:

A tese da forma racional do universo, revelada pela Escritura e teorizada pela escolástica, se torna cada vez mais incerta: não se pode continuar negando com a sofisticada hermenêutica dos textos sacros a evidência das descobertas geográficas ou da nova ciência física; nem a arte, que se quer a serviço da Igreja, pode continuar a representar como fixa e constante uma realidade que a ciência descreve como movimento e mutação contínuos. Por outro lado, a hipótese de que a arte barroca, com as suas formas em movimento, queira representar o universo em seu contínuo devir não se sustenta diante de uma análise mais acurada: fixa ou móvel que seja, a estrutura do universo já não é o objeto de interesse dos artistas, assim como já não constitui senão dentro de limites cada vez mais estreitos – matéria de dogma ou argumento de disputas doutrinárias. (ARGAN, 2004, p. 57)

Portanto, a crise que gerou toda a produção estética do Maneirismo é sanada quando a arte toma um caminho independente diante da natureza. Porém, esta tese, como expõe Argan, não é consenso para a crítica contemporânea. Muitos teóricos enxergam aspectos inerentes à composição barroca relacionados com os caminhos a que seguiram a ciência e a filosofia modernas, tanto em relação à sua metodologia de interpretação

do universo sensível, quanto à própria noção de mundo que se firma nos séculos XVII e XVIII.

Assim, o caráter de movimento, a dinâmica da forma, a inquietação compositiva próprios de algumas realidades artísticas dos séculos XVII e XVIII seriam interpretados como reflexos da estética barroca sobre a visão moderna da natureza, a animação constante, a experiência da vida como contínuo devir (Figuras 24-25). A sugestão infinita oriunda da contração e da dilatação constantes do espaço, conseguidas pela oscilação da forma e pela projeção perspéctica infinita, relacionar-se-ia com as concepções filosóficas de Leibniz. A maneira organizada e sistematizada como os artistas materializavam as suas complexas e aparentemente irracionais criações



FIGURA 24: Roma. Vista do pátio interno do Palazzo della Sapienza, projetado por Giacomo della Porta (1532-1602) em 1577, edifício que abrigaria parte da renascentista universidade romana. Ao fundo se elevaria a minúscula estrutura da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, com sua acolhedora fachada côncava – frontispício que entraria em forte oposição às formas convexas do tambor da cúpula, que por sua vez seria confrontado pelas concavidades que circulariam a base da lanterna, bem como pela verticalizada espiral cônica que arremataria o lanternim e todo o corpo central do edifício. Fotografia anterior ao ano de 1934.

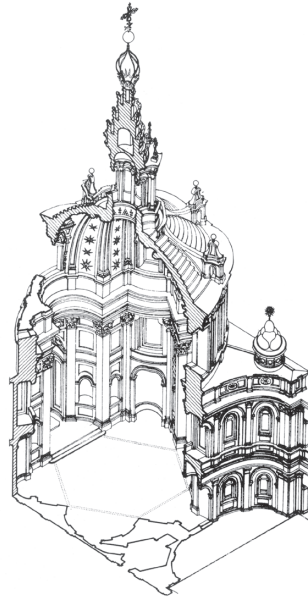


FIGURA 25: Perspectiva axonométrica da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. O templo centralizado, construído por Francesco Borromini (1599-1667) entre 1642 e 1650, seria uma das obras mais complexas e revolucionárias da história da arquitetura. Desenho elaborado por Paolo Portoghesi.

refletiria o espírito de síntese presente nas teorias de Descartes. Norberg-Schulz compreende como a principal característica semântica do Barroco a fusão entre as categorias simbólicas de sistematicidade e dinamismo, reflexo imediato da nova interpretação científica do mundo:

Assim, os sistemas do século XVII possuíam um caráter aberto e dinâmico. Partindo de um ponto fixo, podiam ser estendidos até o infinito. Neste mundo ilimitado, o movimento e a força assumem importância primária. Ideias análogas se encontram na filosofia de Leibniz cem anos depois; mas também no universo mais simples e mais racional de Descartes se acha a ideia de que a extensão espacial é a propriedade fundamental de todas as coisas e as suas diferenças baseiam-se em movimentos diversos. Enquanto o universo do Renascimento era fechado e estático, a visão barroca o faz aberto e dinâmico. Logo, compreendemos como os dois aspectos do fenômeno barroco, sistematicidade e dinamismo, aparentemente contraditórios, formam uma totalidade plena de significado. A necessidade de pertencer a um sistema absoluto e integrado, mas ao mesmo tempo aberto e dinâmico, constitui a postura fundamental da época barroca. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 6, tradução nossa)

Esta concepção, demasiado atrelada a uma relação direta entre artifícios compositivos e a visão do mundo da elite científico-filosófica europeia, poderia parecer um desenvolvimento retórico sem um fundamento realmente sólido. A própria diversidade entre as inúmeras poéticas barrocas tornaria esta tese por demais frágil, uma vez que as diretrizes de movimento constante, projeção infinita, espírito de sistema, não são definitivamente comuns a todas as experiências barrocas. Assim, da mesma forma que Argan, Benevolo afirma:

De modo semelhante, geometria, natureza e história deixam de ser consideradas partes necessárias de um sistema imutável de valores e, por isso, associadas às leis da arquitetura por meio de uma harmonia preestabelecida, mas sim actividades que produzem valores novos e autônomos, que podem ser utilizados como alternativa àqueles consolidados pela tradição. (BENEVOLO, 1991, p. 190)

O afastamento, defendido pelos dois críticos italianos, da arte do século XVII em relação à contemplação e representação da natureza revela que os artistas não buscam mais o domínio do “real”, a experiência sensível do mundo (que se torna, por outro lado, o escopo básico da ciência). Como consequência, a “verdade” não interessa se não como referência para a sua superação, a técnica artística não está mais a serviço da representação “correta” da natureza, mas da ampliação das “barreiras” do possível. “Aliás, quanto mais a ciência declara que tem por fim (e não por princípio) a verdade, tanto mais se afirma que a arte não pode ter outro fim que não a ficção.” (ARGAN, 2004, p. 50)

Portanto, a arte barroca elevará a experiência do real a patamares nunca antes concebidos, rompendo as amarras do conhecimento objetivo para abrir caminho para o domínio humano da imaginação. Libertando-se dos limites da criação, a “verdade” cede posto para o verossímil e para o fantástico, que se configuram como o autêntico objetivo da produção artística (Figuras 26-29). Portanto, historicamente, a arte barroca se firma quando o princípio compositivo se desloca do império da forma para o comando da imagem:

O barroco nasce como reação à crise maneirista da forma, porém não como restauração do valor absoluto e universal da forma, mas sim como grandiosa afirmação do valor autônomo e intrínseco da imagem. Nos teóricos do século XVII é bem clara a idéia de que o ‘engenho’ típico do artista é a imaginação, e de que esta atividade é nitidamente distinta daquela que produz conceitos e noções, bem como daquela atividade a um tempo intelectual e representativa que, no Renascimento, produzia em igualdade de valor formas sensíveis e conceitos abstratos. (ARGAN, 2004, p. 51)

Por isso, não são exatamente as imagens que derivam do mundo sensível ou do mundo dos conceitos que se afirmam como o tema básico para a arte, mas aquelas que nascem da habilidade criativa da mente humana, na capacidade de interpretação ilimitada contida na apreensão dos fenômenos por cada indivíduo. Portanto, além da prática tipicamente barroca da verossimilhança, que possibilita atingir “verdades” ocultas superiores



FIGURA 26: Interior da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. Detalhe da calota da cúpula que acolheria a complexa interpenetração de estruturas côncavas e convexas, módulos espaciais que desenhariam uma espécie de estrela de seis pontas. A complicada forma que animaria a cavidade interna seria regida por esforços de contração e dilatação: partiria da base do piso e, na altura da cúpula, transformar-se-ia gradativamente em um perfeito círculo plano aberto à luz que penetraria no ambiente descendo pelo lanternim. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 27: Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. Pode-se perceber como a morfologia interna guardaria pouca relação com o tratamento volumétrico exterior. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

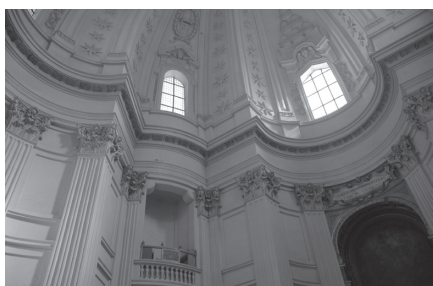


FIGURA 28: Detalhe do interior de Sant'Ivo alla Sapienza. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 29: Detalhe do interior de Sant'Ivo alla Sapienza. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

através do ilusionismo ótico¹, firma-se como a operação artística por definição o exercício infinito da imaginação, que rompe implacavelmente os limites da realidade objetiva, expondo um mundo muito mais atraente, mais sedutor (Figura 30).

A imaginação é o superamento do limite: sem a imaginação tudo é pequeno, fechado, parado, incolor, com a imaginação tudo é vas-

1 “A promoção dos valores óticos a um papel estrutural na obra do artista se coliga estreitamente à representação do infinito. Se a cultura clássica e a sua revisão renascentista operaram a posteriori o controle da capacidade ótica, teorizando várias adaptações e correções das imagens em função da sua visibilidade, a cultura barroca pôs o problema da percepção no centro de seu interesse.” (PORTOGHESI, 1997, p. 8, tradução nossa)

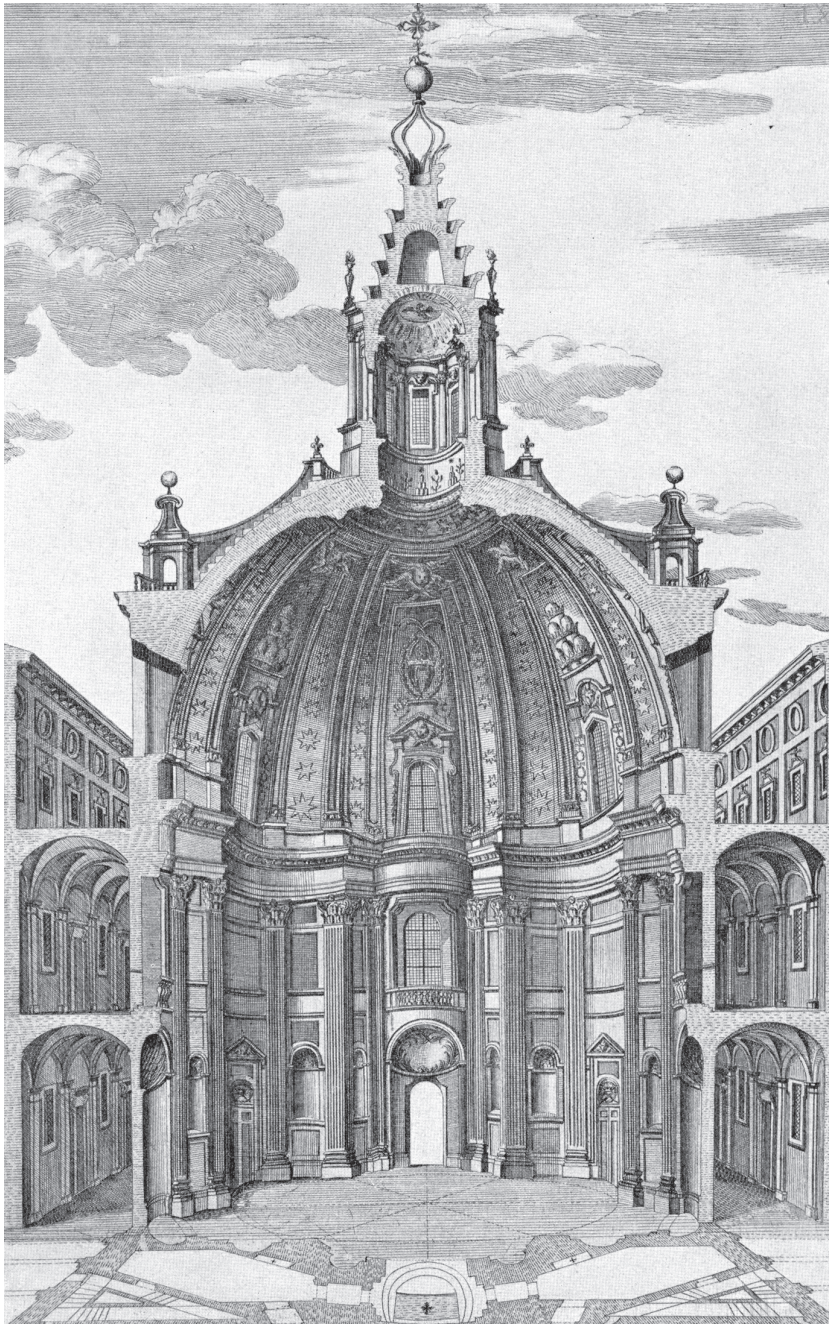


FIGURA 30: Corte em perspectiva da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, proveniente da sua coletânea de obras de arquitetura denominada *Opere*, publicada em 1721.

to, aberto, móvel, colorido. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 264, tradução nossa)

Mas de onde vem o sentido da imaginação? De fato, após a superação do conceito renascentista de *mimesis*, o artista barroco passa a se preocupar com a representação de determinadas entidades culturais que demandam uma mudança de estratégia ante o exercício da arte. A realidade exposta pelas instituições políticas seiscentistas não poderia ser descrita como algo presente no mundo objetivo, impotente e limitado. Pelo contrário, o arcabouço “sobrenatural” da Igreja e do Estado é visto contido em um universo extraordinário, delirante e arrebatador, só passível de representação a partir da capacidade imaginativa infinita dos indivíduos. O artista organiza com sua técnica retórica e persuasiva a demonstração visibilística da verdade superior das esferas culturais barrocas, e o fruidor interpreta ativamente a imagem representativa que absorve da obra².

Portanto, a arte possibilita a substituição da realidade pela imaginação, transforma o que está além da razão objetiva em realidade visível³. O ilusionismo ótico, a maravilha, o fantástico permitem o esclarecimento da “prodigiosa” organização do mundo dominante, incompreensível para a contemplação racional. As paixões que o poder das imagens emanadas pela técnica artística despertam nos homens promovem a compreensão da mensagem sobrenatural que as grandes estruturas de poder transmitem aos seus seguidores, tornam realidade o que era antes apenas alcançado pela imaginação (Figuras 31-32). A arte cumpre enfim seu papel de agente da persuasão:

Aquilo que a imaginação concebe se deve tornar, súbito e totalmente, realidade. Esta é a função da técnica. Mais que na novidade e vastidão das invenções formais, a grandiosidade histórica de Bernini reside na sua ilimitada confiança na capacidade técnica, capaz de realizar tudo aquilo que se pensa e se deseja. Mesmo a salvação espi-

2 “Em grau maior ou menor, a imaginação é de todos. Mas só o artista sabe traduzir em imagens visíveis aquelas fabricadas pela imaginação.” (ARGAN, 2004, p. 87)

3 “A antítese realidade-imaginação não possui mais razão de existir; a imaginação substitui inteiramente, anula a realidade.” (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 264, tradução nossa)

ritual e a felicidade terrena dos homens: a Igreja é o aparato técnico da salvação, o Estado o aparato técnico da felicidade. Para ensinar a imaginar, a ultrapassar os limites do finito e do contingente, mas, sobretudo, para fazer da imaginação uma realidade visível, existe a técnica da arte. (ARGAN, 1994b, v.3, p. 262-263, tradução nossa)



Figura 31: *Alegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti*. Afresco pintado entre 1691 e 1694 por Andrea Pozzo (1642-1709) na abóbada que cobre a nave da Igreja jesuítica de Sant'Ignazio, em Roma. Notar a perspectiva trompe-l'œil que sugere ilusionisticamente a abertura da nave para o céu. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



Figura 32: Tumba de Alessandro VII, esculpida por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) entre 1671 e 1678 para o interior da Basílica de San Pietro, em Roma. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

4

A PERSUASÃO

A recusa das concepções naturalistas desenvolvidas desde a gênese do Humanismo justifica-se também em função das novas propostas doutrinárias a que a Igreja se impõe a partir do Concílio de Trento, bem como pela realidade política dos poderosos Estados europeus, em plena ascensão já em finais do Cinquecento. Não interessava para estas grandes estruturas políticas e religiosas a exaltação de conceitos abstratos por demais ligados a círculos da cultura erudita. A Igreja contrarreformista bem como os governos absolutistas precisavam de um mecanismo de divulgação e de exposição da imensa força a que se propunham, uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos, declarando a legitimidade histórica e a relevância presente em suas estruturas totalitárias.

Na verdade, ao conhecimento e à demonstração das verdades dogmáticas se sobrepõe o incentivo à ação propriamente dita. O importante é viver de acordo com os desígnios da Igreja e do Estado, participar da jornada católica com fervorosa devoção, oferecer absoluta obediência à política do soberano, independentemente do motivo da existência de tal arcabouço cultural⁴. Desta forma, a propaganda política e religiosa assume um papel primordial para a cultura humanista no século XVII – e não poderia existir melhor agente para a persuasão do que o apelo visual, acessível a todas as camadas da sociedade⁵. Esta necessidade de persuadir os fiéis e os súdi-

4 “A devoção é a redução da vida religiosa à práxis: o devoto não pede a demonstração das verdades supremas, mas apenas elege um certo modo de comportamento.” (ARGAN, 2004, p. 86)

5 Sobre a estratégia da Igreja Católica no século XVII, afirma Argan: “De qualquer modo, em ambos os casos a religião se preocupa mais em dirigir as escolhas e os comportamentos hu-

tos acabaria, conseqüentemente, sendo mais um incentivo para fomentar a resistência por parte das classes dominantes em financiar uma arte que continuasse perseguindo a forma racional do universo – ou a sua problemática contestação, como acontecia no período maneirista. A arte passa a perseguir o caminho de representação nos domínios da imaginação humana, sem dúvida uma atitude mais condizente com o novo papel que estava assumindo como instrumento de propaganda. Segundo Brandão (1999, p. 138): “Ao sistema interessava, portanto, persuadir o cidadão, seduzi-lo através do impacto visual, da imaginação e do arrebatamento”.

A sobreposição da esfera do útil em relação à demonstração teórica afirmará, conseqüentemente, a fundamentação da arte como instrumento de divulgação, de propaganda, de comunicação⁶. Assim, os artistas tornam-se mestres no discurso retórico, que nas artes plásticas será traduzido na sedução pela hipnose visual, pelo encanto e admiração do olhar. Sendo a arte produzida e assimilada pela capacidade imaginativa humana, em que o domínio do possível pode ser estendido *ad infinitum*, a sua realização final é o apelo ao fantástico, à maravilha, ao sentimento de excitação, êxtase, ebriedade, como reconhecia Wöfflin ainda no século XIX: “Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. [...] não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado”. (WÖFFLIN, 1989b, p. 47-48)

O espaço barroco desenvolve-se, desta forma, como uma grande encenação dramática, onde todos são protagonistas de uma experiência inebriante, inusitada, monumental. Por isso, a arquitetura dos séculos XVII e XVIII apresenta-se quase sempre como um grande teatro, onde o povo

manos do que em contemplar e descrever a lógica providencial do universo. E, já que há controvérsia, ambas as partes buscam argumentos que possam orientar a escolha e impedir as dissidências. Em suma, persuadir agora é bem mais importante que demonstrar”. (ARGAN, 2004, p. 49)

- 6 “Os artistas são orgulhosos da própria técnica de comunicação e freqüentemente se servem de técnicas diferentes para atingir os fins diversos a que se propõem. Os princípios de auto-ridade, os valores que comumente sua obra afirma e exalta são apenas os conteúdos, às vezes casuais, da comunicação: o que importa é que se estabeleça a comunicação, e que esta se dê em todos os níveis, como os meios e os processos, diretos e indiretos, mais eficazes.” (ARGAN, 2004, p. 71)

exerce o papel principal, fazendo da arte barroca uma das mais democráticas de toda a história.

“O GRANDE TEATRO DO MUNDO”: A PRAÇA DE SAN PIETRO EM ROMA

Bernini demonstra estes princípios retóricos na mais importante obra do Barroco romano: a Praça de San Pietro. Nela, o arquiteto busca elevar ainda mais a condição da basílica enquanto sede da Igreja Católica através de artifícios dramáticos, com o uso das propriedades da percepção humana. O espaço se insere em todo o processo de modernização da cidade, irrompendo em seu tecido como a síntese de toda a pesquisa visual empreendida.

No último quarto do Cinquecento, já um maneirista como Giacomo della Porta expunha, sob a influência direta da Contra-Reforma, uma atitude de alto teor persuasivo no que diz respeito à construção da Igreja de San Pietro. Sabe-se que o projeto definitivo foi elaborado criteriosamente por Michelangelo a partir de 1547, quando assumiu as obras. Sua plasticidade contínua e tensa rompeu definitivamente a composição serenamente aditiva de Bramante, impondo, apesar da preservação da tipologia de cruz grega, uma concepção ligada aos conflitos existenciais típicos do Maneirismo, principalmente a ideia da elevação da forma a um patamar de tensões e conflitos espirituais que não caberiam na condição de equilíbrio da proposta anterior.

Por isso, é concebido um organismo fechado e pesado, onde a tensão entre forças verticais e horizontais se faz latente. A cúpula monumental é definida como um grande elemento esférico, com um impulso vertical conduzido pelos pares de colunas do tambor cilíndrico e pelos pronunciados espigões que partem destas ordens, levando-as até o lanternim. Em função da grande dimensão da calota esférica, a cúpula apresenta-se visualmente achatada, e com um lanternim incompreensivelmente monumental. Esta composição oferece a ideia de que o forte direcionamento vertical das colunas e dos espigões é implacavelmente barrado pelo achatamento da cúpula e pela imensa lanterna pousada em cima da calota, expondo um desconforto compositivo típico da cultura maneirista (Figura 33).

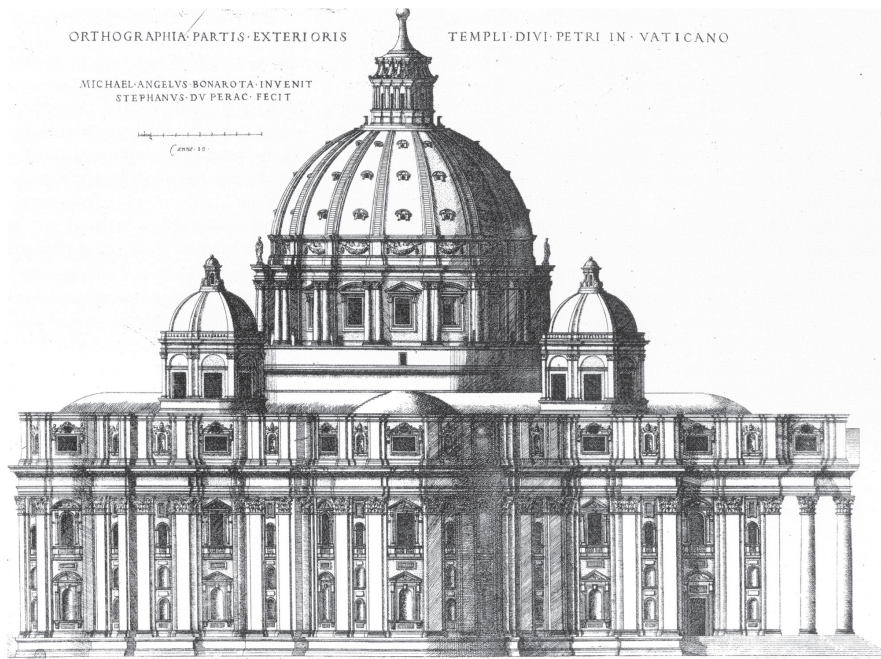


FIGURA 33: Uma das fachadas laterais do projeto, iniciado em 1547, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) para a Igreja de San Pietro. Desenho elaborado pelo arquiteto e pintor francês Étienne Dupérac (1520-1607), e publicado em 1569.

Apesar do grande cuidado que Michelangelo empreendeu para que seu projeto fosse realizado em sua total integridade após a sua morte, o seu sucessor, Giacomo della Porta, o modifica substancialmente, quando finalmente realiza a obra da cúpula em finais do século XVI. O organismo resultante efetiva a eliminação da composição tensa e contraditória anterior em prol da representação da cúpula como o símbolo da retomada da estabilidade da Igreja após o Concílio de Trento, reafirmando seu papel como ponto de convergência para todo o universo católico. O artifício retórico desenvolvido centra-se, simplesmente, na diminuição do contraste entre os direcionamentos verticais e horizontais que causavam o esmagamento da cúpula na composição anterior. As seções dos espigões são suavizadas substancialmente, amenizando o sentimento de elevação vertical em direção ao pesado lanternim. Por outro lado, a altura da cúpula externa é elevada em oito metros, transformando-a em um volume levemente ogival, ao

mesmo tempo que a altura do lanternim é diminuída, substancialmente, em pouco menos de dois metros. Desta forma, a cúpula da Basílica de San Pietro torna-se um organismo mais leve; perde o caráter de forma achatada, comprimida, resultante da proposta de Michelangelo, irrompendo no ambiente da cidade de Roma e de todo o mundo católico como o eixo simbólico da fé cristã (Figura 34).

Totalmente de acordo com esta concepção problemática, Michelangelo concebeu uma cúpula hemisférica apertada, comprimida e absolutamente relacionada ao enfoque que dava a suas soluções. Porta deu à cúpula uma curva mais elegante, elevada e ascendente. Para conseguir esta mudança, teve de elevar os centros das cúpulas interior e exterior, a primeira aproximadamente uns 3,50 metros e a segunda ao redor de 4,60 metros, dando, assim, como resultado, uma cúpula com uma pendência muito abrupta em sua parte inferior. Por outro lado, teve de situar os centros 4,00 metros além do eixo vertical, o que gera como resultado a elevada curva tanto dentro como fora. Podemos agora traduzir em cifras o aumento de altura introduzido por Porta na cúpula de Michelangelo. De acordo com meus próprios cálculos sobre a maquete, a cúpula de Michelangelo, desde a cornija do tambor até o anel interior do ápice, deveria ter tido 21,79 metros de altura. Porta agregou a ela quase uma terceira parte, e a cúpula exterior se eleva 8,08 metros acima da de Michelangelo. Ninguém pode negar que é uma cifra considerável. A cúpula elevada de Porta reflete uma alteração nos valores estéticos e isto é ainda mais claro quando se considera a relação entre a cúpula e o lanternim. Porta diminuiu a altura da lanterna projetada por Michelangelo em 1,83 metros. (WITTKOWER, 1979, p. 522, tradução nossa)

Mas estas não foram as únicas modificações ao projeto de Michelangelo. Em 1607, fez-se necessário um aumento considerável da nave e a edificação de uma grande e larga fachada rompendo definitivamente com o princípio inicial de uma estrutura contínua para a igreja, desarticulando de vez a massa escultórica pesada, tensa e fechada do organismo michelangesco. Por outro lado, estas obras, realizadas sob a coordenação do arquiteto Carlo Maderno, colocam o templo em uma condição urbana mais explícita, contribuindo para “projetá-lo” ao tecido urbano (Figuras 35-36).



FIGURA 34: Cúpula da Igreja de San Pietro, construída por Giacomo della Porta. Concluída em 1593. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 35: Interior da nave da Igreja de San Pietro projetada por Carlo Maderno e construída a partir de 1607. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

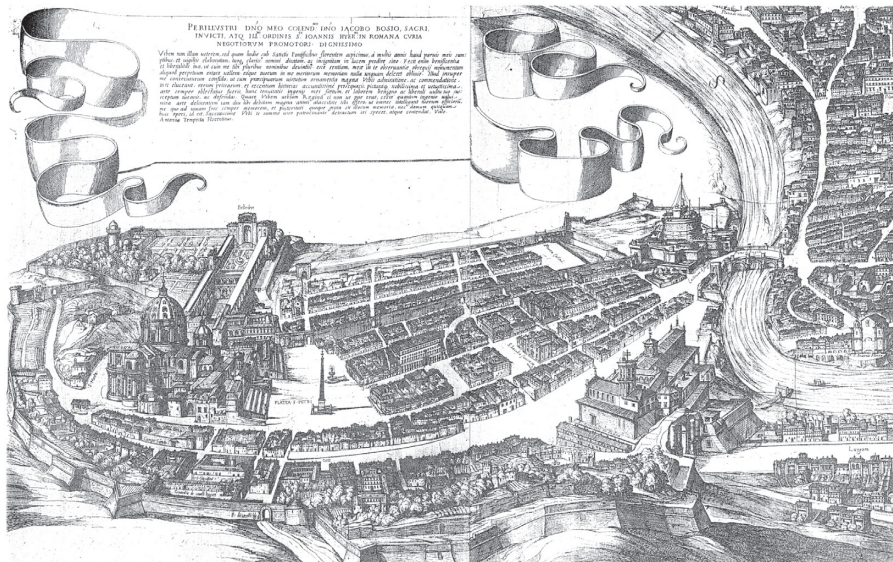


FIGURA 36: Detalhe da planta de 1593 do pintor e gravurista Antonio Tempesta (1555-1630) mostrando o Bairro dos Borghi e San Pietro antes da edificação da nave e da fachada de Carlo Maderno (1556-1629) e da construção da Praça de Bernini.

Em contrapartida, a cúpula assume uma posição desfavorável por ter perdido grande parte de sua imponência para a fachada de Maderno, e por praticamente desaparecer da visada imediata do frontispício. Bernini aproveitará estas últimas modificações para, na década de 1660, revalorizar a cúpula de Michelangelo e “jogá-la” de vez para todo o ambiente citadino e, simbolicamente, para todo o mundo cristão. A verdade infinita da fé católica se espalha através deste autêntico “teatro do mundo”:

[...] pois, como dizia o próprio Bernini, as colunatas, símbolos dos braços da igreja que a tudo engloba, ‘acolhem os católicos para reforçar suas crenças, os hereges para devolvê-los à igreja, e os infiéis para iluminá-los com a autêntica fé’. Desta maneira a praça oblíqua se apresenta a nós como um auditório para todo o mundo. (WITTKOWER, 1979, p. 16, tradução nossa)

Para conseguir este acolhimento centrífugo, a abertura da cúpula de Michelangelo para o espaço infinito, Bernini, primeiramente, desvaloriza a fachada de Maderno para enfatizar a cúpula como principal fator artístico e simbólico. Para colocar a fachada “entre parênteses” (ARGAN, 1993, p. 180), o arquiteto recusa a criação de uma praça circular que incentivaria a vista em elevação da fachada. Concebe um imenso espaço elíptico recuado, com o diâmetro menor coincidindo com o eixo perpendicular ao ponto médio da fachada, e tendo em seu centro o obelisco que Domenico Fontana deslocou em 1586. Assim, os dois pontos principais da forma geométrica conseguida, os focos da elipse, evitam a valorização do eixo central. A fachada fica submetida à visão em “escorço”, extremamente negativa em função de sua grande horizontalidade, além de “interrompida” pelas finalizações dos braços elípticos da Piazza. Por outro lado, a cúpula continua a ser vista em elevação por ser conformada por volumes cilíndricos e esféricos (Figuras 37-39)⁷.

7 “Falando sobre a forma da colunata, o círculo teria sido a mais lógica, ainda que não a melhor. Já que existem dois pontos básicos – o centro da cúpula e o centro da colunata (indicado pelo obelisco que Domenico Fontana levantou em 1586) –, o diâmetro do círculo, ao passar pelo obelisco e prolongar-se idealmente até a cúpula, também teria de passar pelo eixo médio da fachada; e, assim, esta teria reconquistado, no conjunto do monumento, esse valor de limite, de fundo de perspectiva do qual Bernini, pelo contrário, queria privá-la. Era preciso, pois, renunciar a uma solução axial; surge então a forma elíptica, que não tem um centro, e sim dois



FIGURA 37: Panorama do Vaticano, feito em 1641 pelo arquiteto e gravurista francês Israel Silvestre (1621-1691), captado do lanternim da cúpula de San Pietro. Em destaque, a construção da torre sul da basílica, campanário projetado por Bernini e iniciado em 1638, mas posteriormente derrubado por problemas técnicos. Também em destaque a antiga sistematização da praça em frente à basílica, anterior à intervenção de Bernini.

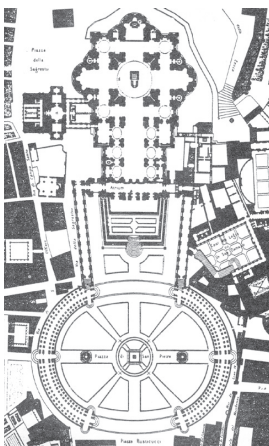


FIGURA 38: Plano da Piazza di San Pietro. Pelo arquiteto e gravurista francês Paul-Marie Letarouilly (1795-1855). Publicado no século XIX. A grande praça fora idealizada por Bernini e levantada entre 1656 e 1667.



FIGURA 39: Vista da Piazza di San Pietro, em Roma, nas proximidades de um dos focos da elipse que conformaria a praça, elipse cujo eixo principal seria desenvolvido ortogonalmente ao eixo longitudinal da basílica – percurso que passaria pelo obelisco egípcio erguido na década de 1580 em frente à igreja por Domenico Fontana (1543-1607) a mando do Papa Sisto V (1521-1590). Reparar o braço da colonata interrompendo a vista da fachada de Maderno. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Outro fator de grande teor persuasivo para a Piazza di San Pietro é o mecanismo gerado na articulação da colunata presente nos limites do espaço elíptico. A colunata aberta da praça, na realidade, parece ser inspirada nos pares de colunas em volta do tambor da cúpula de Michelangelo. Porém, Bernini inverte seu sentido plástico: enquanto os pares de colunas da cúpula conformam um volume fechado, comprimido em si mesmo, a colunata da praça organiza um espaço de caráter expansivo, conseguido a partir da forma elíptica centrífuga que “atira”, simbolicamente, o ambiente contido da Piazza para além dos vãos livres entres as colunas que se abrem para os Borghi. A forma expansiva da praça, desta maneira, absorve e depois projeta o organismo de Michelangelo para toda a cidade, para o espaço infinito do mundo católico (Figuras 40-43).

Bernini também se utiliza da projeção infinita na articulação das colunas. Nos focos da elipse, pontos centrais da composição, a colunata é vista em elevação como se não existissem as outras três ordens dóricas em profundidade, permitindo a maior permeabilidade, a maior transparência da praça em relação ao ambiente externo. Porém, o leve deslocamento é o suficiente para a abertura de um leque infinito de colunas e o fechamento incondicional do limite visual do grande espaço (Figuras 44-46).

OS BORGHI E O ACESSO SURPREENDENTE À PRAÇA DE SAN PIETRO

Por outro lado, é essencial relatar a importância que o bairro dos Borghi ostentava em relação à cidade de Roma, ao Vaticano, à Piazza di San Pietro. Até o século XIX, a densa área que se concentrava do outro lado do Rio Tevere, sistematizada e protegida pelo Papa Leone IV (847-852), apresentava-se como um ambiente relativamente independente em relação ao centro

focos pelos quais passam dois eixos oblíquos. A cúpula é um cilindro coroado por uma forma esférica e, portanto, qualquer que seja o ponto de onde seja avistada, sempre tem a mesma forma; porém a fachada é um plano muito desenvolvido na largura, e uma visão, mesmo que ligeiramente oblíqua, é o suficiente para fazê-lo parecer em escorço. Enquanto aparece em escorço, esse plano fica comprometido pelo jogo da perspectiva ilusória, no deslizamento ótico dos planos laterais oblíquos: perde todo o valor como encerramento da perspectiva, convertendo-se em um mero paramento decorativo; e a cúpula volta a ser o elemento soberano do monumento.” (ARGAN, 1960, p. 18-19, tradução nossa)



FIGURA 40: Vista da Piazza di San Pietro, no início do século XX. Foto tirada de um dos palácios que compunham a Piazza Rusticucci – largo que fora aberto pelo mesmo Bernini por ocasião da construção da grande praça após a demolição de alguns quarteirões dos Borghi.



FIGURA 41: Piazza di San Pietro vista de sua entrada. As colunas do tambor, quase invisíveis, são “refletidas” na colonata aberta e expansiva da praça. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 42: *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente*. Vista elaborada pelo renomado arquiteto e gravurista vênето Giambattista Piranesi (1720-1778). Fazia parte da série de desenhos confeccionados na década de 1740, gravuras conhecidas como *Vedute di Roma* – série publicada somente em 1798.



FIGURA 43: Imagem da Piazza e da fachada de San Pietro captada de dentro da galeria da colonata. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 44: Colunata de San Pietro toda permeável vista de cima de um dos focos da forma elíptica da praça. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

FIGURA 45: Abertura do “leque” infinito de colunas a partir do percurso da Piazza di San Pietro. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 46: Um dos “braços” da Piazza de Bernini visto desde o acesso. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

urbano e mesmo ao *rione* vizinho de Trastevere – seu sistema defensivo era autônomo e envolvia basicamente o Castel Sant’Angelo, o complexo do Vaticano, e os bairros residenciais de origem medieval, justamente os Borghi. O conjunto da Praça e da Basílica de San Pietro se encontrava ao fundo, na extremidade ocidental da área habitada da cidade (Figura 47).

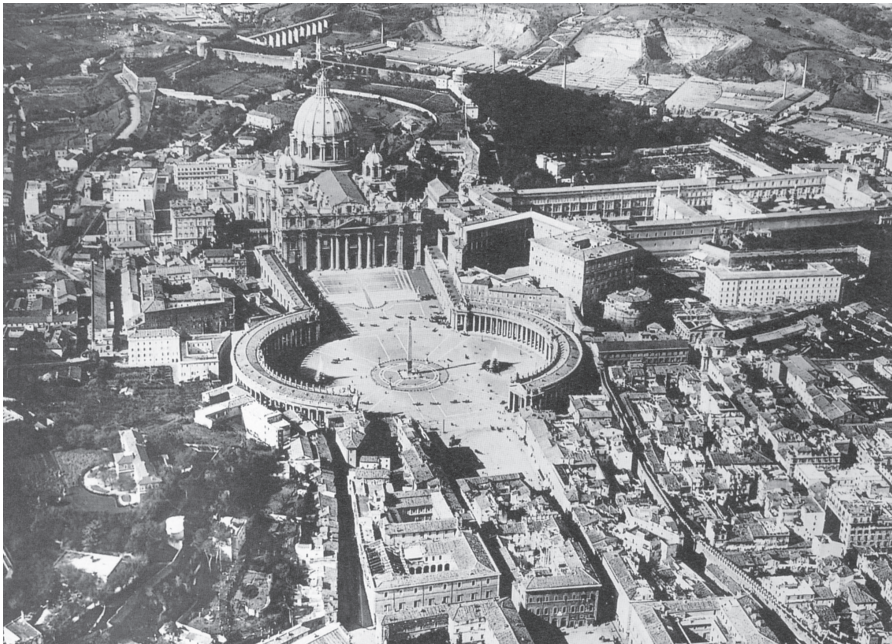


FIGURA 47: Fotografia aérea anterior à década de 1930 mostrando a Piazza di San Pietro, a Piazza Rusticucci e parte da spina dos Borghi.

Para alcançar a grande praça, era necessário vencer a Ponte de Sant’Angelo, “evento” que se configurava como uma massiva experiência barroca: encantava o espectador em função da imagem perspectiva que se abria para o castelo homônimo, enquadramento forçado pelas esculturas dos anjos, idealizados por Bernini, sequencialmente enfileirados e assentados acima das balaustradas; também seduzia o passante por oferecer a imagem distante, captada à esquerda, da fachada (muito interrompida pela massa edificada dos Borghi) e da cúpula de San Pietro – o último panorama da basílica que seria revelado ao transeunte até, enfim, alcançar a praça.

Vencendo a ponte, o fruidor perdia quase todo o contato visual com a basílica ao ter de irromper no tecido denso e confuso dos Borghi. Não obstante, abriam-se dois estreitos caminhos que poderiam dar acesso direto à Praça de San Pietro: à esquerda, o Borgo Vecchio, via medieval praticamente retilínea, reordenada pelo Papa Nicolò V em meados do Quattrocento; e à direita, o fechado eixo perspectivo do Borgo Nuovo (antes Via Alessandrina e Via Recta), rua traçada por Alessandro VI para o jubileu de 1500. (INSOLERA, 1996, p. 24) Entre os dois caminhos, assentava-se uma sequência surpreendente de estreitos quarteirões conhecidos como a *spina* dos Borghi. O percurso pelos eixos alcançava igrejas e palácios importantes como a Igreja de Santa Maria Transpotina, na face norte do Borgo Nuovo; na *spina*, a meio caminho, dominada pela Igreja de San Giacomo, abria-se a pitoresca Piazza Scossacavalli, com bela fonte e importantes edifícios como o Palazzo Torlonia (Figuras 48-54).

Finalmente, mais à frente, os dois eixos alcançavam, em lados opostos, a Piazza Rusticucci, um largo idealizado por Bernini e aberto imediatamente antes do ingresso à praça, ambiente que permitia que fossem descortinados, pela primeira vez, os panoramas que iriam ganhar todo o conjunto de San Pietro. Era o momento em que a cúpula se reapresentava, e o instante em que a praça podia ser inteiramente e pela primeira vez apreciada através de atraentes visões oblíquas – já que os dois eixos jamais apontavam para imagens frontais e chapadas do complexo; pelo contrário, despejavam o transeunte nas extremidades laterais aos acessos à Piazza (Figura 55).

Aqui é possível compreender mais uma das motivações tomadas por Bernini para conceber o desenho da praça como uma elipse desenvolvida na transversal: os percursos naturais que a grande maioria dos fiéis utilizava para alcançar San Pietro eram os trajetos do Borgo Vecchio ou do Borgo Nuovo, e estes encaminhamentos levavam o transeunte diretamente aos focos das elipses, revelando que o mestre se apropriou claramente da preexistência ao projetar a sua maior obra. Segundo Argan:

Bernini, em consonância com esta solução biaxial, descartou a ideia de uma grande avenida retilínea de acesso à praça (que teria determinado uma perspectiva axial) e preferiu, ao contrário, conservar o duplo acesso através dos Borghi, que correspondia à duplicidade



FIGURA 48: Foto aérea anterior às demolições da década de 1930 patrocinadas por Mussolini e pelo Vaticano, mostrando o complexo de San Pietro e a spina dos Borghi. Notar a via denominada Borgo Vecchio, à direita, e o Borgo Nuovo, à esquerda.



FIGURA 49: A Piazza Rusticucci à frente da grande praça, espaço que servia como o acesso triunfal ao complexo da Basílica de San Pietro para quem percorria os Borghi. Como uma surpresa, abria-se a visada para a Praça de Bernini.



FIGURA 50: Piazza Pia, em 1900. Borgo Vecchio, à esquerda, e Borgo Nuovo, à direita. Ao meio, a spina dos Borghi. Logo, a imagem da cúpula desapareceria e seria resgatada na Piazza Rusticucci.



FIGURA 51: *Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo*. San Pietro ao fundo. Vista elaborada por Giambattista Piranesi em 1749 para a série *Vedute di Roma*.

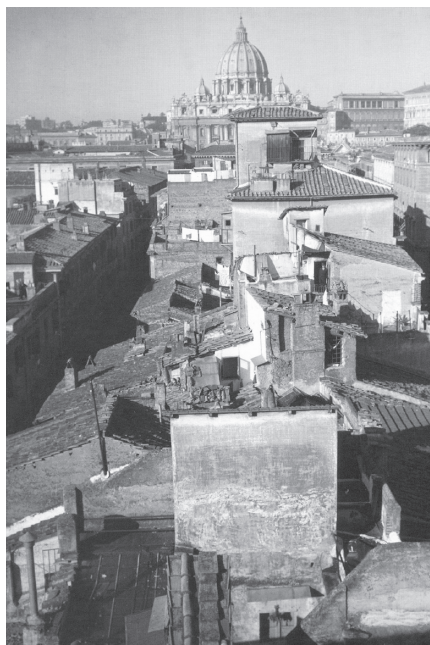


FIGURA 53: A spina antes das mutilações.



FIGURA 52: Igreja de Santa Maria in Traspontina no Borgo Nuovo, hoje desambientada. Imagem copiada de uma gravura do arquiteto siciliano Giuseppe Vasi (1710-1782), da série *Le Magnificenze di Roma*, elaborada em 1747.



FIGURA 54: Praça e Igreja de Scossacavalli, desaparecidas. Giuseppe Vasi, 1747. Palazzo Torlonia, à esquerda.



FIGURA 55: *Veduta della gran Piazza e Basilica di San Pietro*. Por Piranesi, *Vedute di Roma*. A Piazza di San Pietro se revela após o percurso dos Borghi na chegada da Piazza Rusticucci, também aberta por Bernini.

dos eixos visuais da colunata e proporcionava, a quem saísse destas ruas estreitas em direção ao espaço imenso da praça, essa ‘surpresa’, que é um dos aspectos característicos da urbanística do século XVII em Roma. (ARGAN, 1960, p. 20, tradução nossa)

A conjugação da Piazza di San Pietro com os Borghi representa a típica filiação da arte do século XVII ao apelo persuasivo. Efetiva a consagração da autoridade histórica da basílica como eixo central do mundo católico através da presença, em uma única estrutura, de inúmeros artifícios de exaltação dramática: a surpresa – expressa no ato de cruzar a colunata ou de atingir a Piazza Rusticucci e se deparar com a praça monumental após o longo percurso pelas ruas estreitas do bairro medieval; a alegoria – sugerida na forma do conjunto cúpula–basílica–praça como a representação da cabeça, corpo e braços de Deus acolhendo toda a humanidade; a dilatação – anunciada no reflexo da cúpula fechada, “projetada” no espaço aberto e expansivo da Piazza elíptica; o direcionamento infinito – conseguido no jogo “mágico” da formação do leque das colunas que modelam a praça. Segundo Portoghesi, o que oferece o “tempero” para todas estas experiências relatadas é o movimento do fruidor, que desvela, aos poucos, como no teatro, toda a trama sugerida:

Bernini se preocupa com a eficácia das várias imagens que as suas estruturas produzem enquanto o espectador as observa movendo-se: mas não renuncia a indicar uma visada privilegiada com o objetivo de reabsorver sinteticamente os vários momentos da leitura. Na arquitetura acontece a mesma coisa: raciocina-se e projeta-se ainda em termos de eixos e percursos hierarquicamente distintos, mas a visão axial só tem o objetivo de conectar em uma unidade os tempos de uma narração contínua, que se desenrola durante a completa estrutura do espaço, que quer ser indagada e vivida em cada mínimo particular. (PORTOGHESI, 1997, p. 8, tradução nossa)

Incrivelmente, após sua morte, inúmeros artistas, burocratas e governantes, não compreendendo a complexa trama desenhada por Bernini, almejavam, inconsequentemente, eliminar a spina dos Borghi para abrir um grande e largo eixo perspectivo que permitisse a visão axial distante da igreja e de sua cúpula – começando pelo seu próprio aluno e parceiro, Carlo Fontana. Mais foi muito mais tarde, por ordem de Mussolini, que o empreendimento foi levado adiante:

No início dos anos 30, Attilio Spaccarelli dá início a um estudo para a demolição da ‘spina dos Borghi’; em 1934 se une a ele Marcello Piacentini. Conjuntamente (induzidos pelas altas hierarquias fascistas e vaticanas) colocam o seu projeto para a aprovação de Mussolini em 20 de junho de 1936; em 28 de junho o apresentam a Pio IX, que o acolhe como obra de grande valor: na prática, a demolição da ‘spina dos Borghi’ é filha legítima do Acordo de 1929 (a criação do Estado do Vaticano) [...] De fato, não é abatida somente a spina entre Borgo Vecchio e Borgo Nuovo; são remanejados (especialmente nas fachadas), reconstruídos, re-alinhados, os edifícios sobre as testadas dos dois lados da nova via; outros edifícios são transportados e reconstruídos sobre novos alinhamentos na Via della Conciliazione. (SAN-FILLIPO, 1993, p. 142, tradução nossa)

Assim, o percurso biaxial de acesso à Piazza di San Pietro, com todas suas nuances e surpresas – igrejas, palácios, praças –, foi jogado abaixo. Só a demolição da “espinha”, que demorou menos de um ano, expulsou quase 5.000 pessoas, desalojadas para povoar ainda mais a periferia da cidade. Após a guerra, os trabalhos continuaram – ainda sob a coordenação do fas-

cista Marcello Piacentini. A nova via foi inaugurada com pompa e circunstância, com seus obtusos edifícios modernos, que preencheriam grande parte das duas faces da avenida, com a reformulada e fria Piazza Rusticucci (atualmente Piazza Pio XII) e com as ridículas luminárias colocadas por Piacentini no avançar da década de 1940, conhecidas como os “supositórios do papa” (Figuras 56-58). Segundo Benevolo:

A desastrosa iniciativa de abrir a via della Conciliazione (1936-1950) eliminou em grande parte tanto a gradação dos efeitos ao longo do eixo longitudinal como o desequilíbrio entre as vistas axiais e angulares. Na realidade, introduziu uma vista distante onde a sucessão dos elementos escalonados em profundidade é aplainada em uma imagem bidimensional e a montagem berniniana resulta interrompida pelas construções laterais, deixando destacar-se livremente a composição michelangesca – cúpula e fachada – em sua forma abstrata original; sublinhou indevidamente o itinerário axial, reduzindo as colonatas a fundos secundários e o óvalo a uma esplanada viária; deu à Praça Rusticucci um caráter áulico e até conferiu aos novos palácios, com ridículo mimetismo, as mesmas marcações da colonata. E assim esta obra, síntese do Classicismo moderno, resumo de todo o ciclo de experiências que vão de Bramante e chegam até Bernini, foi mutilada, há pouco mais de 30 anos, com esta drástica determinação, apesar do grande aparato de estudos históricos e evocações retóricas que precederam e concorreram para este feito. (BENEVOLO, 1988, v. 2, p. 814, tradução nossa)



FIGURA 56: Imagem da Piazza di San Pietro captada da conclusão da Via della Conciliazione. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 57: Foto tirada do Castel Sant'Angelo mostrando a Via della Conciliazione com seus edifícios do racionalismo fascista, via rasgada no tecido antigo dos Borghi a partir de 1936. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 58: Via della Conciliazione. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

5

“COMPOSIÇÃO ESPACIAL” E “DEFINIÇÃO ESPACIAL”

Já que você está em Roma, agora chega ao Palazzo Barberini (1624), imenso edifício erigido pelo poder econômico e religioso do clã dos Barberini [...] Atravessa o portão de entrada, penetra no jardim e vê-se diante de uma portentosa fachada de três andares. Foi erguida por Bernini. Mas curiosamente a entrada central está ladeada por dois blocos, duas torres laterais igualmente imponentes. São duas possibilidades opostas de ingressar na parte superior do edifício.

[...]

Se tomar a entrada da direita, subindo pela torre para ir aos salões superiores, encontrará uma larga escada de mármore que se alça em ângulos retos. Se optar por subir pelo lado contrário, pela esquerda, encontrará uma escada que sobe, porém, na curvilínea forma da elipse.

[...]

A escada que sobe em ângulos retos é de Bernini. A escada que sobe em forma de elipse é de Borromini [...] Dois extraordinários criadores marcando uma mesma época, trabalhando às vezes nos mesmos monumentos, porém, competitiva e contrastivamente [...] Duas formas divergentes de representar o mundo. (ROMANO DE SANT’ANNA, 2000, p. 19-20)

Como expõe o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, no seu ensaio *Barroco: do quadrado à elipse*, no primeiro quartel do século XVII são definidas no seio da cultura artística romana duas formas opostas de concepção espacial. A poética do barroco berniniano aparece como o fechamento

monumental do projeto cultural humanista, o último grande suspiro clássico. Já Borromini inaugura uma nova fase, rompendo com a autoridade do sistema compositivo tradicional, propondo uma atitude revolucionária para a produção estética, independentemente dos limites canônicos impostos inevitavelmente desde o projeto renascentista.

Bernini será a grande figura da retomada do Classicismo revisitado no início do século XVII após a superação do drama maneirista, a personalidade mais reconhecida da arte, sua fama ultrapassando em muito o território italiano. Seu princípio compositivo, a revisão barroca do legado histórico greco-romano, influenciará os artistas, que acolherão os grandes sistemas culturais humanistas e os traduzirão em imaginação artística a serviço de seu Estado. Porém, frente à decadência gradativa do conceito de *mimesis*, a poética de Bernini vai perdendo sentido até ceder lugar, no Barroco Tardio e no Rococó, a concepções mais ligadas ao espaço liberto da estética borrominiana. Os edifícios de Borromini invadirão o cenário da Roma barroca com a ambição de não representar nada além de sua experiência individual da existência, desarticulando a derivação da arte de qualquer resquício de filiação naturalista. Por isso, segundo Argan, Borromini será não só a grande referência para a segunda geração do Barroco, mas vai mesmo inaugurar o espaço moderno.

Assim, no livro *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*, o autor demonstra como a atitude em relação à concepção do espaço muda progressivamente. Bernini faz uma arquitetura de “composição espacial”, que busca a representação de uma condição finita do universo a partir da “autoridade” da releitura do sistema greco-romano. Em contrapartida, Borromini inaugura um novo conceito. A arquitetura não se resolve mais pela “composição”, não se atrela mais a nenhuma ideia dada *a priori* de representação de um sistema dominante. O artista passa a criar sem nenhuma referência tipológica à qualidade espacial da sua arquitetura. É o que o autor chama de “definição espacial”, princípio que depois do período barroco só será retomado pelo movimento moderno:

No século XVII, ou seja, em plena época barroca, existe esta antítese muito claramente expressa: a antítese entre Bernini e Borromini. Bernini é o homem que aceita plenamente o sistema, e cuja gran-

de originalidade consiste em “agrupá-lo”, em torná-lo magnífico, em encontrar novas maneiras de expressar plenamente na forma o valor ideal ou ideológico do sistema. Com Borromini, ao contrário, começa a “crítica” e a eliminação gradual do sistema, a busca de uma experiência direta e portanto de um método da experiência; e não é casual que os antecedentes da concepção do espaço da arquitetura moderna se encontrem na arquitetura de Borromini ou de seus sucessores, em toda esta arquitetura que vem da tradição de Borromini, enquanto nada de similar se pôde encontrar na arquitetura de Bernini. (ARGAN, 1973, p. 20, tradução nossa)

Esta dialética entre Bernini e Borromini é reflexo claro da vida e da personalidade divergente dos dois. Bernini é o artista escolhido para traduzir o momento da retomada da segurança política da Igreja Romana após a superação da crise quinhentista, da libertação das censuras doutrinárias e moralistas impostas pela Contra-Reforma. É a personalidade encarregada de compor a nova e triunfante realidade histórica do Estado católico e particularmente da sua sede. Borromini, por outro lado, é homem de alma atormentada, possuidor de fêrvida religiosidade, mas uma religiosidade distante da incentivada pela Igreja. Como Michelangelo, tende à transcendência absoluta, à recusa a todo e qualquer valor terreno encarado como mundano e medíocre. Sua práxis reflete toda esta angústia, toda esta devoção sagrada.

Assim, Bernini é o arquiteto da cúria e das grandes “famílias patricias” e Borromini, com sua personalidade difícil e sua arte introspectiva, trabalha quase sempre para as ordens religiosas em projetos normalmente pequenos, ao contrário de seu adversário, que teve a oportunidade de coordenar as maiores iniciativas arquitetônicas do século XVII.

BERNINI, O BARROCO E O CONCEITO DE “COMPOSIÇÃO ESPACIAL”

Para melhor compreender o processo compositivo de Bernini, seria interessante analisar uma de suas obras mais instigantes: a Scala Regia.

A “Escadaria Real” foi edificada no século XVI por Antonio da Sangallo, mas foi amplamente “restaurada” por Bernini entre 1664 e 1667. A

sua função é possibilitar o acesso direto da Piazza di San Pietro ao Palazzo Vaticano, sendo ainda hoje o ingresso oficial para reis e chefes de Estado.

O problema que o artista teve de enfrentar foi de extrema complexidade e dificuldade, mas a resolução arquitetônica proposta foi das mais brilhantes do período barroco. A escada partiria do final do “braço” direito do trapézio da Piazza, na altura do átrio de acesso à basílica. Porém, ao projetar o espaço, Bernini se deparou com a exiguidade e com a irregularidade do corredor onde teria de edificar a escada. Em relação à monumentalidade exigida para tal investimento, o espaço era por demais estreito, além de escuro, com uma iluminação natural insuficiente e irregular. Além disso, o corredor afunilava bastante no sentido longitudinal.

Bernini aproveita esta realidade espacial preexistente para conceber uma estrutura monumental oriunda da revisão barroca da autoridade do Classicismo, com um grande apelo dramático, digno do que deveria ser o átrio de acesso ao principal palácio romano. Primeiramente, o afunilamento natural do corredor é preservado para forçar a perspectiva no sentido da distância em relação ao início da escada, ampliando a sensação ilusionística de monumentalidade. Os focos de luz são articulados no patamar central e no patamar ao final do primeiro lance, definindo um grande contraste entre estas áreas fortemente iluminadas e a escada em sombra profunda. A luz abundante no ponto focal da perspectiva direciona o olhar para a parede que finaliza o primeiro lance, ampliando ainda mais seu comprimento ilusório. A escada, por sua vez, possui muito mais degraus que o necessário, conseguidos através da redução da dimensão dos espelhos, aumentando a grandiosidade e a eloquência do espaço (Figura 59).

O vão da escada é coberto por uma poderosa abóbada de berço com uma inclinação menor que a da própria escada, forçando novamente o direcionamento perspectivo no sentido longitudinal. A abóbada, por sua vez, é sustentada por uma colunata em ordens jônicas levemente solta em relação às paredes laterais e assentada diretamente sobre a escada, sem nenhum elemento arquitetônico de transição, aumentando substancialmente a sensação de largura do espaço. A distância entre as colunas e as paredes vai diminuindo gradativamente no sentido da subida da escada, enquadrando-se no processo geral do vasto direcionamento perspectivo ilusionístico (Figura 60).



FIGURA 59: Scala Regia vista da altura do átrio de acesso à Basílica de San Pietro, estrutura projetada por Gian Lorenzo Bernini para o Palazzo Vaticano, em Roma, e construída entre 1664 e 1667.

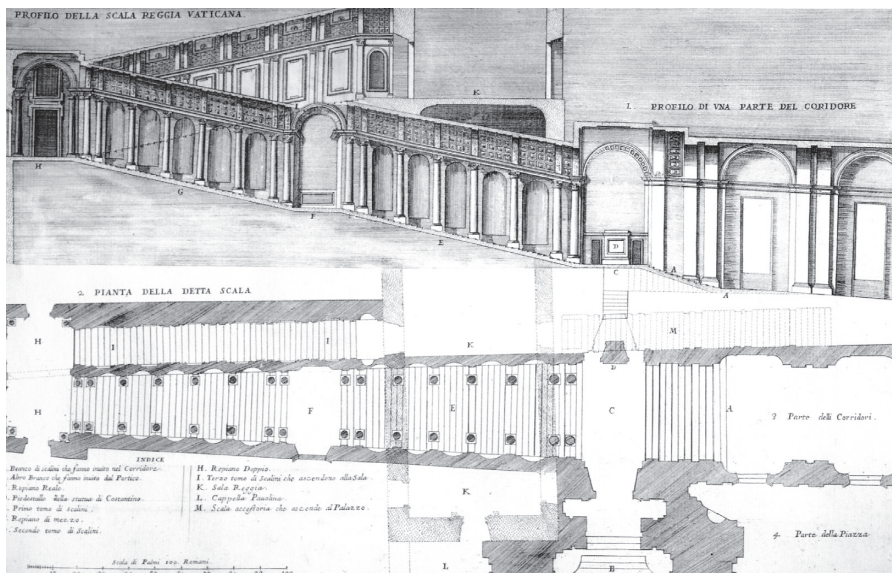


FIGURA 6o: Planta e corte da Scala Regia. Desenho de Carlo Fontana (1634-1714), do livro *Templum Vaticanum et ipsius origo*, publicado em Roma em 1694.

A grande abóbada é interrompida tanto no patamar central como no final do primeiro lance da escada, permitindo a dissipação mais generosa da luz que penetra nestes espaços e os caracteriza ainda mais em relação ao resto do ambiente. Antes do início da abóbada e da colunata, a área que coincide do lado esquerdo com a abertura do átrio da basílica e do lado direito com a estátua equestre de Constantino, esculpida pelo próprio Bernini, contém os primeiros degraus de convite da escadaria, que, plenamente livres no sentido transversal, oferecem a ideia de uma grande dimensão em largura, como se a escada “jorrasse” de cima para baixo sobre os transeuntes⁸.

A arquitetura da Scala Regia demonstra como o apego de Bernini pela história não se resolve no âmbito da verdade formal, e sim na estrutura visibilística ilusória. O desenho da escada expõe uma construção morfológica que não se enquadraria nunca em uma estrutura compositiva filiada ao léxico clássico, mas fica claro que o que Bernini quer externalizar é o

8 Em relação à solução da Scala Regia, afirma Portoghesi: “Com típico procedimento barroco ele fugiu da irregularidade casual exposta no tema (o espaço fechado entre paredes convergentes), transformando-a em regra e estendendo-a coerentemente a todo o organismo”. (PORTOGHESI, 1997, p. 105, tradução nossa)

que se percebe, e não o que existe efetivamente. E o que se vê ao irromper no espaço de acesso aos palácios vaticanos é um organismo de intensa monumentalidade, derivado sugestivamente da mais pura tradição clássica, verdadeira ostentação de um valor arraigado pelo contexto histórico humanista. Bernini utiliza-se, portanto, da fantasia ilusória para ampliar o espaço nos dois sentidos, oferecendo maior dignidade e drama à experiência de atravessar a colunata da escada. Não importa a construção objetiva do espaço e sim o que ele expõe à visão, mesmo que seja definitivamente falso; não interessa o real e sim o que parece verdadeiro, a verossimilhança, a imagem clássica que se oferece aos olhos. O próprio Bernini endossou este princípio quando falava em Paris aos acadêmicos franceses:

Colocar os jovens desde o princípio diante da verdade é como perdê-los, porque em si a verdade é ineficaz e mesquinha, e, se a sua imaginação só se preenche dela, nunca poderão produzir nada de belo e de grande. (BERNINI, 1665 apud PORTOGHESI, 1997, p. 93, tradução nossa)

Assim, a retomada do Classicismo por Bernini deixa de ser possível apenas por uma inspiração divina e passa a ser ditada pela faculdade da imaginação, que é a verdadeira essência de sua poética. A imaginação é a resolução teórica adotada para fugir do elitismo intelectual, pouco acessível à massa de fiéis, bem como superar a ineficácia prático-compositiva da concepção idealista renascentista. Bernini trabalha a imagem atingindo uma liberdade de criação não antes vista, porém, dentro dos limites do sistema. Torna-se o maior inventor da arte e, ao mesmo tempo, um dos maiores representantes do Classicismo em arquitetura (ARGAN, 1973).

A união do Clássico com a imagem determina a aproximação a um Naturalismo alegórico e não objetivo na composição da forma arquitetônica. Obviamente, a alegoria relaciona-se com a religiosidade exterior de Bernini, uma espiritualidade que fosse compreensível, sedutora e fantástica. Quebrando os conceitos humanistas tradicionais, a alegoria, representada pela fantasia, permite a revelação de verdades até então inatingíveis:

Alegoria é, portanto, sobretudo invenção; e a fantasia que formula a imagem alegórica não é outra coisa que a faculdade de descobrir,

sob as aparências naturais, verdades mais profundas e ocultas. Por isso a fantasia ou a imaginação não podem nunca se distanciar do verossímil, porque o verossímil não é uma possível verdade e sim uma verdade infinitamente mais vasta do que aquela oferecida pela experiência dos sentidos. (ARGAN, 1978, p. 26, tradução nossa)

A fantasia, desta forma, não pode ser confundida com um capricho. A fantasia é a possibilidade de revelar as mais profundas verdades; não a experiência objetiva do mundo sensível, sob o domínio da ciência moderna, e sim a infinita capacidade de interpretação da natureza e da história pela imaginação humana. O legado do Classicismo é assim revisto, sendo aberto um leque inimaginável de possibilidades para sua representação, mas sem se esquivar de sua autoridade canônica.

A técnica gestual do apelo pela imaginação define um Classicismo retórico, monumental, bem de acordo com a aceitação incondicional do artista pela estrutura político-social de que fazia parte. Seu discurso dramático está a serviço da elevação do poder dominante, através da representação dos sistemas contidos no grande projeto de consolidação do Estado Católico, particularmente a autoridade histórica da origem latina da Igreja. Por isso, sua arquitetura é de composição espacial, atua na base e nos limites de um sistema preestabelecido, por mais que traduza este sistema não mais objetivamente, e sim ilusionisticamente (Figuras 61-63).

Falamos da arte como imitação, como *mimesis*, porém o que quer imitar conhece a autoridade do objeto que imita. Portanto, essa concepção que discutimos da 'arquitetura de composição' é uma concepção com uma base sistemática; uma concepção que admite a existência de um 'sistema', seja o sistema do cosmos, o sistema da natureza, ou o sistema das formas arquitetônicas expressas pelos monumentos antigos e pelos tratados. (ARGAN, 1973, p. 20, tradução nossa)



FIGURA 61: Roma. O classicismo retórico de Bernini capturado na forma pulsante do exterior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, construída entre 1658 e 1670. Nota-se o grave contraste entre o corpo elíptico convexo do templo e as paredes côncavas que partem dos dois lados de sua monumental frontaria clássica. Do frontispício, a edícula e a escadaria convexas interpenetram o acolhedor espaço virtual aberto na estreita Via del Quirinale (antiga Strada Pia), alargamento sugerido pelos teatrais “braços” côncavos formados pelos muros exteriores da igreja. A escadaria, que avança acima dos limites da rua, convoca os fiéis a penetrar no interior do edifício. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 62: Baldaquino da Basílica de San Pietro, em Roma: o grande altar foi projetado por Gian Lorenzo Bernini e levantado entre 1624 e 1633. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



Figura 63: Roma. Imagem do oscilante Baldaquino de San Pietro abaixo da cúpula projetada por Michelangelo após o ano de 1546 e construída por Giacomo della Porta – concluída em 1593. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

BORROMINI, O BARROCO E O CONCEITO DE “DEFINIÇÃO ESPACIAL”

A poética de Borromini é, por sua vez, em quase todos os aspectos, a antítese da poética de Bernini. Portanto, seria interessante a análise de uma de suas criações mais polêmicas, cujo tema se aproxima tipologicamente do da obra de Bernini discutida anteriormente: a Galeria do Palazzo Spada, em Roma⁹.

- 9 São interessantes as divergências em relação à importância dada a esta obra de Borromini. Por exemplo, Wittkower ataca: “O conceito da colunata do Palazzo Spada não é, por isso, tipicamente barroco, nem possui um interesse mais que marginal na obra de Borromini. Supervalorizar o seu significado, como fazem aqueles que consideram o barroco, sobretudo, um estilo interessado na ilusão de ótica, não faz o menor sentido.” (WITTKOWER, 1993, p. 187, tradução nossa) Porém, a nossa compreensão da sua importância se adequa à relevância que Portoghesi atribui à galeria: “Entre os anos de 1652 e 1655, acontece a construção da galeria perspéctica, por muito tempo considerada experimentação juvenil da capacidade borromínica e atualmente interpretada, ao contrário, como aprofundamento teórico da sua visão espacial

Ao contrário da Scala Regia, a galeria de colunas de Borromini não possui nenhuma função pragmática – na realidade não leva “nada a lugar nenhum”. Foi edificada entre 1652 e 1653 no pequeno jardim à italiana do Palazzo Spada, importante palácio maneirista construído no século anterior. Não sendo o jardim acessível ao público, sua visão só é possível pela grande janela da biblioteca que se abre em frente ao eixo perspéctico da colunata, a poucos metros de distância. Assim, o conjunto oferece a imagem de uma monumental galeria com grandes colunas e uma estátua clássica em tamanho natural no ponto de fuga da perspectiva.

Porém, ao contrário de Bernini que na Scala Regia busca todos os artifícios ilusionistas possíveis para “engrandecer” o espaço, tanto no sentido transversal como no longitudinal, Borromini persegue a contração visual no corredor de sua galeria. Como foi visto, na escadaria de Bernini a abóbada de berço é sustentada por esbeltas colunas jônicas soltas, em relação às paredes laterais, e espaçadas significativamente entre si, expandindo o ambiente e dando uma sensação de leveza à monumentalidade proposta. Por sua vez, na galeria de Borromini o vazio entre as colunas e a parede lateral é preenchido por outras colunas. A abóbada é, portanto, sustentada por dois pares de pesadas ordens toscanas emparelhadas e coladas nas paredes laterais. Por outro lado, a distância longitudinal entre cada par de colunas, sendo muito pequena, não permite a visão de uma mínima fresta de parede.

Esta articulação deflagra um desafio aos cânones clássicos mais rígidos, pois impõe uma inutilidade flagrante das ordens frente à sua relevância estática, deixando a imagem geral do conjunto como um congestionamento radical de inúmeros elementos de sustentação derivados do Classicismo. Mesmo assim, são as duas “superfícies” congestionadas de colunas emparelhadas, somadas à modenatura em caixotões da abóbada de berço e à tripla interrupção da cobertura para entrada de luz, que definirão o ritmo necessário para a fuga perspéctica em direção à escultura (Figura 64).

Entretanto, para atingir este poderoso efeito de fuga, Borromini se deparou com um grande problema de ordem projetual: a exiguidade longitudinal do espaço. Aliado ao matemático Giovanni Maria da Bitonto, o

conduzida no período central e mais afortunado da sua carreira” . PORTOGHESI, 1994, p. 177, tradução nossa)

arquiteto utiliza-se da técnica da perspectiva arquitetônica ilusionística¹⁰, fazendo a colunata parecer quase três vezes mais extensa do que realmente poderia ser. Assim, no sentido longitudinal todos os quatro planos de fechamento da galeria, inclusive o próprio piso, afinam em direção ao ponto de fuga; as colunas vão diminuindo de tamanho e diâmetro e aproximando-se gradativamente. Conseqüentemente, a estátua que parecia ter a medida humana possui, na verdade, menos de um metro. Este mecanismo de contrafação arquitetônica nunca é revelado, pois o transeunte não vê o complexo em escorço, por não tem acesso ao jardim. Desta forma, o engenho que produz o ilusionismo óptico não é exposto jamais, deixando a verdadeira realidade espacial oculta¹¹ (Figuras 65-66).

A arquitetura da Galeria do Palazzo Spada denota, aparentemente, um paradoxo na concepção visibilística de Borromini. Por um lado, o arquiteto busca a expansão ilusória no sentido longitudinal. Por outro lado, carrega a articulação de tal forma, que gera visualmente uma sensação de contração espacial. Argan relaciona este fenômeno com a própria concepção da perspectiva de Borromini:

Ao contrário, a perspectiva de Borromini, ainda que desenvolvida a partir da mais rigorosa lógica geométrica, tende a contrair ou até mesmo anular o espaço. Ao contrário de prolongar ou desenvolver o espaço real no ilusório, substitui o espaço real pelo fantástico; é o meio, não da determinação, mas da subversão dos trabalhos. [...] No grande corredor do Palazzo Spada, o adentrar-se dos fortes volumes das colunas emparelhadas ao lado de um vazio exageradamente estreito cria um efeito de contração e de opressão espacial, oposto àquela que seria a sua função lógica. (ARGAN, 1978, p. 47, tradução nossa)

Porém, é exatamente neste aparente disparate que reside a sua poética. O uso exagerado e antiestático dos elementos clássicos propõe uma revisão crítica de sua autoridade simbólica enquanto legado histórico irrefutável.

10 Bramante já havia utilizado pictoricamente esta solução no coro ilusório da igreja Santa Maria presso San Satiro, em Milão, por volta 1480, e arquiteto Andrea Palladio desenvolveu a perspectiva arquitetônica ilusória em sua última obra, o Teatro Olímpico de Vicenza, 1580.

11 Na verdade, hoje o trompe l'oeil da galeria é do maior interesse para os que, por sorte, conseguem penetrar no espaço fechado do jardim.



FIGURA 64: Roma, Galleria Prospettica do Palazzo Spada. Francesco Borromini, 1652-1653.



FIGURA 65: Vista em escorço da Galleria Prospettica do Palazzo Spada, captada de dentro da galeria. Borromini, 1652-1653.

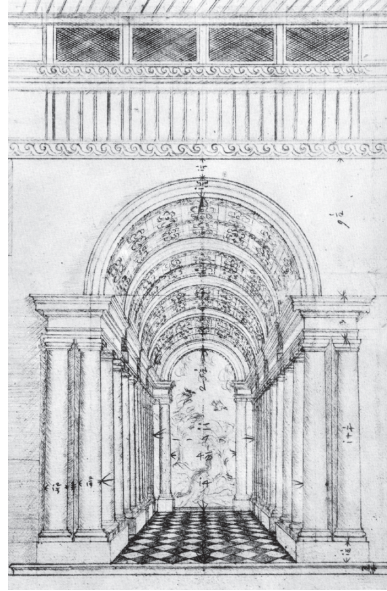


FIGURA 66: Roma, Galleria Prospettica do Palazzo Spada. Desenho original mostrando a galeria em perfeita elevação, revelando os artifícios de ilusionismo óptico usados por Borromini para ampliar virtualmente a distância entre a frente do organismo arquitetônico e a estátua postada ao fundo.

Colunas, arquivadas, arcos, abóbadas são meros artifícios de construção de um espaço que não mais está ligado a nenhum sistema universal preestabelecido. Pelo contrário, seu uso anacrônico propõe a recusa da cultura oficial em prol de uma nova atitude revolucionária, a criação de um novo conceito estético desvinculado de qualquer precedente artístico.

Por isso, a monumentalização da colunata e da estátua era de suma importância para tornar ainda mais chocante a ruptura com os padrões de articulação espacial preestabelecidos. Esta atitude aproxima-se, em uma primeira análise, da estética do Maneirismo, principalmente da poética de Michelangelo a que Borromini era tão caro¹². A diferença é que os artistas do século XVI estavam interessados exclusivamente na crítica às concepções

12 Lembra inclusive as colunas em pares embutidas nas paredes do átrio de acesso à Biblioteca Laurenziana, obra de Michelangelo, Florença, 1524.

estéticas e filosóficas naturalistas e clássicas, o que em Borromini aparece apenas como meio para legitimar sua forma inovadora de conceber a arte e a arquitetura. O próprio Borromini afirma na metade do século XVII:

E eu por certo não assumi esta profissão com o fim de ser somente um copista, mesmo que saiba que quando se inventam coisas novas não é possível receber os frutos deste esforço senão tarde demais; assim como não recebeu Michelangelo, quando ao reformar a arquitetura da grande basílica de São Pedro estava angustiado, pois as novas formas e ornatos vinham sendo censurados pelos seus rivais, a ponto de várias vezes tentarem privá-lo da responsabilidade de arquiteto de São Pedro, porém em vão: mas o tempo deixou claro que todas as suas criações eram dignas de imitação e admiração. E Deus o salve. (BORROMINI, 1993, p. 30, tradução nossa)¹³

Portanto, Borromini não aceita os rumos ditados pelo projeto humanista no século XVII. A elevação de toda a sua angústia interior, de seu tormento religioso e do não enquadramento nos padrões culturais vigentes clama por um sincero jogo de tensões. Seu espaço, de uma referência tipológica ou simbólica distante, passa por extenso processo de modelagem plástica, em que a forma se complica, se transforma, até ser moldada em tensão máxima de contração espacial (Figuras 67-69).

Para a luz procura efeitos direcionados que negam totalmente a luz universal renascentista, bem como as superfícies absorventes e emanadoras do Maneirismo. Procura iluminar de forma peculiar cada espaço, cada elemento estrutural, cada ornamento, no intuito de elevar a tensão dramática de suas formas ao máximo. Estuda cuidadosamente as inúmeras maneiras de a luz direcionada agir nos perfis, na modenatura ricamente trabalhada, expondo um princípio que poderia ser denominado de “luminismo”. (ARGAN, 1978) Cada centímetro do espaço seria ocasião para uma viagem “luminística” particular, por isto deveria ser tratado com todo apuro técnico, com a maior preciosidade de detalhes (Figuras 70-71).

13 Como previa Borromini, a verdadeira importância de sua obra para as concepções modernas da arte só foi reconhecida mais de dois séculos após a sua morte.



FIGURA 67: Claustro da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, projetado por Borromini e construído entre 1634 e 1637. Notar como os chanfros convexos, assentados onde deveriam estar os ângulos retos formados pelos encontros das quatro loggie do cortile, provocam uma virtual contração de sua cavidade interna. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

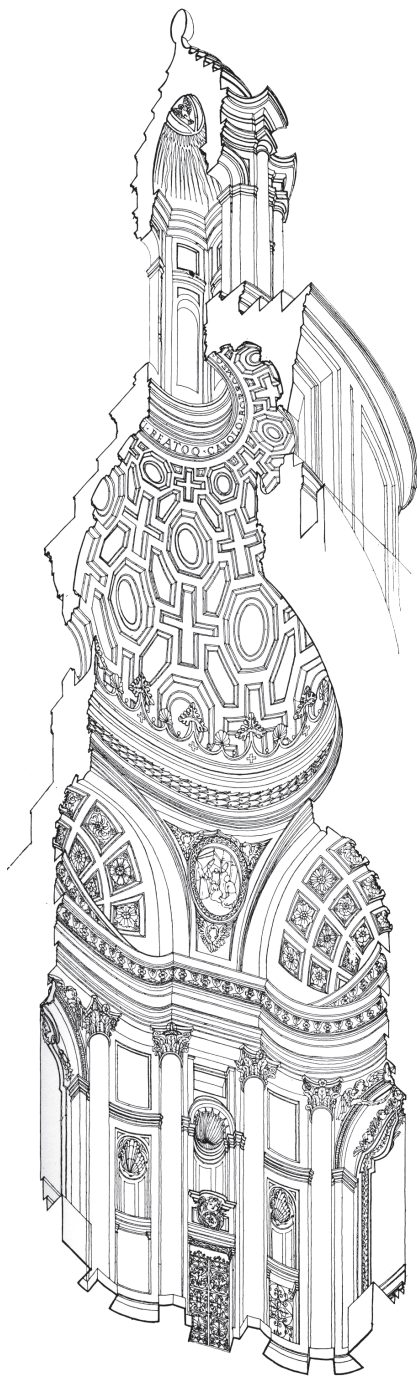


FIGURA 68: Perspectiva axonométrica revelando a complexa trama arquitetônica, construtiva e espacial proposta por Borromini para o interior da pequena Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane. Esquema elaborado por Paolo Portoghesi.

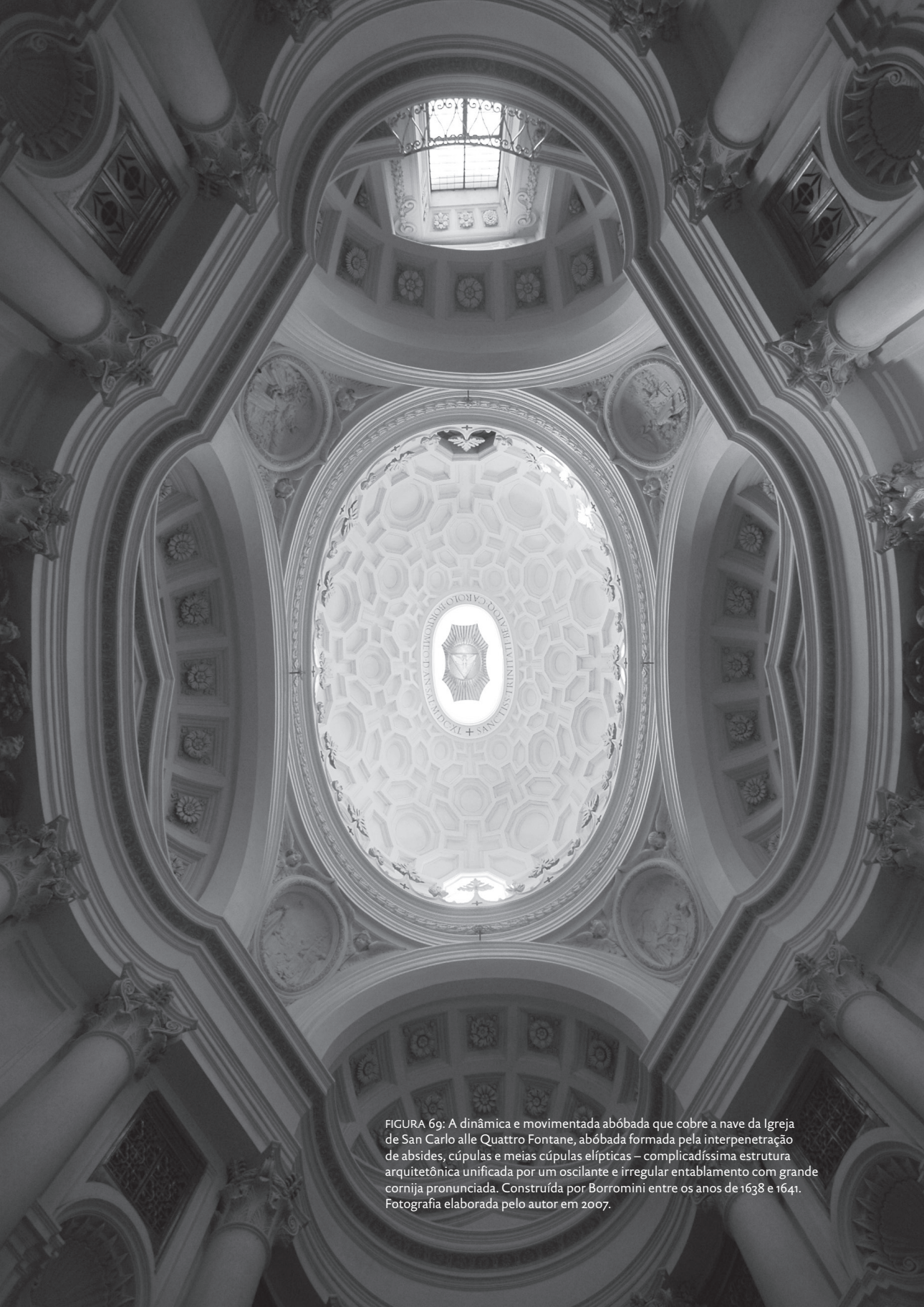


FIGURA 69: A dinâmica e movimentada abóbada que cobre a nave da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, abóbada formada pela interpenetração de absides, cúpulas e meias cúpulas elípticas – complicadíssima estrutura arquitetônica unificada por um oscilante e irregular entablamento com grande cornija pronunciada. Construída por Borromini entre os anos de 1638 e 1641. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 70: Detalhe do interior da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane. Imagem voltada para o acesso do templo. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 71: A sinuosa fachada da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, construída por Borromini entre 1664 e 1667, sua última obra. Uma complexa trama de curvas e contracurvas côncavas e convexas. Fotografia anterior a 1934.

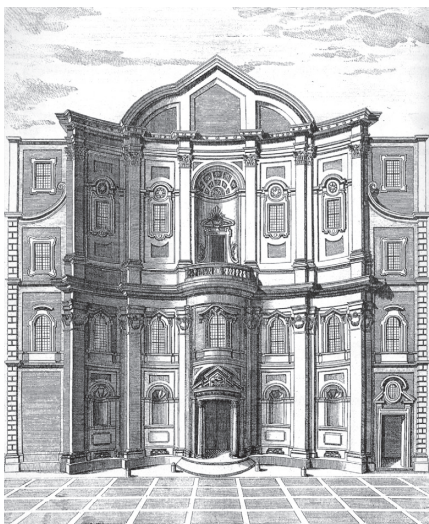


FIGURA 72: Desenho em perspectiva da fachada do Oratorio di San Filippo Neri, edifício construído por Francesco Borromini entre 1637 e 1643. Sua acolhedora fachada côncava é gravemente confrontada pela convexidade pulsante da parte inferior do eixo central do frontispício – organismo que sugestivamente expandiria a forma arquitetônica justamente onde se abriria o acesso principal ao monumento. O desenho foi copiado do livro do arquiteto, intitulado *Opus Architectonicum*, publicado postumamente em 1725.

O processo de modelagem da forma, aliado a este luminismo latente, características básicas da concepção arquitetônica de Borromini, deflagram uma filiação inevitável à práxis artística, ao contrário de Bernini, que busca resgatar o desenho universal humanista. A técnica assume o *status* de definidora direta de todo o processo espiritual de construção artística. Portanto, a hegemonia do desenho como reflexo direto das concepções sistêmicas da natureza e da história, introduzida no Renascimento, criticada duramente no Maneirismo, reinterpretada por Bernini, é totalmente abandonada e, mais ainda, desprezada por Borromini. Conseqüentemente, os princípios da arte como *mimesis* são enterrados de vez, abrindo caminho para o deslocamento da produção da composição artística para a criação *ex novo*, a “definição espacial” (Figura 72).

Quem corrige os erros técnicos de Bernini é Borromini, que defende para a arquitetura o princípio da práxis como espiritualidade ou da técnica como fazer inspirado (o furor teorizado por Leonardo e depois por Lomazzo) – já afirmado, com espírito revolucionário, pela pintura de Caravaggio. Se a técnica não é dada a priori pela natureza modelo criada por Deus, se ela é uma atividade puramente humana, então a tese clássica da arte-mimesis cai por terra: a arte não é mais a representação ou o paralelo da natureza, mas é a criação de uma segunda natureza, diversa da primeira. Por que impor um limite à fantasia, separando-a como mero arbítrio da imaginação natural? A fantasia também é um modo do espírito, e nada autoriza a crer que ela se desenvolva em contradição com os desígnios providenciais de Deus; tampouco é abstrata ou ‘quimérica’, já que suas imagens, produzidas pela técnica, são visíveis, concretas, reais. Somam-se, como uma nova série, às da criação, sem repeti-las: o homem moderno não vive na natureza, mas na cidade, e a cidade é uma paisagem desejada e criada pelo homem. (ARGAN, 2004, p. 131)

A fantasia de Bernini se fundamenta no uso de todos os artifícios retóricos possíveis para a representação de uma verdade universal centrada na imaginação humana infinitamente superior à compreensão objetiva da natureza. O artista transforma natureza em imaginação e, por conseguinte, em fantasia, falsificando visibilisticamente os sistemas dominantes para torná-los ainda mais poderosos frente à sua assimilação individual.



FIGURA 73: Cúpula elíptica regular da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Bernini, 1658-1670. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 74: Abóbada da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, organismo que define o fechamento da nave com suas diversas formas interpenetrantes. Borromini, 1638-1641. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 75: Cúpula hemisférica da Igreja de San Tommaso di Villanova, em Castel Gandolfo, edifício construído por Villanova, em 1658-1661. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 76: Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. Francesco Borromini, 1642-1650. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 77: Scala Regia. Roma, Palazzo Vaticano, 1663-1666. Gian Lorenzo Bernini. Fotografia da primeira metade do século XX.



FIGURA 78: Roma, Galeria Perspéctica do Palazzo Spada. Francesco Borromini, 1652-1653. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

Porém, com Borromini, a compreensão da arte passa a não ser mais vinculada à representação da natureza por ser ela própria uma natureza criada pelo engenho humano. Desta forma, os limites da imaginação, e logo os da fantasia artística, são completamente rompidos. Assim, a fantasia de Borromini refuta radicalmente a corrupção da verdade simplesmente porque não existe mais uma verdade ou uma verossimilhança a ser perseguida¹⁴. A função da imaginação é oferecer uma experiência concreta plenamente artística, sem qualquer intermediação que não seja simplesmente estética. Por isso, Borromini inverte todos os valores naturalistas da arte, vistos até então como irrefutáveis, e propõe a criação de espaços sem precedentes (Figuras 73-78).

14 O ilusionismo óptico de Borromini na Galleria Spada aparece como meio para empreender a crítica aos valores canônicos acolhidos pela tradição humanista.

Quem precocemente assumiu a cruzada impressa na obra de Borromini contra o domínio da retórica barroca classicizante que se desenhava após a superação do drama maneirista foi o arquiteto, filósofo e matemático modenês, o monge teatino Guarino Guarini (1624-1683). Religioso de grande erudição, autor de importantes obras literárias e científicas, sua atividade mais reconhecida foi sem dúvida o ofício de arquiteto, impulsionada pela sua chegada a Torino em 1666. Após ter vivido diversas experiências como estudante, teólogo, filósofo, matemático, professor, em contextos tão diversos como Roma, Messina, Parma, Paris, ele se estabelece na capital do Piemonte onde em 1668 é nomeado por Carlos Manoel II *Ingegnere e Matematico Ducale*. (WITTKOWER, 1979, p. 208) Com este título, tem a oportunidade de trabalhar nas mais importantes empreitadas arquitetônicas da cidade, além de fornecer desenhos para outros tantos edifícios em localidades distantes, como Paris, Lisboa, Praga, até sua morte em 1683.

Uma das obras mais importantes de seu repertório é o Palazzo Carignano construído em 1679. Nesta época, ao contrário de Roma, toda a parte central de Torino possuía uma certa regularidade oriunda do antigo traçado romano preexistente e de diversas intervenções viárias sofridas desde meados do século XVI, quando a região do Piemonte passava por grande prosperidade política e econômica. O Palazzo aparece animando o traçado regular da cidade, alinhado com o eixo perspectivo formado pela Via Lagrange, emoldurando um dos lados da atual Piazza Carignano.

Guarini dá ao edifício, pela sua implantação e pela articulação plástica da fachada, a importância de um “nó”, um grande acontecimento dramático na poderosa rede cenográfica urbana. Nunca antes um palácio tinha assumido um efeito tão intenso de contaminar o espaço adjacente com seu movimento ondulante, com seu grande peso e plasticidade. Parece que o arquiteto soma a expressividade visual complexa das igrejas presentes na trama viária da Roma barroca com a imponência que a arquitetura civil e oficial adquire na nação francesa, porém sem a sobriedade monumental do “Classicismo” parisiense. Na Praça Carignano, o palácio de Guarini atua

como o pano de fundo no qual uma grande peça se desenvolve, porém é cenário e ao mesmo tempo o protagonista da peça.

Basicamente, o complexo é formado por uma planta que tende à forma de H, já utilizada por Bernini no Palazzo Barberini e paradigmática para os palácios reais construídos posteriormente, principalmente na França. Porém, aqui, o pátio de honra – *cour d'honneur* (GYMPEL, 2000, p. 56) – se restringe ao efeito visibilístico oferecido pela grande concavidade que se forma, abruptamente, nas duas alas de canto da fachada em direção a sua parte central (Figuras 79-80). Mas, logo que se moldam estas concavidades, o paramento se movimenta em uma onda convexa para retomar o alinhamento da via e enfatizar o acesso ao edifício, ficando a fachada assim submetida a forças contrárias de sístole e diástole, oferecendo uma dinâmica ímpar ao ambiente externo (Figura 81).

Todo este pesado muro ondulado apresenta grande regularidade na sua articulação plástica, sendo interrompido unicamente pelo nicho que marca o eixo central da composição. O interessante é que, partindo de um conceito já utilizado por Borromini no Oratorio dei Filippini (1637-1643) e na fachada da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane (1664-1667), este elemento surge como um organismo justaposto, independente da fachada do edifício. O nicho superior é, na verdade, um pequeno pórtico convexo formado por um frontão sustentado por duas colunas jônicas e uma abside externa. As colunas soltas de mármore contrastam com as ordens de pilstras sobrepostas da fachada, todas de tijolo, material que também compõe a “vedação” das paredes.

Assim, este pronunciado organismo convexo ocupa um espaço reservado no centro também convexo da fachada, interrompendo a cornija que coroa toda a frontaria, expondo claramente sua condição como elemento agregado ao muro ondulante. Outro elemento justaposto que também marca o eixo central é o movimentado frontão, que esconde em parte a principal estrutura volumétrica da composição: uma grande rotunda elíptica que acolhe no pavimento térreo o átrio de distribuição das funções do edifício e, no plano superior, o salão nobre. Este cilindro elíptico encontra-se recuado e independente em relação ao frontispício, isolado do muro da fachada pelo átrio hexagonal que acolhe a entrada do palácio e pelas duas



FIGURA 79: Fachada movimentada do Palazzo Carignano, em Torino, iniciado em 1679, projetado pelo arquiteto Guarino Guarini (1624-1683). Fotografia elaborada por de Guido Maia.

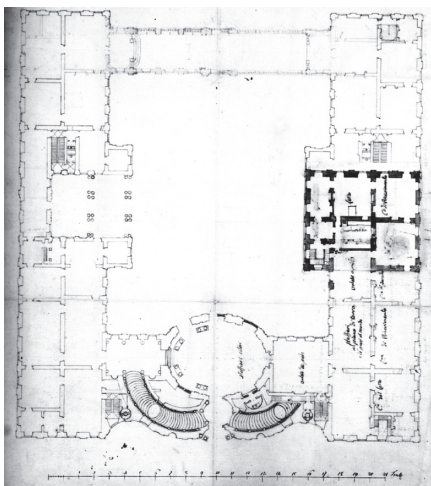


FIGURA 80: Planta do quarto projeto de Guarino Guarini para o Palazzo Carignano, 1678-1679. Torino, Archivo di Stato.



FIGURA 81: Corpo central em escorço do Palazzo Carignano, em Torino. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

escadarias de acesso ao salão nobre. Porém, mesmo recuado substancialmente em relação à frente da construção, a rotunda elíptica é vista atrás do frontão que mal a esconde, oferecendo para a fachada mais um elemento dinâmico agregado à composição.

Portanto, fica claro que, aos poucos, a filiação da arquitetura à imagem ideal de mundo proposta pela jornada renascentista vai cedendo lugar ao sentido de representação de uma existência independente, a arte comprometida com nada além dela mesma¹⁵. É claro que os artistas maneiristas também não aceitavam a estrutura equilibrada do mundo imposta pela tradição quatrocentista. Mas não negavam o fato de ser a arte a representação de um conceito de mundo, mesmo sendo a interpretação de um universo desmoronado, equívoco, tenso, caótico. Porém, o que Borromini propôs no seio da poderosa cultura humanista romana, em plena ascensão através da retórica monumental de Bernini, foi exatamente a negação, pior, a indiferença em relação à concepção da arte como *mimesis*, o desprezo ao seu sentido de representação. Partindo deste princípio e em um contexto bem menos problemático, Guarini realiza de vez o sentido de ruptura com os padrões compositivos ditados pelo Naturalismo e pelo Classicismo, de uma forma menos dolorosa e ainda mais liberta que a poética borrominiana.

Em Borromini, a forma arquitetônica estava ainda em contraste aberto com a natureza, como um fato espiritual que deve libertar-se do vínculo com a matéria que o oprime; em Guarini, a forma arquitetônica já está livre de qualquer determinação naturalista, é puro fato mental, assim como o espaço, a matemática, a geometria, o pensamento: por isso Guarini é sem dúvida o mais “moderno” dos arquitetos barrocos, o primeiro a considerar a forma como determinante do espaço, e não determinada por este. (ARGAN, 2004, p. 262)

Por isso é tão natural a distorção da linguagem clássica no Palazzo Carignano, fácil a ponto de o arquiteto transformar pilastras e entablamen-

15 Esta tendência se consolida no século XVIII como expõe Starobinski: “Através das reivindicações dos artistas e das tentativas da filosofia estética, abre caminho e se impõe uma idéia de criação segundo a qual a obra de arte torna-se o ato por excelência da consciência livre”. (STAROBINSKI, 1994, p. 19)

tos em simples molduras preenchidas com motivos decorativos estrelados – como pode ser visto em toda a articulação da fachada do atual pátio interno. Quando a linguagem figurativa clássica é utilizada, como as ordens dóricas e coríntias sobrepostas na fachada principal, não há o menor compromisso canônico; são elementos de um determinado léxico arquitetônico e decorativo que participam da composição como outros tantos possíveis, uma espécie de ecletismo que aceita, inclusive, o uso de soluções retiradas de contextos tão distantes como as culturas orientais. Também é absolutamente viável o desenvolvimento ou a criação de novas formas simplesmente derivadas da própria mente do arquiteto, como é possível notar na riqueza das molduras das portas e janelas do palácio (Figura 82). O próprio Guarini diria: “A arquitetura pode modificar as regras antigas e inventar outras novas”. (GUARINI, apud WITTKOWER, 1979, p. 212, tradução nossa)¹⁶

O que mais impressiona, porém, é a articulação plástica conseguida pelo ondulante muro envolvente, enriquecido pelos diversos elementos compositivos justapostos. Fica claro que Guarini une a retórica monumental comum na poética berniniana com as tensões de contração e dilatação espacial presentes na obra de Borromini, o grave contraste de luz e sombra causado pelo pronunciado jogo de côncavo-convexo contido na superfície da fachada principal. Esta modelagem complexa está articulada em função de promover a movimentação da rígida estrutura ortogonal viária, impressa na dinâmica sem igual presente tanto na visão em escorço do edifício para quem caminha pela Via Lagrange, como na sua apreciação frontal pela Praça Carignano, onde o nicho e o frontão justapostos monumentalizam o eixo central do palácio.

O Palazzo Carignano é sem dúvida a obra de Guarini mais significativa enquanto presença urbana, porém não esclarece alguns princípios que serão latentes nos edifícios religiosos concebidos pelo arquiteto, particularmente a Igreja de San Lorenzo (Figuras 83-87) e a Capella della Santissima Sindome. É óbvio que para Guarini, que também era matemático e filósofo de certo

¹⁶ Esta pequena citação consta na obra póstuma de Guarino Guarini, *Architettura Civile*, escrita no último quartel do século XVII, mas só publicada em 1737.

prestígio, a razão e a ciência não poderiam mais estar vinculadas a conceitos inteligíveis, dados *a priori*, sobre a existência do universo:

Naturalmente a razão não é mais um conhecimento pleno e ordenado da natureza, quase um plasmar-se da mente humana na ordem que Deus imprimiu às coisas ao criá-las; a razão é uma modalidade do pensamento humano, algo de autônomo e de absolutamente interior: não existe *a priori*, como um sistema dado, mas apenas *a posteriori*, como verificação de uma hipótese arriscada. E a verificação mais segura da realidade de uma hipótese é a constatação de que esta se atualize, de que possa ser traduzida em fatos por meio de um processo e de uma técnica. Eis como se explicam as aparentes 'bizarrias' formais do artista, os planos inflectidos como cártulas, as plantas poligonais e estelares, as cúpulas de arcos suspensos e entrelaçados de San Lorenzo e da capela da Sindone: são audaciosíssimas hipóte-



FIGURA 82: Fachada voltada para o pátio interno do Palazzo Carignano, de Guarino Guarini, 1679. Fotografia elaborada por Pino dell'Aquila.



FIGURA 83: Foto mostrando, a partir de seu eixo transversal, o interior da nave centralizada da Igreja de San Lorenzo em Torino, projeto concebido pelo arquiteto Guarino Guarini, que trabalharia no templo entre 1666 e 1680. É possível perceber como o ambiente é animado por pronunciadas capelas convexas que provocam virtualmente a contração do espaço interior. Fotografia elaborada por Pino dell'Aquila.



FIGURA 84: Detalhe do interior da Igreja de San Lorenzo em Torino, com destaque para os seus nichos convexas pulsantes. Fotografia elaborada por Pino dell'Aquila.



FIGURA 85: O sentimento de “maravilha” capturado na dinâmica trama estrutural e na luminosidade dramática da abóbada da nave da Igreja de San Lorenzo. Fotografia elaborada por Pino dell’Aquila.



FIGURA 86: Cúpulas interpenetrantes do presbitério (abaixo) e da nave (acima) da Igreja de San Lorenzo, em Torino. Fotografia elaborada por Pino dell'Aquila.



FIGURA 87: Aspecto exterior da cúpula que cobre a nave da Igreja de San Lorenzo, em Torino. Fotografia elaborada por Guido Maia.

ses construtivas e abstrusos teoremas de geometria descritiva e projetiva, que a técnica verifica e demonstra. (ARGAN, 2004, p. 261)

A técnica servia para a comprovação das mais complexas e avançadas hipóteses científicas desenvolvidas pelo prodigioso alcance da razão humana. Já a razão representava, finalmente, o milagre divino traduzido na capacidade intelectual e criativa do homem (Figuras 88-89). Portanto, o virtuosismo técnico presente em sua obra, particularmente na arquitetura religiosa, permite a criação de um espaço “mágico”, um aparente milagre construtivo, mas que na realidade oculta uma lógica e um apuro estático inigualáveis. Mais uma vez, o que comanda a concepção da obra é o império da imaginação: para quem penetra na Capela da Santissima Sindome e na Igreja de San Lorenzo, o que se frui é a imagem “fantástica” de um ambiente inverossímil, banhado por uma luz difusa e misteriosa que demonstra a existência de uma esfera superior, a presença divina permitida pela realização humana deste “milagre” técnico. Este grande virtuosismo técnico em prol da criação de espaços estaticamente espantosos, mas com uma espiritualidade latente, contribuiu para a crítica neoclássica o tachar de gótico.

É o instante em que o cálculo matemático coincide com o percurso da fantasia que busca a Deus, o instante em que a lógica coincide com a fé, o instante em que Deus se manifesta no pensamento e na obra (desde então inseparáveis) do homem. A técnica, portanto, é a ocasião da manifestação da lógica divina na humana; e desde que a lei da lógica divina é o milagre, a arquitetura é milagre lógico e técnico. A sua aparente irracionalidade e racionalidade superior; enquanto fenômeno é fenômeno sobrenatural, milagre. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 330, tradução nossa)

Portanto, na Igreja de San Lorenzo e na Capela da Santissima Sindome, Guarini se apodera do vasto conhecimento matemático e técnico para produzir, como não poderia deixar de ser, um verdadeiro desafio arquitetônico, um cenário barroco desvinculado de qualquer resquício de estrutura classicizante (Figuras 90-93). As manifestações mais importantes do século XVIII vão absorver este conceito, inclusive a última experiência barroca significativa, o Barroco em Minas Gerais.

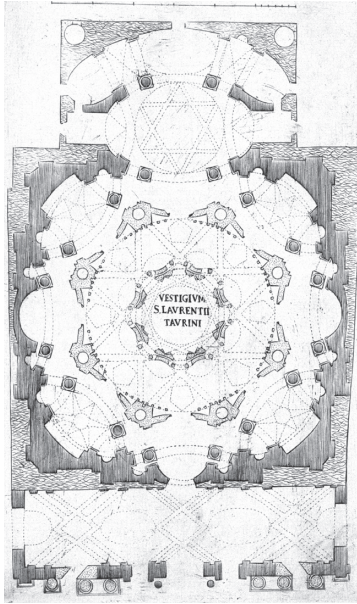


FIGURA 88: Planta de San Lorenzo em Torino. Gravura sobre cobre de Guarino Guarini elaborada em 1666 e copiada do tratado *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, publicado em 1686.

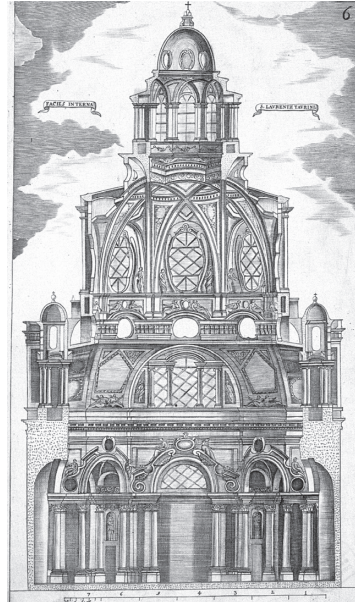


FIGURA 89: Corte de San Lorenzo em Torino. Gravura sobre cobre de Guarino Guarini, 1666. Tratado *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, publicado em 1686.

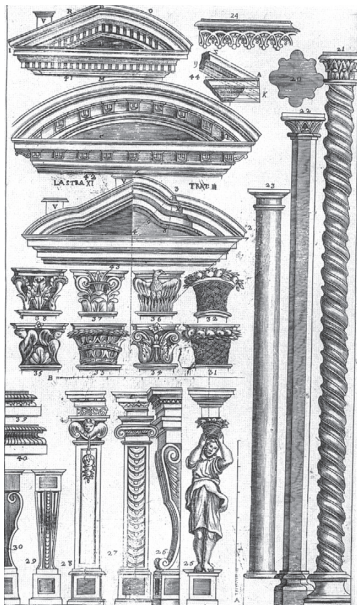


FIGURA 90: Novas possibilidades de repertório. As ordens “góticas” e “cariatídicas”. Desenhos copiados do tratado *Architettura Civile*, publicado em 1737. Guarino Guarini.

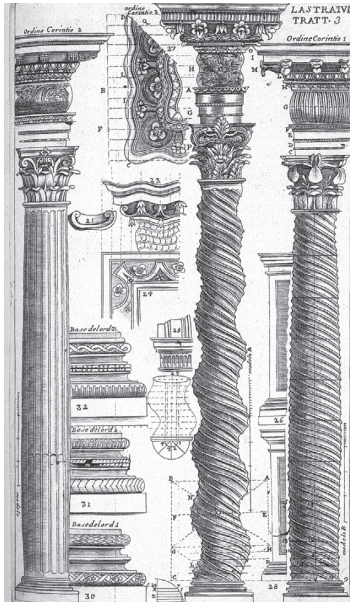


FIGURA 91: Novas possibilidades de repertório. Proporções e ornatos da ordem coríntia. *Architettura Civile*, 1737. Guarino Guarini.



FIGURA 92: Novas possibilidades de repertório na concepção do Tabernáculo para a Igreja de San Nicolò em Verona, construído entre 1675 e 1685. *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, 1686. Guarino Guarini.

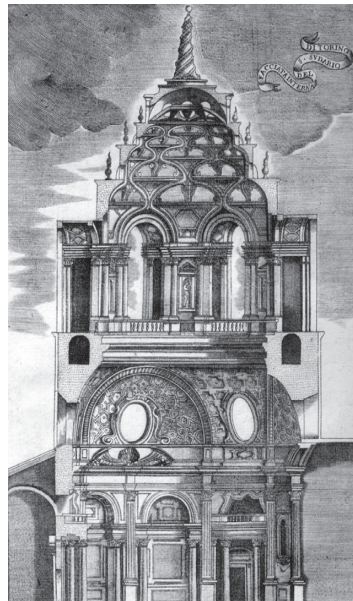


FIGURA 93: Corte da Capela da Santíssima Sindone, em Torino. Projetada por Guarino Guarini e construída entre 1667 e 1690. *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, 1686.



Parte 3

O PROCESSO DE DISSOLUÇÃO COMPOSITIVA
NO BARROCO TARDIO E NO ROCOCÓ

6

O BARROCO NA ÁUSTRIA NA PASSAGEM DO SÉCULO XVII PARA O SÉCULO XVIII

A essa altura, a evolução histórica da arquitetura barroca já parece clara: nascida em Roma, de um grandioso ideal ao mesmo tempo político e religioso, quase como se exaltasse o valor de uma autoridade sobre-humana ou uma descida direta de Deus para a salvação dos homens, ela vai aos poucos acentuando o seu caráter prático, a sua capacidade de aderir a exigências de “exibição”, mais que de representação, das grandes idéias e das grandes forças que regulam a vida em sociedade. Por isso o declínio das formas barrocas é profundamente distinto em cada país. Por isso, para citar apenas dois exemplos, a monarquia absoluta francesa busca no exemplo de Bernini as formas mais apropriadas para exprimir a aspiração “católica” de sua política; por isso, ao contrário, o Império austríaco, fundado sobre o prestígio declinante de uma idéia abstrata, busca em Borromini as formas que expressem a sua ideologia caduca. (ARGAN, 2004, p. 263)

Dando continuidade ao desenvolvimento da arte barroca na região da atual Itália, e particularmente na cidade de Roma, em finais do século XVII e em todo o Settecento o espírito arrebatador comum ao Seicento será revisito em diversos contextos do mundo ocidental, adaptando-se às tradições locais, sendo reinterpretado por agentes populares, ou sendo impulsionado pela cultura erudita através da atuação de grandes personalidades da arte “moderna”, que exercerão influência tanto regional como global.

Em alguns contextos, a inspiração partirá do sentido de “composição espacial” exercido por Bernini; em outras realidades, a expressão barroca se aproximará do conceito de “definição espacial” inaugurado por Borro-

mini. Na verdade, na maioria das vezes, é possível perceber ainda resquícios da tradição naturalista e classicista do Humanismo berniniano, mas será latente a tendência à dissolução do princípio humanista de *mimesis*, ou seja, o ataque à autoridade do sistema compositivo dominante, em prol do desfacelamento de toda e qualquer estrutura espacial dada *a priori*. Como foi visto, esta corrupção dos valores tradicionais humanistas estava presente não só na poética de Borromini, mas foi mesmo elevada a um patamar radical de dissolução espacial na arquitetura piemontesa de Guarino Guarini, sublinhando o espírito de “implosão” do Classicismo – que estava sendo revisitado desde princípios do século XVII por muitos artistas, em diversas realidades, não só através da obra engajada de Bernini (é só pensar na arquitetura barroca francesa).

Na verdade, seria possível dizer que, com a chegada do século XVIII, a partir da decadência inevitável da estrutura de mundo proposta 300 anos antes pelos humanistas, a arte barroca negará de vez a “composição espacial” e promoverá a atitude borromínica como tema central para a arte, até o esgotamento das possibilidades de “determinação espacial”, principalmente no Barroco austríaco, no Alto Barroco da Europa Central e no Rococó.

Poder-se-ia dizer que a situação é extremamente complicada. Antes de tudo porque já se afirma o princípio de que a arquitetura não é a “representação”, e sim a “determinação” do espaço. E isto significa o seguinte: essa ideia do espaço que, segundo vimos, era fundamental para a arquitetura clássica – o espaço como estrutura ideal que determinava por analogia a estrutura material da obra arquitetônica, transformando a obra arquitetônica em uma revelação, um fenômeno derivado das leis supremas do universo –, essa concepção que possuía valor universal e satisfazia a todo o pensamento humano, e que encontrava sua manifestação sensível na arquitetura, não tem mais validade. Pelo contrário, existe agora uma arquitetura que, ao determinar cada vez formalmente o espaço, cria um espaço visual que não corresponde a nenhum conceito predeterminado e pode ser em certo sentido independente das concepções espaciais elaboradas pela ciência e que parecem adaptar-se cada vez menos a uma manifestação visual sensível [...] Além disso, é um espaço onde se existe, porque não é um espaço deduzido de uma ideia do cosmos, mas um em que o artista mesmo o vivenciou, criando-o; o artista

mesmo o determinou segundo o que poderíamos chamar o ritmo da própria existência. (ARGAN, 1973, p. 130, tradução nossa)

Assim, na Europa Central irá florescer, a partir de finais do século XVII, um Barroco que atinge a mesma excepcionalidade de muitas das mais relevantes experiências dos grandes mestres italianos e que promove uma continuidade do projeto de dissolução do sistema compositivo humanista inaugurado por Borromini e contemplado radicalmente por Guarini. Entretanto, diferentemente de Roma, que centrou o interesse da expressão barroca na arquitetura religiosa e na transformação da cidade em um espetáculo divino – e de forma distinta da França, que explorou o campo da arquitetura oficial para a encenação de um episódio dramático que deflagrasse o poder infinito do soberano –, os grandes artistas dos “países danubianos” terão a oportunidade de demonstrar sua sensibilidade e seu virtuosismo técnico tanto na esfera espiritualizada do espaço religioso como na ambiência majestosa da arquitetura imperial (Figuras 94-99).

O desenvolvimento destes dois temas edilícios se deve ao final da Guerra dos Trinta Anos e à derrota dos turcos nas portas de Viena em 1683: um grande impulso construtivo renasce para as monarquias locais, inspiradas na corte de Luís XIV, bem como desponta um vigoroso esforço empreendedor na Igreja Católica, estimulado pela organização de uma Contra-Reforma tardia, interrompida por muito tempo pela falta de estabilidade política. (NORBERG-SCHULZ, 1986, p. 165) Muitas cidades adquirem igualmente uma nova feição oriunda, principalmente, da edificação de monumentos significativos que contaminam o espaço preexistente com sua força dramática.

Certamente, as primeiras experiências relevantes do Barroco na Europa Central acontecem ainda na passagem do século por conta, principalmente, de dois arquitetos em exercício na capital da Casa da Áustria: na Viena imperial, Johan Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) e seu rival Johan Lukas von Hildebrandt (1668-1726) despontam com uma série de projetos laicos e de arquitetura religiosa que modificam aos poucos a imagem preexistente da cidade. A formação dos dois reside, em grande parte, na importante experiência italiana em que ambos se empenharam ainda no século XVII, quando entraram em contato com a segunda fase de con-



FIGURA 94: A arquitetura imperial da Grande Galeria do Schloß Schönbrunn, projetada por Johann Bernhard Fischer von Erlach a partir de 1696. Também participaram da confecção do espaço – que sofreria alterações entre 1733 e 1749 – os arquitetos austríacos Joseph Emmanuel Fischer von Erlach (1693-1742) e Nicolaus Pacassi (1716-1790), bem como o pintor italiano Gregorio Guglielmi (1714-1773), que faria os imensos afrescos do teto. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 95: Barroco áulico na Sala Oval da Biblioteca do Palácio Real de Viena, construída a partir de 1722, e projetada pelo arquiteto austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). Fotografia de Achim Bednorz.



FIGURA 96: A Abadia Beneditina de Melk vista desde o Rio Danúbio, exuberante complexo religioso barroco projetado pelos arquitetos austríacos Jakob Prandtauer (1660-1726) e Josef Munggenast, (1680-1741), e construído entre 1702 e 1738. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 97: Vista externa da fachada sul do Belvedere Superior, parte do complexo dos Palácios e Jardins Belvede, em Viena, projetado pelo arquiteto Johan Lucas von Hildebrandt (1668-1726) e construído entre 1713 e 1723 para ser a residência de verão do príncipe Eugênio de Savóia-Carignano. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 98: Sala Terrena, ambiente de acesso ao Belvedere Superior, palácio projetado por Johan Lucas von Hildebrandt. As quatro estátuas hercúleas que sustentam a abóbada foram esculpidas pelo artista italiano Lorenzo Mattielli (1687-1748), e o trabalho em estuque branco das paredes e do teto foi realizado pelo italiano Santino Bussi (1661-1736). Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 99: Interior movimentado e ostensivamente ornamentado da Igreja da Abadia Beneditina de Melk, projetada pelos arquitetos austríacos Jakob Prandtauer (1660-1726) e Josef Munggenast, (1680-1741), e construída entre 1702 e 1738. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

solidação da Roma barroca, além de terem se familiarizado com as obras de Guarini, em Turim. (TAPIÈ, 1983, p. 90)¹ Mas esta vivência da “maravilha” da arquitetura e da cidade barrocas italianas não gera um sentimento de submissão e um desejo de produção de uma obra edilícia “romanizante” na região da atual Áustria; pelo contrário, o contato com as obras de Bernini, Borromini, Cortona, Carlo Fontana impulsiona a construção de uma poética própria, em que a retórica persuasiva e o domínio da imaginação se fundem com experiências derivadas de diversos contextos “exóticos” incomuns à esfera humanista e com valores autênticos da cultura austríaca, definindo uma legítima ação de desenvolvimento da estética barroca.

¹ Hildebrandt nasceu, na realidade, em Gênova, filho de mãe italiana, e estudou em Roma antes de se estabelecer em Viena. (YARWOOD, 1994, p. 144)

É interessante a comparação entre os edifícios concebidos por Fischer von Erlach e Hildebrandt para compreender como cada obra se porta diante do problema da transformação urbana. Na Peterskirche, por exemplo, concebida na passagem do século XVII para o século XVIII por Hildebrandt, a ideia de justaposição volumétrica presente na obra de Guarini alia-se ao sentido de contração espacial de Borromini para produzir um animado efeito de movimento para quem caminha pela Via Graben, uma rua barroca aberta no centro de Viena.

Hildebrandt recebeu a incumbência de reconstruir a igreja que havia no local desde o século XII, devendo ampliar substancialmente a sua área e destacá-la no centro da capital imperial. Porém o terreno era bastante estreito e muito pequeno para o que deveria ser a nova dimensão do templo. Se não bastasse, a frente da antiga igreja era “estrangulada” pelas fachadas laterais de casarões alinhados com a Graben, que conformavam a pequena Petersplatz.

O edifício construído, no entanto, é exatamente o resultado da apropriação destas restrições espaciais em prol da construção de um organismo muito mais expressivo do que seria provável se o arquiteto dispusesse de uma área generosa para seu assentamento. Hildebrandt se aproveita da posição de destaque da igreja na praça, recuada substancialmente em relação ao eixo perspectivo rígido da Graben, para definir uma interrupção no direcionamento axial que tinha como destaque uma fonte e, principalmente, a Pestsäule, monumento comemorativo do final da epidemia da peste, construído por Fischer von Erlach ainda no século XVII.

Assim, a igreja se “aperta” na pequena praça, desenhando um fundo cenográfico emoldurado pelos dois casarões, como se estes três edifícios fizessem parte de uma única estrutura arquitetônica. Para isto, a fachada do templo não ultrapassa os limites laterais que a visão frontal permite, definindo uma composição compacta e contraída em torno das duas torres e da grande cúpula oval. A sensação de achatamento é reforçada pelo desenho côncavo que o pano do frontispício assume, como se estivesse sendo moldado por forças laterais contrárias provenientes das torres quadrangulares recuadas. Acima do organismo côncavo, contrasta a convexidade da

calota da cúpula, que também se aperta entre as duas torres e a fachada. Curiosamente, o seu tratamento lembra um pouco as calotas inchadas da arquitetura bizantina, o que dá um destaque fatal em relação à fachada. Mesmo sem um frontão, o frontispício esconde em grande parte o tambor da cúpula, ampliando assim a ideia de achatamento e justaposição de elementos independentes e contrastantes.

Reforçando o eixo central da fachada, aparece, agregada às sólidas estruturas das torres, frontaria e cúpula, uma edícula de acesso absolutamente autônoma, coroada por um movimentado bulbo e composta por um frontão clássico sustentado por ordens de pilastras e colunas dóricas que marcam o acesso à igreja (Figura 100).

Mas o que se aprecia do exterior não esclarece em nada o que acontece no espaço interno. Ao entrar na igreja, percebe-se imediatamente o envoltório oval longitudinal proveniente da forma da cúpula. Esta solução, já comum desde o período maneirista, possibilita a interação ativa dos direcionamentos centrais e longitudinais no interior e permite, no caso da Peterskirche, a ocupação adequada do estreito espaço reservado para o edifício. Contudo, o tambor da cúpula oval é interrompido por grandes arcos plenos na entrada do edifício, na abertura da capela-mor e nos arcos que marcam as pronunciadas capelas laterais, verdadeiros transeptos presentes a partir do ponto médio da composição. Desta forma, o interior da igreja evidencia uma dinâmica coexistência de três forças contrastantes, reforçadas pelos direcionamentos espaciais central, longitudinal, e transversal (Figuras 101-103).

A Peterskirche confirma a atitude inicial exercida na Europa Central em termos da sua absorção do espírito barroco. O legado humanista está representado na articulação dos elementos comuns ao léxico clássico, mas este uso, se bem menos livre que o de Guarini, está longe de deflagrar uma filiação aos princípios da composição clássica, além de se diluir na complexa proposta espacial que o edifício expõe. Aliás, é justamente a ampliação da experiência de “determinação espacial” do final do século XVII – o impulso de interpenetração volumétrica, a modelação complexa da forma arquitetônica – que caracterizará, posteriormente, o Alto Barroco centro-europeu. Na Igreja de Hildebrandt isto é conseguido internamente, mas principalmente no espaço exterior, através da justaposição de volumes destacados, forman-



FIGURA 100: Fachada principal da Peterskirche, a Igreja de São Pedro, em Viena, projetada por Johann Lukas von Hildebrandt e edificada entre 1703 e 1708. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 101: Interior da Peterskirche destacando o eixo longitudinal formado pela sequência da abóbada elíptica da nave (acima) e das abóbadas de fechamento superior do presbitério (abaixo), com sua rica decoração trompe-l'œil. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 102: Interior da Peterskirche. Imagem de sua cúpula elíptica: especial atenção para o eixo transversal produzido pelos nichos das capelas laterais, mas principalmente pelas entradas de luz abertas acima deles, vãos que rompem lateralmente a estrutura da abóbada. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 103: Peterskirche. Interior. A rica decoração do cruzeiro e do presbitério. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 104: A Peterskirche e a Petersplatz vistas da Via Graben. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

do um organismo de complexa tensão dramática que expõe total indiferença em relação ao sentido tradicional de “composição espacial”.

Assim, apertado na Petersplatz (Figura 104), o edifício não se destaca pela dimensão, mas pela forma como se molda efusivamente ao espaço reduzido destinado à sua construção, aceitando as características mais problemáticas do sítio como meio para a sua própria concepção. Desta maneira, anima e movimenta a Rua Graben como um episódio inusitado e inesperado, desviando a atenção do transeunte, até então dirigida ao monumento da peste criado pelo seu arquirrival Fischer von Erlach. Esta absorção ativa e positiva do contexto imediato preexistente, recusando a tentativa de submetê-lo ao monumento, mas buscando redefinir todo o sítio como parte de uma nova obra, está mais ligada à concepção moderna de Borromini do que ao sistema ideal de Bernini:

Há edifícios, como os de Bernini, que trazem em si, no movimento da planta, na contraposição das massas, na alternância de cheios e vazios, no contraste de sombra e luz, toda a casuística do espaço, dominando o ambiente e reduzindo-o praticamente a fundo naturalista. Há outros, como os de Borromini, que se colocam como objetos no espaço-ambiente, em relação com as coisas concretas – outros edifícios ou uma determinada paisagem – que o constituem. No primeiro caso, a arquitetura monumental tende a sujeitar ou subordinar o contexto urbano; no segundo, ela se insere nele e o modifica

ou, positivamente, o constrói. Não só: no primeiro caso, as formas arquitetônicas valem como valores indicativos de uma espacialidade universal ou componentes de um sistema espacial unitário; no segundo, valem como coisas em si, mas conectadas ao conjunto por uma complexa e animada rede de inter-relações. (ARGAN, 2004, p. 145-146)

JOHAN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Por outro lado, a obra de Fischer von Erlach está mais próxima do ideal “universal” berniniano exposto nas palavras de Argan. A própria posição que ocupa como arquiteto da corte imperial em Viena (YARWOOD, 1994, p. 142) o coloca em uma condição similar à de Bernini na Roma papal. Por isso sua obra destaca-se por apresentar uma monumentalidade imperial; está a serviço da consolidação da imagem da cidade de Viena como sede de um poderoso reino.

Um dos edifícios mais importantes do arquiteto, a Karlskirche, igreja localizada em uma área de expansão da cidade de Viena, oferece uma relação com o entorno urbano substancialmente diversa da que oferece a obra já discutida de Hildebrandt. O templo dedicado a São Carlos Borromeo foi construído por ordem do imperador Carlos VI a partir de 1716 para celebrar o final da peste que assolou a cidade em 1713.

Em projeção o templo é constituído por duas partes independentes que praticamente só se tangenciam. A primeira é formada pela nave elíptica da igreja disposta no sentido longitudinal que se abre à pronunciada capela-mor. Ao contrário da Peterskirche, a imensa cúpula elíptica e o seu alto tambor não são interrompidos em nenhum momento, o que reforça o sentimento de monumentalidade e clareza da forma geradora. Desta maneira, os vãos abatidos formados por “arcos em asa de cesto”² presentes na entrada, na capela-mor e nas capelas laterais, abertos no corpo da nave, não produzem o sentimento de interpenetração espacial da obra de Hildebrandt, reduzindo substancialmente a dinâmica e o movimento da cavidade interna (Figura 105).

2 Arco em forma de meia elipse. (CONTI, 1987, p. 66)



FIGURA 105: Imagem do interior elíptico da Karlskirche, a Igreja de Carlos, em Viena, projetada por Johann Bernhard Fischer von Erlach, que ganharia o concurso estabelecido para a sua concepção em 1714. O templo foi edificado entre 1716 e 1737. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

Logo à frente, e tangenciando a rotunda, surge a outra estrutura autônoma da igreja: um largo frontispício isolado, sem nenhuma função prática a não ser promover um glorioso acontecimento dramático na apreciação externa do conjunto. O arquiteto busca este efeito somando, ao extenso pano cenográfico que compõe a fachada, elementos retirados dos mais distintos léxicos da arquitetura – um ecletismo áulico a serviço da legitimação da autoridade histórica da capital austríaca (Figuras 106-107).

Assim, enquanto o acesso à igreja é definido por uma *pronaos* clássica sustentada por ordens de colunas coríntias, os cantos da fachada são marcados por baixos campanários perfurados por vãos em arcos romanos, “casas de guarda” que mais parecem pagodes chineses. O pórtico central encontra-se mais à frente destas torres pouco elevadas, separado delas por paredes côncavas que acolhem duas “colunas comemorativas”, inspiradas nas de Trajano³.

Toda a composição é centrada, contudo, na recuada cúpula elíptica e no seu alto tambor, plenamente visíveis em função da pequena altura do pórtico do frontispício. Assim, forma-se uma imagem monumental do conjunto constituído pelo largo pano cenográfico da fachada, pelo elevado e esguio sistema calota-tambor e pela triangulação vertical que é oferecida pelas duas “colunas comemorativas” mais baixas, definindo uma composição unitária obtida pela justaposição destes elementos independentes (Figura 108).

Portanto, ao contrário da Peterskirche, a Igreja de São Carlos Borromeo apresenta uma atitude de dilatação espacial que reforça o sentido de vastidão presente no ambiente livre e amplo da Karlsplatz; Fischer von Erlach concebe uma estrutura monumental e expansiva, submetendo o contexto urbano a uma simples figuração onde a igreja é a protagonista. Esta retórica autoritária da Karlskirche afronta o sentido de contração espacial da Igreja de Hildebrandt, que busca o efeito retórico exatamente na conjugação da sua forma achatada com o entorno apertado do edifício.

3 As colunas da Karlskirche são decoradas com cenas em espiral da vida de São Carlos Borromeo, da mesma forma que a coluna de Trajano está decorada com cenas heroicas da vida do imperador romano.

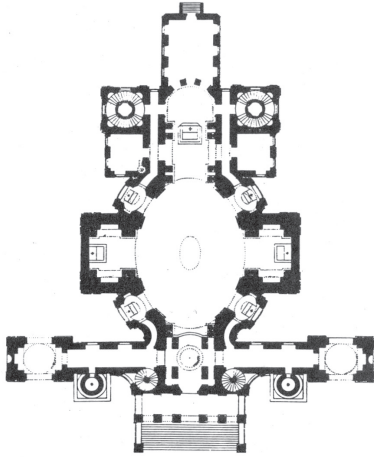


FIGURA 106: Planta baixa da Karlskirche. Pode-se perceber, claramente, que a fachada é apenas uma estrutura cenográfica, independente da nave, voltada para a cidade.



FIGURA 107: A monumental fachada cenográfica da Karlskirche, na Karlsplatz, em Viena, igreja projetada por Fischer von Erlach. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 108: Corpo lateral da Karlskirche, destacando a cúpula elíptica que conforma a nave, assim como o grande sobressalto da parte posterior do pano cenográfico da fachada. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

No entanto, apesar de o jogo persuasivo de Fischer von Erlach se aproximar do sistema berniniano, o resultado arquitetônico está longe de deflagrar uma filiação à tradição humanista de “composição espacial”. O uso desmesurado de referências históricas compiladas de realidades distantes, sem nenhuma densidade teórica que as justifique, descreve na realidade um desprezo em relação ao conteúdo ideal do Classicismo. A “colagem” dos elementos independentes para a formulação da monumental proposta eclética nega totalmente o sentimento de composição unitária de Bernini.

Fischer von Erlach repete sua retórica imperial na Kollegienkirche em Salzburg, templo bem mais austríaco e com uma proposta espacial substancialmente mais complexa que a da posterior Karlskirche. A igreja iniciada em 1696, localizada na comprida e irregular Universitätsplatz, possui uma implantação menos livre do que a igreja de Viena, mas o efeito procurado é novamente a centralização visual, o monumento se colocando compositivamente à frente de toda a praça, submetendo-a a elemento coadjuvante da grande cena dramática protagonizada por ele.

Aqui, é a fachada que recebe o tratamento oval, ao contrário do que ocorre nos outros dois templos estudados: um segmento de elipse convexo, pronunciado, dividido em três partes por ordens colossais de pilstras, cada uma contendo um vão em arco que se abre para o átrio vazado do edifício, e uma janela na altura do coro, sendo que a verga semicircular da abertura do meio invade a cornija que separa o corpo da fachada do seu alto frontão. As torres quadrangulares, pouco mais altas que o frontispício, destacam-se por sua posição recuada e por estarem ligeiramente soltas em relação à frontaria oval e ao próprio corpo da igreja, solução que remonta à proposta de Bernini para os campanários da fachada de São Pedro – não construídos.

Desta forma, apesar do terreno não muito generoso destinado à sua edificação e da posição desprivilegiada que ocupa próxima a um dos cantos da praça alongada, a imensa fachada da Kollegienkirche contamina, com seu movimento expansivo, todo o espaço adjacente: o frontispício oval, libertado em relação aos campanários, parece dilatar-se para o vazio da Universitätsplatz, criando um eixo dramático para o transeunte que experimenta

esta parte da cidade; por outro lado, as torres soltas ampliam a sensação de monumentalidade, desenhando um largo e intenso fundo cenográfico⁴.

Internamente, mais uma vez, o partido é absolutamente discordante da articulação exterior: a planta é basilical, com transepto ao meio e quatro capelas ovais localizadas nos quadrantes definidos pela cruz grega alongada. Ao contrário do peso e da expansão lateral e frontal do frontispício, o interior é leve e irradiante. O impulso principal é o vertical, em função da proporção incomum da altura da nave em relação à sua largura, influência clara da insistente tradição do gótico austríaco. O ponto focal da nave, contudo, é a cúpula do cruzeiro: apropriando-se mais uma vez de uma extensão vertical desmesurada, o arquiteto trabalha o conjunto tambor-calota, atingindo, até a abertura do lanternim, uma altura quase equivalente à da própria nave, definindo um esguio eixo zenital no centro geométrico da igreja. Assim, ao impulso longitudinal natural oriundo da forma alongada, somam-se outras projeções verticais e centrais, promovendo para o espaço basilical – normalmente unidirecional – uma dinâmica ímpar (Figuras 109-113).

A RUPTURA COM O SISTEMA COMPOSITIVO HUMANISTA NA ARQUITETURA BARROCA AUSTRIACA

Na Peterskirche, na Karslkirche e na Kollegienkirche, encontra-se incondicionalmente uma das características mais importantes do Barroco austríaco, já presente na obra de Guarini: a síntese de experiências edilícias diversas retiradas, inclusive, de realidades construtivas distantes e, até mesmo, conflitantes com a esfera humanista. Assim, ao espírito barroco italiano, principalmente à experiência dos grandes mestres seiscentistas, somam-se elementos derivados da arquitetura bizantina, do Oriente, do mundo árabe, estruturas compiladas da Roma antiga, além das tradições construtivas locais, particularmente a experiência gótica exposta no impulso vertical e na luminosidade excessiva do interior da igreja de Salzburg.

4 Solução utilizada de uma forma mais completa na Karskirche.

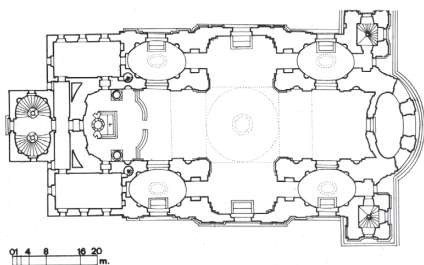


FIGURA 109: Planta baixa da Kollegienkirche, a igreja da Universidade, em Salzburg. Projetada por Fischer von Erlach e construída entre 1696 e 1707.

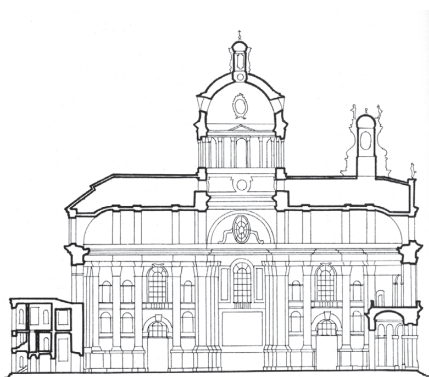


FIGURA 110: Kollegienkirche. Corte longitudinal.



FIGURA 111: Interior fortemente verticalizado da Kollegienkirche, em Salzburg.

O resultado é autenticamente barroco, aliando muitas vezes a comunicabilidade retórica e expansiva de Bernini ao espaço inquieto e movimentado de Borromini, no qual invariavelmente desponta o afastamento da composição humanista tradicional. Porém, apesar de os três templos apresentarem soluções comuns ao desenvolvimento posterior da arquitetura barroca da Europa Central, principalmente a absorção da verticalidade e da claridade gótica, o esquema ainda se baseia na ideia da justaposição de elementos relativamente independentes – processo deflagrado em tantas outras obras do Barroco austríaco (Figuras 114-115) e que será finalmente superado na arquitetura do Barroco Tardio do sul da Alemanha.



FIGURA 112: Expansiva fachada convexa da Kollegienkirche, vista desde a Universitätsplatz, a praça da Universidade, em Salzburg.



FIGURA 113: Kollegienkirche. Detalhe da fachada e da cúpula. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 114: Frontispício côncavo da Igreja da Trindade, em Salzburg, templo também projetado por Fischer von Erlach e iniciado em 1694. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



Figura 115: Curvilíneo interior da Igreja dos Esculápios, em Viena, projetada por Hildebrandt e iniciada em 1716. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

7

O ROCOCÓ

Mas os velhos sistemas não desapareceram imediatamente. A criação de uma nova filosofia e ciência não se deu da noite para o dia, e o velho sistema político sobreviveu por mais de um século. Até cerca de 1760, quando a arquitetura do Barroco Tardio e do Rococó passaram a dominar a cena. (NORBERG-SCHULZ, 1986, p. 10, tradução nossa)

O século XVIII marca o amadurecimento de uma nova forma de ver o mundo, a Idade da Razão, que vai minar de vez a cultura humanista que já se estendia por mais de três séculos. Porém o Iluminismo, bem como sua descendência estética direta, o Neoclassicismo, não se instalam hegemonicamente no seio da cultura setecentista. Pelo contrário, o cenário artístico até a segunda metade do século continuará sendo dominado por manifestações vinculadas ao *Grand Siècle*.

Uma das respostas à continuidade dos padrões culturais oriundos do período anterior virá exatamente com a persistência do Barroco no Século das Luzes, o chamado Barroco Tardio. A outra “maneira” presente na arte até o domínio final da estética iluminista será o “Estilo Rocalha”. O Rococó nasce na França de Luís XV, inicialmente como um “estilo” meramente decorativo, mas alcança logo a condição de legítima manifestação artística e arquitetônica, lançando-se geograficamente a diversas regiões, inclusive fora do âmbito do continente europeu.

Traçar o limite entre estes dois “momentos”, entretanto, é extremamente difícil e por demais confuso, pois na verdade são contemporâneos e coexistem inúmeras vezes na mesma obra. Esta participação conjunta está ligada ao fato de as poéticas do Barroco Tardio e do Rococó servirem às novas tendências da arte que se definem a partir do segundo quartel do sécu-

lo, manifestações arquitetônicas que tomam forma em diversos contextos geográfica e cronologicamente marcados, como, por exemplo, o Barroco Tardio no sul da Alemanha e na Boêmia.

Contudo, nas regiões onde a fusão de elementos do Rococó com estruturas arquitetônicas derivadas do espírito barroco esteve manifesta, acabaria sempre existindo o predomínio da estética barroca sobre a rococó. O Rococó forneceria elementos de linguagem arquitetônica, motivos figurativos, soluções de organização espacial que não desautorizavam, pelo contrário, reforçavam a imagem barroca hegemônica desenvolvida a partir da apropriação e adaptação das experiências preexistentes com as tradições culturais locais. Consequentemente, foram configuradas situações legitimamente partícipes do suspiro final do Barroco no mundo; ações utilizaram para a sua construção visibilística, além do repertório tipicamente humanista, elementos de outras linguagens artísticas, inclusive o “estilo” Rococó.

A GÊNESE DO ROCOCÓ NA FRANÇA SETECENTISTA

E uma vez que as construções custeadas pelo estado começaram a rarear [França, após a morte de Luís XIV], os ‘projectos para residências particulares’ ganharam uma nova importância: os hotéis exigiam um estilo de decoração interior menos grandioso e pesado que o de Lebrun – um estilo íntimo e flexível, que desse maior oportunidade à fantasia individual liberta dos dogmas classicistas. Em resposta a esta necessidade os decoradores franceses criaram o Rococó (ou estilo Luís XV, como é freqüentemente chamado na França) [...] O Rococó corresponde a um requinte em tom menor do Barroco curvilíneo e ‘elástico’ de Borromini e Guarini, e por isso se combinava muito bem com a arquitectura do Barroco Final alemão e austríaco. (JASON, 1989, p. 556)

O Rococó define um momento de extrema importância no âmbito da história da arte. Por um lado, estende o projeto de dissolução com os padrões compositivos humanistas – que até então teria atingido o auge na arquitetura de Guarino Guarini e na produção austríaca da passagem do século – no desprezo, muitas vezes latente, por qualquer elemento deriva-

do do léxico clássico na concepção da arquitetura. Por outro lado, ameniza o poder retórico e ilusionista da arquitetura barroca, buscando soluções mais suaves, mais frívolas, mais condizentes com a esfera individual na qual recairiam quase sempre as iniciativas edilícias do “estilo”.

Este afastamento da estrutura monumental e dramática das imagens barrocas aparece originalmente na França, no desenvolvimento da tipologia da residência urbana privada. Os *hôtels* particulares florescem na primeira metade do século XVIII, quando a nobreza se desloca para a cidade e começa a buscar uma alternativa à grandiosidade e à sobriedade de suas residências de campo⁵. As dimensões reduzidas que os *hôtels* adquirem – oriundas dos pequenos e irregulares terrenos destinados às construções civis em cidades como Paris, por exemplo – transportam o interesse da arquitetura para o interior do edifício. O que importa é permitir que os cômodos principais se tornem espaços imensamente luxuosos, porém leves e agradáveis, onde seria possível a ostentação gratuita de um majestoso aparato decorativo, mas sem o caráter “opressor” da arquitetura da época de Luís XIV⁶. A residência urbana será o ambiente da vida cotidiana da nobreza na cidade, uma vida agora desvinculada da pompa inigualável da corte do Rei Sol, mas voltada para o dia-a-dia vulgar e alienado desta classe em vias de extinção.

A base social do processo de mudança foram as reações contra o excessivo peso ornamental das opulentas decorações barrocas e as novas exigências de conforto e funcionalidade da nobreza e da alta burguesia, para a edificação e a decoração interna de seus castelos e residências nobres urbanas, chamadas na França de *hôtels*. As novas construções ou reformas dos *hôtels* parisienses, a partir dos primeiros anos do século XVIII, passam a ser regidas por novos conceitos de dimensionamentos dos espaços internos em função do uso cotidiano. Os amplos ambientes com utilizações múltiplas, que eram

5 O *châteaux*.

6 “De uma maneira mais filosófica, procura-se fazer a distinção entre o rococó e o barroco, que utilizaram um aparelho formal e decorativo para muitos objectivos diferentes e que muitas vezes estiveram presentes, ao mesmo tempo, no mesmo país, até na mesma obra, notando-se como o rococó procurava o bellum, ou seja, o agradável, o requintado, o desvolto, o subtilmente sensual, enquanto o barroco se inclinava para o pulchrum, isto é, para o imponente, o sublime, o palaciano, o grandiloquente.” (CONTI, 1987, p. 3)

norma até então, são substituídos por uma infinidade de peças de dimensões menores e funções específicas, mais fáceis de aquecer no inverno e com um novo tipo de decoração, leve e graciosa, aspectos que todavia não excluíam os requintes do luxo essencial à vida quotidiana da aristocracia do Antigo Regime. (OLIVEIRA, 2003, p. 25)

Na arquitetura francesa da realeza do século XVII, poder-se-ia dizer que a retórica seiscentista se expunha através do sentido de “composição espacial” expresso no desenvolvimento de um Classicismo monumental, aristocrático e profundamente sóbrio. Na primeira metade do século XVIII, entretanto, não se edificam mais os imensos exteriores persuasivos das construções oficiais do império absolutista de Luís XIV, como, por exemplo, o Hôtel des Invalides, o Collège des Quatre Nations; da mesma forma perde o sentido a edificação das grandiosas e regulares praças reais como a Place des Vosges, a Place des Victoires, a Place Vendôme; também não se empreendem os monumentais projetos edilícios da realeza como a fachada leste do Louvre ou o Palácio de Versailles. Na arquitetura francesa setecentista o empenho se dirige para a concepção das pequenas residências urbanas construídas para a nobreza enfraquecida, principalmente o esforço de transformar o ambiente interno intimista dos *hôtels* em uma experiência de requinte e descontração.

Desta forma, a luz, que quase sempre no Barroco era direcionada – e às vezes escassa e misteriosa –, no Rococó passa a ser efusiva, abundante, iluminando todos os pormenores do espaço e particularmente a elegante decoração interna. As quinas vivas, os cantos, os ângulos mortos tendem a desaparecer, a se arredondar, para proporcionar uma luz regular em todo o ambiente. As paredes adquirem uma coloração quase sempre branca, irradiando a luz excessiva que penetra pelas grandes aberturas. A este branco luminoso somam-se os tons claros, mas vibrantes, do azul, amarelo, rosa, que nunca retiram, pelo contrário, extrapolam o brilho, a alegria e a irreverência da arquitetura (Figura 116).

Esta luz clara, difusa, vai então iluminar paredes brancas: um branco quente ao princípio, um branco frio mais tarde, mas sempre branco, a mais clara e luminosa de todas as cores. A isto acrescenta-se o ténue esbatido de outras tintas, numa sinfonia sempre suave. Virá também

a moda, um pouco mais tarde, de substituir o branco por outras cores, mas muitíssimo ténues e esfumadas: azul claro, amarelo claro, rosa, às quais se unem também, mas parcimoniosamente, o ouro e a prata, para sublinhar os ornamentos e os relevos. (CONTI, 1987, p. 14)

A decoração carregada e pesada seiscentista cede lugar à ornamentação mais bem definida e apurada, composta por curvas e contracurvas de formas estilizadas retiradas da natureza selvagem: a sinuosidade das conchas e a irregularidade das rochas (as *rocailles* que dão o nome ao “estilo”), as folhagens, as flores. Às vezes, estas soluções superam até mesmo o repertório da natureza sensível, definindo-se como verdadeiros caprichos da imaginação do artista, cada vez mais distantes da linguagem clássica desenvolvida pelo período humanista⁷. Desta maneira, o ornamento se torna elegante e sensual, quase erótico, sendo aplicado delicadamente sobre as superfícies claras e arredondadas das paredes internas:

[...] o estilo rococó poderia ser definido como um barroco chamejante e miniaturizado: ele flameja decorativamente a fogo lento, cintila, pueriliza e feminiza as imagens mitológicas da autoridade. É o próprio exemplo de uma arte em que o menor peso semântico, a rarefação dos valores significados combinam-se com a abundância elegante, engenhosa, fácil e sorridente das formas em que o alto barroco do século XVII quisera teatralmente inscrever a soberania. (STAROBINSKI, 1994, p. 32)

Esta gratuidade, a perseguição da forma fácil e caprichosa, mas bela e agradável, demonstra um afastamento implacável em relação ao desenvolvimento do Barroco classicista francês. Contudo, a articulação sóbria e grandiosa da arquitetura da época de Luís XIV perdura, em parte, na composição dos espaços exteriores dos edifícios rococós. Nas fachadas francesas do segundo quartel do século XVIII, o requinte do “Estilo Rocalha” fica restrito ao uso de vãos mais verticais – as porta-janelas que permitem a iluminação

7 Argan reconhece o Rococó como uma das soluções de desenvolvimento do Barroco no século XVIII. Sobre o Rococó, afirma: “Esvaziado dos seus conteúdos religiosos, o Barroco torna-se decoração: livre, tecnicamente espertíssima e ágil, frequentemente agradável, mas sem qualquer empenho problemático que não seja aquele do próprio fazer”. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 340, tradução nossa)



FIGURA 116: Hôtel de Soubise, em Paris. Interior rococó do Salon de la Princesse, confeccionado a partir de 1735 pelo arquiteto e decorador francês Germain Boffrand (1667-1754) e pelo pintor francês Charles Joseph Natoire (1700-1777). Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 117: Sóbria fachada do Hôtel de Soubise, projetada pelo francês Pierre Alexis Delamair (1676-1745) e construída entre 1704 e 1707. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

abundante dos interiores, além de tornar mais leve a composição da “casca” exterior. Também se destacam as vergas que, raramente em ângulo reto, experimentam diversas soluções em um mesmo edifício, como os arcos abatidos, plenos, mistilíneos. Mesmo assim, a composição rígida e pouco movimentada se deve mais ao “Classicismo Francês” que ao Rococó, só se furtando da monumentalidade retórica da arquitetura oficial e dos palácios da nobreza do Seicento (Figura 117).

Fica claro na arquitetura rococó francesa o contraste entre o exterior sóbrio e ordenado e o interior movimentado e requintado, oferecendo ao transeunte a agradável experiência de descobrir a frivolidade oculta do edifício ao adentrar nas majestosas salas de recepção, nos cômodos sociais.

O rococó gosta de ironizar suas próprias ficções. Seria um engano querer fazer de um sistema decorativo, do gosto por um enriquecimento alegre introduzido em um interior de dimensões reduzidas, o único traço característico da época, a única marca do estilo. Basta reler as obras teóricas do tempo para perceber que a abundância decorativa corresponde a uma procura de variedade destinada a compensar o tédio que poderia resultar da indispensável hegemonia da ordem. O sistema rococó é de uma ordem autoritária temperada pela assimetria e pela multiplicação das pequenas surpresas. (STAROBINSKI, 1994, p. 47)

A ELIMINAÇÃO DO PRINCÍPIO DA PERSUASÃO NA EXPERIÊNCIA DA ARTE ROCOCÓ

Pode-se concluir que a arquitetura Rococó, apropriando-se de princípios artísticos, soluções espaciais e elementos de linguagem do século anterior busca, paradoxalmente, a ruptura com uma das premissas básicas da arte barroca: o apelo persuasivo. O caráter envolvente impresso na tensão dramática oriunda das imagens derramadas pela retórica barroca cede lugar ao prazer “irresponsável” que os espaços do Rococó oferecem. A monumentalidade eloquente do Barroco francês é substituída pela alegria “saltitante”, caprichosa, luminosa e descompromissada do estilo Rococó. Não existe mais razão para o discurso retórico porque simplesmente a arte

se afastou dos sistemas dominantes, esvaziou o seu sentido de representação.

Este abandono radical do apelo persuasivo promove a falência do sentido de “composição espacial” do Barroco francês. Amplia, portanto, a tendência a florada com Borromini e Guarini da busca de valores novos para a arquitetura, independentes dos sistemas dominantes, sejam filosóficos ou políticos. A perseguição das sensações “mundanas” da vida cotidiana, o artificialismo gratuito das formas e das soluções do “estilo”, a falta de qualquer vínculo entre espaço interior e espaço exterior, e finalmente o afastamento dos componentes da arquitetura em relação à linguagem clássica colocam as obras do Rococó como representantes legítimas do sentido de “determinação espacial” – o espaço arquitetônico não revelando nada a não ser a sua própria existência vulgar (Figuras 118-121).

O Rococó, ao determinar uma dissolução total do espaço construtivo e ao concentrar o interesse sobre os objetos arquitetônicos, tornou possível a transformação rápida da morfologia e da tipologia das formas arquitetônicas. (ARGAN, 1973, p. 149, tradução nossa)



FIGURA 118: O estonteante complexo arquitetônico do Zwinger, em Dresden, construído para o príncipe Augusto, o Forte, estrutura que serviria para abrigar bailes de corte, além de grandes festivais. Foi construído entre 1710 e 1728 a partir do projeto do arquiteto alemão Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736). Seria povoado por inúmeras estátuas feitas pelo escultor austríaco Balthasar Permoser (1651-1732). Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 119: O Wallpavillon, inebriante estrutura arquitetônica composta pelas complexas integrações, interpenetrações e justaposições de elementos esculturais no movimentado organismo construtivo. É o pavilhão que serve como conclusão ao eixo longitudinal dominante do complexo do Zwinger. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 120: Zwinger. Vista interna do Kronentor. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 121: Um dos braços do terraço que circula parte do Zwinger, com destaque para o enquadramento perspectivo do coroamento do Kronentor, um dos portões do complexo. Seu nome se deve exatamente à coroa disposta em seu topo. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

8

O BARROCO TARDIO NA BOÊMIA E NO SUL DA ALEMANHA

Nos confrontos da ciência, que se torna a atividade essencial, abrem-se para a arte três possibilidades: 1) diferenciar-se, prosseguindo e levando até as últimas consequências as técnicas tradicionais; 2) adequar-se, adotando métodos de pesquisa do tipo científico; 3) fundar-se, ela mesma, como ciência autônoma, isto é, ciência do belo, estética (um conceito e um termo que começam a existir exatamente no século XVIII). (ARGAN, 1994b, v.3, p. 340, tradução nossa)

O chamado Barroco Tardio representa as últimas manifestações relevantes da arte do período, espalhadas geograficamente por vários países da Europa e algumas colônias da América. Apesar da grande variedade de soluções expressas nestas diferentes realidades culturais, alguns fundamentos comuns o assinalam como agente do desenvolvimento das diretrizes mais radicais e inovadoras da arquitetura do século anterior: no cenário da nascente era do Iluminismo, uma das soluções para a arte – quando elaborada como ação independente do sentido de mundo que se formava então, ao expor uma recusa em absorver o caminho da adequação aos novos paradigmas propostos pelo século das luzes – seria a elevação a extremos das tendências de libertação do restrito espaço humanista de filiação clássica, o que também acabaria deflagrando um enfrentamento implacável da arte em relação à estética neoclássica do Iluminismo.

Para isso, não serão negadas as tradições edilícias locais; pelo contrário, a cultura arquitetônica preexistente será absorvida como base tipológica sobre a qual acontecerá a remodelação criativa do esquema compositivo tradicional em prol da “determinação” de inovadoras projeções espaciais.

Estes novos experimentos, do mesmo modo, revelarão o uso de recursos construtivos utilizados em realidades estranhas ao sistema da arquitetura europeia humanista, gerando um complicado processo de síntese de todas as experiências captadas.

E será na Europa Central onde se desenvolverão as mais significativas manifestações do Barroco Tardio. Após a rica jornada arquitetônica austríaca da passagem do século, no território da Boêmia (atual República Tcheca) e principalmente no sul da Alemanha, nas regiões da Baviera e da Francônia, o despertar de uma grande exaltação católica tardia (NORBERG-SCHULZ, 1986, p. 13) gera o desenvolvimento de uma pesquisa arquitetônica ainda não contemplada no seio da cultura barroca, em que a modelação espacial ultrapassa, em alguns aspectos, as mais arrojadas propostas de Guarino Guarini. Na realidade, estas iniciativas aparecem como uma ampliação natural do esforço de renovação em que já se empenhavam Fischer von Erlach e Hildebrandt no início do século XVIII, atingindo maior maturidade no que se refere à questão da conjugação de elementos espaciais contrastantes, não mais articulados sob o efeito da justaposição, mas sim a partir da ideia da interpenetração dinâmica.

No entanto, estas experiências não fogem ao esquema básico do Barroco oriundo da região da Áustria, conectando mais ainda a poética barroca à tradição do gótico germânico. Por outro lado, a arquitetura da Europa Central absorve de uma forma muito mais vasta e intensa elementos da contemporânea experiência estética do Rococó: no sul da Alemanha, os direcionamentos espaciais mais importantes são revistos para a criação de uma fusão entre o requinte, a elegância, a intimidade rococó e a retórica persuasiva e ilusionista do Barroco. Apesar disso, as obras quase sempre delatarão uma clara filiação à poética barroca, pois, acima de tudo, a modelação da forma arquitetônica sempre estará ligada aos princípios de “persuasão e imaginação”. Norberg-Schulz conclui:

O Rococó deve-se distinguir da arquitetura do Barroco Tardio que floresceu na Europa Central durante a primeira metade do Século XVIII. Ele representa a expressão natural de uma tardia Contra-Reforma, e reflete muito bem a ambição de várias pequenas monarquias em imitar o palácio de Versalhes de Luís XIV. Mas o Barroco

Alemão também assimilou ideias da corrente Iluminista e do Rococó e por isto chegou a uma síntese singular que fundiu monumentalidade e intimidade, retórica e encanto, abundância e clareza. (NORBERG-SCHULZ, 1986, p. 13, tradução nossa)

O BARROCO NA BOÊMIA

As primeiras realizações significativas da arquitetura religiosa barroca na região devem-se principalmente à família Dientzenhofer. De origem alemã, mas em exercício na Boêmia desde finais do século XVII, Christoph Dientzenhofer (1655-1720), seu irmão Johan (1665-1726) e seu filho Kilian Ignaz (1689-1751) concebem edifícios que, baseados nos princípios de justaposição e interpenetração volumétrica, promovem um enorme avanço em relação à modelação arquitetônica. Isto se dá a partir do somatório de configurações espaciais contrastantes que, mesmo na qualidade de estruturas formais e técnicas independentes, são pouco perceptíveis isoladamente, gerando composições unitárias regidas por um jogo “pulsante” de forças e direcionamentos diversos.

Uma das mais significativas realizações da arquitetura religiosa na Boêmia é a Igreja de Santa Maria Madalena, projetada por Kilian Ignaz em 1732 e construída na cidade de Karlovy Vary. O templo é basicamente definido por uma nave elíptica “central-alongada”, com inúmeras formas destacadas apoiadas em sua estrutura oval bidirecional: na entrada e no presbitério, dois baldaquinos elípticos posicionados no sentido transversal contrastam com a alta cúpula longitudinal; porém o arquiteto evita o choque direto, tangencial, entre os três elementos, separando a nave do átrio de acesso e da capela-mor por segmentos delgados, mais baixos, de dupla concavidade, coincidentes com as faces convexas das elipses; no ponto médio da nave, o eixo transversal da igreja é realçado pela justaposição de dois altos volumes longitudinais, também de concavidade dupla, a cada lado da cavidade elíptica principal, definindo assim os braços do transepto; além destas estruturas independentes, quatro pequenas capelas absidais assinalam impulsos diagonais para a nave; por outro lado, duas altas torres

quadrangulares apresentam-se agregadas ao frontispício que, modelado pela forma elíptica transversal do átrio de acesso, apresenta uma suave sinuosidade (Figuras 122-123).

A igreja é concebida como um somatório de elementos morfológicamente livres, cada um com características de modelação e de direcionamento espaciais particulares. Porém, o que se absorve no interior do templo é substancialmente diferente do que a sua construção volumétrica sugere: ao entrar no edifício imediatamente se percebe um espaço luminoso, oriundo da claridade proporcionada pelo uso de pilastras destacadas que evitam a esforço nas paredes e permitem a abertura de grandes vãos de iluminação, luz que irrompe radiante pelos nichos das capelas diagonais, pelas galerias e pelo transepto. Obviamente, a estrutura independente que possibilita esta iluminação é um resquício “humanizado” da tradição gótica e o tratamento claro das superfícies volta-se para as experiências recentes do estilo Rococó. Por outro lado, esta grande luminosidade, aliada à projeção delicada e transparente das formas no primeiro nível, retira o caráter de isolamento entre as diversas configurações espaciais. Desta maneira, o recinto não é nunca percebido como um somatório de estruturas autônomas, mas sim como um complexo ambiente permeável, onde fortes direcionamentos longitudinais, centrais, transversais e verticais convivem abertamente com forças irradiantes de expansão e contração.

Esta conjugação dinâmica de forças multidirecionais acontece também na articulação exterior da igreja, porém relacionada de forma mais direta à imagem tradicional de igreja basilical com altas torres. Consequentemente, a ideia de espaço centralizado é amenizada pela presença marcante do alto transepto côncavo, que contrasta com as capelas diagonais muito baixas, reforçando a tipologia em cruz derivada da arquitetura medieval. Mas esta assimilação do passado medieval não retira o forte caráter persuasivo do edifício, que se aproveita da implantação generosa para construir um atraente acontecimento dramático. O templo encontra-se solto em um platô elevado, mais ou menos tangente à forte curva desenhada pelo Rio Ohre, no vértice da praça que inicia o caminho que sobe para uma das partes altas da cidade. A conformação angulosa, sugerida pelo alinhamento dos edifícios à frente da igreja, força um direcionamento perspéctico para o “vértice” do largo onde se assenta o templo. Assim o monumento, origi-

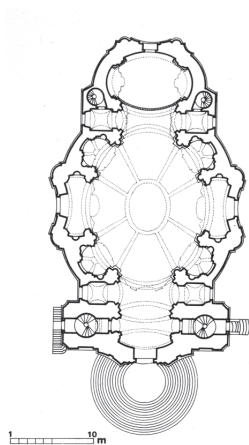


FIGURA 122: Planta da Igreja de Santa Maria Madalena, em Karlov Vary, edifício projetado em 1732 pelo arquiteto tcheco Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689-1751).

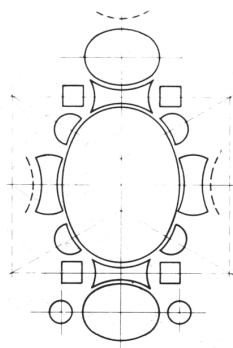


FIGURA 123: Diagrama das unidades espaciais curvilíneas que se justapõem para formar o interior e o exterior da Igreja de Santa Maria Madalena, em Karlovy Vary. Esquema elaborado por Christian Norberg-Schulz em 1968.

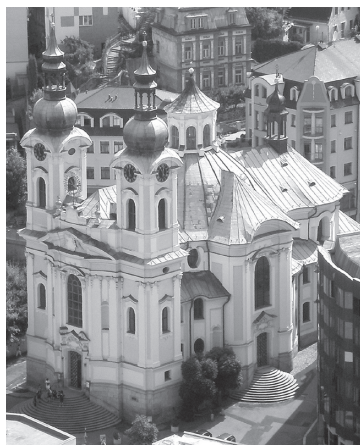


FIGURA 124: Santa Maria Madalena, em Karlovy Vary. Vista exterior da igreja com destaque para a sua volumetria.

nalmente voltado para o rio, assume um destaque fatal no ponto de fuga da pequena praça, reforçado dramaticamente pelas duas altas torres bulbosas que, recuadas em relação ao frontispício, “jogam” a fachada convexa virtualmente para o espaço desafogado do vale (Figuras 124-125).

Este intenso apelo retórico da Igreja de Santa Maria Madalena em relação ao espaço urbano é, obviamente, uma das características marcantes da arquitetura barroca e se repete constantemente na obra de Kilian Ignaz Dientzenhofer (Figuras 126-127). Um exemplo ainda mais significativo é a Igreja de São Nicolau, construída entre 1732 e 1737 na praça da cidade velha de Praga. Na realidade, o templo não está assentado exatamente no imenso e irregular Largo de Staré Mesto, e sim em um cruzamento de vias que atinge um de seus cantos. Porém, o edifício é visto em escorço em praticamente todo o limite da praça, assumindo papel de destaque na complexa configuração urbana adjacente, onde igualmente despontam o templo gótico de Nossa Senhora diante de Tyn, a torre medieval da prefeitura e o palácio barroco Golz-Kinsky.



FIGURA 125: Igreja de Santa Maria Madalena. Karlov Vary. Interior.



FIGURA 126: Panorama exterior da Igreja de São João sobre a Rocha, templo também projetado por Kilian Ignaz Dientzenhofer e concluído em 1738. Do mesmo modo que a igreja de Karlovy Vary, a concepção oscilante deste edifício seguiria o princípio da conjugação dinâmica de forças multidirecionais. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 127: Detalhe da intensa contraposição de curvas e contracurvas presente nas superfícies da fachada lateral da Igreja de São João sobre a Rocha, em Praga. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Para ostentar esta condição de evidência em relação à enorme área contígua, a fachada principal ocupa toda a testada do terreno que antes acolhia a igreja paroquial da Cidade Velha, erigida no século XII. Desta forma, a extensa frente do edifício oferece um amplo e elegante pano cenográfico para a praça, onde o frontão e os dois campanários laterais autorizam a imagem da elevada cúpula chanfrada como eixo central e monumental do frontispício. Ao contrário da tradição italiana, o zimbório não é tratado

externamente como um organismo semiesférico, e sim coroado por um bulbo sinuoso com o mesmo estilo da cobertura do lanternim e das torres, promovendo uma integração entre os corpos plásticos independentes da volumetria exterior, e dando um “ar” eslavo ao monumento. Por outro lado, os campanários são separados do pórtico por duas esguias faixas de parede intermediárias, com telhados inclinados pendentes para a via, o que reforça, paradoxalmente, a autonomia entre os volumes que compõem o edifício, além de “saltar” o pórtico de acesso da superfície da fachada, destacando o frontão como “suporte” ao eixo central sugerido pela cúpula.

Mas esta articulação persuasiva só é permitida através de um jogo inverossímil exposto na relação entre o espaço interior e a configuração exterior do edifício. O motivo deste conflito aparece no fato de o terreno destinado à construção possuir grande largura, mas uma profundidade pequena, sobrando um espaço insignificante para o desenvolvimento da nave da igreja. Para o templo gótico preexistente este problema foi contornado facilmente, já que ele estava orientado no sentido maior do lote, com a fachada voltada para uma de suas faces estreitas. Entretanto, na proposta de Kilian Ignaz, surge uma grande dificuldade a partir do momento em que o arquiteto escolhe a maior testada do terreno para a edificação da fachada principal, sobrando pouco espaço, a partir do átrio de acesso, para o desenvolvimento longitudinal da nave. Não obstante, o arquiteto – repetindo uma solução já utilizada por Borromini no Oratorio dei Filippini (1637) – aceita o eixo maior natural do terreno para a construção de uma nave de planta longitudinal, totalmente em desacordo com a fachada principal, que, na realidade, se abre lateralmente ao edifício. Internamente esta contradição não é visível, sendo a igreja fruída como uma autêntica basílica, acrescida de um forte impulso centralizador definido pela ascensão vertical da cúpula, que se eleva muito acima do presbitério e dos transeptos. Assim, o volume externo do pórtico central acolhe, na realidade, um dos braços do transepto, e a forma convexa da estreita fachada lateral do edifício envolve a terminação absidal da basílica (Figuras 128-131).

Portanto, a Igreja de São Nicolau, em Staré Mesto, recusa princípios fundamentais da arquitetura humanista para realizar o processo de síntese característico do espírito barroco centro-europeu. Internamente, o templo alia a projeção longitudinal oriunda da tipologia basilical com a centrali-



FIGURA 128: Praça principal de Staré Mesto, em Praga. Em destaque, a Igreja gótica de Nossa Senhora diante de Týn, e o Palácio barroco Golz-Kinsky, projetado por Kilian Ignaz Dientzenhofer e construído entre 1755 e 1765. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 129: Face noroeste da Praça de Staré Mesto. À esquerda, destaca-se a abside da Igreja de São Nicolau. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 130: Detalhe da fachada principal, que se abre para um dos transeptos, da Igreja de São Nicolau em Staré Mesto, templo projetado por Kilian Ignaz Dientzenhofer e finalizado em 1735. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

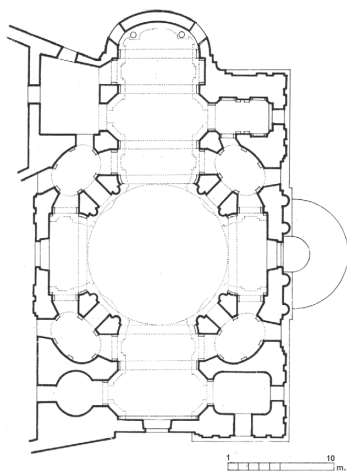


FIGURA 131: Planta da Igreja de São Nicolau levantada na Praça de Staré Mesto, a Cidade Velha de Praga.



FIGURA 132: Igreja de São Nicolau, com a fachada principal voltada para a Praça de Staré Mesto. Notar que sua abside não coincide com o eixo formado pelo acesso mais importante – que leva, na verdade, a um dos transeptos. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 133: Cruzeiro da Igreja de São Nicolau em Staré Mesto, visto desde o acesso à igreja pelo transepto. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

dade poderosa da alta e ampla cúpula. Entretanto, esta conformação não deixa de gerar um grande efeito dramático para quem irrompe no recinto pela entrada lateral, inevitavelmente o acesso mais sedutor. Isso porque, na verdade, o edifício possui a forma inusitada de cruz latina invertida, com a parte maior da haste voltada para o presbitério e para o altar maior. Assim, quem ingressa no monumento pelo pórtico da fachada principal e alcança imediatamente a cavidade da cúpula não tem a sensação de estar iniciando a apreciação do ambiente sagrado da igreja a meio caminho do altar: todos os impulsos direcionais começam exatamente a partir do domo, no caráter de acolhimento que promove o espaço central da cúpula e na concentração do olhar no profundo eixo longitudinal gerado pela terminação da capela-mor. Externamente, por outro lado, o arquiteto nega toda a articulação do espaço interior, principalmente seu eixo dominante, para proporcionar a enérgica visão em escorço que a fachada principal e a abside do edifício oferecem. O espaço aberto, luminoso e dinâmico do interior dá lugar à compacta volumetria exterior, onde a larga fachada, composta por corpos plás-

ticos independentes, se equilibra, promovendo uma grandiosa e elegante atração para o contexto adjacente (Figuras 132-133).

O BARROCO NO SUL DA ALEMANHA

Fica claro que, na arquitetura em desenvolvimento na Europa Central a partir do segundo quartel do século XVIII, o espírito “eclétrico” austríaco, principalmente o esforço de afirmação de uma cultura internacional presente na obra de Fischer von Erlach, desaparece em prol da adaptação da retórica e da projeção imaginativa barrocas a soluções fundadas na realidade tcheca, principalmente recursos construtivos oriundos da tradição do Gótico Tardio boêmio. O uso insistente do “léxico” clássico não é abandonado, apesar de ser praticamente impossível encontrar resquícios da composição espacial oriunda do Classicismo humanista, aproximando-se naturalmente do espírito arrebatador derivado da arquitetura de Borromini e Guarini. Conseqüentemente, a atitude de “definição espacial” é deflagrada através de uma grave indiferença aos padrões humanistas de equilíbrio compositivo e de orientação tipológica, gerada por um processo de modelação espacial que vai alcançar o auge da inventividade arquitetônica nos edifícios religiosos da Boêmia e do sul da Alemanha. Norberg-Schulz resume o fenômeno e antecipa algumas características próprias da experiência barroca na Baviera e na Francônia:

As mais importantes manifestações da arquitetura sacra do Barroco Tardio e do Rococó encontram-se na Europa Central. Depois da Guerra dos Trinta Anos aconteceu a grande restauração católica, que sob muitos aspectos representou a continuação da Contra-Reforma. A arquitetura, portanto, deve ser vista como parte da atividade missionária, e até o fim desta época, por volta de 1770, ela mantém sua retórica persuasiva Barroca. Para atingir seus objetivos, teve de chegar a uma síntese entre os elementos locais e os Romanos. A tradição medieval, que foi interrompida pela Reforma, teve de ser revivida, e suas formas Góticas fundidas com outras importadas da experiência clássica. Então é natural que os arquitetos da Europa Central fossem particularmente abertos para aqueles trabalhos italianos que tinham afinidades com a arquitetura Gótica, isto é, a ar-

quietura de Borromini e Guarini. Mas o objetivo geral da persuasão também os fez adotar os meios ilusionistas do *theatrum sacrum* de Bernini. O Barroco Tardio da Europa Central, portanto, representa uma síntese excepcionalmente rica. (NORBERG-SCHULZ, 1986, p. 53, tradução nossa)

Os complexos religiosos do sul da Alemanha serão quase sempre levantados longe dos centros urbanos, em condição de isolamento, em paisagens geralmente exuberantes, o que ameniza um pouco o caráter persuasivo dos exteriores, concentrando o interesse dramático no interior dos templos. Muitas vezes, a volumetria simples vai mesmo se referir diretamente à tradição medieval da tipologia em cruz latina, como, por exemplo, na igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren, na igreja também beneditina de Neresheim, no Santuário dos Quatorze Santos (Vierzehnheiligen).

Na Igreja de Peregrinação de Wies, construída a partir de 1745 ao pé dos Alpes Bávaros, o arquiteto Dominikus Zimmermann (1685-1766) concebe um interior que relaciona de forma muito clara o espaço elíptico centralizado, derivado da experiência humanista, com a tradição das igrejas de salão do Gótico Tardio alemão. É importante dizer que nos templos de salão góticos, ao contrário do que acontece nas catedrais medievais francesas e inglesas, todos os espaços que compõem o interior do edifício (a nave principal, as naves laterais, transepto, coro) conformam um único e envolvente ambiente luminoso. O teto abobadado cobre com o mesmo pé direito a nave principal e as naves laterais, delimitadas pelo alinhamento longitudinal de duas filas de delgados pilares. São estes apoios, conjugados com pilastras delicadas embutidas nas paredes externas, que sustentam o sistema de fechamento das abóbadas, possibilitando a abertura de grandes vãos que permitem a iluminação homogênea de todo o recinto sagrado (Figuras 134-135).

A Wieskirche funda grande parte da sua articulação – tanto em termos formais quanto estruturais – na releitura destas igrejas góticas preexistentes: a sustentação da cúpula elíptica é determinada por um conjunto de oito pares de colunas compósitas dispostos regularmente em volta do perímetro da nave; desta forma, um deambulatório de mesmo pé direito envolve todo o espaço, oferecendo para a cavidade centralizada da cúpula uma luz abundante, originária dos grandes vãos rasgados nas paredes externas.

O efeito luminoso é muito próximo ao do ambiente irradiante das igrejas de salão. Porém, a elipse pouco alongada não expõe o direcionamento longitudinal típico das basílicas góticas, e sim um impulso centralizador. Este acolhimento centrípeto da nave é sobreposto, paradoxalmente, pela fuga perspéctica oferecida pela cavidade profunda da capela-mor que, por sua vez, também possui uma estrutura autônoma de pilastras e colunas que sustentam a abóbada de berço, permitindo a sua iluminação abundante. Desta forma, o espaço interior do pequeno santuário de Wies é basicamente composto por uma casca elíptica centralizada aberta a um “braço” longitudinal. Não existem capelas laterais e a marcação do transepto é feita quase que exclusivamente pelos altares dispostos transversalmente à nave. Mesmo o átrio de acesso absidal não interrompe em nada a integridade da forma, sendo totalmente fechado ao nível do solo, e abrigando o coro no pavimento superior (Figura 136). Não obstante, a forma simples da igreja define um espaço acolhedor, onde a luz efusiva ilumina a capela-mor e todo o envoltório curvo da nave, sendo irradiada pelas superfícies das abóbadas e dos apoios através da intensa decoração rococó. O elegante aparelho ornamental desarticula completamente os limites da estrutura formal do edifício; particularmente no presbitério, a rígida composição ortogonal do espaço é camuflada e movimentada pela decoração irracional e sensual dos motivos *rocailles* (Figura 137).

Externamente é latente a simplicidade do edifício. Praticamente não possui tratamento mural, além do formato irregular dos vãos que se abrem para o interior e da marcação de algumas ordens de colunas na parede curva do átrio de acesso, agregadas ao frontispício para dar maior ênfase à entrada do santuário. A volumetria é irregular e atraente, parecendo se relacionar com o perfil das colinas alpinas logo à frente. A torre não aponta o acesso do edifício, e sim sua terminação, amenizando, desta maneira, o efeito persuasivo do exterior (Figura 138).

Com tudo isto, a experiência do ambiente interno da Wieskirche expõe um sentido de acolhimento, intimidade, um caráter tão teatral, mas ao mesmo tempo frívolo, solto, alegre, que, seria possível dizer que está no limite entre a retórica barroca e a leveza e graça rococós (Figuras 139-140). Isto não acontece nas outras grandes igrejas monásticas e santuários da região da Baviera e da Francônia. Mesmo assumindo como elemento anima-



FIGURA 134: A quatrocentista Heiligenkreuzkirche, em Schwäbisch Gmünd, uma conhecida hallenkirche alemã (igreja de salão) – tipologia arquitetônica característica do gótico germânico na qual as três naves eram levantadas com o mesmo pé direito. Sendo separadas por esguios apoios, a cavidade interna da igreja proporciona um único ambiente, profusamente iluminado pelas aberturas existentes nas paredes exteriores das naves laterais e do deambulatório. A arquitetura das igrejas de salão góticas viria influenciar intensamente a concepção espacial dos templos barrocos do sul da Alemanha.



FIGURA 135: Wieskirche. Detalhe das colunas emparelhadas destinadas à sustentação da abóbada desta importante igreja de peregrinação construída em uma remota região alpina do sul da Baviera. O esquema construtivo segue o mesmo padrão de suporte dos tetos nas igrejas góticas de salão.

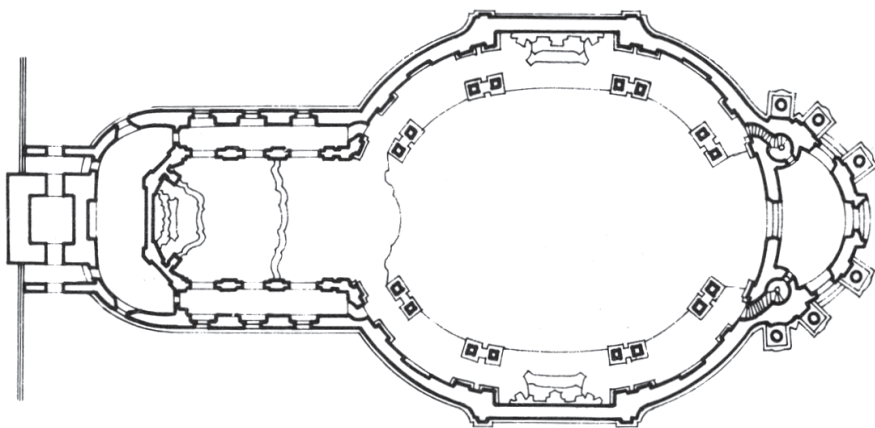


FIGURA 136: A planta elíptica da Wieskirche.



FIGURA 137: Igreja de Peregrinação de Wies, nos Alpes Bávaros, templo projetado por Dominikus Zimmermann (1685-1766) e construído entre 1745 e 1755. Vista da nave e do presbitério, ambientes invadidos por uma profusa decoração oriunda do estilo rococó – carga ornamental formada por trabalhos em estuque, douramentos, afrescos, concebidos e executados em sua maior parte pelo irmão mais velho de Dominikus, Johann Baptist Zimmermann (1680-1758). Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

dor a luminosidade e a ornamentação do estilo Rococó, estas não perderão nunca a qualidade de um grandioso e imponente *theatrum sacrum*.

Assim, a enorme igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren não se filia ao esquema dos templos de salão do Gótico Tardio, e sim inspira-se na tipologia basilical tradicional derivada das grandes catedrais medievais, possuindo nave principal com capelas comunicantes baixas. Quando Johan Michael Fischer (1692-1766) assumiu a obra a partir de 1747, grande parte do rígido envoltório em cruz latina já havia sido concluído; mesmo assim o arquiteto transforma a experiência do ambiente interior do edifício em um



FIGURA 138: Gracioso, porém modesto, tratamento exterior da Wieskirche, confirmando a tendência da arquitetura do Barroco Tardio alemão de trabalhar o contraste entre a exuberante cavidade interna e o seu simples envoltório – que estaria em sintonia direta com o contexto rural no qual estes monumentos eram levantados. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

dos melhores exemplos do espírito de síntese da época: a fusão dos espaços pulsantes e dinâmicos do Barroco Tardio com a elegância e luminosidade do estilo Rococó, e a verticalidade e o encaminhamento longitudinal do Gótico – recursos arquitetônicos conflitantes unidos pelo impulso imaginativo e pela retórica dramática inevitável do Barroco.

Para isso, Fischer propõe o fechamento da nave principal através de um complexo aparelho estrutural conseguido na sucessão longitudinal de quatro baldaquinos e uma terminação absidal; a meio caminho do altar outras duas amplas absides, abertas transversalmente ao cruzeiro, conformam os braços do transepto (Figura 141). Buscando uma reinterpretação da estrutura autônoma das igrejas góticas, estes baldaquinos retiram a função portante dos muros exteriores, viabilizando a iluminação efusiva de todo o interior: os pendentes triangulares e os arcos que apoiam as cúpulas permitem a abertura de grandes vãos rasgados nas paredes do nível superior da nave; as pilastras de sustentação possibilitam a comunicação permeável da nave com as capelas laterais luminosas. O tratamento branco



FIGURA 139: Igreja de Peregrinação de São Pedro e São Paulo (St. Peter und Paul) em Steinhausen, Alemanha, projetada e construída por Dominikus Zimmermann alguns anos antes de ele ter concebido a Igreja de Peregrinação de Wies – tendo sido também ornada pelo seu irmão Johann Baptist. É possível perceber em Steinhausen quase todas as soluções espaciais que viriam a ser consagradas em Wies, assim como o uso profuso da decoração rococó. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 140: O simplificado aspecto exterior da Igreja de Peregrinação de São Pedro e São Paulo em Steinhausen em seu contexto pouco urbanizado. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

das superfícies, com os detalhes da modenatura e da decoração modelados com materiais brilhantes e cores suaves, reforçam ainda mais a clareza flagrante do ambiente, o que transforma a percepção do espaço sacralizado do templo em uma irradiante e iluminada experiência dramática.

Porém, o que mais impressiona em Ottobeuren é a forma como as cúpulas dos baldaquinos deflagram uma série de interrupções sincopadas ante o forte direcionamento basilical, promovendo contínuos impulsos centralizadores que se somam até o altar-mor. Estes impulsos são enfatizados pelo suntuoso tratamento decorativo rococó, particularmente as delicadas pinturas *tromp l'oeil* impressas nas superfícies ocultas das cúpulas: os afrescos assumem o formato esférico dos corpos plásticos que configuram

o fechamento superior do edifício, demarcando perfeitamente os contornos das calotas no sistema independente dos baldaquinos (Figuras 142-143). Esta solução descreve um aparente afastamento do sentido rococó de ruptura dos limites da modelação espacial, invadidos sempre pela decoração. Contudo, é uma ação inequívoca voltada para afirmar a ideia de conjugação entre o direcionamento longitudinal da extensa nave e as suas contínuas pausas, incentivadas pelo sentido de acolhimento expresso nas cavidades centralizadas interpenetrantes das cúpulas e das absides.

Portanto, o irradiante templo da Abadia de Ottobeuren proclama a mescla entre o papel missionário das igrejas alemãs e a desarticulação dos esquemas tipológicos clássicos. A sucessão longitudinal dos baldaquinos elimina a função humanista básica do domo – a concentração das forças direcionais em um foco único do edifício. Não existe, praticamente, uma organização hierárquica entre as diversas cúpulas e absides; todas oferecem uma pequena experiência centrípeta e a sua sucessão define, contraditoriamente, o sentido pausado de percurso ao altar-mor.

Raramente as cúpulas tinham sido utilizadas para este objetivo incomum com tanta expressividade, mas, ao mesmo tempo, com tanta clareza (Figura 144). No entanto, a transparência em relação à percepção do sistema de modelação espacial não vai estar presente na obra do maior arquiteto do período: Balthasar Neumann (1687-1753). Nascido na Boêmia, mas em exercício principalmente na região da atual Alemanha a partir do segundo quartel do século XVIII, Neumann proporciona ao Barroco Tardio o auge da inventividade arquitetônica, seja na arquitetura militar – na qual possuía formação específica –, na construção de grandes palácios, como a Residenz de Würzburg, ou na concepção dos mais fascinantes edifícios religiosos do período.

Na Igreja Beneditina de Neresheim, construída a partir de 1747, Neumann também utiliza a solução de fechamento da abóbada a partir da sucessão de diversas cúpulas apoiadas por um mecanismo estrutural independente. Só que, ao contrário do que ocorre na edificação de Ottobeuren, na de Neresheim os arcos de sustentação, locados no encontro tangencial entre as cúpulas, não seguem perpendicularmente o eixo longitudinal da nave, e sim acompanham a sinuosidade do desenho convexo das estruturas elípticas transversais. A consequência é que, ao contrário do que se dava na igre-

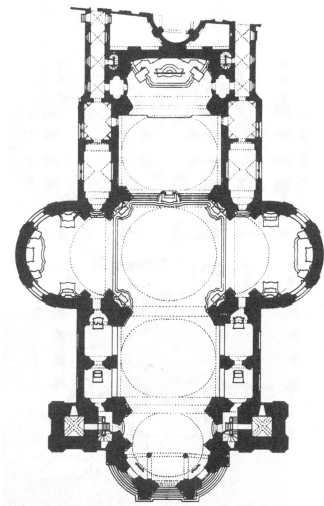


FIGURA 141: Planta baixa da Igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren, no sul da Alemanha, grande basílica projetada por Johan Michael Fischer (1692-1766) e construída a partir de 1747.



FIGURA 142: A sequência de abóbadas interpenetrantes do interior da Igreja Abacial de Ottobeuren. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

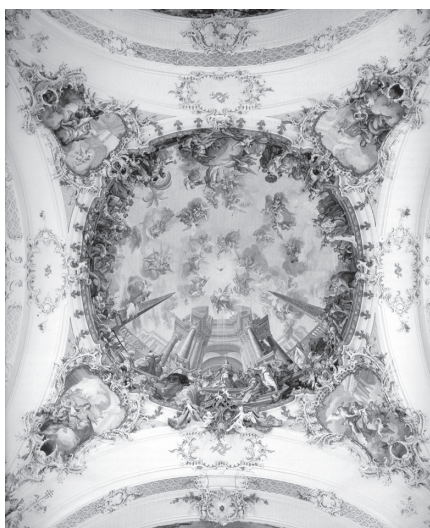


FIGURA 143: Detalhe do afresco de características rococós da abóbada do cruzeiro da Igreja Abacial de Ottobeuren, pintura realizada por Johann Jakob Zeiller (1708-1783). Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 144: Igreja Beneditina de Zwiefalten, também projetada por Johan Michael Fischer e iniciada em 1738, antecipando alguns princípios que Fischer viria a implantar na Igreja de Ottobeuren. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

ja de Fischer onde um único arco de volta perfeita bidimensional servia de sustentação a duas calotas e dividia racionalmente o espaço entre os domos, no edifício de Neumann dois arcos tridimensionais se tangenciam para dar apoio às cúpulas adjacentes, definindo espaços intermediários, contraídos no encontro das várias calotas. Em função disto, as pilastras que em Ottonbeuren estavam dispostas no eixo tangencial ao “toque” entre dois domos, aqui assumem uma posição indiferente a esta lógica compositiva, modelando as paredes entre os apoios com superfícies côncavas sucessivas.

Por outro lado, a meio caminho do altar, delimitando o espaço do cruzeiro, é sobreposta uma grande cúpula esférica que se expande nos dois sentidos da cruz latina, contraindo as cúpulas elípticas transversais que se dirigem sucessivamente ao altar e ao coro, e apertando os braços elípticos longitudinais do transepto dispostos em cada lado do domo central (Figuras 145-149).

Portanto, perto do templo de Neresheim, o sistema compositivo da Abadia de Ottonbeuren, pela sua clareza, pela sua fácil absorção, é até muito simples. Na igreja de Neumann, tudo é mais complexo e difícil; uma arquitetura que, segundo Benevolo (1988, v. 2, p. 1183), apenas os espertos, os profissionais, poderiam compreender a sua articulação. Por isso mesmo, suscita uma percepção irracional do espaço, a fascinação do fruidor comum de assimilar um ambiente tão irradiante, mas ao mesmo tempo tão irreal; uma luminosidade flagrante que não esclarece em nada a construção formal e técnica do edifício, como se este fosse um milagre divino. No sistema de interpenetração volumétrica – no qual um elemento espacial dilatado gera outro contraído –, é promovida a ilusão de que forças contrárias vão moldando sucessivamente as diversas partes do edifício e retirando qualquer caráter de racionalidade e lógica compositiva, ficando o ambiente submetido à imagem de um grande vão luminoso em constante movimento (Figura 150).

Mas a maior criação de Neumann começou a ser construída ainda antes da Igreja de Neresheim, e a obra se estendeu entre 1743 e 1763, marcando o auge da arquitetura religiosa no sul da Alemanha: o Santuário de *Vierzehnheiligen* (Quatorze Santos) ergue-se imponente em um outeiro isolado na região da Francônia:



FIGURA 145: Detalhe do fechamento superior das abóbadas interpenetrantes que compõem o interior da Igreja Abacial de Neresheim, em Baden-Württemberg, edifício projetado pelo grande arquiteto, nascido na antiga região da Boêmia, Johann Balthasar Neumann (1687-1753). A igreja seria construída entre 1747 e 1792. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

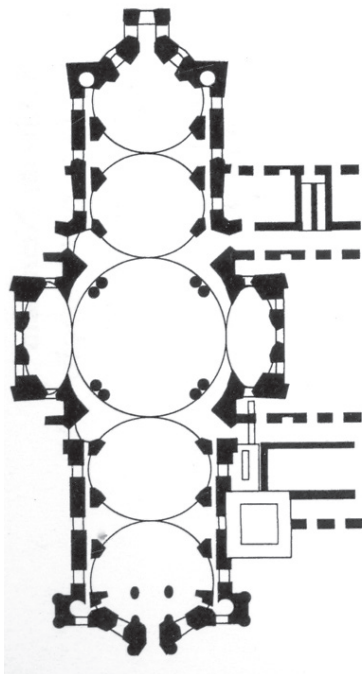


FIGURA 146: Planta baixa da Igreja de Neresheim.



FIGURA 147: Igreja Beneditina de Neresheim. Detalhe da configuração do presbitério do edifício.



FIGURA 148: Detalhe da estrutura da Igreja Abacial de Neresheim. Destaque para a estranha disposição das colunas, arcos, abóbadas, em sua consonância com a exuberante ornamentação rococó.



FIGURA 149: Igreja de Neresheim. Arcos tridimensionais de sustentação das abóbadas elípticas e da grande cúpula hemisférica do cruzeiro.



FIGURA 150: Igreja Beneditina de Neresheim em Baden-Württemberg, Alemanha. Nave. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.

Construída para a ordem dos Cistercienses, no local de um milagre, a igreja de peregrinação de *Vierzehnheiligen*, Balthasar Neumann adapta à paisagem francônia as lições do barroco italiano e da disposição francesa. Para convidar um numeroso povo ao fervor, para reuni-lo, era necessário esse plano de basílica, essa alta fachada em que as curvas e as contracurvas lembram a maneira de Borromini. Com seu porte esguio, sua base robusta, com o desembaraço rítmico de suas duas torres completadas por bulbos e por lanternas, o edifício não é somente um dos cumes da arte européia: ele vem lembrar-nos que, nesse século em que grandes camadas da aristocracia e da burguesia se separam do cristianismo, o espírito da Contra-Reforma persiste, sobretudo no centro da Europa, no sul da Alemanha e na Áustria. (STAROBINSKI, 1994, p. 40)

O Santuário dos Quatorze Santos aparece no vale do Rio Main como uma estrutura justaposta à paisagem bucólica adjacente. A verticalidade da sua fachada principal, a proporção esguia que assumem tanto suas altas torres como o próprio corpo do frontispício, oferece um caráter de leveza e elegância nada agressivo em relação ao suave panorama adjacente – apesar da monumentalidade flagrante de sua mole. É claro que esta pontuação vertical é fruto da herança gótica medieval, adaptada aos novos valores barrocos, a partir do uso de uma modenatura rígida, de origem plenamente humanista. Esta articulação se baseia na divisão tradicional dos pisos e dos planos verticais da fachada por ordens clássicas sobrepostas, utilizadas como elementos animadores da parede cenográfica, dirigindo todo o interesse da composição para a triangulação sugerida no contraponto dos dois altos campanários com o eixo central convexo do edifício. Reforçando esta triangulação, as torres apresentam-se soltas em relação ao pórtico de acesso, separadas por dois seguimentos recuados de paredes côncavas, definindo, desta forma, uma atraente conformação sinuosa para o frontispício (Figura 151).

A volumetria exterior, por sua vez, segue a filiação tipológica das igrejas basilicais góticas, sendo claramente caracterizados os corpos plásticos que acolhem internamente a nave principal, as naves laterais, o transepto e a abside. A grande fachada da igreja, recuada e disposta em escorço ao caminho que sobe em direção ao santuário, alcança uma altura muito superior em relação ao rígido corpo basilical, o que força um poderoso efeito ceno-

gráfico para quem aprecia o edifício pela primeira vez. Toda esta articulação sugere uma experiência de graça e imponência, tradição e inovação, deleite e fé, um dos exteriores mais persuasivos da arquitetura religiosa alemã.

Por outro lado, o espaço interior não reflete em nada a sua composição externa, sendo, porém, uma das realizações mais celebradas e comentadas da história da arquitetura. Segundo Pevsner:

No entanto, o estilo de *Vierzehnheiligen* não é um estilo fácil. Não basta ser arrebatado por ele como poderia ocorrer com qualquer das igrejas dos irmãos Asam; requer uma compreensão precisa, o que é tarefa para o especialista. Esse estilo é uma arquitetura de arquetetos assim como a fuga é música de músicos. No meio da nave, o altar-mor de forma oval pode perfeitamente encantar os fiéis mais rudes que se ajoelham ao redor desse objeto esplêndido, meio recife de coral, meio carrossel de contos de fadas. Tendo desfrutado dessa glória da confeitaria, o leigo olha para cima e vê, por todos os lados, uma decoração resplandecente de rebentação, espuma e rochedos. Mas se ele começa a percorrer o interior, logo se verá em grande confusão: não encontra aqui as naves, os santuários e as galerias que conhece e que vê com frequência em outras igrejas. Isso, que para o homem simples é confusão e para o conhecedor refinado deleite, deve-se à planta baixa, uma das mais engenhosas obras de projeto arquitetônico jamais concebidas. Vista do exterior, a igreja possui, aparentemente, uma nave central, naves laterais e um plano central a leste; o coro e os transeptos têm extremidades poligonais. Na realidade, o coro é oval, os transeptos circulares, e a nave se compõe de duas ovais sucessivas, sendo que a primeira – na qual se entra logo depois de se atravessar a ondulante fachada ao estilo de Borromini – tem o mesmo tamanho que o coro, e a segunda é bem maior. É nesta que se encontra o altar dos quatorze santos, sendo, portanto, o centro espiritual da igreja. Logo, há um antagonismo pungente entre aquilo que o exterior promete como sendo o centro e aquilo que o interior revela como centro – isto é, entre o cruzeiro onde a nave e o transepto se encontram e o centro da oval principal. Quanto às naves laterais, são apenas resíduos espaciais. Caminhando-se por elas, tem-se a desagradável impressão de se estar apenas nos bastidores. O que importa é apenas a interação das ovais, que, à altura da abóbada, estão separadas por arcos transversais. Estes, no entanto, não são simples traves que vão das colunas de uma arcada às da outra. São

tridimensionais, inclinando-se um sobre o outro como o fizeram, em escala pequena, os arcos do século XIV, assinalando, assim, um dos muitos paralelos que se podem traçar entre o gótico e o barroco. O efeito assim produzido no cruzeiro é o mais emocionante e desconcertante. Aqui, em uma igreja do tipo da igreja de Gesù – e *Vierzehnheiligen* parece pertencer a esse tipo –, seria de se esperar a presença de um domo, enfeixando a composição. No entanto, como já foi dito, encontra-se exatamente no centro do cruzeiro, no ponto onde se encontram a oval do coro e a oval central. Os dois arcos transversais saem dos pilares do cruzeiro, o de oeste em direção a leste e o de leste em direção a oeste, até se encontrarem exatamente no mesmo lugar em que as ovais, enfatizando intencionalmente o fato de que, onde numa igreja barroca normal estaria o coroamento do movimento ondulante das abóbadas, em *Vierzehnheiligen* há uma concavidade – o mais efetivo contraponto espacial. Uma outra complicação espacial é introduzida pela inserção de um segundo transepto menor, mais a oeste do principal. Aí estão colocados altares laterais assim como altares na extremidade leste da igreja e contra os pilares leste do cruzeiro. Estes últimos são colocados em diagonal, como que orientando o olhar para o esplêndido altar-mor – um efeito teatral, sem dúvida. (PEVSNER, 1982, p. 255-258)

Deve-se dizer que este caráter “erudito” da arquitetura de Neumann, descrito por Benevolo e por Pevsner, sem dúvida retira a capacidade de compreensão racional do espaço pelo fruidor, mas define uma percepção irreal e ilusória do ambiente que certamente comove o espectador. O peregrino que irrompe na Igreja dos Quatorze Santos se perde na profusão de imagens irradiantes que se expandem para todos os lados em direção às naves laterais, galerias, transeptos, capelas. A permeabilidade gerada pela estrutura autônoma de sustentação das abóbadas promove este percurso livre, em que o transeunte não consegue absorver a lógica estática e compositiva do ambiente, encarando, conseqüentemente, a descoberta gradativa da maravilha ilusionística do santuário como uma experiência direta com a esfera espiritual (Figuras 152-155).

FIGURA 151: Exterior da Igreja do Santuário de Peregrinação dos Quatorze Santos (Vierzehnheiligen), erguido na área rural da região da Francônia, sul da Alemanha, entre 1743 e 1763, segundo projeto do arquiteto Balthasar Neumann. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 152: Nave da Igreja de Vierzehnheiligen – como tantos outros conjuntos sacros levantados na região católica da atual Alemanha – distinguir-se-ia por uma inovadora e dinâmica trama espacial; uma trama na qual uma rica decoração teatral, formada por efusivos trabalhos de pinturas, afrescos, esculturas e ornamentos derivados do repertório rococó, emergiria das abóbadas e das cúpulas que se confrontavam em seus fechamentos superiores, interpenetrando-se mutuamente em complicados mecanismos de contração e dilatação espacial. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



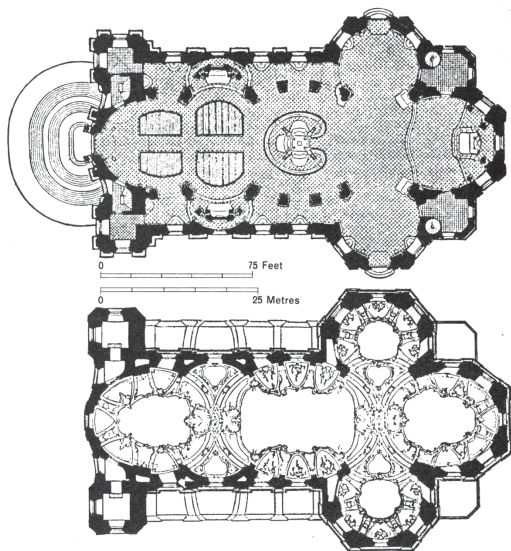


FIGURA 153: Planta baixa e planta da abóbada da Igreja de Vierzeñheiligen.

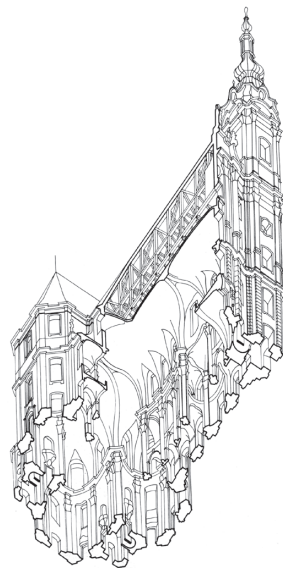


FIGURA 154: Igreja de Vierzeñheiligen. Perspectiva axonométrica.



FIGURA 155: Interior da Igreja de Vierzeñheiligen. A cavidade interior deste espetáculo do Barroco Tardio alemão guardaria a ostentação de uma absoluta riqueza impressa na miragem do ouro, dos mármore, dos granitos e das cores claras dos afrescos que desvelariam o poder da Igreja na Europa Central. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

DISSOLUÇÃO ESPACIAL NA ARQUITETURA DO BARROCO TARDIO

Na verdade, a obra de Balthasar Neumann, e particularmente Vierzehnheiligen, aponta o ápice do projeto borrominiano de dissolução de todo esquema compositivo dado *a priori*, principalmente a recusa incondicional do esquema de “composição espacial” humanista. Talvez o símbolo desta ruptura seja a comentada articulação do cruzeiro do santuário: já em Ottobeuren, esta estrutura estava se diluindo na nave principal por possuir o mesmo tipo de fechamento abobadado que os outros segmentos estruturais – mas, na realidade, isto poderia ser interpretado como uma herança do Gótico fora da região da atual Itália, onde o cruzeiro raramente tinha um destaque maior do que a sua simples abertura para os braços do transepto. Porém, no Santuário dos Quatorze Santos, o cruzeiro é reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras do transepto. O que para a composição humanista seria, obrigatoriamente, o coroamento central do monumento – provavelmente uma grande cúpula com seu tambor sustentado por poderosos pilares – em Vierzehnheiligen aparece como um contraponto espacial, um elemento de transição ofuscado pela disposição do altar dos Quatorze Santos no centro geométrico da nave, e pelo altar-mor aplicado naturalmente na terminação absidal (Figura 156). Toda esta poética inovadora não passa despercebida por Argan, que também coloca a Igreja de Vierzehnheiligen como uma das realizações mais completas do sistema de “determinação espacial”, tão livre e questionadora quanto a própria obra dos grandes mestres Borromini e Guarini, fruto da fusão do mais puro espírito barroco com a autêntica tradição do Gótico alemão, e a experiência delicada e irradiante do Rococó (Figura 157):

Toda tipologia planimétrica perde seu valor, como ocorre também na arquitetura piemontesa do Settecento. A melhor prova é a planta da igreja dos Quatorze Santos de Neumann; uma planta longitudinal, na qual um corpo central não está inscrito, e sim quase insensivelmente desenvolvido na solução trilobulada do transepto; não obstante, vemos que, inclusive os elementos de sustentação – os pilares da nave central –, no lugar de se alinharem, determinam três

esquemas elípticos sucessivos, de distinta amplitude, quase sugerindo na planta longitudinal expansões espaciais com sentido centralizador. Trata-se de uma planta que demonstra claramente independência e superação com respeito a toda tipologia compositiva. O interior nos permite ver de que maneira esta igreja está muito além de todo esquema tipológico até o ponto de realizar não só uma síntese, mas inclusive uma mescla dos esquemas central e longitudinal; mesmo elementos da tradição gótica são retomados para criar contínuas subdivisões e divergências de direcionamentos espaciais. Trata-se de criar um espaço que tende a expandir-se em todas as direções, já não mais objetivado por planos e volumes plásticos, mas um espaço em que o olho possa recorrer livremente; espaços praticáveis nos quais seja possível mover-se, onde surjam continuamente novas vistas que a decoração torne interessante. (ARGAN, 1973, p. 145-146, tradução nossa)

Certamente, a arquitetura religiosa da Europa Central amplia ainda mais a ideia de síntese entre as experiências da arte contemporânea e as tradições edilícias locais. De uma maneira mais explícita, o esforço de interpenetração espacial viria a aliar-se à tradição gótica, que por sua vez abriria o caminho para a radiante proposta rococó, que emergiria através da luminosidade excessiva e da decoração exuberante dos interiores dos grandes santuários e igrejas monásticas da Francônia e da Baviera. Este uso intenso do aparato ornamental e de soluções espaciais derivadas do estilo Luís XV, pouco significativo para a cultura boêmia, transforma os movimentados e diáfanos interiores sacros: na experimentação do ambiente sagrado das igrejas, não é possível a percepção dos limites entre os amplos e irradiantes espaços modelados pela complicadíssima trama formal e o suntuoso aparelho decorativo rococó; a sensualidade dos adereços pictóricos e escultóricos, dos entalhes, do estuque e dos douramentos em estilo *Rocaille* rompe sinuosamente as superfícies ocas das abóbadas, cúpulas, baldaquinos, não assumindo, na maioria das vezes, o contorno plástico destas estruturas interpenetrantes. O resultado não poderia ser mais sedutor: a conjugação de uma luz clara e brilhante com um ambiente “pulsante”, onde não é possível distinguir ornamento de estrutura.

Mas é claro que não é concebível para a compreensão artística dos edifícios a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico,



FIGURA 156: Igreja de Vierzehnheiligen. Altar central dos Quatorze Santos. Fotografia elaborada por Achim Bednorz.



FIGURA 157: Arcos tridimensionais de sustentação das abóbadas da Igreja de Vierzehnheiligen.

já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda sua complexidade pelo fruidor. Logo, seria um equívoco chamar a arquitetura do sul da Alemanha de rococó exclusivamente, em função de ela estar povoada de elementos decorativos oriundos deste léxico, não levando em consideração o efeito que este aparelho ornamental provoca na percepção de toda a sua máquina arquitetônica, na conjugação dos elementos decorativos com os outros mecanismos espaciais que ela absorve.

Na verdade, no Barroco Tardio o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fiel despertam a sua imaginação e apoiam a apreciação de um cenário que não é desvelado objetivamente, mas que preenche a mente com experiências “fantásticas”. Por isso, por mais que o espaço arquitetônico tenha perdido grande parte do peso comum às manifestações barrocas seiscentistas, parece-nos forçado o discurso que afirma a filiação da arquitetura dos edifícios religiosos erigidos na Francônia e na Baviera aos domínios da poética do estilo *Rocaille* (OLIVEIRA, 2003): contrariando a frivolidade “irresponsável” e “descompromissada” expressa no Rococó, a pura cenografia arquitetônica dos templos do sul da Alemanha desvela uma rede envolvente fundamentada no apelo “propagandístico”, no discurso persuasivo barroco, em que a convincente retórica católica provoca a ruptura com os princípios de “composição espacial” procedentes do Classicismo humanista.

Esta ruptura prevê o amadurecimento de uma arquitetura que marca o epílogo do projeto cultural barroco, e que terá como sua última manifestação o desenvolvimento das artes na região das Minas Gerais no último quartel do século XVIII e início do XIX⁸. Seu legado será, finalmente, o de revolucionar a noção do espaço arquitetônico (Figura 158):

Onde por muito tempo a crítica, e ainda agora vastos setores da opinião pública, se detêm é exatamente quando o barroco não se limita a comentar com novo gosto esquemas antigos, mas cria uma nova concepção espacial, isto é, precisamente quando é maior. Borromini e Neumann: cruzaram-se as espadas sobre estes nomes máximos do barroco internacional. Ainda hoje, entender a arquitetura barroca não significa apenas libertar-se do conformismo classicista, aceitar a ousadia, a coragem, a fantasia, a mutabilidade, a intolerância dos cânones formalistas, a multiplicidade de efeitos cenográficos, a desordem, o acordo orquestral da arquitetura, escultura, pintura, jardinagem, jogos de água, para criar uma expressão artística unitária – significa isto sem dúvida, isto é, aceitar o gosto mas principalmente entender o espaço. (ZEVI, 1978, p. 84)

8 “Enfim, a persistência das formas de vida colonial até a Independência, mesmo além dela, explica a duração tenaz do barroco até o século XIX e que um dos artistas mais expressivos de todo o barroco, o mulato brasileiro Aleijadinho (1738-1814), tenha sido contemporâneo de Napoleão.” (TAPIÊ, 1983, p. 84) “As igrejas de Ouro Preto reproduzem com atraso os organismos geometricamente articulados dos santuários germânicos de meados do setecentos, e o cenário que precede a igreja do Bom Jesus é a última grande composição barroca, datada em pleno século XIX.” (BENEVOLO, 1988, v. 2, p. 1281, tradução nossa)



FIGURA 158: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, levantada na cidade de São João del Rei, em Minas Gerais. Concebida por Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), teve seu projeto em parte alterado pelo mestre construtor português Francisco de Lima Cerqueira. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



Parte 4

URBANÍSTICA X CENOGRAFIA:
O ESPAÇO URBANO BARROCO

9

A URBANÍSTICA BARROCA

Parece consenso que o fenômeno do espaço urbano barroco foi, em grande parte, definido por uma política urbanística que alcança a Europa Ocidental através da Itália já no século XVI. O plano do Pontífice Sisto V (1585-1590) para a renovação de Roma – desenhado pelo arquiteto Domenico Fontana – apareceria como uma espécie de síntese conclusiva das diversas iniciativas de ressystematização do sistema viário da cidade, promovidas por outros papas que o antecederam. Além disso, o projeto – só em parte realizado – teria servido de base tipológica para as posteriores iniciativas de reformulação de diversos núcleos urbanos europeus a partir do século XVII.

O elemento mais proeminente presente nas intervenções na “cidade santa” durante o Cinquecento foi, sem dúvida, a rua. As extensas avenidas que passaram a “cortar” a preexistência medieval, os sítios arqueológicos, as áreas desabitadas internas às muralhas aurelianas formaram eixos perspectivos que uniram muitas das principais basílicas cristãs, dando nova legibilidade ao espaço urbano (Figura 159). A atitude de Sisto V permitiria que a cidade renascesse para o cenário moderno e inaugurasse, segundo Argan, um dos princípios essenciais derivados do espírito barroco: a construção de um espaço que servisse ao exercício da retórica espiritual e da devoção através da construção de um ambiente de alto teor persuasivo – artifício essencial para a necessária propagação da fé católica naquela cidade que era considerada a sua sede universal, ação vinculada ao contexto da Contra-Reforma, então em pleno andamento:

Se a figura da capital espiritual do catolicismo é igualmente um meio de propaganda política e religiosa, a forma urbis planejada por Sisto V e Domenico Fontana participa da esfera das formas destinadas à

persuasão ou das formas ‘retóricas’. As novas estradas traçadas pelo plano articulam entre si as antigas basílicas cristãs e servem portanto à função devocional. Mas, se todas as antigas basílicas se tornam objeto de devoção e meta de peregrinação, toda a área da cidade é recon-sagrada, isto é, investida de valor ideológico. Numa cidade ‘santa’, a função devocional é dominante, assim como hoje, na cidade industrial, o é a função produtiva. A cidade não é mais apenas o lugar de uma comunidade tradicional: é o destino de visitantes de todos os países, e por isso deve impor-se pela grandiosidade de seus monumentos e orientar as próprias estruturas viárias em conexão com as grandes estradas de acesso pelo exterior. (ARGAN, 2004, p. 73)

A rua e suas derivações – o *corso*, a avenida, o *boulevard* – seguirão sendo, no próximo século, os mais caracterizadores artefatos da urbanística barroca, e se unirão a outras ações típicas do remodelamento urbano seiscentista e setecentista, contribuindo para a reinvenção das cidades preexistentes e a criação de novos assentamentos. Os núcleos vão, frequentemente, adquirir ordenamento e monumentalidade por meio da organização das vias rasgadas no tecido urbano: estradas retilíneas que muitas vezes enquadravam em seu ponto de fuga as moles de importantes edifícios administrativos ou religiosos; eixos perspectivados que poderiam emoldurar monumentos arquitetônicos ou escultóricos (obeliscos, fontes, estátuas); grupos de avenidas que amide conformavam um *trivium* ou *polivium* por meio da concentração radial dos caminhos em uma praça. (KOSTOF, 1991, p. 235)

Os procedimentos da urbanística barroca, contudo, não se esgotarão na configuração das cidades no período humanista, mas servirão também de modelo para as grandes transformações urbanas oriundas da nova fase inaugurada pela cultura do Iluminismo e estabelecidas pelas mudanças econômicas e sociais promovidas pela Revolução Industrial. A relação com a estética barroca se dará através de uma apropriação direta de suas formas e soluções mais consagradas, situação que deflagra a filiação das intervenções ao espírito, em ascensão, do Ecletismo. E a cidade de Paris viria a ser seu mais claro exemplo, seja na época de Napoleão I ou de Napoleão III:

Alguns dos grandes triunfos do planejamento barroco estavam reservados, na realidade, à Paris do século XIX: prova, aliás, de que a fase histórica da cultura urbana cria um arquétipo durável, que não



FIGURA 159: Afresco da Biblioteca Vaticana mostrando o plano do Papa Sisto V (1521-1590) e do arquiteto Domenico Fontana (1543-1607) para a reestruturação viária de Roma, plano elaborado durante o pontificado do Papa, que se estenderia de 1585 a 1590.

pode ser corretamente colocado dentro das fronteiras do tempo de qualquer período único. (MUMFORD, 1991, p. 433)

Nesta quarta parte do livro, será perseguido o papel dos procedimentos que eram praticados nos séculos XVI, XVII e XVIII – e algumas vezes apropriados pelo Ecletismo em planos oitocentistas – na transfiguração da cidade preexistente em um cenário persuasivo e teatral. Será visto que, na verdade, esta ação poderia partir tanto da urbanística como da “arquitetura da cidade”, ou mesmo de uma correlação entre os dois fatores (o que seria mais comum), como uma forma de remodelamento, de recriação do espaço urbano.

A “CIDADE CAPITAL”

O desenvolvimento da urbanística praticada nos tempos barrocos, bem como as iniciativas de tratamento cenográfico que o espaço urbano viria a sofrer no período, estão frequentemente vinculados ao surgimento e à expansão, na Europa dos séculos XVI e XVII, da chamada “cidade capital”. Segundo Mumford (1991), a partir do Cinquecento a era das cidades corporativas, relativamente democráticas e independentes, da Idade Média aos pou-

cos cederia lugar para uma nova forma de organização política, econômica e social. O governante medieval andarilho, que acorria aos seus súditos como forma de controle dos pequenos Estados ainda em formação, foi substituído por um monarca absoluto, fixo em um poderoso núcleo urbano.

Ou seja, a consolidação no Cinqueno e no Seicento das monumentais estruturas políticas que passaram a caracterizar o contexto europeu – os Estados nacionais – iria definir o surgimento de uma nova entidade urbana. Já no século XVI, os governantes de muitas nações europeias começaram a obter poder suficiente para exigir a constituição de um sólido aparelho político e burocrático não mais passível de ser transportado de um lugar a outro: uma corte e um funcionalismo estacionados em um núcleo urbano que adquiria importância semelhante à que tiveram algumas das mais importantes capitais da Antiguidade – como a Roma imperial, por exemplo:

O facto de não existirem (na Idade Média) essas cabeças disformes que foram as metrópoles antigas, que tudo absorviam e vinculavam a si próprias, facilitou o aparecimento de um novo conceito, o Estado nacional, como expressão de um todo territorial, de uma integração em vez de uma soma ou conjunto aditivo de cidades. O poder político, o poder real, e até mesmo o poder dos grandes senhores, que às vezes exerciam uma autoridade tão grande como a do próprio rei, embora fosse este quem teoricamente a delegava neles, era um poder transeunte, um poder que não estava vinculado a nenhuma cidade mas que transitava por todo território, ocorrendo onde as necessidades reclamavam sua presença. Todos conhecemos da história a existência dessas cortes nômadas e transumantes cuja fatigante azáfama era o preço que o monarca e os seus cortesãos tinham que pagar pelo poder. [...] Pois bem: com o tempo, este Estado nacional moderno, surgido da estrutura agrária da civilização medieval, acaba por ser o que destrói, que modifica profundamente a ordem da coisa antiga, que provoca o desequilíbrio na distribuição da população, voltando mais uma vez à instauração da grande cidade como elemento político e social decisivo. O Estado transeunte começava a encontrar dificuldades cada vez maiores para transportar consigo as suas instituições [...] O monarca e seus colaboradores mais imediatos no governo já não chegavam para vigiarem tudo eles próprios e acorrerem a toda parte para levar pessoalmente as solu-

ções reclamadas. Era necessário, por conseguinte, criar um instrumento burocrático impessoal e delegar a autoridade de uma maneira ou outra. O resultado foi uma burocracia permanente sediada numa corte permanente; os seus arquivos, chancelarias, tribunais, etc, etc, encontravam-se em edifícios permanentes. E assim surge a capital como conceito de tal permanência; a capital, que é uma criação inteiramente moderna, uma criação a que podemos chamar barroca, dando a este termo a amplitude que se lhe confere geralmente no campo da cultura. (CHUECA GOITIA, 1989, p. 128-129)

Assim, para Chueca Goitia, a capital moderna é uma criação barroca e, decisivamente, os principais planos de “restauração” das cidades preexistentes, bem como os de criação de novos assentamentos, estarão associados a estas sedes de poder que tudo absorviam. Só para fazer uma pequena amostragem, entre os séculos XVI e XVIII (além do próprio século XIX, em que a prática de renovação urbana acabaria sendo elevada a extremos), seria possível apontar grandes intervenções urbanas em capitais como Roma, Paris, Londres, Turim, Lisboa; da mesma forma, seria possível assinalar a construção de cidades novas totalmente planificadas, como Versailles, Karlsruhe, São Petersburgo e até mesmo Washington – capital do primeiro país soberano das Américas.

A imensa concentração de poder político que estes núcleos retinham, derivada da administração quase sempre absolutista dos novos Estados, é o que viria a contribuir para a viabilização econômica destas ações projetuais. Os assentamentos que não puderam alcançar o *status* de uma “cidade capital” ficariam à margem. Algumas vezes sofreriam intervenções de renovação mais modestas, mas não raramente inspiradas naquelas oriundas da teoria e da prática urbanística experimentadas nas sedes das grandes nações. Não obstante, os empreendimentos realizados nas capitais – ou sob sua influência – caracterizar-se-iam constantemente por um desejo de organização global do espaço, uma busca de uma estrutura urbana que revelasse a disciplina e o poder excessivo dos governos barrocos. Segundo Mumford:

Por trás dos interesses imediatos do novo capitalismo, com seu amor abstrato ao dinheiro e poder, teve lugar uma mudança em toda a estrutura conceptual. E a primeira delas foi uma nova concepção do es-

paço. Um dos grandes triunfos da mentalidade barroca foi organizar o espaço, tornando-o contínuo, reduzindo-o à medida e à ordem, estendendo os limites da grandeza, para abranger o extremamente remoto e o extremamente pequeno; finalmente, associando o espaço ao movimento e ao tempo. (MUMFORD, 1991, p. 396)

CLASSICISMO, RETÓRICA E A *GRAND MANNER*

Entretanto, o final do século XVI e o início do século XVII não marcariam apenas o aparecimento dos poderosos Estados absolutistas e de suas “cidades capitais”, mas também a recuperação dos sistemas religiosos – particularmente a Igreja Católica – em colapso na “era” Maneirista. Superado o momento mais crítico da retomada do prestígio da Igreja Romana com o advento da Contra-Reforma, o mundo católico viria a readquirir estabilidade em função das moções do Concílio de Trento e de suas consequências. Por outro lado, a esperança em uma Igreja única, onipotente e onipresente deixava de existir com a aceitação a contragosto da divisão do Ocidente entre católicos e protestantes.

Porém, a estratégia de atuação da Igreja Católica não apontou para uma reformulação de seus dogmas em função da experiência renovadora de Lutero e Calvino, mas para a reafirmação de sua estrutura tradicional na elevação dos valores historicamente arraigados da primeira igreja cristã. Assim, a dúvida no Classicismo típica do Cinquecento, a condenação das “formas pagãs” pregadas pela Contra-Reforma, não se sustentariam. O cenário artístico recuperou a confiança na herança latina da cristandade, reaparecendo como princípio de autoridade no processo de renovação da legitimidade histórica da sede do poder católico.

Mas o Classicismo do primeiro Barroco romano e o que se espalhará por outras regiões da península e por outros países da Europa seriam substancialmente diferentes daquele em formação no período renascentista. Segundo Argan, um dos mais importantes atributos da Igreja após o Concílio de Trento, em contraste radical com a fé protestante, seria a confiança no agir humano como meio para a salvação. Enquanto a igreja reformada professava a inutilidade da representação terrena dos desígnios cristãos, a impossibilidade de se atingir a graça pela ação humana, deven-

do o indivíduo se submeter ao destino, cumprindo sua parte irremediável no drama da existência, os católicos pregavam que a cultura expunha o mecanismo da revelação, que a experiência em vida da “natureza” e da “história” abriria o caminho para a salvação:

Os católicos afirmam, ao contrário, que Deus predispôs os meios da salvação: a natureza que criou, a história que desenvolveu, a igreja que explica o significado da natureza e da história, jogando, desta forma, o fim da salvação diretamente sobre o agir humano. Se a história é o percurso até então completo da humanidade em direção à salvação, é necessário prosseguir-lo: parar, voltar atrás é pecado. Eis a diferença com respeito ao ideal cultural da Renascença, o retorno ao antigo. Aquilo que se chamará Classicismo barroco não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 222, tradução nossa)

Portanto, a “linguagem” barroca ofereceria dinâmica, movimento e drama à forma clássica estática da Renascença, ingrediente fundamental para o abandono da erudição excessiva do projeto cultural do Quattrocento. Era essencial que o Classicismo, como artifício de demonstração da estrutura original do mundo cristão, fosse acessível a todos, que fosse revelado de forma sedutora para as inúmeras camadas sociais¹. Era de primeira relevância que a eloquência e a autoridade das formas derivadas da revisão abstrata do repertório da Antiguidade greco-romana povoassem naturalmente o “cenário” da vida, divulgando a autoridade da Igreja Romana.

Contudo, a revisão do clássico como consequência do retorno ao “equilíbrio existencial”, no final do século XVI e início do XVII, não se daria somente no campo da fé, mas também no universo político com a consolidação dos grandes Estados nacionais e sua monarquia absoluta. Os principais centros europeus, em severa transformação nos séculos XVI e XVII, estabilizar-se-iam e fundariam uma nova ordem de domínio territorial – uma estrutura de expansão e defesa praticamente inédita, como já foi

1 “A cultura é uma via de salvação, mas toda a humanidade deve salvar-se, não só os doutos. É necessário que cada atividade humana, mesmo a mais humilde, possua uma origem cultural e um fim religioso.” (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 222, tradução nossa)

visto. Estes imensos organismos políticos, regidos pelo poder infindável da figura do Rei, também se apropriariam da autoridade histórica do Classicismo como elo entre a grandiosidade do Estado e a memória “magnífica” da Antiguidade, escolhida como arquétipo, a ser resgatado, de disciplina e força. Desta forma, o Humanismo atingiu países como a França, produzindo uma arquitetura e um espaço urbano de alto teor clássico, mas com a comunicabilidade e a monumentalidade típicas do Barroco. Portanto, Estado e Igreja exerceriam o mesmo papel: reformuladores do projeto humanista oferecendo o incentivo inicial para a eclosão da estética barroca.

Neste sentido, as cidades, principalmente as capitais barrocas, acabariam se transformando no baluarte do projeto de propagação deste Classicismo reinventado, reinterpretado e alargado em suas possibilidades de expressão, sempre a serviço dos governos. Para isso, seus espaços urbanos contínuos, gerados muitas vezes por processos globais de planificação, apresentariam frequentemente um atributo comum: a representação da magnificência das estruturas de poder a que a cidade estava submetida, conseguida através da monumentalização do ambiente urbano.

Logo a herança clássica se encontraria simulada justamente na imponência e na regularidade que os vazios urbanos passariam a expor. Além disso, a figura da Antiguidade seria usada em nome da pompa, do fausto, do luxo a serem encenados no seio da “cidade capital” – o ambiente de circulação e de convívio social iria se tornar majestoso e eloquente, perfeito para acolher a passagem de um exército em triunfo ou o andamento ritmado de uma procissão. Esta prática de organização da cidade em busca da ostentação e da magnificência – herdeira direta da ideia de um Classicismo barroco revisitado – poderia ser denominada como a *Grand Manner*:

A ‘Grand Manner’ não é recorrente em pequenas cidades. Não é prática nem modesta. Percebida como um modelo expansivo de largas vistas, sua relação com a topografia e com os arranjos urbanos preexistentes é arbitrária, seus efeitos frequentemente grandiloquentes. Usualmente, por trás dos projetos na ‘Grand Manner’ reside um Estado poderoso e centralizador, cujos recursos e indiscutível autoridade tornam possível a extravagante visão urbana de avenidas diretas, vastas praças com limites uniformes, e a conveniente presença de prédios públicos monumentais. Isto é, de fato, urbanismo

público. Fala de cerimônia, cortejos intencionais, uma vida pública regularizada. A rua contém uma promessa de pompa: ela atravessa a cidade com este único propósito utilizando-se de acessórios ostentatórios como arcos triunfais, obeliscos e fontes permanentes. (KOSTOF, 1991, p. 240, tradução nossa)

Assim, a *Grand Manner* se apropriou abertamente de um dos princípios mais caros à estética barroca: a retórica persuasiva. O espaço urbano barroco iria se desenvolver como uma grande encenação dramática, onde todos seriam protagonistas de uma experiência inebriante, inusitada. Por isso, o exercício da imponente urbanística clássica buscaria produzir a cidade como uma cativante encenação teatral.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A RUA NA URBANÍSTICA BARROCA

Para alcançar o fim da persuasão, as mais importantes capitais europeias passariam por vastos processos de renovação urbanística ditados constantemente por intervenções baseadas em reformulações viárias – novas ruas e avenidas que cortariam os núcleos urbanos preexistentes, ou seriam a base para o “desenho” dos aglomerados de nova fundação. Assim, das diversas possibilidades de abertura de artérias de circulação no ambiente da cidade, os planejadores barrocos sempre acabariam privilegiando a construção de ruas mais largas, diretas e retilíneas, principalmente aquelas que se caracterizariam como amplas avenidas. Na *Grand Manner*, as avenidas serviam para inúmeras ações ligadas, ao mesmo tempo, ao uso do espaço urbano e à sua conformação estética: intervenções derivadas tanto da busca de um funcionamento mais adequado do organismo urbano – contribuindo para assegurar o caráter de modernidade das cidades que se afirmavam como importantes sedes de poder – quanto da busca de seu aformoseamento, através da organização dramática do ambiente, a transformação cenográfica do núcleo citadino (Figura 160).

Para Mumford, rasgar a cidade com longas e largas avenidas seria a forma mais prática, econômica e rápida de promover uma radical mudança em seu aspecto geral, já que – salvo situações especiais de planificação global de



FIGURA 16o: *Veduta nella Via del Corso, del Palazzo dell'Accademia*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 – as gravuras foram iniciadas em 1748. A Via del Corso, a grande artéria que até hoje corta o núcleo urbano da cidade de Roma, já existia pelo menos desde a época do Imperador Augusto. Mas esta sua aparência monumental é derivada das diversas intervenções urbanísticas e sistematizações que sofreu nos séculos XVI, XVII e XVIII.

uma nova cidade – para as intervenções em núcleos preexistentes seria inviável a reestruturação física integral de seu tecido urbano. Contudo, segundo o mesmo autor, o primeiro incentivo para a formulação destes planos – que contemplavam a criação de um sistema de eixos que dilacerariam partes das cidades antigas – não estaria vinculado à estética, mas ao aparelhamento do sistema de circulação de veículos de roda:

A avenida é o símbolo mais importante e o fato capital no que diz respeito à cidade barroca. Nem sempre era possível planejar toda uma cidade nova no estilo barroco, mas, no traçado de meia dúzia de novas avenidas ou de um bairro novo, seu caráter podia ser redefinido. Na evolução linear da planta da cidade, o movimento de veículos de roda desempenhou um papel crítico; e a generalizada geometrização do espaço, tão característica do período, teria sido inteiramente sem função, não houvesse facilitado o movimento do tráfego e dos transportes, ao mesmo tempo que servia como manifestação do sentido dominante de vida. (MUMFORD, 1991, p. 399)

Contrariando a tese defendida por Argan (1994b, v. 3, p. 222), que declarava o aspecto democrático das intervenções barrocas, para Mumford (1991, p. 402) as avenidas surgiram no âmago das cidades como o mais significativo representante do afastamento entre as classes sociais. Era para as camadas dominantes, a realeza, a nobreza, a burguesia, que as vias eram abertas; era para tornar mais rápido e agradável o tráfego nos veículos de roda que as avenidas foram traçadas e pavimentadas. Neste sentido, as modificações que as carroças e as carruagens viriam a sofrer a partir do século XVI contribuíram francamente para a nova experiência de cruzar a cidade instantaneamente².

Na mesma direção, o reaparecimento das calçadas mostraria para as classes baixas qual era o seu verdadeiro lugar: relegadas ao segundo plano, nos cantos, à margem do rápido tráfego de veículos que acontecia no cerne da rua, onde os ricos se mostravam como os protagonistas, com seus vistosos coches.

Ora, com o desenvolvimento da larga avenida, a dissociação entre as classes superiores e inferiores toma forma na própria cidade. Os ricos conduzem; os pobres caminham. Os ricos rolam pelo eixo da grande avenida; os pobres estão afastados do centro, na sarjeta; e, finalmente, uma faixa especial é destinada ao pedestre comum, a calçada. Os ricos olham; os pobres admiram: a insolência esmaga o servilismo [...] Havia apenas uma situação desejável nesse despotismo: era a dos ricos. Para eles foi feita a avenida, aplainou-se o calçamento e se acrescentaram molas e almofadas ao veículo de rodas: era para protegê-los que os soldados se punham em marcha. (MUMFORD, 1991, p. 402-403)

Por outro lado, a tendência à regularidade absorvida no tratamento das avenidas, que foi perseguida não só na sua forma direta e retilínea, mas também na composição da arquitetura que margeava a calha da rua, também seria em grande parte derivada da circulação dos veículos velozes.

2 “Foi durante o século XVI que os carros e carroças tiveram uso mais generalizado dentro das cidades. Isso foi, parcialmente, o resultado de melhoramentos técnicos que substituíram a antiga roda sólida pela roda construída de partes separadas, cubo, raios, arco, e acrescentou uma quinta roda para facilitar as voltas.” (MUMFORD, 1991, p. 411)

A cidade feita não mais para ser apreendida pelo transeunte que percorria lentamente seus caminhos, mas para ser fruída pelo passageiro das carruagens que capturava o cenário urbano subitamente, através da sequência de panoramas que se sucediam pelo olhar, poderia desprezar a rica variedade das imagens delicadas e inesperadas que os núcleos medievais ofereciam. Na verdade, a homogeneidade era desejável, pois quem “navegava” pelos veículos de roda não tinha tempo para se deter em um ornato atraente, em um edifício destacado, a não ser que este organismo arquitetônico se apresentasse como um poderoso monumento emoldurado pela projeção perséptica (Figuras 161-162). Independentemente disso, a presença de edifícios idênticos ou semelhantes, alinhados gregariamente aos dois lados da via, ajudava a valorizar as linhas horizontais de fuga, bem como o ritmo regular da modenatura arquitetônica, favorecendo a percepção do espaço urbano para quem o mirava de dentro dos velozes coches. Assim:

O movimento em linha reta ao longo de uma avenida não era meramente uma economia, mas um prazer especial: trazia para dentro da cidade o estímulo e a animação do movimento rápido, que até então só o cavaleiro tinha conhecido, ao galopar pelos campos ou através da floresta de caça. Era possível aumentar esteticamente esse prazer por meio da disposição regular de edifícios, com fachadas simétricas e cornijas uniformes, cujas linhas horizontais tendiam para o mesmo ponto distante, como aquele para o qual a própria construção estava rodando. Na caminhada, o olhar corteja a variedade, mas, em ritmo mais acelerado, o movimento exige repetição das unidades que se hão de ver: somente assim é que a parte individual, à medida que se desloca velozmente, pode ser recuperada e reconstituída. O que seria monotonia, para uma posição fixa ou mesmo numa procição, torna-se um correspondente necessário ao ritmo de andar dos cavalos rápidos. (MUMFORD, 1991, p. 400)

Muitas vezes, esta regularidade era alcançada através do uso de artifícios claramente cenográficos, não só nas vias de circulação, mas também nas praças ordenadas e homogêneas que muitas vezes se apresentariam como elementos essenciais na urbanística barroca – principalmente no caso francês. Por meio de investimentos públicos, os governos levantavam

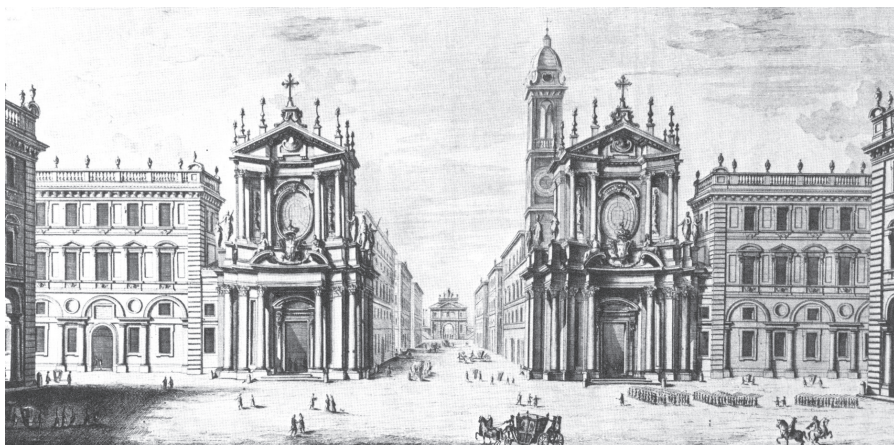


FIGURA 161: *Piazza San Carlo a Torino*, gravura de 1721 do arquiteto siciliano Filippo Juvarra (1676-1736) mostrando a praça projetada por Carlo de Castellamonte (1560-1641), toda edificada com arquitetura uniforme, e as duas igrejas gêmeas que encerrariam um dos lados menores da antiga Piazza Reale, igrejas que emolduravam o eixo perspectivo da Via Roma – via projetada por Ascanio Vittozi (1539-1615) e que também viria a apresentar uma absoluta regularidade construtiva. O desenho mostra o projeto para duas fachadas, a da Igreja de Santa Cristina e a de San Carlo, elaborado pelo próprio Juvarra, mas só em parte executado – apenas a da Igreja de Santa Cristina, à esquerda.



FIGURA 162: Piazza San Carlo, em Torino. Destaque para o monumento oitocentista a Emanuele Filiberto di Savoia, inaugurado em 1838 e concebido por Carlo Morochetti (1805-1867). A fachada da Igreja de San Carlo, à direita, também é oitocentista. Fotografia elaborada por Guido Maia.

o encadeamento ritmado de fachadas idênticas que encerrariam as imponentes ruas e praças:

Como as autoridades planejadoras se asseguraram da execução de ruas e praças uniformes? A maneira mais comum foi construir, elas mesmas, as edificações reais. Estados totalitários onde a indústria de construção é centralizada não têm outra alternativa. Um método mais barato para o Estado, e os séculos barrocos dispuseram dele, foi construir somente as partes externas, as fachadas contínuas, deixando a construção das casas para os indivíduos que possuíam os terrenos. (KOSTOF, 1991, p. 260, tradução nossa)

Ou seja, o que se construía era um cenário bidimensional que aos poucos ia recebendo edifícios em sua parte posterior, erguidos então pela iniciativa privada. Por detrás do “cenário”, as habitações não eram sequer semelhantes: variavam a largura, a cobertura, o tratamento exterior. Mas nada disso era visível nos panoramas captados do espaço urbano: apesar da diversidade plástica encontrada no fundo das residências, a integridade do “teatro” encenado na cidade era preservada, pois as elevações voltadas para os logradouros eram protegidas por legislação urbana e permaneciam homogêneas.

Logo, as praças urbanas com suas formas geométricas regulares, valorizadas pela estátua do soberano em seu centro geométrico, sugeriam a ideia ilusionística de estar conformando pátios internos de imensos palácios reais – bem diferente da sua condição real de acolhimento de inúmeras casas independentes, ou mesmo da presença de simples fachadas cenográficas ainda não “preenchidas” em sua parte posterior por edifícios de especulação. Já as grandes avenidas – através da ordenação regular das fachadas ritmadas por suas elegantes marcações – aludiam a presença de residências aristocráticas que se estendiam infinitamente na fuga perspectiva. Em ambos os casos, o resultado era puro teatro e fantasia: um ambiente monumental, marcial e hipnótico, que exaltava vastamente o poder da figura do soberano, do governante (Figura 163).

Além do problema do tráfego e da busca compositiva por um eixo viário contínuo e regular, as ruas diretas também seriam convenientes às classes dominantes para aumentar o sentimento de segurança diante dos

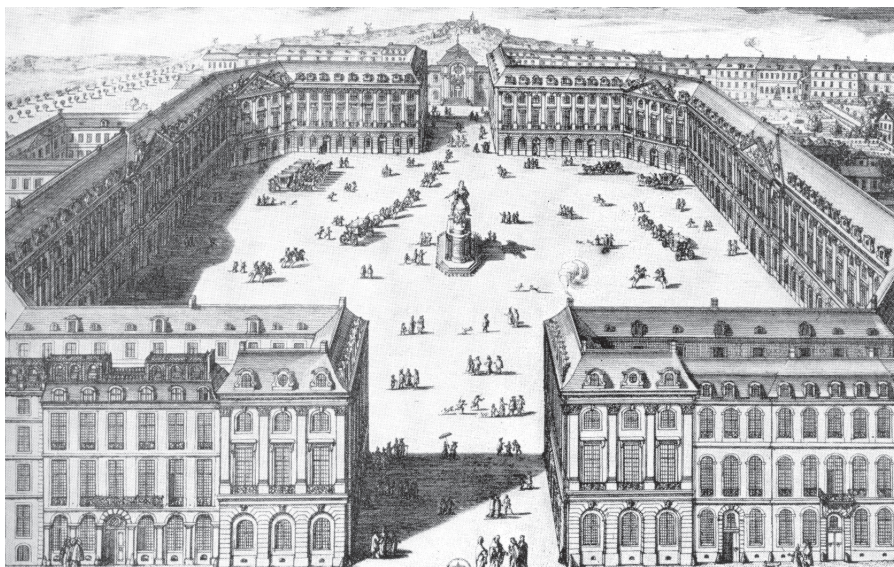


FIGURA 163: *Place Vendôme*, em uma gravura de Adam Perelle (1638-1695). Notar o cenário teatral formado pelas fachadas puramente epidérmicas que envolviam o espaço onde se assentava a estátua equestre do rei. Também observar a Igreja dos Capuchinhos, enquadrada perspectivamente ao fundo. A praça fora projetada pelo grande arquiteto francês Jules Hardouin-Mansart (1646-1708).

perigos derivados da situação social dos núcleos centrais preexistentes, constantemente afeitos a revoltas, rebeliões. O tecido urbano medieval, com seus becos escuros e irregulares, suas travessas íngremes, sua conformação labiríntica, seu calçamento defeituoso, sua arquitetura “sombria” e “desordenada”, favorecia o surgimento de levantes por parte da população miserável, cada vez mais oprimida – situação já comum na cidade quinhentista e que continuará crítica após o período barroco, culminando nas revoluções de 1848³. Nos núcleos densos e confusos, era fácil se esconder, seja nas imprevisíveis vielas, ou nas habitações, amontoadas umas sobre as outras. No centro apertado, constituíam-se barricadas, trincheiras

3 “As ruas diretas promoviam a ordem pública desfazendo-se de cantos e frestas dos arrabaldes irregulares, e frustrando a tentativa de obstruir passagens ou de proteger insurreições por meio de barricadas. O Rei Ferdinando, de Nápoles, gostava de dizer que ‘ruas estreitas são um perigo para o Estado’. Sobre a Via Alessandrina, aberta em 1499 ao lado do Borgo de Roma, uma fonte contemporânea escreveu: Os arquitetos decidiram construir uma rua diretamente da ponte (do Castelo S. Ângelo) ao portão do palácio (do Vaticano) para dar ao palácio uma perspectiva aberta, livre de obstáculos, e em casos de tumultos – que sempre acontecem nesta turbulenta Roma – qualquer um poder rapidamente obter ajuda e defender-se de atacantes urbanos.” (KOSTOF, 1991, p. 230, tradução nossa)

de difícil combate por parte do exército. Dentro do emaranhado confuso de caminhos sinuosos e estreitos, os carros de guerra não podiam passar. Também era quase impossível para os soldados manterem a formação em um cenário tão “errático”. Por outro lado, nas largas avenidas os esquadrões conseguiriam marchar sem perder o passo; as máquinas bélicas dificilmente poderiam ser obstruídas; os quarteirões densos e estrangulados, proteções naturais para os revoltosos, desapareceriam, cedendo lugar a um organismo urbano desafogado e de fácil inspeção; os pelotões teriam áreas de sobra para fazer manobras.

Do mesmo modo, a organização do espaço das avenidas também viria a privilegiar a apresentação triunfal do exército, utilizada como espetáculo de poder, representando a força e a disciplina do Estado. A própria cadência contínua dos elementos plásticos componentes do tratamento arquitetônico dos palacetes que ladeavam as vias – a eloquente modenatura muitas vezes derivada da linguagem áulica do Classicismo – entraria em absoluta sintonia com a marcha ritmada e forte dos soldados:

O efeito estético das filas regulares e da linha reta de soldados é realçado pela regularidade da avenida: a linha de marcha ininterrupta contribui muito para a demonstração de força, e um regimento que assim se movimenta dá a impressão que irromperá através da muralha sem perder o passo [...] Na cidade nova ou nos acréscimos formais feitos aos centros antigos, o edifício serve de cenário para a avenida e esta é, essencialmente, um campo de manobras: um lugar onde se podem reunir espectadores, nas calçadas ou nas janelas, para assistirem às evoluções, aos exercícios e às marchas triunfais do exército – e ficarem devidamente atemorizadas e intimidadas. (MUMFORD, 1991, p. 401-402)

Além das avenidas flanqueadas por edifícios rigorosamente alinhados, foi também recorrente na *Grand Manner* a abertura de bulevares, principalmente em áreas mais afastadas do centro (Figura 164). Os bulevares ou alamedas eram vias longas e largas margeadas por árvores regularmente dispostas. Durante o período barroco, foi rara a sua presença em logradouros que também apresentassem edifícios, sendo comum em

parques, passeios públicos ou em vias de circulação adjacentes ao centro, particularmente aquelas rasgadas nas imensas áreas vazias derivadas das demolições dos antigos sistemas de muralhas que protegiam as cidades, estruturas que estavam obsoletas já no século XVII – como foi recorrente no caso da cidade de Paris. Assim, frequentemente as alamedas funcionavam como um cinturão verde que acolhia o antigo núcleo e o isolava das novas ocupações que se materializavam fora dos muros.

Por outro lado, a projeção perspéctica que era conseguida pelo encadementamento sucessivo de edifícios alinhados naquela fase era alcançada através da sequência rítmica das árvores que, sempre com uma poda cuidadosa, marcavam o compasso ininterrupto e célere que buscava a fuga perspectiva. Desta forma, a visão idílica do campo e da natureza era trazida para o

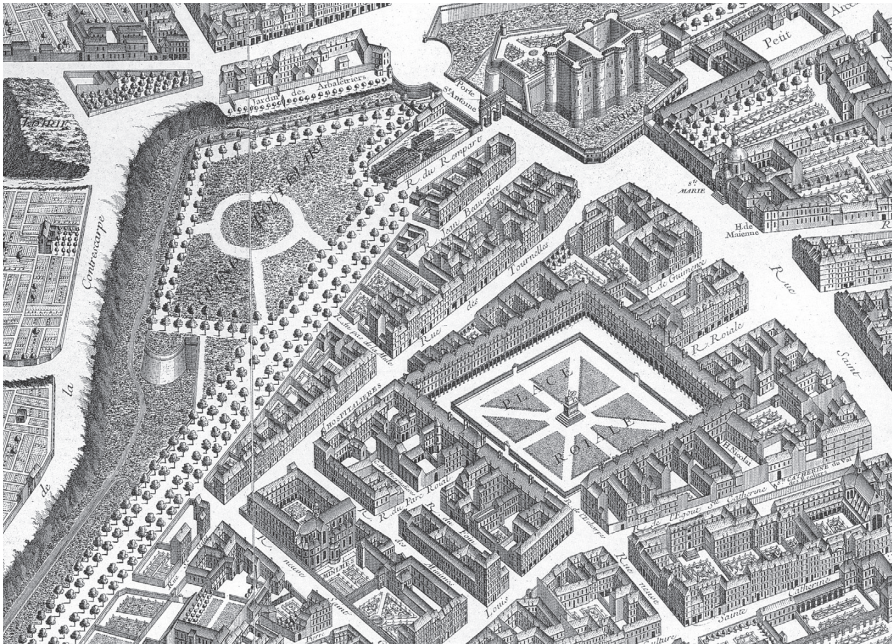


FIGURA 164: Detalhe do *Plan de Turgot*, detalhado desenho de Paris concebido pelo economista Michel-Étienne Turgot (1690-1751) e confeccionado entre 1734 e 1736. Nesta imagem se destaca um dos trechos dos Grands Boulevards, largas avenidas arborizadas que circundavam a cidade de Paris e que foram abertas pelo ministro de Estado do Rei Luís XIV, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), entre 1638 e 1705, em substituição às muralhas do Rei Luís XIII (1601-1643). Também em primeiro plano aparece a Place des Vosges, primeiramente conhecida como Place Royale, típica praça regular francesa concebida pelo Rei Henrique IV de Bourbon (1553-1610) e terminada em 1612.

ambiente das grandes capitais, proporcionando mais um elemento para a trama cenográfica que caracterizaria a cidade barroca⁴.

Entretanto, fossem avenidas, alamedas, *boulevards*, as vias retilíneas da urbanística barroca costumavam conformar sistemas radiais de organização espacial. A ideia seria criar um encontro de artérias de tráfego em um largo ou praça onde, nas proximidades de seu ponto focal, se desvelaria a imagem de um monumento escultórico ou um organismo arquitetônico (às vezes ambos) representativo do poder do Estado ou da Igreja – a estátua equestre do imperador, o obelisco egípcio coroado por um crucifixo, a dinâmica fonte barroca; ou estruturas arquitetônicas monumentais como o palácio do rei, a sede administrativa da cidade ou do Estado, a grande basílica. A configuração mais típica seria o *trivium*, ou o sistema urbano onde três vias desenhariam uma espécie de tridente⁵. Outra opção seria o *polivium*, a multiplicação destes eixos viários que continuariam convergindo para um grande espaço central (Figuras 165-167).

Independentemente do uso de três ou mais artérias radiais, a imagem oferecida teria profundo sentido retórico: do ponto onde os eixos imaginários das vias se encontravam, seria oferecida a dramática visão perspectiva dos caminhos possíveis a percorrer – panoramas abertos que se perdiam no infinito. Ou seja, do ambiente da praça, mirando na direção oposta ao monumento representativo do poder local, a vista se dissipava no ponto de fuga enquadrado pela extensão perspectiva ilimitada – o vazio não apreensível pelo olhar, o infinito, a única dimensão capaz de simular a faculdade sobrenatural da religião católica ou dos governos absolutistas barrocos. Por outro lado, alcançando a praça por qualquer uma das vias radiais, a imagem do artefato representativo da Igreja ou do Estado estaria coincidindo com o distante ponto focal – por qualquer dos percursos escolhidos o passante veria, perdido na fuga distante, o edifício, a estátua, o monumento. Logo,

4 A partir do século XIX, consolida-se o uso dos bulevares como vias margeadas por palacetes e ao mesmo tempo por árvores. O modelo seria a cidade de Paris.

5 “O *trivium*, o encontro de três ruas radiais, chegando a ou saindo de uma *piazza*, está seguramente ligado a experiências da Renascença com esquemas radiais de urbanismo; mas é menos totalitário e muito mais flexível. Há um enorme potencial para uma área urbana de tamanho variável tornar-se um ponto de encontro crucial para o qual todo o movimento irá fluir, ou, ao contrário, do qual todo o movimento irá escoar, eventualmente.” (KOSTOF, 1991, p. 235, tradução nossa)

todos os caminhos levariam ao monarca ou a Deus, entidades que se encontravam no centro ideal do universo. Norberg-Schulz resume:

Persuasão e propaganda só se tornam significativas em relação a um centro que represente os axiomas básicos do sistema. Os centros religiosos, científicos, econômicos e políticos do século XVII eram focos de forças radiantes que, vistas a partir do centro, não teriam limites espaciais. Portanto, os sistemas da época possuíam um caráter aberto e dinâmico e a partir de um ponto fixo podiam prolongar-se ao infinito. (NORBERG-SCHULZ, 1985, p. 151, tradução nossa)

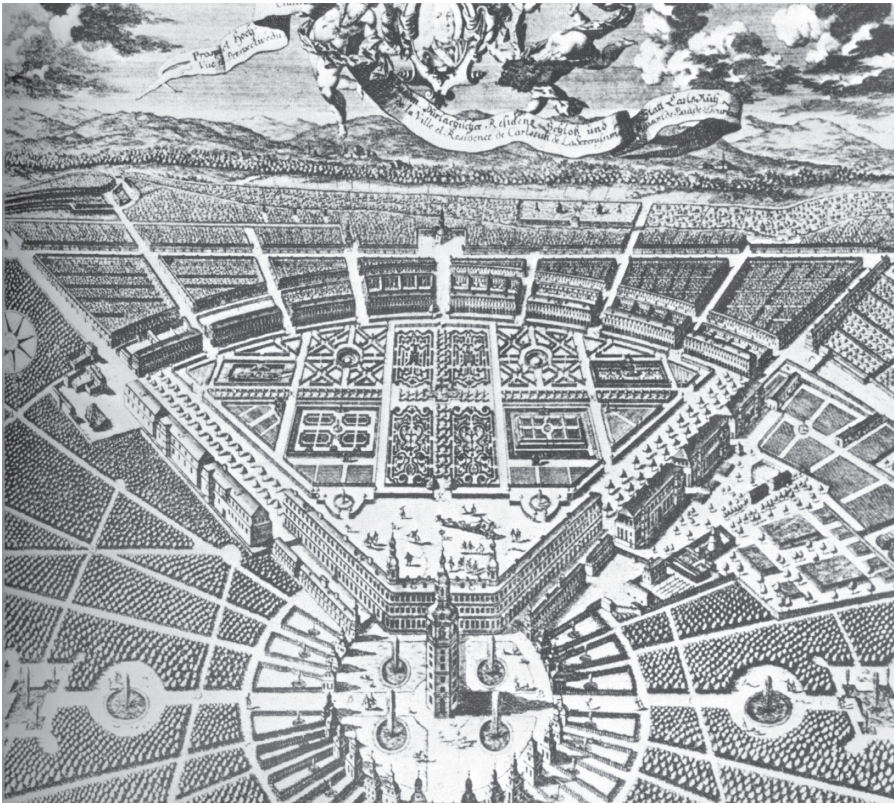


FIGURA 165: Gravura de 1739 mostrando o vasto polívium de 32 vias que formaria a cidade de Karlsruhe, cidade-palácio concebida na primeira metade do século XVIII pelo Margrave de Baden-Durlach, Karl III Wilhelm (1679-1738). Vista perspectiva do castelo e da cidade, elaborada por Johann Matthias Steidlin (1715-1754).

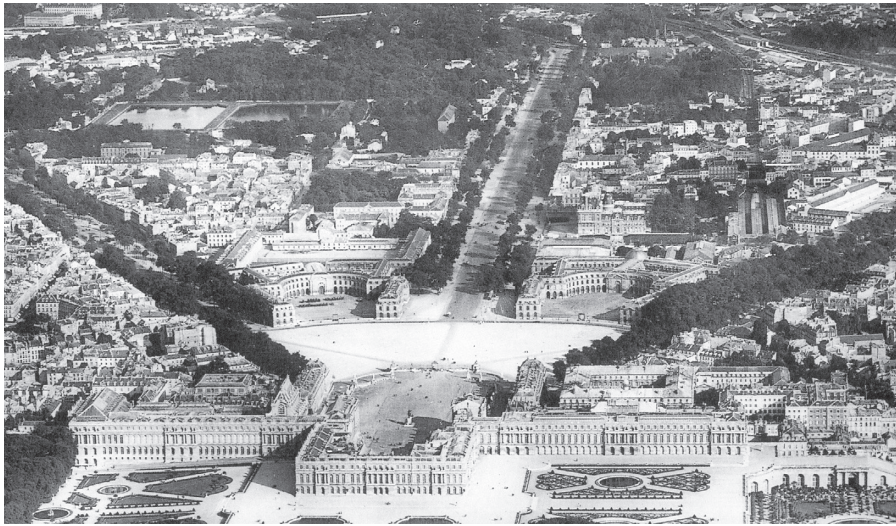


FIGURA 166: Versailles. Vista aérea do palácio e do tridente da cidade concebida pelo Rei Luís XIV (1638-1715), o conhecido Roi-Soleil.

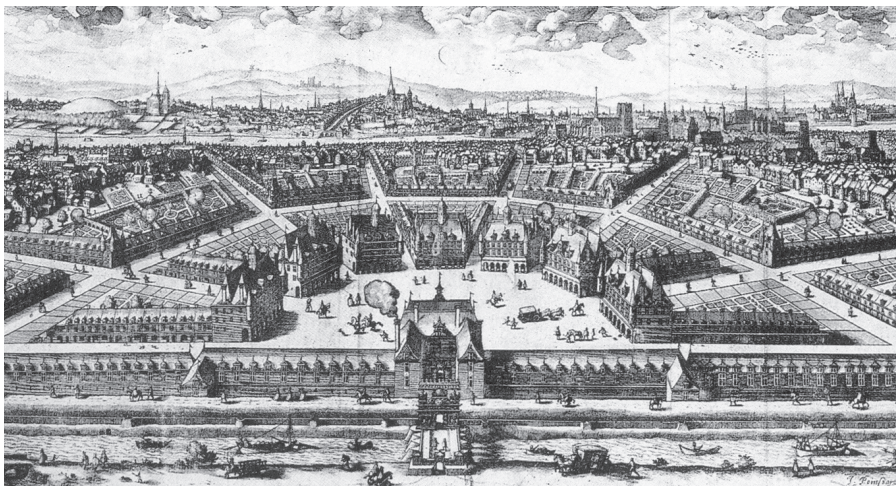


FIGURA 167: Desenho de 1609 do gravurista e engenheiro francês Claude Chastillon (1560-1616) revelando, em perspectiva, o projeto para a Place de France, em Paris. Na imagem se destaca o polívium que seria formado na praça concebida pelo Rei Henrique IV, mas nunca construída.

10

A ARQUITETURA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A EXALTAÇÃO DOS EFEITOS CENOGRÁFICOS NO ESPAÇO URBANO BARROCO

No ensaio de Cesare de Seta, *Sulla presunta “città barocca”*, escrito em 1977, o autor italiano defende uma tese polêmica que atinge diretamente as hipóteses defendidas neste estudo. Para o autor, o termo barroco, cunhado para designar manifestações nos campos das artes vinculadas aos séculos XVII e XVIII e que tinham como promotores o poder teocrático da Igreja e as monarquias absolutistas em formação, foi inadequadamente apropriado por autores como Giulio Carlo Argan, Pierre Lavedan, Gideon, Wittkower – e por que não, Lewis Mumford, Paolo Portoghesi – quando se referiam ao contexto urbano e utilizavam a denominação “cidade barroca”. Para Seta não existe, na verdade, esta “suposta” cidade barroca, pois, mesmo aceitando que algumas práticas urbanísticas poderiam enquadrar-se no espírito estético que viria a contaminar as grandes estruturas de poder das nações do Antigo Regime, em nenhum núcleo preexistente – principalmente aquelas cidades capitais dos Estados que se desenvolveram a partir de finais do Cinquecento – as intervenções quinhentistas, seiscentistas e setecentistas conseguiram transformar o caráter e a identidade do tecido urbano em sua totalidade.

O caso mais discutido seria o da *presunta* “Roma Barroca”, capital dos Estados Pontifícios, já que seu exemplo foi usado por tantos autores como paradigma da “urbanística” barroca – particularmente o plano desenvolvido por Domenico Fontana para o Papa Sisto V. Cesare de Seta compreende que estas iniciativas, atribuídas ou não ao papa que governou a cidade

de 1585 a 1590, filiadas ou não a uma urbanística tipicamente barroca, são apenas pequenos “pedaços”, “trechos” de cidade que não poderiam nunca autorizar, em termos quantitativos, a compreensão de uma mudança substancial do núcleo urbano, particularmente a declaração do surgimento de uma “cidade barroca” ou de uma trama urbanística de filiação à *Grand Manner*. Mesmo as iniciativas cenográficas pontuais dos mestres do Barroco mundial, Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, e de seus seguidores do século XVIII, Filippo Raguzzini, Alessandro Specchi, Francesco de Sanctis, com a indiscutível – complexa e plural – qualidade expressiva de suas obras, teriam sido capazes de mudar o rosto da Roma pontífice:

Resta o fato de que em Roma a civilização barroca instituiu um código próprio, mas a sua característica é ser ‘mais que uma linguagem unitária, o denominador comum de uma pluralidade de linguagens’, um complexo de ideias e forças que, seguindo uma particular dinâmica pulsante de fermentos contraditórios, se expande com uma velocidade e uma força centrífuga tal que se pode falar de uma diáspora do Barroco. Mas, para seguir o fio que traçamos, resta o fato de que Roma, cidade barroca, não existe, se queremos indicar com esta afirmação um organismo onde as intervenções que podemos referenciar ao Barroco alcançam uma vastidão e uma densidade tais capazes de transformar quantitativamente e, portanto, qualitativamente as coordenadas interpretativas deste complexo urbanístico na sua inteireza. E impõe-se, necessariamente, a introdução de um conceito que é bem relevante em uma diagnose paralela arquitetura–cidade: aqueles princípios, que na arte barroca são genialmente enunciados e aplicados, irão se tornar operantes no desenho urbano com enorme atraso: a cidade possui um instinto de conservação que permite a ela absorver traumas violentos, como as intervenções de Bernini e Borromini, e preservar a sua identidade geral. A *promenade* que liga Trinità dei Monti à Piazza di Spagna, o demolido Porto di Ripetta, até mesmo a sistematização da Piazza del Popolo pelo neoclássico Valadier poderiam ser considerados alguns pedaços que se re-conectam ao desenho incompleto da Roma ‘barroca’. (SETA, 1978, p. 56-57, tradução nossa)

Portanto, o autor defende que, mesmo quando as intervenções em “trechos” da cidade pesam sobre o caráter local, em razão da imponência das iniciativas ou da alta qualidade que estas assumem em relação ao tecido urbano, a cidade preexistente, apertada, densa e confusa, ainda de caráter medieval, não absorve de imediato o “trauma”, preservando por muito tempo, quantitativamente, uma hegemonia do urbanismo tradicional sobre as ações “revolucionárias”. Por outro lado, o fato de que na Roma papal as intervenções viárias mais importantes, praticamente todas implantadas no século XVI, aconteceram em áreas externas ao centro urbano (Borghetti, Esquilino, Campo Marzio), e muitas vezes estas áreas demoraram a ser habitadas, viria contribuir para a inconsistência da sua denominação como “cidade barroca”. Só mesmo com a declaração de Roma como capital do reino da Itália, em 1870, a cidade sofreria, desgraçadamente, uma transformação quantitativa radical, não vinculada ao espírito barroco, mas a uma ideia destrutiva oriunda das iniciativas ligadas aos princípios do urbanismo moderno.

Prossequindo a análise, o autor debate as iniciativas urbanísticas em outros núcleos vinculados ao Antigo Regime, como Paris, Torino, Viena, chegando à conclusão que não seria legítimo para nenhum deles receber a alcunha de “cidade barroca”, pelas mesmas razões anteriormente descritas. São indubitavelmente “cidades do barroco”, espaços urbanos onde o espírito do *Grand Siècle* triunfou radicalmente, mas apenas pontualmente, em pequenos “trechos” do tecido urbano. Além disso, a noção de “cidade barroca” – assim como a de “cidade renascentista”, “cidade iluminista” etc. – estaria comprometida pelo fato de reduzir o desenvolvimento e o caráter do ambiente urbano à questão de uma “poética”, ignorando variáveis muito mais significativas como os problemas demográficos, de segurança, os ciclos econômicos:

Se de tudo o que foi dito aqui tentarmos tirar as somas – somas provisórias e parciais –, resulta claro que nenhuma das cidades mencionadas, de Roma a Paris, de Turim a Viena, chegou a se tornar uma cidade barroca, mas cada uma delas foi uma cidade do Barroco: isto é, lugar e espaço urbano onde os princípios de uma múltipla, complexa e contraditória poética barroca tiveram possibilidade de germinar, afirmando-se e expandindo-se; todavia nunca na medi-

da suficiente para transformar a identidade geral do corpo urbano: que, em todos dos casos, foi expandido e radicalmente transformado, mas seguindo leis de alteração que não estão relacionadas a uma poética artística, mesmo que seja uma poética extensiva como aquela que se diz ser a do Barroco. Propriamente porque no conceito de mudança da cidade, as variáveis são tais e tantas e tão diversas que seria um grave erro de método reduzi-las ao sistema de uma poética. A evolução demográfica, razões militares e estratégicas, os ciclos econômicos que regulam os regimes fundiários são estruturas que frequentemente, de caso em caso, contribuíram para transformar a cidade; mas elas são reguladas por uma dinâmica interna que é totalmente estranha ao sistema de alterações que se vincula a uma poética artística. (SETA, 1978, p. 81, tradução nossa)

As afirmativas do crítico italiano abrem a possibilidade de se formular uma questão-chave para se compreender a cidade barroca: será que não existiria uma distinção entre os mecanismos de intervenção propriamente urbanísticos e os meios de contaminação cenográfica do ambiente? Será que não são dois processos diferentes: de uma parte as operações de reformulação do sistema viário, da infra-estrutura urbana, da implementação de melhorias no funcionamento propriamente dito das cidades, artificios desenvolvidos no período denominado Barroco e que foram discutidos anteriormente; da outra parte, as ações de transformação do caráter artístico dos ambientes preexistentes, através da inclusão de “eventos” muitas vezes pontuais, mas que em sua “costura” alterariam radicalmente a experiência de se vivenciar o espaço da cidade, introduzindo de forma global aqueles princípios caros à força imaginativa barroca? Ou seja, será que não são categorias diversas, apesar de essenciais: urbanística barroca e cidade barroca?

Diferentemente do que se depreende do pensamento de Cesare de Seta, o que se defende neste estudo é a impossibilidade de avaliar esteticamente a cidade partindo-se simplesmente de iniciativas puramente urbanísticas ou de mecanismos quantitativos de avaliação das intervenções em relação ao organismo preexistente. A paisagem urbana revela seu caráter artístico pelo cenário que é oferecido ao transeunte; e este “espetáculo” é absorvido através da interação entre todos os fatores que compõem os panoramas emanados na imagem da cidade: a paisagem natural, o sistema vi-

ário e, principalmente, o intercâmbio destes elementos com a arquitetura. Por um lado, os eventos monumentais surgem para dar forma e expressão ao núcleo urbano; a arquitetura ordinária, por outro lado, promove uma “amarração” entre os grandes episódios dramáticos dispersos pela cidade.

Deste modo, poderiam até existir núcleos urbanos que não tivessem chegado a sofrer nenhuma modificação em sua estrutura viária, nenhum plano urbanístico de modernização, mas que tivessem passado por verdadeiras renovações artísticas, irrompendo no Seiscentos e no Setecentos como representantes legítimos das manifestações barrocas. Isto porque um dos grandes fatores de apelo persuasivo para a cidade seria, efetivamente, a arquitetura:

Sendo o fim da arte barroca a persuasão, não surpreende que a arquitetura como instrumento retórico tenha a tendência a estender-se a toda a cidade, tornando-se máquina teatral, espetacular ilusão que pode durar dias, ou poucos segundos [...] Tornando-se efêmera, a arquitetura barroca se divulga e se populariza, colocando como partícipe da experiência estética a cidade inteira, e todo o povo, espectador coletivo. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 293, tradução nossa)

A arquitetura contamina toda a cidade – tanto os grandes monumentos quanto as construções ordinárias que preparam o percurso e se abrem às visadas generosas. Cada intervenção promove ativamente uma relação com o espaço preexistente, seja na conformação de um cenário regular de preparação, seja em um grande acontecimento cenográfico, uma igreja, um palácio, uma praça, que se apresentam no espaço urbano como uma das destinações dramáticas do universo citadino. Esta relação da arquitetura com seu contexto é inclusive reconhecida pelo próprio Bernini:

[...] um dos pontos mais importantes é possuir um bom olho para bem julgar os contrapostos, porque as coisas não aparecem somente como são, mas também em relação àquilo que é seu vizinho, relação que muda a sua aparência. (BERNINI, 1665 apud PORTOGHESI, 1997, p. 8, tradução nossa)

O artista barroco trabalha toda a potencialidade do espaço em função da sensibilização da mente. Tira proveito das preexistências naturais e ar-

quietônicas, utilizando-as na elevação dos efeitos cênicos para a criação do grande teatro. Nenhum elemento possui qualquer significação fora de seu contexto, e mesmo a preexistência passa a prescindir das novas intervenções. Assim, os próprios eixos perspectivos, mesmo quando se prestam à definição de episódios monumentais, normalmente adquirem uma importância maior na comunicação, nem sempre direta, entre os espaços onde se desenvolvem os cenários mais significativos. Desta forma contribuem, juntamente com outros elementos urbanos – construídos, preexistentes ou naturais –, para a amarração destas imagens poderosas, transformando todo o ambiente em uma experiência barroca superior assimilada no processo gradativo de descoberta da cidade.

Assim, a cidade barroca não foge ao desenvolvimento típico de toda arte do período baseada na imaginação e na persuasão. Sua percepção se faz na experiência direta do ambiente urbano, nas preparações, tensões, surpresas presentes para quem o explora. As preexistências edificadas ou naturais servem à elevação do jogo cenográfico a ser exposto, sendo utilizadas, sistematicamente, para a orientação do enredo dramático que se encena – na descoberta gradativa da trama barroca que se desenrola no núcleo urbano. Segundo Argan, este processo está plenamente desenvolvido na obra de Bernini: “O que mais o preocupa é a condição de perceptibilidade das suas obras. Como no teatro, predispõe cuidadosamente as sugestões, as surpresas, os retardamentos e as acelerações do processo perceptivo dos espectadores.” (ARGAN, 1993, p. 176)

Uma das experiências mais significativas de aliança entre os procedimentos da urbanística barroca e os métodos ilusionísticos de transformação do ambiente preexistente pode ser encontrada na cidade de Roma, em uma praça que passaria por um complexo processo de desenvolvimento histórico: a Piazza del Popolo.

A PIAZZA DEL POPOLO EM ROMA E SEU OBELISCO

Paradoxalmente, o mais conhecido *trivium* atribuído à urbanística barroca, o famoso tridente da Piazza del Popolo em Roma, não nasceu de um plano único nem de um desejo consciente de criar este encontro ra-

dial de vias na porta norte da Cidade Eterna. Na verdade, a ordenação do espaço foi-se definindo no tempo e ganharia proeminência somente após a inserção de determinados monumentos e edifícios significativos em seu ambiente grandioso.

Já há muitos séculos a praça se caracterizava como o principal acesso à cidade: na Roma imperial, a longa e retilínea Via Flaminia adentrava o núcleo urbano pelo norte, recebendo então o nome de Via Lata, e continuava inflexível, direta e unidirecional, rasgando por mais de um quilômetro e meio o centro urbano intramuros – particularmente a planície conhecida como Campo Marzio. O grande eixo perspectivo da Via Lata passaria por um processo de decadência e abandono com a queda do Império Romano, mas ressurgiria sistematizado e reordenado no Cinquecento, já com a sua atual denominação de Via del Corso⁶. Assim, viria contribuir, junto às outras diversas intervenções viárias quinhentistas, para a concepção do plano urbanístico de Sisto V (1585-1590), dando um impulso significativo para a mudança, nos séculos barrocos, da feição da capital.

Entre estas intervenções, destacavam-se a ampliação e sistematização da atual Via di Ripetta, edificada por Leone X (1518), e a abertura da Via Babuino, traçada por Clemente VII (1525) e aprimorada por Paolo III (1540) (INSOLERA, 1996). Somadas à Via del Corso, as três avenidas passariam a compor o tridente que desembocaria na praça homônima à Igreja de Santa Maria del Popolo – basílica edificada na Idade Média adjacente ao acesso norte, e profundamente restaurada no Quattrocento.

Em 1589, a importância da Piazza del Popolo foi percebida por Domenico Fontana no projeto de renovação da cidade elaborado para Sisto V, quando o arquiteto transferiu um obelisco egípcio para o centro da praça, no ponto focal do encontro dos três eixos. Na verdade, Fontana havia proposto a relocação de quatro obeliscos para ambientes estratégicos da malha urbana. Estes monumentos, espoliados do Egito antigo por iniciativa dos governantes da Roma imperial, foram restaurados, recompostos e reerguidos com grande perícia técnica nestas importantes áreas sagradas da Cidade Eterna: o largo que se encontrava em frente à Igreja de San Pietro, que

6 Corso era um tipo de via, comum na Itália, destinada a ser percorrida rapidamente a cavalo ou em carruagem. O nome vem da palavra *corsa* (corrida).

na época estava em obras com a construção da cúpula; a praça que se abria para a abside da Basílica de Santa Maria Maggiore, onde o obelisco servia de ponto focal para a chegada de um dos trechos da Strada Felice, maior avenida linear aberta por Sisto V – logradouro que nascia na Igreja de Santa Croce in Gerusalemme e terminava na Trinità dei Monti (sendo obstruída a meio caminho justamente pela mole da Basílica de Santa Maria Maggiore)⁷ –; o ambiente que precedia o transepto norte da Basílica de San Giovanni in Laterano, onde o obelisco foi erguido em uma posição que também servia de moldura perspectiva para outra avenida direta aberta pelo mesmo Papa Felice Peretti, a atual via di San Giovanni, eixo que unia imediatamente as ruínas do Colosseo à antiga catedral de Roma; e, finalmente, o obelisco erigido na Piazza del Popolo⁸, segundo Giedion, a mais sutil locação das quatro realizadas.

Como se tivesse em mãos uma vara de condão divina, Sisto V implantou seus obeliscos em pontos nos quais, durante os séculos subseqüentes, as mais esplêndidas praças se desenvolveriam. [...] Ao último dos quatro obeliscos implantados por Sisto coube, talvez, a posição mais sutil de todas. Situado na entrada norte da cidade, marcava a confluência de três vias principais (assim como a extensão final da Strada Felice, muitas vezes projetada, porém nunca executada). Dois séculos depois, a Piazza del Popolo se cristalizou ao redor deste ponto [...] Um obelisco egípcio nunca foi tratado como uma escultura isolada. (GIEDION, 2004, p. 124-126)

7 O projeto de Fontana previa alcançar, atravessando a colina do Pincio, a Piazza del Popolo, empresa que não foi viabilizada pelas grandes dificuldades técnicas exigidas. Ver comentário de Domenico Fontana: “A mais famosa é a via chamada Felice, que tem origem na Igreja de Santa Croce in Gerusalemme, passa pela Igreja de Santa Maria Maggiore e prossegue até a Trinità dei Monti, de onde desce até a Porta di Popolo, totalizando uma distância de 4 km, ao longo dos quais permanece reta como o fio de um prumo e larga o suficiente para dar lugar a cinco carruagens emparelhadas”. (FONTANA, 1590 apud GIEDION, 2004, p. 120-121)

8 A prática de pontuar ambientes urbanos monumentais com antigos obeliscos egípcios, idealizada pelo Papa Sisto V e pelo arquiteto Domenico Fontana, foi retomada inúmeras vezes nos séculos posteriores, principalmente no período barroco: assim, também podem-se encontrar em Roma obeliscos na Piazza della Rotonda, na Piazza Navona, em frente à igreja Trinità dei Monti, em frente ao palácio Montecitorio, na praça da igreja de Santa Maria sopra Minerva, entre outros sítios.

Como afirma o crítico suíço, estes marcos verticais assentados em pontos estratégicos da malha urbana não foram entendidos pelo papa nem pelo seu arquiteto como monumentos independentes, mas havia total consciência de que eles passariam a fazer parte de uma unidade plástico-compositiva maior: um ambiente dramático que envolveria todos os elementos do espaço cenográfico onde os obeliscos foram inseridos – a praça, as vias que a alcançavam, a arquitetura ordinária que a conformava, os monumentos preexistentes e os que estavam por vir, a paisagem natural. Além do mais, as grandes estruturas egípcias se prestavam como marcos visuais para apontar a meta dos eixos perspectivados que irrompiam nestes importantes ambientes religiosos, contribuindo para dar legibilidade à cidade, até então confusa e irregular.

Desta forma, o obelisco da Piazza del Popolo, assentado no ponto de encontro do prolongamento dos eixos das vias que alcançavam a praça, confirmava o mecanismo de ordenação dos aparatos urbanísticos da *Grand Manner*, a prática eloquente de lidar com o espaço urbano típica da época barroca. (KOSTOF, 1991, p. 240) O *trivium* teria como ponto focal um símbolo expressivo da afirmação da cidade de Roma como capital espiritual do mundo: um monumento extorquido dos egípcios há mais de 15 séculos, que viria propor um resgate da noção da cultura clássica romana como uma entidade superior – conseqüentemente, a recuperação pela moderna capital pontifícia da força contida neste emblema ancestral da herança das conquistas e do poder da Roma imperial. Assim, a cidade antiga e a moderna, em total congruência, em absoluto uníssono, seriam fatalmente apreendidas como organismos civilizadores do mundo (Figuras 168-170).

Além destes fatos, com a prática obrigatória de coroar o obelisco com o símbolo máximo do cristianismo (a cruz latina), um dos aspectos negativos oriundos da celebração dos monumentos da Antiguidade – sua origem inevitavelmente pagã – era eliminado: o obelisco era sacralizado, revelando o triunfo da fé tridentina sobre o paganismo egípcio e romano, podendo, desta forma, habitar, sem nenhuma contradição ideológica, o cenário espiritualizado que se “desenhava” na praça que acolhia a Igreja de Santa Maria del Popolo.

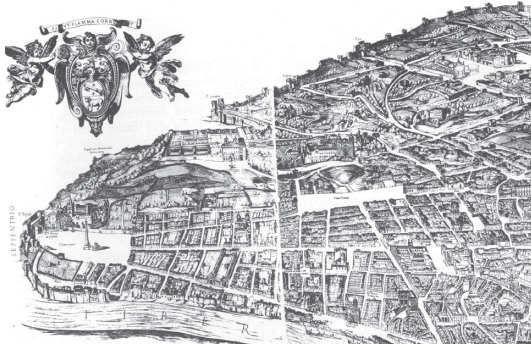


FIGURA 168: *Veduta di Roma*, de Antonio Tempesta (1555-1630), elaborada em 1593. Destaque para o tridente da Piazza del Popolo, e o obelisco egípcio erigido por Domenico Fontana e pelo Papa Siso V.



FIGURA 169: Vista aérea da Piazza del Popolo abrindo-se para o tridente das Vias Babuino, Corso e Ripetta.

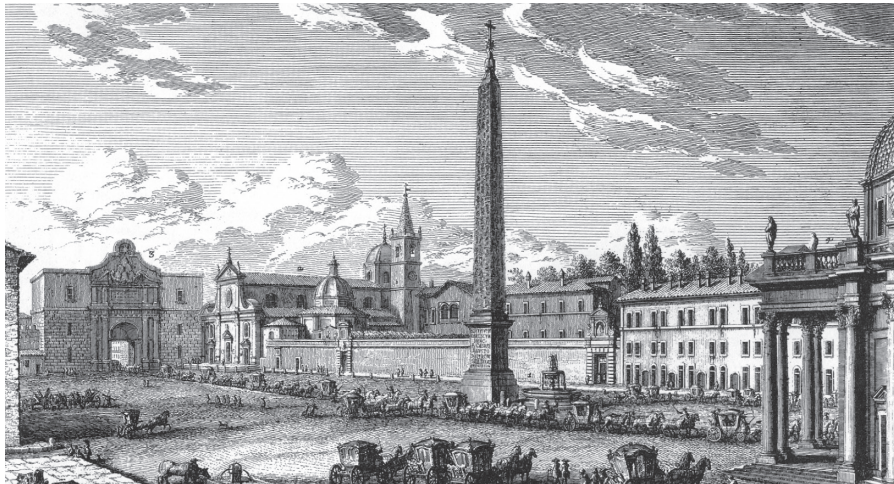


FIGURA 170: Giuseppe Vasi, 1747. Vista da Piazza del Popolo, tomada desde seu lado sul. Em destaque, a Porta e a Igreja de Santa Maria del Popolo.

PARA ALÉM DA URBANÍSTICA: AS IGREJAS GÊMEAS DA PIAZZA DEL POPOLO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A CENOGRAFIA DA CIDADE – O PRINCÍPIO DOS MODOS DE VISÃO

Não obstante, cerca de 80 anos depois, no pontificado de Alessandro VII (1655-1667), estes empreendimentos já não bastariam para expressar

a condição que o ambiente, contíguo à porta principal da cidade, deveria assumir: os panoramas retirados da praça deveriam antecipar a intensidade dramática dos acontecimentos que seriam desvelados gradativamente no âmago da cidade – núcleo urbano que, no século XVII, se afirmava paulatinamente como uma monumental experiência barroca. Logo, a partir da década de 1660, uma nova intervenção viria mudar todo o caráter da *piazza* e da “apresentação” do tridente marcado pelas Vias Babuino, Corso e Ripetta: foram edificadas os templos gêmeos – as Igrejas de Santa Maria di Monte Santo e Santa Maria de’ Miracoli – que iriam “enquadrar” o acesso às três avenidas. Mais do que uma obra de arquitetura isolada, os dois edifícios, projetados inicialmente por Carlo Rainaldi, iriam se destacar por definir uma nova configuração cenográfica para o ingresso à cidade. Gian Lorenzo Bernini e seu ajudante Carlo Fontana sucederam Rainaldi na obra, que foi concluída após o pontificado do Papa Chigi, sendo muitas das intervenções dignas de infundáveis discussões sobre a autoria da concepção e construção dos templos⁹.

Estes arquitetos tiveram como objetivo promover a monumentalização da área em frente à porta norte, com a construção de dois organismos arquitetônicos que emoldurassem a entrada das três vias, situando-os nos ângulos de encontro do tridente. Rainaldi pensou em duas igrejas gêmeas que funcionassem como um segundo portal, mostrando os três caminhos possíveis para percorrer a cidade santa. De início projetou templos em cruz grega, com cúpula no cruzeiro e fachada plana com relevo de colunas e pilastras sustentando o entablamento e o frontão.

Porém, a ideia da cruz grega foi rejeitada, sendo edificadas duas rotundas, cada uma com um pórtico clássico à frente e uma pequena torre, assentada do lado adjacente à outra igreja, marcando deste modo um portal simbólico para o Corso. O motivo da modificação do projeto inicial e da construção dos edifícios em plantas curvilíneas, com as calotas preenchendo todo o espaço das naves, estaria no fato de que as cúpulas que coroariam os cruzeiros no projeto anterior seriam por demasiado pequenas, não possibilitando o efeito cênico necessário para tal empreendimento, já

9 Conferir os ensaios *Carlo Rainaldi y la arquitectura del Alto Barroco en Roma*, de Witkower (1979), e *Roma Barocca*, de Paolo Portoghesi (1997).

que seriam pouco visíveis desde o ingresso ao núcleo urbano, a uma distância considerável¹⁰. Por outro lado, a imagem das duas grandes rotundas, lado a lado, com suas *pronaos* clássicas, com o obelisco egípcio à frente, ofereceria o ardor e a monumentalidade que se impunha à iniciativa.

Logo, para o sucesso da intervenção, era fundamental que as duas igrejas fossem idênticas, absolutamente simétricas entre si. Mas os lotes apertados destinados às construções, espaços formados pelo encontro da Via Babuino com a Via del Corso, e da Via del Corso com a Via di Ripetta, possuíam larguras diferentes provenientes da angulação diversa da interseção das avenidas. Em decorrência desta situação de irregularidade dos terrenos, foram concebidas igrejas com formas inevitavelmente desiguais, fato confirmado facilmente pela comparação entre as plantas baixas dos edifícios: a Igreja de Santa Maria de' Miracoli assumiu a condição de uma perfeita rotunda, mas a de Santa Maria di Monte Santo, cujo lote possuía uma angulação mais aguda que o da igreja contígua, foi idealizada como uma rotunda elíptica com seu eixo maior desenvolvido no sentido longitudinal do templo.

Não obstante, apesar de possuírem conformação absolutamente distinta, os dois templos iriam se mostrar, na imagem que se capturava ao entrar na cidade, como duas rotundas gêmeas: o diâmetro transversal da cúpula elíptica da Igreja de Santa Maria di Monte Santo e o diâmetro da rotunda da de Santa Maria de' Miracoli eram idênticos; logo, na visão frontal os edifícios apresentavam definitivamente a mesma largura, fato que ofereceria sugestivamente a ilusão de que os dois templos eram iguais. Seu valor de conjunto como portais ideais para uma entrada triunfante na Roma barroca foi desta forma mantido, pois só podia ser percebida a diferença entre os edifícios quando vistos de alguns pontos da praça, na visão contígua e em escorço do complexo. Norberg-Schulz sintetiza (Figuras 171-174):

10 Existe uma grande polêmica acerca de quem teria concebido tais modificações. Wittkower (1979), bem como Norberg-Schulz (1979), entendem que o próprio Rainaldi teria efetuado as transformações no projeto das duas igrejas. Mais pertinente parece a visão de Argan (1973) e Portoghesi (1997) que compreendem a atual conformação dos templos gêmeos como obra vinculada à poética de Bernini, que efetivamente assumiu as obras de sua construção na década de 1670.

As igrejas de Rainaldi representam um interessante exemplo de edifícios funcionais organizados para o espaço urbano e merecem por isso um estudo mais detalhado. As avenidas radiais da Piazza del Popolo favoreciam o desenvolvimento de uma simetria monumental cara à idade barroca, e nada seria mais apropriado para a cidade sacra que a edificação das duas igrejas. Mas era necessário superar uma dificuldade aparentemente insolúvel: as duas áreas possuíam tamanhos diversos; mesmo se Rainaldi tivesse realinhado as fachadas sobre os dois lados, o espaço entre a via di Ripetta e a via del Corso seguiria sendo maior do que aquele limitado pela via del Babuino. Em outras palavras, as duas igrejas teriam cúpulas de diâmetros diversos e não apareceriam como organismos simétricos, e sim diferentes. Rainaldi resolve o problema de modo engenhoso: construindo a igreja sobre o terreno mais estreito com uma forma elíptica, pôde recuar o seu diâmetro até fazê-lo ficar igual ao de sua “gêmea”. Vistas da porta da cidade, as igrejas parecem similares, não obstante as suas diferenças. Compreendemos deste modo como equivalência arquitetônica não significa necessariamente semelhança física. As igrejas de Rainaldi criam também um momento de feliz sutura entre os quarteirões agregados às igrejas e a praça, através de um profundo pórtico que invade o espaço urbano à frente; as colunas do pórtico continuam ao longo dos muros laterais das igrejas, unidos, sem interrupção, com as fachadas dos quarteirões posteriores. Os pórticos, desta maneira, não se configuram como volumes “justapostos” às igrejas, mas formam um elemento orgânico de conjunto. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 19-20, tradução nossa)

A Piazza del Popolo demonstra como no século XVII o objetivo da arte era produzir sensações no indivíduo que não estavam relacionadas com a pureza de seu “desenho”, mas que se fundavam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscitava. Não importava que as duas rotundas fossem edifícios volumetricamente diferentes; não interessava se a sua concepção projetual deflagrasse um confronto com as leis mais primárias da simetria. A experiência do ingresso em Roma pela porta norte oferecia a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de estar contemplando óticamente dois edifícios iguais e simétricos entre si – situação que, como diria Norberg-Schulz, revelava



FIGURA 171: *Veduta della Piazza del Popolo*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicadas em 1798.

que equivalência arquitetônica não significava necessariamente semelhança física –, não retirava em nada a imponência da obra, pois no Barroco o importante era o que se via, e não a realidade objetiva dos fatos:

Veja então o espaço; não é que exista um espaço com sua estrutura, com suas leis interiores; este espaço é um dado de visão, é uma imagem; o que interessa é que vocês estudem qual é a estrutura desta imagem, quais são as leis interiores desta visão; o que importa não é saber como estão realizadas objetivamente as coisas que nós vemos, o que importa é conhecer as leis segundo as quais nós vemos as coisas. (ARGAN, 1973, p. 79, tradução nossa)

Portanto, o que os artistas barrocos desenvolveram como ninguém foi o conhecimento dos “modos de visão”. Não se contemplava a arte *a priori*, como objeto de fruição lógica e imediata. Era construída com o rigor de uma pesquisa visual sistemática, a criação a serviço da percepção subjetiva para ser fruída pela mente como obra aberta.



FIGURA 172: *Nuova pianta di Roma in luce* da Giambattista Nolli l'anno MDCCXLVIII. Detalhe da Piazza del Popolo e do tridente copiado da planta elaborada em 1748 pelo arquiteto, engenheiro, gravurista e cartógrafo italiano Giambattista Nolli (1692-1756). Em destaque, as duas igrejas “gêmeas” projetadas por Carlo Rainaldi (1611-1691): Santa Maria de’ Miracoli (de planta circular) e Santa Maria di Mote Santo (de plano elíptico).

Assim, na cidade, as imagens elaboradas pelos artistas barrocos – muitas vezes artificios inverossímeis concebidos para a sedução e o convencimento – deveriam “jorrar” à frente do passante que as capturaria inevitavelmente com o olhar. As infundáveis cenas oferecidas aos espectadores acabariam atuando prontamente como elementos essenciais da propaganda ideológica do Barroco através do apelo teatral à maravilha, à



FIGURA 173: Obelisco egípcio e igrejas gêmeas na Piazza del Popolo. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 174: Igrejas de Santa Maria de' Miracoli (à direita) e Santa Maria di Mote Santo (à esquerda) na Piazza del Popolo. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

fantasia, à hipnose, à imaginação – mecanismos persuasórios empregados invariavelmente a serviço da estrutura grandiosa da Igreja e dos Estados vinculados ao Antigo Regime. O espaço urbano transformar-se-ia, conseqüentemente, numa encenação dramática onde o transeunte comandaria, ao escolher seu percurso, o andamento da peça e onde a arquitetura ordinária e os monumentos seriam ao mesmo tempo moldura cenográfica e protagonista do grande teatro.

Neste sentido, antes da edificação do obelisco no centro da Piazza del Popolo em 1589, e sobretudo antes da construção das duas igrejas gêmeas que convidavam o transeunte a escolher um dos três caminhos para descobrir e experimentar o núcleo urbano, não se poderia atribuir definitivamente um caráter barroco a este espaço. Sem a “montagem” desta extraordinária cenografia ilusionística formada pelas igrejas projetadas por Rainaldi, Bernini e Fontana – aparato teatral que caracterizava a abertura da grande peça a ser encenada no âmago da cidade e que seria revelada lentamente ao espectador –, a energia dramática típica do dinâmico espírito barroco não poderia ser ainda captada:

Até a época de Sisto V, a Piazza del Popolo era simplesmente o ponto de partida das três estradas, mas o obelisco erigido em 1589 a converteu em um verdadeiro nó urbano, e em meados do século XVII foi transformada em uma praça barroca. Em 15 de março de 1662, foram postas as fundações das igrejas gêmeas de Carlo Rainaldi. As duas igrejas ocupam simetricamente as áreas compreendidas entre as três estradas radiais e deste modo aparecem como a entrada monumental da cidade, com a avenida principal, o Corso, em condição de ingresso principal. O visitante que entrava na cidade encontrava à frente as igrejas com as cúpulas, e assim era ‘introduzido nos ocultos tesouros da famosa cidade’, como escreve Titi no seu guia de 1686. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 19, tradução nossa)

Mas, para a plena apreensão das igrejas gêmeas como segundo portal da “cidade santa”, cenário que introduziria o transeunte nos “ocultos tesouros” que logo se desvelariam, era essencial que houvesse uma concentração perspéctica que direcionasse o olhar diretamente para os templos e para o tridente. Esta concentração era fruto natural da forma preexistente da praça: vencendo o acesso pela Porta del Popolo, o ambiente

se desenvolvia através de um extenso eixo longitudinal que passava pelo obelisco e alcançava a Via del Corso; este direcionamento axial era derivado do desenho em trapézio alongado que a praça absorvia, trapézio que se abria suavemente para o “quadro” que se constituía à frente, composto pela imagem contígua das Igrejas de Santa Maria de’ Miracoli e di Monte Santo. O destaque que o eixo longitudinal dominante oferecia ao “portal” sagrado da cidade era ainda sublinhado pelo fato de que os limites laterais do espaço – definidos pela presença da Igreja de Santa Maria del Popolo e dos muros de seu horto (ao lado leste), e pelo casario simples e gregário (ao lado oeste) – promoviam uma solução de orgânica continuidade em relação à abertura do tridente, não apresentando nenhuma interrupção na quebra de angulação do trapézio no início das Vias del Babuino e di Ripetta.

A CONTRIBUIÇÃO NEOCLÁSSICA PARA A DESARTICULAÇÃO DA TRAMA BARROCA DA PIAZZA DEL POPOLO

Toda esta trama seria imensamente prejudicada quando, no início do século XIX, o arquiteto Giuseppe Valadier viria a propor uma nova sistematização da Piazza del Popolo. Na verdade, Valadier já havia desenvolvido outros estudos para o “embelezamento” da praça, com destaque para um projeto apresentado em 1793 em que o arquiteto sugere a organização das faces oriental e ocidental do ambiente através da inclusão de um grande porticado regular, com duas ordens de colunas sobrepostas. As galerias começariam alinhadas logo após a fachada de Santa Maria del Popolo e dariam continuidade à abertura do trapézio em direção às igrejas gêmeas, sendo concluídas no início das Vias della Ripetta e Babuino. A empresa acarretaria inúmeras demolições, já que os pórticos coincidiriam em parte com os antigos alinhamentos das construções que se apresentavam sequencialmente nos lados não paralelos do trapézio. Não obstante, a intervenção teria mantido a concentração perspectiva ante o eixo dominante e a forma longitudinal da praça, só prejudicando o ambiente barroco ao diminuir a importância hierárquica dos organismos religiosos em relação aos monumentais pórticos (Figura 175).



FIGURA 175: Aquarela de Giuseppe Valadier (1762-1839) mostrando o projeto de 1793 para a construção das galerias porticadas nos limites laterais da Piazza del Popolo – nunca executado.

Mas o projeto que foi executado não apresentava mais nenhuma semelhança com a proposta anterior, tampouco manifestava compromisso com a estrutura cenográfica desenvolvida no período barroco. Desenvolvido por Valadier durante o período napoleônico, seu estudo foi aprovado em 1816 e logo realizado. Foi uma proposta ligada a outro empreendimento, a organização dos jardins da colina do Pincio, que alcançavam, em grande declive, a área da Piazza del Popolo. Segundo Norberg-Schulz:

Hoje a Piazza del Popolo se apresenta fundamentalmente alterada, depois que, em 1816, Giuseppe Valadier deu início a uma transformação que introduziu um eixo transversal definido por imensas êxedras em ambos os lados. A intenção era coligar a praça com o declive do Pincio de um lado e com o Tevere do outro. Valadier assinalou os quatro ângulos do novo espaço que se formava com palácios semelhantes, e suas alterações reduziram o efeito do tridente barroco. A praça, ao invés de formar um nó entre a via Flaminia e as três estradas radiais, tornou-se um amplo organismo de definição menos precisa. De fato, nada poderia danificar mais a estrutura ur-

ba na que a introdução de um eixo transversal “verde” no ponto em que se entra na cidade. A ideia era derivada da Piazza di San Pietro de Bernini, na qual, porém, este eixo tem um significado diverso. A conhecida vista de Piranesi (cerca de 1750) nos mostra como se apresentava ao espectador a Piazza del Popolo antes da intervenção de Valadier: uma integração de massa e espaço, que tinha como qualidade predominante o movimento em profundidade e o obelisco como ponto de referência necessário para todo o conjunto. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 20, tradução nossa)

É este movimento em profundidade que em grande parte irá perder-se quando o novo desenho elíptico do ambiente abrir desmesuradamente o espaço na direção oposta à do portal arquitetônico formado pelas igrejas gêmeas. O ambiente expansivo derivado da eliminação do horto e dos jardins do convento agostiniano, assim como da demolição dos quarteirões assentados a oeste da praça – para a posterior construção das êxedras semi-circulares que farão parte da composição da praça elíptica – apresentará uma dimensão não compatível com a escala das igrejas gêmeas e a da própria Basílica de Santa Maria del Popolo. O imenso vácuo eliminará dos templos aquela continuidade orgânica em relação ao sítio preexistente, fazendo os monumentos “flutuarem em um espaço vazio”. (MONCLÚS; OYÓN, 1998, p. 22)¹¹ Desta forma, o eixo dominante naturalmente se redirecionará ao sentido Tevere–Pincio, celebrando o acesso à colina com os novos jardins¹², implodindo de vez a concepção barroca preexistente (Figura 176).

11 “A nova praça, definitivamente aprovada em 1816, abre o espaço. Desde o panorama da entrada, é totalmente alterada a função de fundo de um espaço unitário das igrejas, que passam a flutuar em um grande vazio, sem nenhum tipo de contenção visual.” (MONCLÚS; OYÓN, 1998, p. 22, tradução nossa)

12 “E, mesmo na Piazza del Popolo, [Valadier] estuda, desenha, faz e desfaz, mas não satisfaz (talvez nem a si próprio); continua a considerar a praça como um fato em si e o arrimo do Pincio como seu fundo cenográfico, e coloca-se continuamente em crise em função da exigência de subir da praça à colina, da impossibilidade de reduzir a natureza à simetria.” (INSOLERA, 1996, p. 332, tradução nossa)



FIGURA 176: A destruição da perspectiva que se direcionava para as duas igrejas gêmeas da Piazza del Popolo decretadas após a nova sistematização proposta por Valadier no início do século XIX. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

11

REFLEXÕES SOBRE A “CIDADE BARROCA”

Certamente Kostof (1991, p. 235) tinha razão ao afirmar que as morfologias do *trivium* e do *polivium* eram mesmo características da urbanística barroca – bem como as grandes avenidas retilíneas, os bulevares, as alamedas, os eixos perspectivos, as praças regulares, os vazios urbanos monumentais. Mas o que torna esta constatação mais interessante é a já comentada diferença que seria possível afirmar que existe entre a urbanística barroca e a ideia de cenário urbano barroco – noção que estaria interligada ao conceito maior e mais complexo de “cidade barroca”. Ampliando o que foi discutido anteriormente, o conceito de “cidade barroca” estaria indissociavelmente vinculado à apreensão artística do núcleo urbano, ou seja, seria oriundo da valoração estética de sua paisagem, da apreciação do cenário revelado a quem vivenciava seus domínios. Deste modo, a atribuição de uma condição barroca à cidade não poderia simplesmente derivar da análise de seu “desenho”, da tipologia das intervenções que teriam rasgado o núcleo urbano com grandes artérias e monumentais praças. Mesmo se admitindo que algumas cidades poderiam ter sofrido verdadeiras renovações morfológicas ligadas à prática da urbanística barroca, não é certo que elas tivessem alcançado uma conformação cenográfica tal a ponto de merecerem esta denominação – a herança da *Grand Manner* para o século XIX demonstra isso: foi a base para as mais importantes intervenções urbanas do Oitocentos, como demonstrou Mumford (1991, p. 433); mas nenhuma destas iniciativas chegou a produzir um ambiente urbano onde seria possível apreender uma conformação cenográfica e uma paisagem que poderiam ser ditas barrocas.

Na verdade, a cidade barroca seria o resultado da conjunção destas iniciativas urbanísticas com o que poderíamos chamar de “arquitetura da cida-

de” (Figuras 177-182); arquitetura que povoava todos os setores dos aglomerados urbanos, desde as áreas que foram privilegiadas com as intervenções viárias regulares até os recônditos interiores dos bairros medievais. Por isso, não só a típica via linear de circulação, mas também as ruas tortuosas, irregulares, estreitas e apertadas, derivadas das formações urbanas preexistentes que resultaram de processos espontâneos de criação ou crescimento de cidades, poderiam colaborar para o desenvolvimento do “espetáculo” encenado na cidade – e particularmente para a elevação de um importante artifício da cenografia barroca: o efeito surpresa.

O efeito surpresa estaria fundamentado na alternância de imagens estereis e confusas, com as grandes cenas que se revelariam subitamente ao alcance visual do fruidor, especialmente a abertura das inesperadas imagens dos inebriantes monumentos da arquitetura barroca, que apareceriam repentinamente envolvidos no denso tecido preexistente (igrejas, palácios, fontes, jardins). Às vezes, um lento processo de preparação poderia promover um “crescente” na descoberta destes importantes acontecimentos dramáticos; outras vezes, estas situações apareceriam imediatamente, após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta (Figuras 183-187).

Assim, em Roma, por exemplo, a transformação da cidade em um núcleo urbano moderno e efusivamente barroco, entre os séculos XVI e XVIII, foi evidenciada principalmente pelo contraste entre a nova ordem viária proposta pelos pontífices, o “fundo” preexistente – denso e apertado – dos pitorescos bairros medievais, a paisagem circundante e a construção e restauração estratégica de praças e monumentos. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas, como pontos de referência em relação às novas vias, ao tecido medieval e ao sítio natural, dariam o tom da “barroquização” da nova cidade. Foram recursos retóricos dramáticos que, através do trabalho das imagens surpreendentes alastradas pelo espaço urbano, sensibilizariam os que participavam desta encenação barroca – o próprio público.

Portanto, desde o acesso pela Porta del Popolo, o transeunte passava a ser espectador de um grande teatro que se revelava progressivamente ao caminhar pelos eixos quinhentistas ou pela tortuosa preexistência. Após longa preparação ou mesmo inesperadamente, o fruidor era surpreendido



FIGURA 177: *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, vistas publicadas em 1798. Panorama da praça a partir do acesso norte. Em destaque, a Fontana dei Fiumi, concebida por Gianlorenzo Bernini e levantada na praça entre 1647 e 1651, e a Igreja de Sant'Agnese in Agone, iniciada por Girolamo Rainaldi (1570-1655) e seu filho Carlo Rainaldi, mas completada por Francesco Borromini entre 1653 e 1657.



FIGURA 178: *Veduta di Piazza Navona*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*. Vista da praça a partir de um dos acessos ao norte.



FIGURA 179: *Veduta del Porto di Ripetta*. Piranesi, 1749. O porto fluvial, com suas curvas e contracurvas côncavas e convexas, foi iniciado em 1704, obra do arquiteto Alessandro Specchi (1698-1729). Foi destruído na passagem do século XIX para o século XX durante a construção dos muralhões do Rio Tevere.



FIGURA 180: *Veduta di Piazza di Spagna*. Por Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma*, publicado em 1798. Escadaria projetada por Francesco de Sanctis (1679-1731) e levantada a partir da década de 1720.



FIGURA 181: *Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua Vergine*. Projetada por Nicola Salvi (1697-1751) entre 1732 e 1762. Gravura de Piranesi.



FIGURA 182: *Veduta della Piazza della Rotonda*. Piranesi. Destaque para o Pantheon romano, com os campanários erigidos em 1620 e atribuídos a Bernini, bem como a fonte edificada por Giacomo della Porta em 1575, sobreposta pelo obelisco egípcio de Ramsés II, transferido para a praça em 1711 por iniciativa do Pontífice Clemente XI (1649-1721).



FIGURA 183: Vista aérea da tortuosa via na qual viria a ser assentada a Igreja de Santa Maria della Pace, em Roma.



FIGURA 184: Avista-se, por uma fresta, a Igreja de Santa Maria della Pace. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 185: A fresta vai aos poucos se abrindo para a Igreja de Santa Maria della Pace. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 186: A Igreja e a Praça de Santa Maria della Pace – com a nova sistematização proposta por Pietro da Cortona (1596-1669) entre 1656 e 1657 – se revelam pouco antes da entrada da praça. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 187: A praça cenográfica de Santa Maria della Pace, em uma gravura de Giuseppe Vasi, 1747.

por qualquer cena especial que se abria ao olhar. Estas cenas iam se repetindo em outros pontos da malha urbana a partir de “eventos” diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pelo indivíduo, imagens que ficavam impressas na mente do fruidor. A memória derivada da “amarração” dos sentimentos de “maravilha”, “ebriedade”, “fantasia”, “grandiloquência”, capturados nos panoramas emanados pelos diversos acontecimentos expressivos – apreendidos através da cenografia cativante que “jorrava” pelo núcleo urbano, desvelando-se paulatinamente aos olhos de quem caminhava pela capital pontifícia –, era o que levaria o espectador a absorver uma real e total experiência barroca; é o que autorizaria a afirmação de que Roma seria uma “cidade barroca”. O núcleo urbano se configurava, por conseguinte, com a utilização de uma técnica especial de produção da arte e da arquitetura que reunia os princípios básicos de persuasão e imaginação acionados em nome dos fundamentos ideológicos do Antigo Regime; estratégias derivadas da necessidade de exaltação da cidade de Roma como capital legítima do mundo católico – expressos através da aliança entre a herança clássica, representada pelas avenidas regulares rasgadas desde finais do século XV, e o exercício da imaginação anunciado no acúmulo de imagens “fantásticas” dispersas de forma imprevista por todo o núcleo urbano.

Mumford lamentaria a perda desta relação de contraste entre as estruturas urbanísticas regulares e retilíneas e o animado pano de fundo tortuoso, denso e congestionado que as rodeava, situação na qual a arquitetura e a urbanística se encontravam em total aliança (Figuras 188-192). Quando o planejamento barroco passou a ser apenas impulsionado pelo aspecto burocrático da *Grand Manner*, pela grandiosidade, regularidade, ordenação, a cidade teria perdido sua expressividade, que era a essência de seu espírito. Portanto, provavelmente, estes núcleos urbanos não poderiam ser chamados de barrocos:

Algo desse espírito perdurou nas melhores obras do período barroco: particularmente nos chafarizes esculpidos e nas praças de Bernini, em Roma. Mas aqueles trechos de beleza e ordem ganham grande realce pelo congestionamento contrastante que os rodeia. Tão logo a ordem barroca se tornou propagada, uniforme e absoluta, quando nem o contraste nem a evasão eram possíveis, sua fraqueza se revelou. A clarificação cedeu lugar à arregimentação, a vastidão à vacuidade, a grandeza à grandiosidade. A voz em solo do planejador podia ser amplificada muitas vezes, porém jamais poderia tomar o lugar de todos os cantores de um coro cívico, cada qual com a sua própria parte, embora seguindo uma partitura em contraponto. (MUMFORD, 1991, p. 381)



FIGURA 188: Casas Burguesas da Piazza di Sant' Ignazio. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 189: O design curvilíneo da pequena Piazza di Sant'Ignazio e das Casas Burguesas que a conformam, claramente contrastantes com a fachada da Igreja de Sant'Ignazio. O projeto foi elaborado por Filippo Raguzzini (1680-1771) entre 1727 e 1728. É uma clara inversão em relação à concepção tradicional na qual o monumento era o que se destacava no espaço público. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



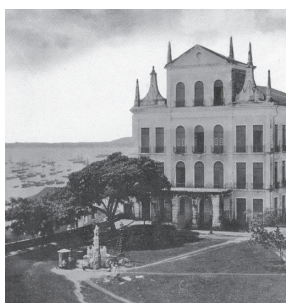
FIGURA 190: Igreja de Sant' Ignazio. Projeto de Orazio Grassi (1583-1654) elaborado em 1627, e o da fachada elaborado por Alessandro Algardi (1595-1654). Frontispício construído entre 1649 e 1650. À frente da igreja está a Piazza de Filippo Raguzzini. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 191: Perspectiva axonométrica da Piazza di Sant' Ignazio, por Paolo Portoghesi.



FIGURA 192: Piazza di Sant' Ignazio vista a partir da entrada da igreja de mesmo nome. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



Parte 5

O AMBIENTE BARROCO DOS NÚCLEOS URBANOS DO
BRASIL COLONIAL: SALVADOR E OURO PRETO

12

O CENÁRIO BARROCO REVELADO NA CONFORMAÇÃO DO ESPAÇO URBANO DA SALVADOR COLONIAL

Este item propõe a investigação da constituição do drama barroco exposto na Salvador colonial, primitiva capital do Brasil e mais antigo núcleo urbano a alcançar o *status* de “cidade” no primeiro século de existência da colônia lusitana. A partir de uma particular leitura proferida das imagens “capturadas” para a absorção do ambiente citadino, é possível avaliar a estrutura cenográfica exposta na apreensão do sítio habitado no período que se estende até meados do século XIX: desde a vista das primeiras fortificações que marcam a entrada da Baía de todos os Santos, passando pelo “desembarque” na Cidade Baixa, e concluindo com a descoberta gradativa do núcleo principal após a extenuante subida à acrópole – área que apresenta o ápice do esforço retórico da persuasão, representado no encontro dos principais conjuntos arquitetônicos governamentais e principalmente religiosos.

Contudo, a ebriedade barroca soteropolitana não poderá ser descoberta através da análise morfológica do plano elaborado por Luís Dias para a fundação da capital em 1549. A trama cenográfica acabará se desvelando na interação dos elementos naturais – a topografia, a paisagem selvagem – com a mancha edificada; na relação marcante dos monumentos religiosos, civis e oficiais em seu grave contraste com o casario regular; nas torres das igrejas que pontuam o sítio; nos direcionamentos e perspectivas gerados no processo de formulação do espaço urbano; nas praças e largos.

Assim, para a apreensão da estrutura da imagem retórica e persuasiva emanada pela Salvador colonial, é essencial promover uma “costura”

de seus “acontecimentos” dramáticos “imersos” no núcleo urbano. Esta “costura” é o que poderá atribuir aquela necessária unidade artística para a antiga capital; é o que poderá revelar a “maravilha” barroca derivada do “*fato urbano*” (ROSSI, 1995) único e singular emanado pela imagem preexistente da metrópole soteropolitana – imagem infelizmente em parte já desaparecida¹.

E para alcançar esta brevíssima apreensão desta unidade figurativa será dada ênfase tanto à cidade contemplada genericamente, trabalhando a sua percepção artística em uma escala geográfica que “abraça” grande parte do ambiente envolvido pelo sítio natural, quanto à apreciação do espaço citadino *in loco*, no contato direto do observador que caminha e se depara com as diversas imagens “capturadas” do núcleo urbano.

Assim, será de primeira importância a análise dos monumentos que fazem a “sutura” das cenas mais dramáticas da paisagem soteropolitana – sempre em simbiose com o cenário natural e com a mancha edificada. Isto não quer dizer que se efetivará um rompimento com a ideia de promover a avaliação artística de todo o ambiente citadino, pois os monumentos têm uma participação no espaço urbano que extrapola a sua simples inserção em algum ponto específico da mancha edificada. Segundo Argan (2004, p.78): “O monumento constitui um núcleo de máximo prestígio no tecido urbano e geralmente está no centro de uma vasta zona organizada em função de seus valores formais”.

Estes valores formais contribuem para tornar os monumentos os organismos de maior permanência no desenvolvimento histórico da cidade²,

1 “Os percursos soteropolitanos são também exercício de lembranças onde o tempo fala, onde as diversas formas de várias épocas se entrelaçam e onde, conseqüentemente, a saudade também está presente, porque há muitas cidades que são invisíveis, mas que poderiam estar ali concretas, com a sua memória. São as cidades perdidas, cidades segundo Italo Calvino, dos cartões postais. Um local onde a convivência com o passado aconteceria em todos os níveis. Essas imagens foram muito bem reconstituídas nos desenhos de Diógenes Rebouças, mas, infelizmente, destruídas para sempre na realidade, levando, com a poeira de seus escombros, formas, paisagens, história e lugares.” (MARTINEZ, 1997, p. 34)

2 “Com efeito, inclino-me a crer que os fatos urbanos persistentes se identificam com os monumentos, que os monumentos são persistentes na cidade, e persistem efetivamente, inclusive do ponto de vista físico. (Salvo, enfim, casos particulares.) Essa persistência e permanência é dada pelo seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória.” (ROSSI, 1995, p. 56)

uma permanência que não depende, de modo algum, da função que absorvem originalmente. Igualmente, esta constância física e simbólica não está relacionada com o seu uso atual, mas está ligada diretamente ao significado e à presença urbana da sua forma, que chega mesmo a modificar todo o caráter da cidade. Segundo Rossi:

Um fato urbano determinado apenas por uma função não é fruível além do desempenho dessa função. Na realidade, continuamos a fruir elementos cuja função foi perdida faz tempo; o valor desses fatos reside, pois, unicamente na sua forma. Sua forma participa intimamente da forma geral da cidade, é por assim dizer uma invariante; com frequência, esses fatos urbanos são estreitamente ligados aos elementos constitutivos, aos fundamentos da cidade, e se encontram nos monumentos. (ROSSI, 1995, p. 57)

Logo, na primeira capital brasileira a trama cenográfica acabaria se desvelando a partir da interação de três fatores essenciais: a paisagem natural marcada pela Baía de Todos os Santos e pela alta escarpa que nasce no Porto da Barra e se estende para além da área habitada; o plano trazido por Tomé de Souza em 1549, bem como suas ampliações posteriores; e, principalmente, as intervenções arquitetônicas pontuais, monumentos que viriam a povoar o tecido urbano entre os séculos XVII e XIX.

Hoje em dia, não é mais possível absorver a clara apreensão capturada na continuidade artística que caracterizava a paisagem de Salvador no período colonial e durante a quase totalidade do Oitocentos. Infelizmente, as grandes transformações urbanas do último século fragmentaram a unidade compositiva que se fruía em todo o sítio – unidade agora só relativamente perceptível na área conhecida como bairro do Pelourinho e adjacências³. Por isso, para se alcançar a “descoberta” do caráter barroco do núcleo citadino é imperativo remeter-se a situações ainda claramente perceptíveis, a eventos preservados integralmente. Mas também é essencial resgatar acontecimentos perdidos nas recentes mutilações urbanas, procedimento viável através da análise de registros iconográficos que poderiam desven-

3 Ver: Eloísa Petti Pinheiro (2002) e Consuelo Novais Sampaio (2005).

dar parte da cidade experimentada por quem alcançava a Cidade da Bahia antes do século XX. Assim:

DA REVELAÇÃO DO FRONTISPÍCIO DE SALVADOR ATÉ A DESCOBERTA DA PRAÇA PRINCIPAL

Abria-se o drama barroco na vista das primeiras fortificações que marcavam a entrada da Baía de Todos os Santos – Fortes de Santo Antônio da Barra, Santa Maria e São Diogo –, construções energeticamente assentadas em enseadas e praias até então em condição de relativo isolamento, anunciando, na relação de contraste da poderosa massa edificada com o sítio exuberante, a cidade que estava por vir (Figuras 193-195).

A trama visibilística exposta na paisagem urbana era favorecida pelo posterior “desembarque” na Cidade Baixa, onde era possível apreciar o “frontispício” de Salvador: a encosta “dourada”, onde a arquitetura regular do Cais da Farinha e do Cais das Amarras – o primeiro edificado em meados do século XVIII e logo sobreposto pelo grande conjunto de inspiração pombalina do Cais das Amarras, levantado em um aterro construído no início do Oitocentos (REIS FILHO, 1997, p. 226) – contrastava com a massa verde da falha geológica do núcleo central e com a movimentada linha horizontal formada pelos fundos irregulares das casas encravadas no alto da falésia. Destacava-se, na parte superior do frontispício, a antiga catedral da Sé, com sua fachada voltada para o mar, e o Paço Municipal, praça cívica onde se confrontavam o Palácio do Governo e a Casa de Câmara e Cadeia (Figuras 196-202).

O enredo desenvolvia-se na descoberta gradativa do núcleo principal após a extenuante subida à acrópole por uma das poucas ladeiras que davam acesso à Cidade Alta. Esta área representava o centro ideal da capital e apresentava o ápice do esforço retórico da persuasão, evidenciado no encontro dos principais conjuntos arquitetônicos governamentais e religiosos que brotavam no severo e inadequado traçado semiortogonal projetado por Luís Dias para a fundação da cidade e, já no século XVI, vastamente ampliado. Na verdade, a topografia acidentada exigiu a abertura de vias íngremes que acabaram favorecendo a busca por efeitos retóricos,



FIGURA 193: Forte de Santo Antônio da Barra em 1884, atual Farol da Barra. Edificação que marca a entrada da Baía de Todos os Santos.



FIGURA 194: Imagem panorâmica da praia do Porto da Barra, destacando-se o Forte de Santa Maria e o Forte de Santo Antônio da Barra ao fundo, 1870. Fotografia elaborada por Guilherme Gaensly.

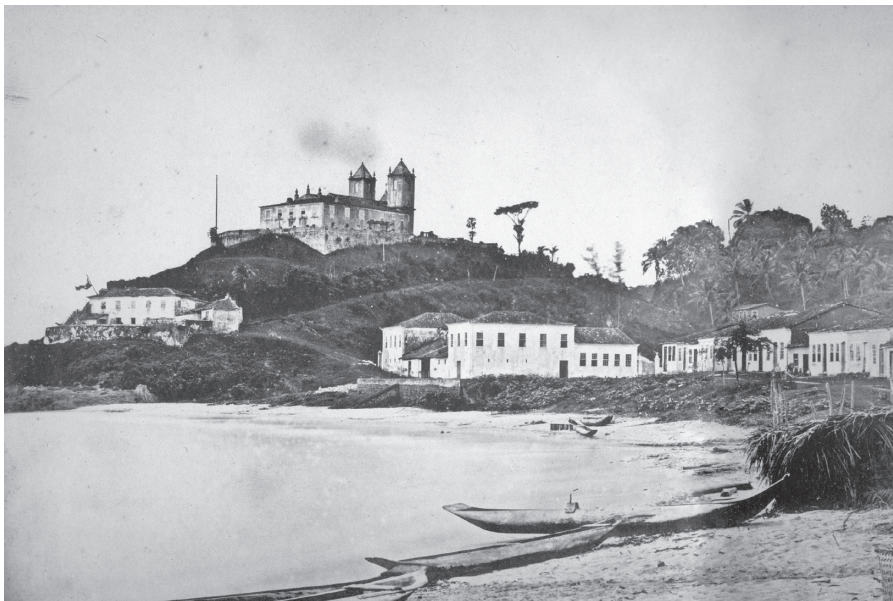


FIGURA 195: Vila Velha do Pereira, com a praia do Porto da Barra, e destaque para o Forte de São Diogo e para a Igreja de Santo Antônio. Fotografia elaborada por Benjamin Mulock, de 1860.

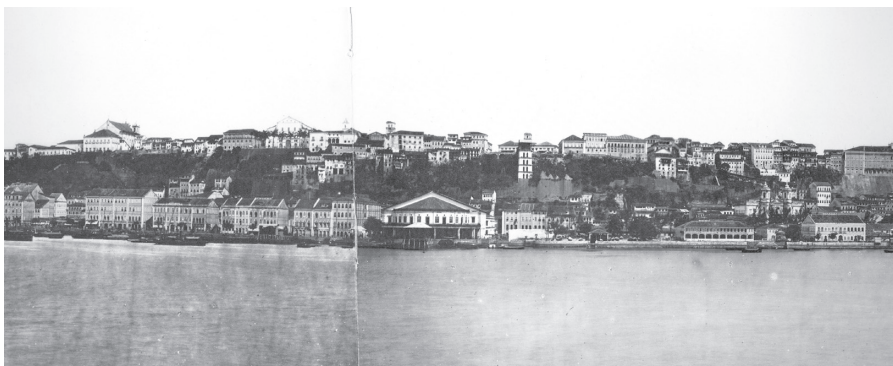


FIGURA 196: Imagem antiga revelando o “frontispício” de Salvador (a encosta da cidade), tomada do Forte do Mar. Em destaque, acima, da esquerda para a direita, o fundo da Igreja dos Jesuítas, a fachada da antiga Sé, o “vão” da Praça Municipal com o elevador no eixo. Abaixo, o Comércio, o Cais das Amarras e a antiga Alfândega.

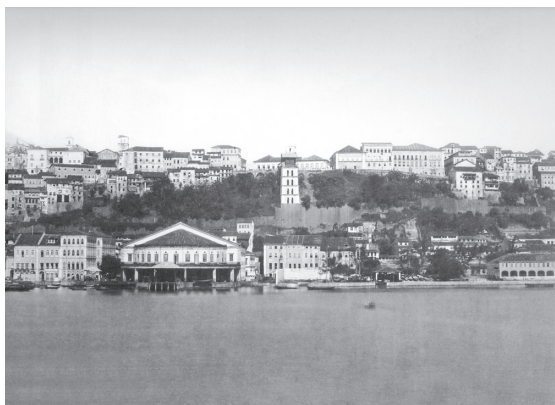


FIGURA 197: Detalhe da última foto, com destaque para a abertura que revelava a praça onde se assentavam a Casa de Câmara e Cadeia e o Palácio do Governo, 1875.



FIGURA 198: A fachada da antiga Catedral da Sé, voltada para o mar, na Cidade Alta. Fotografia de Benjamin Mulock, 1860.



FIGURA 199: Detalhe do Cais Dourado, com destaque para o fundo da Igreja do Nosso Senhor do Passo, acima. Finais do século XIX.



FIGURA 200: Imagem da Cidade Baixa e da encosta de Salvador captada da região da Lapinha e de Água de Meninos, com destaque para a Igreja da Santíssima Trindade. Fotografia de Camilo Vedani, 1860.



FIGURA 201: Cais das Amarras e o conjunto regular de casarões que abrigavam o comércio. Fotografia de Benjamin Mulock, 1860.



FIGURA 202: Bairro do Comércio em Salvador por volta de 1880. Foto de autor desconhecido.

principalmente na implantação destacada dos organismos religiosos que extrapolaram, na direção norte, o primeiro núcleo urbano amuralhado – Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Matriz do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, Ordens Primeira e Terceira do Carmo, Capela do Boqueirão, Matriz de Santo Antônio além Carmo, Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Igreja do Santíssimo Sacramento e Santana etc.

Nas vias e largos que se formavam na acrópole, o gregarismo entre os sobrados, o alinhamento destes com os logradouros, o ritmo dos vãos que comandavam a modenatura das edificações proporcionavam uma apreensão absolutamente ajustada e homogênea do espaço público, particularmente das ruas e praças – ao contrário do panorama capturado do mar do mesmo conjunto de edificações assentadas na cumeada, visão que expunha a desordem dos fundos das casas e sobrados no alto. Os logradouros absorviam caráter de interioridade devido à sequência de habitações regularmente dispostas que fechavam o campo visual do transeunte, elevando o valor de destaque dos organismos religiosos e de suas torres altas que extrapolavam o gabarito e a “dureza” da arquitetura civil. Por outro lado, a massa edificada contida e densa da acrópole não permitia a ampliação do campo visual para fora dos seus próprios limites geográficos: raramente era possível, na Cidade Alta, capturar qualquer vista da paisagem natural por trás da fileira de fachadas alinhadas da atual Rua Chile, do Terreiro de Jesus, do Largo do Pelourinho, da Rua de Santo Antônio além Carmo etc. O próprio mar – a baía tão próxima – se escondia ao ocidente. Raramente

era visto, a não ser em pequenas “frestas” rasgadas nas ladeiras estreitas e íngremes que desciam para o porto.

Nesta massa edificada densa e semirregular da acrópole, as duas principais praças da cidade – aquela da esfera religiosa (o Terreiro de Jesus, conectado ao Pátio de São Francisco) e o espaço do poder oficial (a Praça Municipal) – adquiriam importância ímpar, pois desafogavam o núcleo urbano e abriam a vista para importantes monumentos. Confirmando a tese de Murillo Marx que afirma a preponderância da estrutura religiosa como elemento de maior influência para a constituição da paisagem dos núcleos coloniais brasileiros – mesmo aqueles mais representativos do domínio da metrópole, como a capital da colônia, Salvador (MARX, 1991, p. 89) –, o Terreiro de Jesus e o Pátio de São Francisco revelavam um conjunto de dimensão e de apelo persuasivos muito maiores em relação ao que poderia ser vislumbrado na praça do poder cívico de Salvador. Na verdade, a conjunção das cinco igrejas que despontavam de maneira imponente e regular no ambiente só viria a confirmar como os monumentos religiosos eram, quase sempre, os protagonistas do drama barroco na cidade.

Exatamente por isso, o cenário da Praça Tomé de Souza – antiga Praça Municipal, depois Praça do Palácio – adquiria enorme relevância e significado. Como ponto central ideal da cidade, não poderia estar comprometido com nenhuma esfera religiosa, sendo o único espaço público significativo onde imperavam expressivos monumentos civis: a praça não pertencia a nenhuma ordem, a nenhuma irmandade; pertencia sim à cidade, e até 1763 – quando a capital foi transferida para o Rio de Janeiro – a todo o Brasil. Desta forma, já na fundação de Salvador em 1549, quando o núcleo urbano era apenas um “acampamento fortificado”, pelo menos duas estruturas ligadas ao poder cívico preenchiam seu espaço: a Casa de Câmara e Cadeia (o Paço Municipal) e o Palácio dos Governadores.

Todavia, mesmo neste acampamento fortificado original, já encontramos então aberta para o lado da Bahia, a Praça Municipal de nossos dias, Centro Administrativo da primeira capital do Brasil, onde deveriam ser e foram logo construídos os principais edifícios públicos, como o embrião da Casa de Câmara e Cadeia, a Casa dos Governadores e, posteriormente, surgiram neste mesmo espaço, a Casa da Relação e a Casa da Moeda. (SIMAS FILHO, 1998, p. 35)

Além de apresentar um grave confronto entre os dois principais edifícios ligados ao poder do Estado – monumentos que serão gradativamente reconstruídos, ampliados e aformoseados –, o largo de dimensões relativamente modestas (se comparado às *Plazas de Armas* das cidades hispano-americanas) iria se destacar também pela situação de dilatação espacial desvelada pela grande “janela” que, em alguns períodos de seu desenvolvimento urbano, se encontrará “aberta” na direção ocidental, emoldurando a vista da Baía de Todos os Santos – o anfiteatro natural de Salvador, capturado na abertura para o mar que se vislumbrava (Figuras 203-209).

Sem dúvida, nas primeiras décadas após a fundação da cidade de Salvador, a face oeste da Praça do Palácio já estava totalmente liberada, abrindo o vazio que revelava o panorama para a baía, como fica claro no relato de Gabriel Soares de Souza de 1587:

Está no meio desta cidade uma honesta praça, em que se correm touros quando convém, em a qual estão da banda do sul umas nobres casas, em que se agasalham os governadores e da banda do norte tem as casas de negócio da fazenda, alfândega e armazéns, e da parte do leste tem a Casa de Câmara, Cadeia e outras casas de moradores, com que fica esta praça em um quadro e o pelourinho no meio dela, a qual da banda do poente está desafogada com uma grande vista para o mar onde estão assentadas algumas peças de artilharia pesada, donde a terra vai muito a pique sobre o mar ao longo do qual rochedo mui áspero. (SOUZA, 1587 apud FLEXOR; PARAGUAÇU, 2001, p. 105)

Com o decorrer dos anos, construções ligadas à administração pública foram obstruindo a vista parcialmente ou mesmo totalmente – com destaque para a Casa da Relação e a Casa da Assembleia provincial. Esta situação de clausura da Praça Municipal teria durado mais de dois séculos, quando, na segunda metade do século XIX gradativamente a face oeste do largo foi sendo reaberta:

Sustentada a montanha, tratou-se de alargar e de ‘aformosear’ a praça do Palácio e o próprio Palácio. Em 1851, o Governo imperial permitiu a demolição do passadiço que o unia à Casa da Relação,



FIGURA 203: Detalhe da marinha do Porto de Salvador com destaque para uma das ladeiras de acesso à Cidade Alta, a Ladeira da Conceição, em primeiro plano, que alcançava a antiga entrada sul da cidade. Acima, a Igreja do Mosteiro de São Bento, que, no período colonial, ficava fora dos muros. Fotografia elaborada por J. Schleier em 1876.



FIGURA 204: Detalhe da Ladeira de São Bento com a igreja do mosteiro de mesmo nome. A ladeira, muito próxima ao acesso sul de Salvador, apontando o caminho em direção à Barra, direção oposta à da cidade fortificada – onde se encontrava o centro administrativo e religioso. Fotografia de Mulock, 1860.



FIGURA 205: A mesma ladeira em direção oposta à da imagem anterior, buscando a Cidade Baixa ou o acesso sul da Cidade Alta. À frente, o Largo do Teatro São João, atual Praça Castro Alves. Fotografia elaborada por Mulock em 1859.



FIGURA 206: Antigo Teatro São João, assentado onde antes se abria o acesso sul da cidade, as antigas Portas de São Bento. Fotografia elaborada por Camillo Vedani em 1865.



FIGURA 207: Rua Direita do Palácio, atual Rua Chile, antes de seu alargamento. Panorama capturado pouco antes da praça do Palácio de Governo. Fotografia elaborada por Benjamin Mulock em 1860.



FIGURA 208: Rua Direita do Palácio, à esquerda, alcançando a Praça Municipal. Em destaque, o Palácio dos Governadores, na segunda metade do século XIX.



FIGURA 209: Casa de Câmara e Cadeia e Praça Municipal. Fotografia elaborada por Benjamin Mulock em 1860.

embaixo do qual se reunia a Guarda. O presidente da Província, Francisco Gonçalves Martins, futuro visconde de São Lourenço, considerava o passadiço um ‘inútil edifício, diminuindo o espaço da praça e tirando a esta a vista para o mar’. Na fala de 1852, afirmou que, para ‘o aformoseamento da Cidade’, seria necessário ‘demolir o edifício da Relação e a Casa da Assembléia Provincial’ que, segundo seus planos, iriam para o segundo andar do ‘majestoso edifício da Câmara Municipal, onde igualmente se acomodariam o Júri e a casa da Tesouraria Provincial’. Esta sugestão do visconde precedeu, em 17 anos, o pedido de demolição da Casa da Relação feito por Antônio de Lacerda, em 1869, para a construção do Elevador Hidráulico da Conceição. (SAMPAIO, 2005, p. 69)

Estas iniciativas recuperaram a abertura para a paisagem e o “desafogo” em relação ao espaço fechado da praça que Gabriel Soares vislumbrou em 1587, além de, curiosamente, acabarem contribuindo para a revalorização hierárquica do ambiente ante o cenário barroco que persistia na cidade oitocentista.

O TERREIRO DE JESUS

Paradoxalmente, como já foi comentado, o conjunto urbano mais monumental da cidade não era o da administração pública, mas aquele que acolhia as duas principais instituições religiosas da capital: os poderosos espaços justapostos que se abriam para a igreja e o colégio jesuítcos e a para a igreja e o convento franciscanos. A Igreja dos Jesuítas oferecia um generoso adro que viria a ser a maior praça da cidade – o Terreiro de Jesus –; a este ambiente iria se justapor, pouco mais tarde, no lado oposto, o Pátio de São Francisco, espaço de forte direcionamento longitudinal, com um imponente cruzeiro ao centro e igreja ao fundo, como era usual nos edifícios da Ordem no Nordeste. (BAZIN, 1983, v. 1, p. 137)

Os dois grandes templos seiscentistas, de características maneiristas e com seus adros interpenetrantes, entram em grave confronto, um em frente ao outro, revelando um claro desafio de poder: o jesuítco, com ampla praça à frente, tornar-se-ia monumental com a presença, a partir do século XVIII, de outras importantes igrejas no Terreiro de Jesus – a Ordem

Terceira de São Domingos, assentada em frente à estrutura jesuítica, e a Capela de São Pedro dos Clérigos, levantada na face norte da praça –, estruturas religiosas que ainda dividem espaço e majestade com a atual catedral de Salvador⁴; por outro lado, a Igreja da Ordem Primeira de São Francisco, com suas altas torres e rígida fachada, destaca-se, juntamente com o cruzeiro levantado no século XVIII, como ponto de fuga do direcionamento perspectivo formado pelo conjunto dos altos sobrados agregados que conformavam seu largo (Figuras 210-218).

Esta eloquente imagem barroca, tomada do enquadramento perspéctico do frontispício franciscano, estaria, a princípio, em conflito com o carácter pouco expressivo da frontaria do grande templo. A princípio porque a sobriedade da imponente fachada maneirista esconde um interior dourado, talha reluzente que rompe a dureza do espaço arquitetónico ortogonal. Neste ambiente hipnótico, os altares, retábulos, lustres, painéis, forros, abóbadas de madeira – elementos decorativos agregados, profusamente ornamentados e cobertos de ouro – eliminam a possibilidade de identificação dos contornos arquitetónicos rígidos da estrutura tipológica do edifício, forma arquitetónica definida pela presença de uma nave principal e duas laterais, arco do cruzeiro, capela-mor, transeptos, púlpitos e coro ao fundo. Na verdade, ao adentrar o edifício o que se absorve é o reflexo dourado das superfícies e espaços chamejantes que invadem todos os contornos da cavidade interna – organismos cintilantes em absoluta sintonia com os painéis de azulejaria portuguesa dispostos nos dois lados da capela-mor, mas em grave contraste com as complexas balaustradas negras espalhadas regularmente pela nave. Tudo dramatizado pela presença escassa da luz que entra indiretamente pelas tribunas, pelo coro e pelos óculos do transepto – aberturas que literalmente perfuram os retábulos joaninos destes espaços. Teatro puro, reforçado pela impossibilidade de se perceber o interior sagrado do edifício a partir de uma leitura isolada dos elementos decorativos, arquitetónicos e luminosos que se invadem mutuamente, se interpenetram (Figuras 219-222).

4 Em 1765, seis anos após a expulsão dos jesuítas do Brasil, a catedral de Salvador foi transferida para a igreja jesuítica devido ao precário estado de conservação da antiga Sé. (BAZIN, 1983, v. 2, p. 24)

Não obstante, não é viável a compreensão da exaltação cenográfica exposta no interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco, de forma isolada, do caráter que guarda seu tratamento exterior. A partir do momento em que é promovida a aparição inesperada de um ambiente reluzente “impressionante”, a experiência da descoberta da ebridade barroca deste evento dramático se torna imensamente mais expressiva e teatral em função da surpresa assumida no contraste entre a forma “dura” e deselegante da fachada e o espaço animado do interior – além de confirmar que a nave da igreja também participa da configuração do ambiente urbano, também se coloca como um acontecimento ligado à apreensão dramática da cidade de Salvador. Segundo Argan:

Essa concepção de uma relação livre entre edifício e ambiente exclui a possibilidade de uma distinção, em termos de valor, entre exterior e interior: o espaço arquitetônico tende sempre a colocar-se como limite do espaço real e abertura do espaço imaginário. (ARGAN, 2004, p. 123)

Voltando para o espaço externo da igreja conventual e para a imagem perspectiva captada do Pátio, outro evento, também ligado ao processo de geração de acontecimentos cenográficos surpreendentes, desponta: ao se aproximar da mole da Ordem Primeira de São Francisco, uma quinta igreja é exposta ao passante no conjunto urbano formado pelas estruturas jesuítas e franciscanas: a Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. A construção aparece agregada à sua homônima, respeitosamente recuada em relação a ela, e sem a presença de torres. A posição submissa e pouco perceptível da capela dos leigos poderia revelar uma condição desfavorável na apreensão dramática do edifício não fosse a estratégia utilizada por Gabriel Ribeiro, seu construtor (MARTINEZ, 1997, p. 91): a imagem da impressionante fachada “retábulo” em estilo “churriguesco” – talvez único caso no Brasil colonial de um tratamento de frontispício vinculado a um padrão estético hispânico – aparece de forma inesperada em uma pequena fresta aberta à esquerda, entre o adro e a via que sai adjacente, a atual Rua Inácio Accioly.

Quanto mais o transeunte se aproxima, mais é descortinado o escorço que expõe a fachada ornamentada, toda esculpida em cantaria de arenito.



FIGURA 210: Igreja dos Jesuítas, atual Catedral Basílica, situada no complexo Terreiro de Jesus–Pátio de São Francisco. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 211: Igreja da Ordem Primeira de São Francisco. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 212: Igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 213: Igreja de São Pedro dos Clérigos.
Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 214: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.
Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 215: Vista do Terreiro de Jesus e do Pátio de São Francisco enquadrando, da direita para a esquerda, as Igrejas da Ordem Primeira de São Francisco, Ordem Terceira de São Domingos e São Pedro dos Clérigos.
Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 216: Terreiro de Jesus e a antiga Igreja dos Jesuítas, atual Catedral Basílica. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 217: Pátio de São Francisco, com a Igreja da Ordem Primeira ao fundo. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 218: Igreja dos Jesuítas, atual Catedral Basílica, “capturada” do Pátio de São Francisco. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

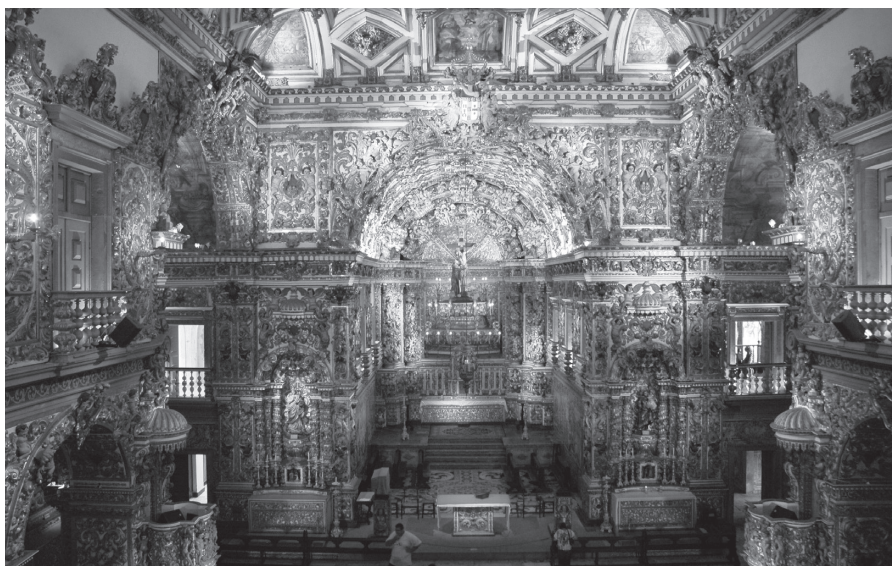


FIGURA 219: Interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

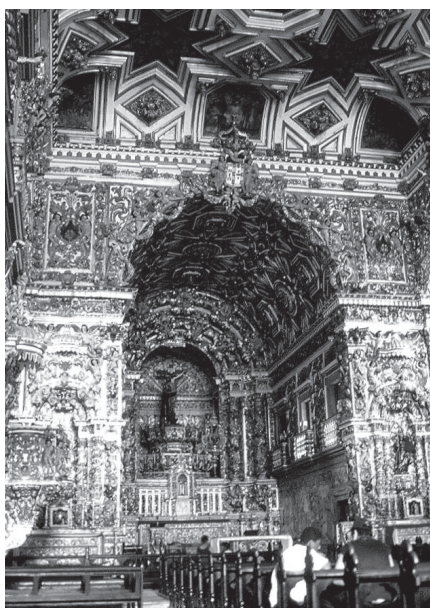


FIGURA 220: Detalhe do cruzeiro e da capela-mor da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

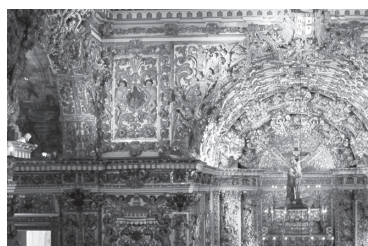


FIGURA 221: Interior da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador. Detalhe da parede do cruzeiro. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.



FIGURA 222: Detalhe do arco do cruzeiro e do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

É como se, de repente, fosse exigida a “expulsão”, para o exterior do espírito, dos artificios que comandavam o tratamento hipnótico do espaço interno da igreja principal. Como se a força expressiva e espiritual da nave da Igreja da Ordem Primeira alcançasse inesperadamente o ambiente citadino pela Capela da Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco (Figuras 223-226).

Entretanto, para desvendar, a partir do Paço Municipal, esta conjunção dramática de espaços urbanos interpenetrantes com suas cinco igrejas contíguas – estruturas religiosas dispostas ora explicitamente, ora de forma imprevista, no ambiente semirregular das praças –, o transeunte acabaria, mais uma vez, se deparando com uma série de eventos sucessivos que culminariam no desvelamento súbito do conjunto Terreiro de Jesus e Pátio de São Francisco. O fruidor precisaria caminhar por parte da antiga linha de cumeada da principal encosta da cidade, a Rua da Misericórdia. Logo ele veria enquadrada perspetivamente a monumental portada lateral da antiga catedral, e, à esquerda, o conjunto da Santa Casa da Misericórdia. Daí o passante deveria contornar, pelo lado direito, a estrutura da antiga Sé, e depois reassumiria o percurso pela estreita rua do colégio até que, através do estrangulado encontro da viela com o Terreiro de Jesus, veria ser descontinuada a visão admirável dos adros jesuítico e franciscano.

Infelizmente, na década de 1930 a antiga catedral da Sé, bem como dois quarteirões adjacentes a ela, foram demolidos em nome da adequação da cidade aos tempos modernos. (PERES, 1999) Esta mutilação urbana possibilitou a abertura de uma nova praça, a Praça da Sé, deturpando a antiga estrutura hierárquica do núcleo central da Salvador colonial, colocando em destaque a empena inexpressiva da igreja jesuítica (a nova catedral) e eliminando o “efeito surpresa” gradualmente gerado no percurso de ligação entre os espaços abertos mais respeitáveis do poder oficial (largo do Palácio) e da esfera religiosa (Terreiro e Pátio).

BUSCANDO O LARGO DO PELOURINHO

Voltando ao Terreiro de Jesus, mais “eventos” barrocos, felizmente preservados, contribuem para a “costura” que define a ebriedade dramática do núcleo histórico de Salvador. Estes episódios cenográficos estão



FIGURA 223: Cruzeiro em frente à Ordem Primeira de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 224: Descoberta da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no início da Rua Inácio Accioly. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 225: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no início da Rua Inácio Accioly. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 226: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de outro ângulo da Rua Inácio Accioly. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

sempre ligados à presença de outros inúmeros organismos religiosos que se expõem nos percursos que, partindo do adro do colégio jesuítico ou do Pátio franciscano, buscam o Largo do Pelourinho. Esta praça é hoje o espaço público mais proeminente da área, e dá, inclusive, nome ao bairro – ambiente configurado após a derrubada, em 1780 (MARTINEZ, 1997, p. 96), do acesso norte à cidade (a Porta de Santa Catarina, também conhecida como Portas do Carmo) e onde, mais tarde, foi assentado o Pelourinho.

Os dois eixos viários que atingem o largo para quem desce do Terreiro e do Pátio franciscano, as atuais Ruas Alfredo de Brito e Gregório de Matos, vão oferecer experiências inusitadas de descoberta do espaço fechado e afunilado do Pelourinho. Socorro Targino Martinez descreve, poeticamente, parte do percurso assumido ao se descer a Rua Alfredo de Brito, antiga Rua do Carmo:

Nenhuma perspectiva, entretanto, é similar à descida para alcançar o Pelourinho, saindo-se do Terreiro pela antiga Rua do Carmo, ao norte. O caminho tem o contraste do verde, que se projeta da primitiva roça do Colégio dos Jesuítas, depois Faculdade de Medicina [...] Cimalhas, beirais, sacadas e janelas organizam linhas que o traçado deturpa para a percepção das formas sempre inesperadas. Do alto, continua-se a descer. E, repentinamente, a surpresa é maior. Como barcos ancorados em mar negro de redondas pedras, ei-las brilhantes – as torres da Capela do Rosário dos Pretos. Tocadas por amarelos que Van Gogh não viu, mas pintou. Retorcidas. Dominadoras. A aproximação é mais surpreendente. (MARTINEZ, 1997, p. 96)

Portanto, esta aproximação vai oferecer as visões inesperadas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário literalmente “brotando” do solo. O caminho em direção à praça revela sequencialmente as ricas imagens, em escorço, da fuga capturada por quem busca o Largo do Pelourinho, panoramas que se vão definindo gradativamente pela aparição sucessiva da mole do edifício da Irmandade dos Negros: primeiro só as torres; depois a visão do frontão; finalmente é desvelado, lentamente, o corpo do frontispício⁵. Esta percepção não está ligada a um suposto uso do artifício perspectivo comum à ur-

5 Situação comentada pela Professora Odete Dourado em conversas com o autor.

banística barroca, já que não seria possível prever, em projeção horizontal, o efeito conseguido. O evento é derivado da topografia irregular onde foi assentada a via, pois o logradouro começa em declive suave e subitamente adquire uma descida acentuada nas proximidades do largo. Também não foi previsto, na vivência dramática deste percurso, o enquadramento frontal da construção. Esta acaba se expondo sempre enviesada, imagem que só favorece a assimilação da rica volumetria parcialmente interrompida – particularmente as torres, aproximadas pela perspectiva, e a cadência rítmica da marcação e da decoração rococó do frontispício.

Quando finalmente se alcança o Largo do Pelourinho, outra imagem surpreendente desponta no cenário: a uma distância panorâmica, no alto do Monte Carmelo, aparecem, agregadas, as Igrejas da Ordem Primeira e da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, templos voltados para o mesmo lado que a Capela do Rosário: a primeira à frente, com a sua torre única, e a segunda recuada, vista em primeiro plano, com duas altas torres apontando para o céu azul. Assim, é aberto um panorama onde três templos – cinco campanários – despontam (Figuras 227-231).

Curioso é que, se o trajeto escolhido para chegar ao largo a partir do Terreiro de Jesus é outro, prevendo a descida pela atual Rua Gregório de Matos, a ação cenográfica se desenvolve de forma completamente distinta. Poucos quarteirões antes de alcançar o Pelourinho, uma outra capela, a do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, se revela ao passante. Seu enquadramento perspectivo se torna gradativamente mais intenso até o fruidor novamente saborear o sentimento do afunilamento espacial exalado na chegada da praça. Neste instante, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário surge novamente, contudo, confrontando-se com a imagem panorâmica do frontão e das torres da Capela do Passo, que são vistos no morro distante, voltados para o lado oposto. O estrangulamento da descida do largo não desvela mais o conjunto do Carmo, somente as Capelas do Passo e do Rosário (Figuras 232-235). Dois percursos que promovem a descoberta da mesma praça, porém partindo de construções cenográficas totalmente distintas: não seriam então dois largos do Pelourinho? Se o transeunte se desloca, na parte alta do largo, de um lado para o outro, aos poucos a Igreja do Santíssimo Sacramento se vai desvanecendo e reaparece a imagem distante do conjunto carmelita.



FIGURA 227: Descendo a Rua Alfredo de Brito para a descoberta do Largo do Pelourinho. A torre da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos se anuncia. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 228: Aparece a outra torre da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. A igreja vai “brotando” do solo. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 229: O frontispício da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos vai se revelando à proporção que o passante se aproxima do largo. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 230: Chegando ao Largo do Pelourinho, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos aparece em conjunto com as imagens distantes das Igrejas da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 1997.

FIGURA 231: A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
Fotografia elaborada pelo autor em 2006.





FIGURA 232: Descendo a Rua Gregório de Matos em direção ao Largo do Pelourinho. As torres da Igreja do Senhor do Passo se apresentam. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 233: As torres e o frontão da Igreja do Senhor do Passo se aproximam. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 234: Chegando ao Largo do Pelourinho. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 235: Alcançando o Largo do Pelourinho pela Rua Gregório de Matos, o conjunto do Carmo não é visto, mas a Igreja do Passo apresenta-se em confronto com a do Rosário dos Pretos. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

Apenas em um breve instante, mais ou menos no ponto médio do pequeno deslocamento, é possível capturar a imagem da Igreja do Passo conjugada com a vista do Rosário e com o panorama da torre da Ordem Primeira do Carmo.

Chegando na parte baixa do largo, após passar pela fachada elegante do Rosário, pode-se galgar a Ladeira do Carmo. Em diversos instantes deste percurso, as torres da Ordem Terceira apontam “aqui e ali”, vencendo o conjunto de sobrados gregários que marcam o corredor sinuoso da ladeira. Da Igreja do Passo logo já não se guardará nenhuma imagem. Contudo, mais uma vez se abre um panorama dramático inesperado: no meio da subida, à esquerda, perfurando a fileira de casas, é “derramada” no passante uma monumental escadaria que liga a Ladeira do Carmo à Rua do Passo e enquadra perspetivamente a Capela do Santíssimo Sacramento. A escadaria foi aberta para funcionar como via pública, mas se apresenta como um adro de forte apelo teatral para a Capela do Passo; um poderoso anfiteatro que se derrama da igreja para a via sinuosa que busca o alto do morro (Figuras 236-237).

Mais um pouco se alcança o alto da ladeira do Monte Carmelo onde é oferecida a imagem desafogada do conjunto carmelita:

É uma acrópole de múltiplas visões... O monte Carmelo propiciou-lhe altura. A perspectiva, se não é exata, resultado do traçado rígido geométrico, é mais criativa na irregularidade. É contínua e variada, quando buscada pelos vales ou pelas ruas direitas. A elevação, onde o conjunto foi plantado em formas múltiplas, é horizonte de mar, envolvido em casario onde ascendem as torres. É apelo. É chamado para quem se posta no Pelourinho. (MARTINEZ, 1997, p. 111)

O largo onde se assentam a Igreja da Ordem Primeira e a Capela da Ordem Terceira do Carmo não encerra a trama que expõe o cenário dramático da Salvador colonial. Tantos outros eventos também contribuiriam ou, ainda hoje, colaboram com este processo. Contudo, acredita-se que para a rápida análise a que se propõe este capítulo, o que foi avaliado já seria o suficiente para revelar o enredo barroco da cidade colonial.



FIGURA 236: Alcançando a base da Ladeira do Carmo, as torres da Igreja do Senhor do Passo insistem. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 237: A escadaria que liga a Ladeira do Carmo à Rua do Passo. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 238: Imagem do Largo do Pelourinho. Fotografia elaborada por Benjamin Mulock em 1960.

O DRAMA MÍSTICO SOTEROPOLITANO: A CIDADE E AS IGREJAS

Os percursos e os vazios das praças de Salvador são marcados, à distância, por edificações residenciais espraçadas e geometricamente regulares em seus telhados de duas águas e envasaduras retangulares. Os frontões, as torres e as imensas coberturas das edificações religiosas, e cruces feericamente colocadas, chamam a atenção desta paisagem, estando as edificações sacras ora voltadas para o interior, ora sinalizadas para o mar, ora em posições transversais, desempenhando o papel de prolongar estes espaços ao infinito. O viandante, nos mais recônditos lugares, estabelece uma continuidade de comunicação através da voz dos sinos e das formas surpreendentes. (MARTINEZ, 1997, p. 21)

Como deve ter ficado claro na análise anterior, as igrejas assumiam na paisagem barroca da primeira capital brasileira um papel proeminente, não ameaçado nem mesmo pelos mais importantes edifícios e espaços do poder oficial português. Sobre o traçado semirregular proposto por Luís Dias e de sua rápida ampliação, principalmente na direção norte, e muito em função da sua inadequabilidade à topografia local – o que geraria desníveis abruptos e sucessivos no encaminhamento das vias, praças e largos –, as igrejas apareceriam gradativamente, no decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, como os eventos prioritários na composição visibilística do espaço. A condição topográfica difícil e particular que o núcleo urbano proporcionava acabaria favorecendo, quanto à localização dos templos, a busca de assentamentos adequados à sua melhor exposição: nas partes mais elevadas, na altura das encostas, cumeeiras ou de outeiros, voltadas para a Baía de Todos os Santos ou para o núcleo denso da Cidade Alta; mas também na Cidade Baixa, de frente para o viajante que desembarcava, assim como nos desníveis que se desenhavam com a expansão urbana e a derrubada das muralhas.

Seria mesmo difícil para o espectador que experimentava a cidade até finais do século XIX não se deparar, a todo momento, com exuberantes organismos religiosos quando percorria o espaço urbano – e não só o núcleo central, mas também os caminhos que ligavam a Barra à cidade, o percurso que unia o Comércio ao Bonfim etc.

A Igreja em Salvador assume, portanto, o papel de protagonista das ações teatrais do Barroco, conectando as diversas partes da cidade com suas altas torres e frontões visíveis por todo lado, bem como promovendo as mais significativas experiências cenográficas através do exercício da expectativa, da tensão, do suspense, da surpresa. Nem o fato histórico de Salvador ter sido a primeira cidade da América Lusitana, e capital da Colônia até 1763, conseguiu contaminar a paisagem da cidade com a imagem “marcial” do poder oficial, como seria de se esperar. A imagem urbana fica mesmo submetida à ebriedade barroca oferecida pelas estruturas religiosas (Figura 238), aliás, como era comum nos núcleos urbanos luso-brasileiros, fossem estes arraiais, freguesias, vilas ou cidades – fato que os distingue claramente daquelas cidades ultrarregulares fundadas pelos espanhóis nas Américas, cidades que eram fruto da imposição de uma rigorosa ordem régia exigida por parte da coroa. Assim, Murillo Marx, discorrendo sobre a predominância da Igreja sobre o Estado na conformação da paisagem urbana no Brasil colonial, conclui:

Usualmente, uma vila – uma sede municipal – ostentava, independente das características de seu traçado viário, um conjunto articulado de igreja matriz e adro, com clara preponderância sobre outros eventuais conjuntos semelhantes de edifício e largo. Localizava sua Casa de Câmara e Cadeia, com o pelourinho nas proximidades, ou junto ao mesmo conjunto, ou em outro, próprio, raras vezes não inferiorizado diante do largo da matriz. Exibia, ainda e tanto mais quanto maiores fossem, outros conjuntos constituídos de adros diante de capelas de irmandades ou de casas religiosas. Todos constituíam pólos de aglomeração incomparáveis e, com exceção daquele existente porventura da edilidade, de cunho religioso, assim como, o que mais importa, estavam bem localizados geograficamente e em relação aos demais, cuidadosamente atentos, desde que possível, às normas eclesiásticas [...] A presença pouco comum de um plano urbanístico ficava também pontuada por tais referências, quando não ia se submetendo a elas através da expansão gradual de um adro, do desvio ou mesmo interrupção de alguma rua. Ainda que tal não ocorresse, mesmo um traçado da cidade mais geometrizado, ondulando no relevo, exibia logo, nas cristas do sítio urbano, marcos decididamente religiosos. (MARX, 1991, p. 89)

13

A APREENSÃO ARTÍSTICA DA CIDADE DE OURO PRETO

No caso de Ouro Preto, a construção artística do espaço seguirá um caminho próprio, mas gerando um ambiente não menos barroco. A mineração no vale do córrego do Tripuí começa por volta de 1698, logo após a descoberta do ouro nas montanhas até então pouco acessíveis do sudeste brasileiro. Imediatamente se inicia o rápido povoamento do vale entre as Serras de Ouro Preto e do Itacolomi, que atinge o *status* de vila já em 1711. A paisagem exuberante em si oferecia uma condição de excepcionalidade para o ambiente onde se assentava o que viria a ser uma das mais importantes cidades do Brasil no século XVIII, sendo difícil imaginar uma topografia menos adequada para a edificação racional de uma cidade, contudo, mais significativa no que se refere à organização dramática do espaço – mesmo assim, muito diversa da que acabou de ser avaliada em relação à cidade de Salvador.

Na verdade, a região das Minas Gerais marca a formação da primeira sociedade eminentemente urbana do período colonial. Até então, as cidades serviam simplesmente como entrepostos comerciais para os agentes da economia que se encontravam no campo, por conta do cultivo da cana-de-açúcar, ou se configuravam como centros de poder das capitânicas ou da própria colônia – núcleos fortificados do litoral brasileiro, como a capital Salvador. O ciclo do ouro aponta uma mudança de atitude em relação a esta condição, é o momento em que os núcleos urbanos passam a surgir onde se desenvolvia a atividade econômica, nas zonas adjacentes à mineração, nos vales e montanhas onde era extraído o ouro. Portanto, a economia canavieira que sustentara o Brasil até então cederia espaço para a mineração,

que seria a principal atividade econômica não só para a colônia, mas para todo o mundo português no século XVIII, estando o ciclo do ouro intimamente ligado ao desenvolvimento dos núcleos urbanos. Nestor Goulart Reis admite que: “A população que se instalou nas minas tinha um novo tipo de distribuição. Tratava-se de uma população de altíssimo índice de urbanização. Praticamente toda ela estava concentrada nos núcleos urbanos.” (REIS, 2001, p. 109)⁶

Em Ouro Preto, o organismo urbano será gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de exploração aurífera localizados nas margens dos córregos do Vale do Tripuí, unidos entre si por um caminho direto que marcava a chegada e a saída da zona de mineração. Conhecida como “estrada tronco” ou “caminho velho”, esta via irá definir o nascimento espontâneo da antiga Vila Rica através do adensamento destes núcleos independentes – conurbação que acontecerá a partir da ocupação das testadas da “estrada tronco”, deixando a vila com uma morfologia linear e orgânica. Como no litoral, o gregarismo entre as construções civis marcará o encaminhamento das vias principais. Nas antigas cidades brasileiras, as residências se “amontoavam” nas vias em função da existência de poucas áreas privilegiadas pela segurança e pela infra-estrutura urbana. Em Ouro Preto, a ocupação residencial se fará no já referido elemento linear conformador, que vence cursos de riachos e três altos morros para atingir todos os “bairros” e freguesias da cidade (Figura 239).

A partir da década de 1720, quando a capitania das Minas Gerais é desmembrada da de São Paulo, tendo como sua capital Vila Rica, o tosco aglomerado disforme vai cedendo lugar a uma cidade que construirá, aos poucos, seu aspecto imponente que a caracterizará em finais do século XVIII, quando entrará em processo de decadência pelo esgotamento das jazidas mineradoras. Portanto, a imagem da capital das Minas vai-se “tecendo” a partir desta “estrada tronco”, e da preexistência natural exuberante.

6 Também conferir: “A mineração ganhou impulso nos últimos anos do século XVII. Sua rentabilidade foi suficiente para arrastar para o interior da colônia grandes levas de população e atrair de Portugal, em meio século, centenas de milhares de pessoas. [...] Do ponto de vista da urbanização era um fator novo na colônia. Dedicando-se inteiramente à exploração mineira, a população, reunida toda ela nas povoações que se instalavam junto às catas, ficava na dependência dos fornecimentos de produtos de subsistência por parte de outras regiões e constituía portanto um mercado vigoroso”. (REIS, 2001, p. 57)



FIGURA 239: Planta da cidade de Ouro Preto, de 1888. A mancha urbana desenvolvida entre a Serra de Ouro Preto e os Morros do Cruzeiro, do Curral, da Forca e o Alto da Cruz deflagra claramente a morfologia linear que a cidade adquiriu em sua formação. Em destaque, a marcação do “caminho velho”, mais claro, e a marcação do “caminho novo”, mais escuro.

A cidade vai afirmando sua tendência, sua construção ótica, no processo de rápido desenvolvimento, através da amarração da experiência dos acontecimentos monumentais pontuais (os largos, praças, as novas ruas, os palácios, e principalmente a construção das igrejas) com a precária estrutura urbana inicial e a paisagem natural. Segundo Ávila:

Com efeito, é o comprazimento dos olhos que se busca sempre, seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas. (ÁVILA, 1980, p. 199)

Assim, todas as iniciativas edilícias efetivadas na cidade no seu período de prosperidade econômica e no início de sua decadência concorrerão para afirmar efetivamente o caráter cenográfico, a comovente articulação barroca da Ouro Preto colonial. Os diferentes processos geradores da artisticidade barroca da antiga Vila Rica serão analisados a seguir:

A MONTANHA E A IGREJA

Em Ouro Preto, apesar da não-existência dos peculiares limites de proteção, construídos ou naturais, presentes em alguns núcleos urbanos importantes do litoral brasileiro, não é possível absorver o caráter de expansão ilimitada, constante nas primeiras capitais “modernas” do período barroco. Pelo contrário, o meio físico em que a cidade se assenta define irremediavelmente as fronteiras visuais e simbólicas que encerram a apreciação do espaço urbano. Na realidade, a “natureza ciclópica” (MACHADO, 1973, p. 110) característica do lugar se concentra em uma área muito reduzida; assim, em função da proximidade com que interage a parte edificada com os acidentes geográficos, o núcleo urbano fica “contido” entre as serras e os morros que se elevam por toda parte, dando a nítida impressão de que o espaço está comprimido entre poderosas barreiras.

E é verdade, pois a cidade nunca vence as fronteiras da Serra de Ouro Preto e dos Morros do Curral, do Cruzeiro e do Alto da Cruz. Porém, dentro destes limites que o relevo impõe ao núcleo urbano, as colinas, montanhas e serras da antiga capital das Minas promovem uma variedade realmente inusitada de cenários naturais, sendo esta diversidade plenamente absorvida na escala relativamente reduzida do aglomerado urbano. É bem diferente do que acontece em algumas cidades de gênese colonial da região andina, por exemplo, onde os acidentes geográficos atingem uma dimensão incomparável, mas não conseguem se relacionar tanto com o núcleo edificado por estarem mais distantes e independentes da massa construída, às vezes funcionando apenas como uma moldura grandiosa para a cidade (Figuras 240-244).

Em Ouro Preto, além de moldura e limite visual, a montanha enriquece a gama infindável de cenas das mais diversas qualidades que despontam no circuito fechado das vias mais importantes da cidade. É muito difícil se furta da imagem de um outeiro ou de uma serra invadindo a densa conformação dos corredores de panos de fachada que marcam os percursos que cortam a cidade, situação que não se configura como a solução mais comum em relação à composição artística dos núcleos coloniais



FIGURA 240: Vista panorâmica do contorno orográfico da antiga Vila Rica com a Serra de Ouro Preto ao fundo, década de 1930.



FIGURA 241: Vista panorâmica do século XIX da freguesia de Antônio Dias com destaque para os Morros do Curral e do Cruzeiro e para a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, a Igreja de São Francisco de Assis e a Casa de Câmara e Cadeia.



FIGURA 242: Praça Tiradentes com a Casa de Câmara e Cadeia à frente. Por trás, os Morros do Curral e do Cruzeiro. Século XIX.



FIGURA 243: Morro de Santa Quitéria visto do lado da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, com a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em destaque, bem como a Casa de Câmara e Cadeia, e o “eixo” da Rua Direita, ramal do Caminho Novo.



FIGURA 244: Igreja de Santa Efigênia assentada no morro de mesmo nome, com o Alto da Cruz e a Serra do Itacolomi ao fundo.



FIGURA 245: Vista panorâmica, de finais do século XIX, do bairro do Pilar com o Pico do Itacolomi ao fundo.



FIGURA 246: Vista da freguesia de Antônio Dias “capturada” do Caminho das Lages. Em destaque, o contraste entre a mancha edificada e a preexistência natural, vendo-se os grandes monumentos religiosos soltos em suas plataformas: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, próxima ao vale; a Igreja das Mercês de Baixo, voltada para a Serra do Itacolomi; a Igreja de São Francisco de Assis, voltada para a Serra de Ouro Preto; a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, voltada para o Bairro do Pilar. Também em destaque a Casa de Câmara e Cadeia. Por trás, as montanhas que cercam a cidade. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

lusu-brasileiros e hispano-americanos.⁷ Mesmo assim, não faz sentido o juízo da preponderância da natureza selvagem nas cidades mineiras em relação à arquitetura, já que ambas fazem parte de um mesmo mecanismo dramático gerado através da imagem emanada em sua conjunção. Não é concebível artisticamente a cidade sem as montanhas, como não é compreensível a “ciclópica” natureza sem a mancha edificada e os monumentos que se elevam por toda parte (Figuras 245-246).

Por outro lado, a topografia acidentada contribuirá para que a cidade possa ser vislumbrada não só do “espaço interior” do aglomerado urbano, mas também de diversos pontos exteriores à mancha construída, nos caminhos que vencem as duas serras que a delimitam longitudinalmente e nos acessos principais ao núcleo. Esta percepção é tão importante como o ato de caminhar e descobrir *in loco* as grandes cenas dramáticas do espaço, pois se fundamenta na primeira visão que se tem da cidade, ou de parte dela, para quem chega por uma das diversas estradas.

Na realidade, antes de estar à frente das cenas monumentais que se desenvolvem em volta dos caminhos que cortam Ouro Preto, o transeunte se depara com uma série de panoramas que antecipa o persuasivo jogo de imagens que se vão abrir aos olhos ao penetrar na cidade. Entretanto, estas imagens não são só “capturadas” nos acessos ao núcleo urbano e nas elevações que acolhem a cidade, mas também nos próprios caminhos internos, já que as constantes ladeiras da antiga Vila Rica permitem, na sua ação de descida, a abertura de diversas paisagens atraentes. Em trechos planos, particularmente no seguimento do “caminho novo” rasgado na Freguesia do Pilar, a alta pendência dos terrenos ao lado da declividade da encosta, não permitindo algumas vezes o assentamento edilício, deixa o flanco desocupado, expondo vistas panorâmicas do vale que passa abaixo e abriga o “caminho velho” (Figuras 247-253).

Contudo, o mais interessante é que estes panoramas fazem uma apresentação prévia dos principais personagens do drama encenado no âmago da Ouro Preto barroca: além das montanhas que estão inevita-velmente pre-

7 Foi visto como, na Salvador colonial, ao se alcançar a Cidade Alta é muito difícil absorver qualquer imagem da paisagem natural. Mesmo “desenhando” um cenário exuberante, a Baía de Todos os Santos só aparece em pequenas gretas, em estreitos vazios que surgem na trama viária do centro cívico e religioso da primeira capital brasileira.

sentes nestas imagens, palácios e principalmente os monumentos religiosos já se mostram em situações de alto teor cenográfico nos panoramas abertos nas estradas que passam nos arredores da cidade. É como o primeiro ato, ou melhor, o início da peça barroca que irromperá na antiga Vila Rica.

Desta forma, a maior relevância que as irregularidades topográficas assumem é como protagonistas de muitas das mais expressivas cenas dramáticas do cenário da antiga Vila Rica. Na verdade, os morros e as serras se inter-relacionam indissociavelmente com os monumentos religiosos, gerando momentos de furor barroco que atingem os maiores patamares de expressividade nos panoramas distantes da cidade e no contato direto com as igrejas, situações sempre admiráveis e derivadas de momentos de tensão e suspense assimilados nos percursos do núcleo urbano. Como revela Vasconcellos, as igrejas não têm rivais; a única querela possível é com a paisagem natural, que, na verdade, só eleva a sua condição de instrumento prioritário na apreensão estética do conjunto:

Já a capela é diferente: por mais modesta que seja, intenciona efeito [...] Incorpora requintes de acabamento que não conhecem as residências. Entrega-se a composições procuradas, a movimentos curvilíneos, a equilíbrios de massas e volumes, a fantasias barrôcas que não encontram guarita na arquitetura laica. Sua verticalização é ímpar na horizontalidade das povoações. Só se desafia pela montanha. A seu lado não se erguem castelos e palácios com os quais divida sua importância. Nenhuma outra construção lhe disputa a primazia. Nem a reservada aos poderosos ou favorecidos da côrte, nem a destinada aos confessionais. (VASCONCELLOS, 1968, p. 138-139)

A posição destes edifícios no cume dos morros, com a moldura verde das serras atrás e a grande luminosidade do céu azul de Ouro Preto ao fundo, oferece muitas das imagens mais dramáticas da cidade. É como se o morro funcionasse como o “suporte” onde se coloca a imagem sagrada composta pela igreja com as suas altas torres. Por outro lado, as montanhas verdes dispostas por detrás dos monumentos religiosos assumem um contraste exuberante com a verticalidade das torres e com as paredes brancas caídas que envolvem o templo – contraste enfatizado pela suavidade dos contornos orográficos, característica comum ao relevo das Minas Gerais.



FIGURA 247: Vista panorâmica do Morro de Santa Quitéria do lado da freguesia de Antônio Dias. É possível ver, diluídas na encosta do bairro, a Igreja Matriz de Antônio Dias, as Igrejas das Mercês de baixo e de São Francisco de Assis. Ainda se pode vislumbrar acima, já na freguesia do Pilar, as torres do Carmo, e bem distante toda a Igreja de São Francisco de Paula. Ao fundo, a Serra de Ouro Preto emoldura a composição. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

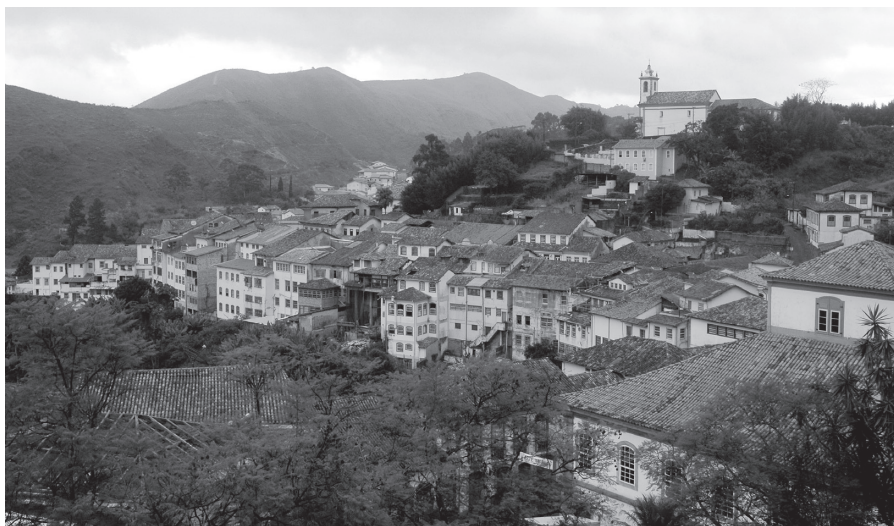


FIGURA 248: Vista da Freguesia do Pilar com destaque para a Igreja de São José e o Morro do Curral. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 249: Panorama de Ouro Preto, do bairro do Rosário. Reparar a relação entre a mancha edificada, os monumentos livres de edificações e a paisagem natural – por trás, a Serra de Ouro Preto. Em destaque, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (abaixo), a Igreja de São Francisco de Paula (acima) e a Igreja de São José (à direita). Foto de 1875.



FIGURA 250: Fotografia tirada das proximidades da Praça Tiradentes com destaque para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, com a Serra do Itacolomi ao fundo. À esquerda, a fachada lateral do Palácio dos Governadores. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 251: Panorama da Paróquia do Pilar visto do Morro do Curral, nas adjacências do Morro das Cabeças. Destaque para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, abaixo, e para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 252: Igreja e Largo de São Francisco de Assis em 1880, com destaque para o mercado de tropeiros. Ao fundo, a Serra e o Pico do Itacolomi como “moldura” da composição.

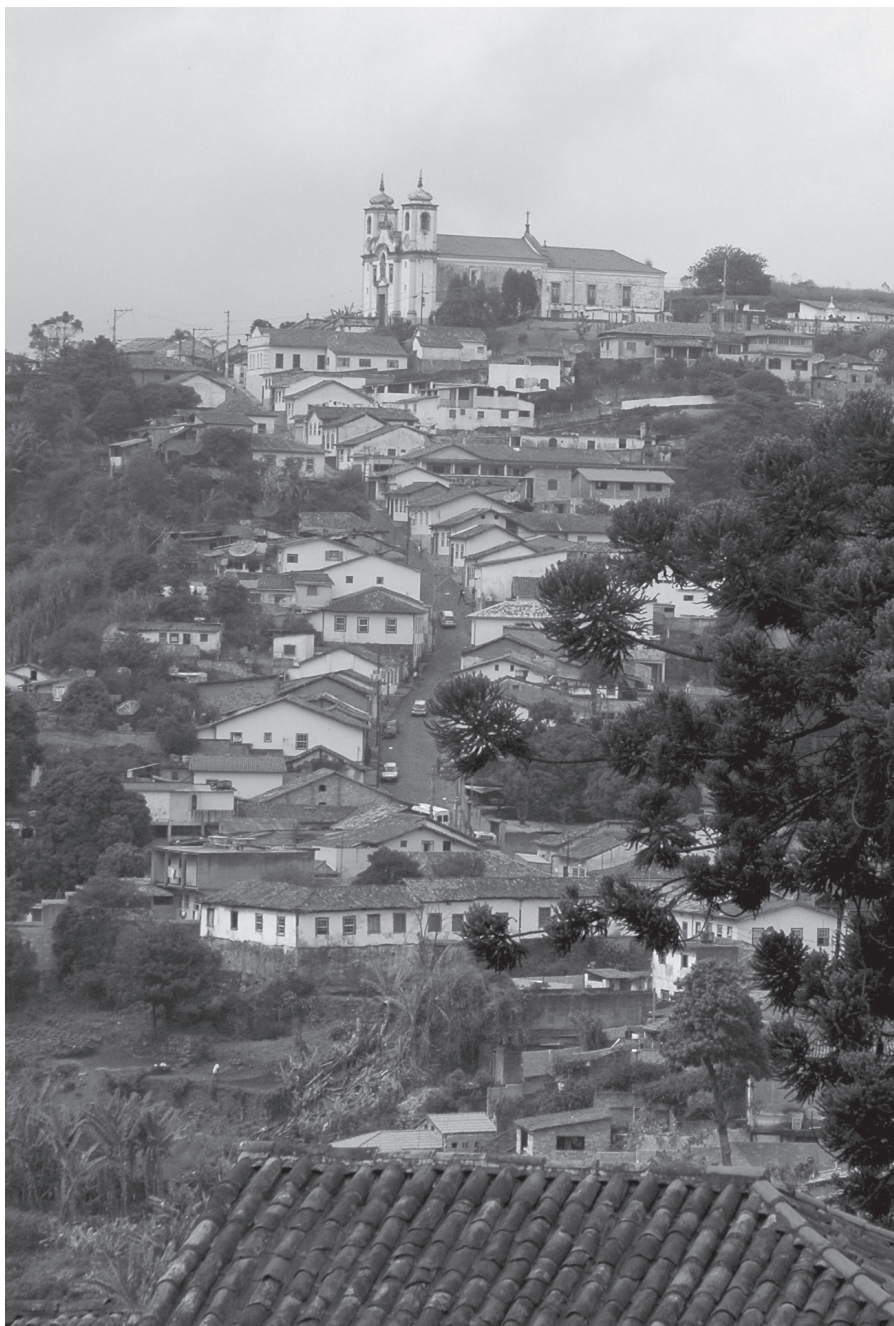


FIGURA 253: Morro e Igreja de Santa Efigênia, Ladeira do Vira e Saia (Caminho Velho). Em destaque, um dos poucos panoramas onde era possível se verificar o “desenho” linear da ocupação urbana, 1927. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

Esta integração igreja–montanha deflagra uma experiência profundamente persuasiva quando relacionada a um dos mais importantes mecanismos que impulsionam a trama visual expressa no espaço urbano da antiga Vila Rica: o efeito teatral e retórico da surpresa – mecanismo proveniente da formação orgânica dos núcleos urbanos mineradores –, que será analisado a seguir.

O EFEITO “SURPRESA”

A “surpresa” é um dos principais fatores de apelo barroco para a cidade de Ouro Preto: derivada sempre da imprevisibilidade flagrante impressa no processo de apreensão do espaço urbano, fundamenta-se na alternância de imagens estereis com grandes cenas que explodem repentinamente no alcance visual do fruidor. Às vezes, um lento processo de preparação promoverá um “crescente” na descoberta de um importante acontecimento dramático; outras vezes, estas situações aparecem imediatamente após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta. Como afirma Argan, a máquina persuasiva se constrói gradativamente no percurso do transeunte:

No campo urbanístico-arquitetônico essa concepção de espaço leva à variação contínua das relações de grandeza, ao emprego de escalas diversas, à busca da ‘surpresa’ visual, à passagem da perspectiva restrita da rua para a amplitude da praça, à aparição imprevista de um monumento, à repentina abertura de uma vista; mas também à individualização tipológica dos edifícios segundo as peculiares exigências práticas, ao enfoque extremamente preciso e circunscrito de certos elementos, como a fachada de uma igreja ou uma aresta de muro que serve de dobra entre duas perspectivas. (ARGAN, 2004, p. 96)

Assim, não há dúvidas de que a percepção do “espetáculo” barroco que compõe o cenário da antiga Vila Rica exige uma ação dinâmica de descoberta da cidade baseada no movimento do observador, pois é este movimento que vai oferecer ao transeunte a oportunidade de entrar em contato com as mais variadas cenas com todo o seu imenso poder de sedução vi-

sual. Desta forma, o ato de caminhar pelos percursos principais da cidade aparece como a única forma legítima de absorver a cadência dramática que é oferecida no espaço urbano da antiga capital das Minas Gerais.

Porém, quando se penetra em Ouro Preto, tem-se normalmente a sensação de estar percorrendo uma área muito mais compacta e restrita do que realmente é. Isto se deve à alta densidade da mancha edificada que frequentemente impede, principalmente no caminho principal, o vislumbre de qualquer pedaço de área não construída. Esta sensação de clausura constante é reforçada pela sinuosidade imperativa das ruas, que limitam o campo visual na maioria das vezes a poucos metros, o que também acontece nas subidas íngremes que cortam a povoação. Mas, em função do percurso que o transeunte assume, esta configuração viária irá oferecer situações de alto grau de dramaticidade.

É deste movimento, e das inúmeras “surpresas” que dele provêm, que se vai fundamentar a apreciação do espaço urbano da antiga Vila Rica como uma obra de arte barroca, fruída através da memória das cenas que se colocam à frente da visão. Desta forma, é gerado o efeito psicológico da conjugação de todas as experiências dramáticas que sensibilizam diferentemente a imaginação dos espectadores como um único acontecimento cenográfico barroco. Como afirma Argan:

O novo espaço imaginário, que a arte realiza como espaço real, não é apenas dimensão e proporção, mas também direção. De modo geral, a perspectiva já não serve para indicar a posição de um observador imóvel e contemplador, e sim para sugerir os seus movimentos físicos ou ópticos através da pluralidade ou mutação dos eixos visuais. Nesse processo, levam-se em conta não só as condições objetivas da visão, mas também o fator psicológico. (ARGAN, 2004, p. 96)

Portanto, sem a dinâmica do movimento, a experiência barroca de Ouro Preto fica reduzida a alguns episódios expressos de forma isolada no núcleo urbano. É claro que deste modo não é possível autorizar a atribuição de uma condição barroca para a cidade, pois não existe a unidade indivisível necessária para a qualificação de toda obra de arte (Figuras 254-279).



FIGURA 254: Imagem captada do Caminho Novo, acima, vislumbrando, abaixo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar e seu largo abrindo-se no percurso do Caminho Velho. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 255: Imagem do fundo das residências do Largo do Rosário “capturada” do Caminho Velho, com destaque para as torres da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Este é o percurso que se deve enfrentar para alcançar a Matriz de Nossa Senhora do Pilar a partir do largo, na Freguesia do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

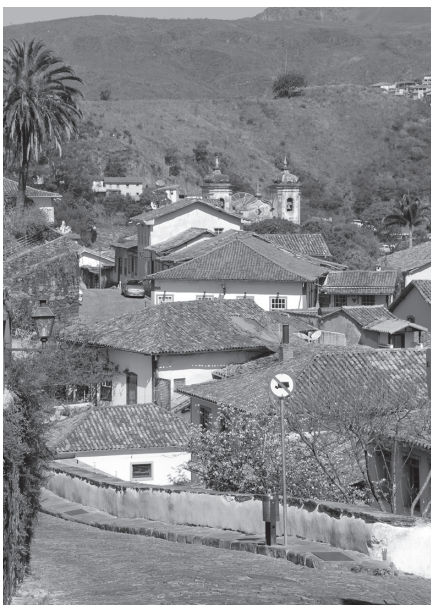


FIGURA 256: A Matriz do Pilar surge a partir do Largo do Rosário, na direção do Caminho Velho, com o Pico do Itacolomi ao fundo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 257: Imagens idílicas captadas do Caminho Velho buscando a matriz, com destaque para a Capela e para o Chafariz do Bonfim. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 258: Chafariz do Bonfim, buscando a Matriz do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 259: A Matriz do Pilar surge interrompida na rua que dá acesso a ela. Fotografia elaborada pelo autor em 2002.



FIGURA 260: Aos poucos se abre o Largo do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 261: Panorama do Largo da Paróquia do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 262: Nave elíptica cenográfica e o interior dourado reluzente da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, uma grande surpresa para quem percorria o bucólico percurso revelado acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 263: Forro da nave e da capela-mor e arco do cruzeiro do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 264: Púlpito do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 265: Detalhe do altar-mor da Matriz do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 266: Por trás da Matriz do Pilar, a Igreja do Carmo se anuncia “pairando” no Morro de Santa Quitéria. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 267: Ladeira do Pilar e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo vista em escorço. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 268: Subindo a Ladeira do Pilar em busca da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 269: Ladeira do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 270: Ladeira do Pilar após o primeiro lance. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 271: Mais acima, Caminho Novo: a Rua Direita, a mais imponente de Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 272: Galgando a Rua Direita em direção à Praça Tiradentes. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 273: Rua Direita. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 274: Alcançando a Praça Tiradentes, avista-se a Casa de Câmara e Cadeia, e ao lado reaparece a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 275: Adro e Igreja de Nossa Senhora do Carmo vistos do fundo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 276: A escadaria e o terrapleno da Igreja do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 277: Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 278: Detalhe do frontispício da Igreja do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 279: Portada do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

IMAGEM PANORÂMICA X IMAGEM LOCALIZADA

Quando se une tudo o que foi exposto até o presente momento em relação à estrutura global da condição barroca da antiga Vila Rica, é possível compreender, em linhas gerais, como funciona a máquina persuasiva desenvolvida no núcleo urbano, mecanismo que tem início ao se vislumbrar os primeiros panoramas da cidade e atinge o ápice no contato imediato com os monumentos religiosos.

Mas o que há de atraente na imagem panorâmica da mancha edificada espalhada pelo acidentado sítio onde está assentada a cidade? Na verdade, as imagens em si poderiam ter um caráter quase estéril se não fosse a importância capital das estruturas religiosas como geradoras da condição dramática da paisagem.

No cenário de Ouro Preto, os monumentos religiosos não se propõem a ser uma simples presença nas paisagens “capturadas” dos mais diversos pontos. Pelo contrário, as igrejas rompem a massa amorfa da mancha edificada distribuída pelo sítio natural, dando legibilidade e dramaticidade às imagens que são derramadas no ambiente. Nos panoramas mais importantes, as igrejas frequentemente se apresentam em grande número e se mostram plenamente, isoladas de qualquer construção que possa obstruir a sua visão, exibindo todo o seu corpo alvo, movimentado muitas vezes por curvas e contracurvas. Esta exposição plena deve-se às condições topográficas extremamente favoráveis em que os monumentos são erguidos: mesmo quando não assumem uma cota elevada no alto de um morro ou na encosta da serra, recebem uma implantação cuidadosa recorrendo-se irremediavelmente a cortes e aterros para revelar de forma mais expressiva toda a sua mole. Na verdade, os volumes brancos das basílicas “pairam” sobre o núcleo urbano, animando a composição e orientando a fruição do espetáculo (Figuras 280-282).

Contribuindo para este quadro, as altas torres, como contrapontos verticais à horizontalidade muitas vezes reinante, absorvem o interesse do observador atuando como elo entre as cenas que se abrem ao transeunte na complicada trama da cidade, seja na sua apreensão panorâmica, seja na



FIGURA 280: Morro de Santa Quitéria visto pelo lado da Freguesia do Pilar, em um dia bastante nublado, com o Pico do Itacolomi encoberto. Destaque para a Igreja do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 281: Vista panorâmica do Morro de Santa Quitéria, do lado da freguesia de Antônio Dias. Destaque para a Igreja Matriz de Antônio Dias, a Igreja de São Francisco de Assis. Ainda se pode vislumbrar acima, já na freguesia do Pilar, as torres do Carmo, e bem distante toda a Igreja de São Francisco de Paula. Ao fundo, a Serra de Ouro Preto emoldura a composição. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 282: Morro de Santa Quitéria, do lado da Freguesia de Antônio Dias, visto do Caminho das Lages. Destaque para a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa de Câmara e Cadeia e a Igreja do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

vivência localizada. Raramente é possível se furtrar, em qualquer caminho percorrido, de encontrar pelo menos um par de torres, situação que parece dar continuidade a ambientes aparentemente distantes e independentes como as Freguesias de Antônio Dias e do Pilar.

É neste contexto que é deflagrada a mais importante regra do jogo persuasivo de Ouro Preto: após se apresentarem nos acessos à cidade como as protagonistas do espetáculo barroco encenado no núcleo urbano, as igrejas desaparecem do campo de visão do observador, tornando-se impossível prever a experiência a ser assimilada no reencontro com os monumentos. Na realidade, devido ao acidentado percurso que o transeunte precisa realizar, e também em função da sinuosidade geral do traçado, é impossível até mesmo prever o trajeto necessário para alcançar os edifícios.

Portanto, quando o observador finalmente assume o percurso para a descoberta da cidade, com a memória povoada das primeiras cenas que identificaram os elementos prioritários da composição, segue-se a inevitável perda da referência visual das construções religiosas, que desaparecem nos caminhos fechados e ondulados do núcleo urbano ou simplesmente ficam com a imagem obstruída pelas barreiras constantes que o sobe e desce das ladeiras impõe ao olhar. Inesperadamente, um templo pode vencer a densidade da área construída e reaparecer, integralmente ou em parte, pairando sobre um morro acima da calha fechada das vias, ou visível em algum panorama aberto nos caminhos internos da cidade. Mas esta situação ainda não desvenda a experimentação direta do monumento, sendo frequentemente impossível identificar o percurso para atingir o seu adro.

Só pelo acaso é que o caminhante, finalmente, consegue absorver uma imagem aproximada da igreja e conseqüentemente tomar um trajeto simples para chegar ao seu largo, situação que com frequência se vai configurar como um momento de “surpresa”, após períodos de desorientação e tensão. E sempre a reaparição do monumento vai gerar, no contato direto com a sua frontaria e com o seu adro, uma experiência de alto teor dramático que muitas vezes chega a superar as cenas anteriores “capturadas” nos grandes panoramas e nos caminhos internos da cidade.

Mas esta experiência envolve dois processos diferenciados a depender da época das construções religiosas a serem contempladas:

Os templos mais antigos, particularmente as Matrizes do Pilar e de Antônio Dias, e a Capela do Padre Faria, vão apresentar um tratamento exterior pouco expressivo, seja no que se refere à sua implantação, nas partes mais baixas da cidade, seja no que se refere à articulação plástica do frontispício e da trama volumétrica. Mas não é por acaso que isto acontece, pois a simplicidade flagrante do monumento, revelada quando o transeunte atinge o seu adro e assume o contato direto com a sua mole, só aumenta o estado de “maravilha” que inevitavelmente ele assimilará ao penetrar no interior do templo: subitamente, tudo o que se coloca à frente do observador é “hipnótico”, “irreal”, “miragem”, “fantasia”; a profusão ornamental das igrejas douradas rompe os contornos rígidos dos mais antigos edifícios das Minas Gerais, impedindo a sua apreensão objetiva e tornando a percepção do espaço interior do templo contraditoriamente dinâmico e animado. Segundo John Bury:

A sensação de irrealidade, ou miragem, provocada por essa profusão de ornatos reluzentes na “igreja toda de ouro” configura a bem sucedida realização do objetivo barroco, levado aqui à sua conclusão lógica de desintegrar os contornos estruturais e dissolver os padrões de referência. (BURY, 1991, p. 168)

Diferentemente das matrizes, as igrejas construídas na segunda metade do século XVIII proporcionam uma rica experiência cenográfica já na primeira visão aproximada. Algumas vezes, inclusive, perde-se grande parte do interesse pela composição do interior do edifício (como na Igreja do Rosário dos Pretos, por exemplo), voltando-se toda a atenção para a articulação exterior do invólucro do monumento. Desta maneira, é deflagrada uma situação em que o poder imaginativo e persuasivo da cavidade interior das antigas igrejas é revertido para a imponência e dinâmica do exterior do edifício, possibilitando que este adquira uma participação mais direta, porém menos sutil, no espetáculo dramático desenvolvido no espaço urbano.

Na realidade, tanto em um caso como no outro, o processo é rigorosamente o mesmo e mais uma vez se fundamenta na ideia do movimento do observador e no efeito “surpresa”: após ser revelado o grande aparato de imagens panorâmicas onde os mais diversos templos se mostram

plenamente, o transeunte perde o contato visual com os monumentos, sendo imprevisível a sua reaparição. Assim, o fruidor fica na expectativa constante da redescoberta dos edifícios, o que acontece subitamente em uma imagem do monumento pairando sobre uma colina, ou solto nas proximidades do Vale do Funil. Mas o transeunte ainda não se depara “face a face” com a igreja, o que só acontecerá bem mais tarde, após um constante sentimento de desolação, de perda de rumo.

Logo, poder-se-ia dizer que este processo se configura como uma constante “busca” dos monumentos, um jogo que gera nos participantes um aumento gradativo do sentimento de tensão, até atingirem o seu objetivo de encontrar finalmente uma igreja. Contudo, após a descoberta do monumento, outros o sucederão paulatinamente, reacendendo a trama persuasiva (Figuras 283-316).



FIGURA 283: Imagem da Igreja de Santa Efigênia captada da subida do morro, no antigo acesso leste à cidade, próximo à Capela do Padre Faria, antes de se avistar a Freguesia de Antônio Dias. Foto de 1946.



FIGURA 284: Adro e Igreja de Santa Efigênia. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 285: Ladeira do Vira e Saia no sentido oposto à descida que abre os panoramas para a Freguesia de Antônio Dias, década de 1930.



FIGURA 286: Um dos portais “virtuais” da cidade de Ouro Preto: panorama da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, desvendado no cume do Morro de Santa Efigênia, antes da descida da Ladeira do Vira e Saia. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 287: Descendo o Vira e Saia, vê-se à distância as Igrejas das Mercês de baixo e de São Francisco de Assis. Década de 1930.



FIGURA 288: Descendo a ladeira, avista-se a Matriz de Antônio Dias em escorço, abaixo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 289: Antes da última curva, surge a matriz em perfeita elevação. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 290: Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias paira em perfeita elevação vista acima da massa edificada, anunciando a entrada na freguesia. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 291: Não mais em elevação, mas em escorço, a Matriz de Antônio Dias se aproxima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 292: Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 293: Interior barroco da matriz. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 294: Imagem captada do sentido oposto à subida do Caminho Velho, contíguo à fachada lateral da matriz, em direção à Igreja de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 295: Subindo o Caminho Velho ao lado da Freguesia de Antônio Dias. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 296: Subindo o Caminho Velho, aparece a imagem surpreendente da Igreja de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 297: São Francisco de Assis se aproxima pelo Caminho Velho. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 298: Adro e Igreja de São Francisco de Assis alcançados pelo Caminho Velho. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 299: Subindo em direção à igreja pelo Caminho Novo, a Rua do Ouvidor. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 300: Rua do Ouvidor. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 301: Rua do Ouvidor. À esquerda, aparecerá a Igreja de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

FIGURA 302: Adro e Igreja de São Francisco de Assis vistos de uma janela da casa de Tomás Antônio Gonzaga, na Rua do Ouvidor. Notar ao fundo o Pico do Itacolomi e as torres da Igreja das Mercês de baixo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.





FIGURA 303: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.





FIGURA 304: Imagem captada das Cabeças, antigo acesso ocidental a Ouro Preto, vendo-se ao longe as Igrejas do Rosário, do Carmo e a Matriz do Pilar. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 305: Descendo a Rua Bernardo Guimarães, Caminho Velho, em direção à Freguesia do Pilar, com destaque para a dinâmica estrutura volumétrica posterior da Igreja do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 306: Chegando à Freguesia do Pilar, com vista para a movimentada volumetria (com elipses interpenetrantes) da parte de trás da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e para a Igreja de São José, à direita. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 307: Alcançando a freguesia, avista-se acima a Igreja de São Francisco de Paula, ao meio Igreja do Rosário dos Pretos, e mais à frente, à direita, a Capela de São José. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 308: Em direção ao Largo do Rosário pela Rua Bernardo Guimarães. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 309: A Igreja do Rosário desaparece. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 310: E reaparece na chegada ao largo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 311: Largo do Rosário, com destaque para as torres da Igreja de São Francisco de Paula, que ressurgem. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 312: Detalhe da Igreja do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 313: Panorama do casario que compõe um dos lados do Largo do Rosário, em Ouro Preto. Fotografia Elaborada pelo autor no ano de 2008.



FIGURA 314: Casario do Largo do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 315: Contenção para o adro da movimentada Igreja do Rosário dos Pretos. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 316: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

“CIRCULARIDADE” E MOVIMENTO ROTATÓRIO DAS IGREJAS

Outra qualidade presente na fruição artística da cidade de Ouro Preto, que se relaciona ativamente com o processo discutido anteriormente, é o que se poderia denominar de “circularidade” e de “movimento rotatório” dos monumentos religiosos: consiste na habilidade que as igrejas têm de incorporar visibilisticamente movimentos circulatorios ou rotacionais ao serem apreciadas em conjunto ou isoladamente.

A “circularidade” está expressa principalmente nas vistas observadas dos acessos ao núcleo ou das estradas que passam adjacentes à cidade. É muito comum, nas imagens panorâmicas oferecidas ao transeunte, a presença de uma ou mais igrejas voltadas para a frente, em elevação perfeita, oferecendo as “boas vindas” ao viajante que ingressa no núcleo urbano. Mas, nas mesmas vistas, outros monumentos vão buscar orientações diversas, sendo possível vislumbrar até quatro ou cinco igrejas assumindo direções próprias, voltando-se para todos os pontos cardeais. Desta forma, uma agitação cíclica é sugerida na conjugação visual entre os templos que parecem aludir um movimento rotacional em função do seu posicionamento variado, tornando mais dinâmica e expressiva a percepção das imagens “capturadas” (Figuras 317-318).

Contudo, esta “circularidade” não é só própria dos panoramas observados a maior distância do núcleo urbano, ela também se faz presente intensamente nas paisagens vistas das vias que cortam a cidade. Na verdade, o isolamento relativo das capelas revela escorços dramáticos para quem caminha e aprecia os edifícios elevados pelos morros ou “encaixados” soltos no vale. A cada segmento do percurso, igrejas apontam no campo de visão, promovendo um movimento rotatório de acordo com as inflexões que o transeunte vence em seu caminho.

Assim, as novas imagens que o observador capta, após os constantes reaparecimentos do edifício em seu campo de visão, exibem frequentemente as igrejas com perfis e direcionamentos distintos dos das imagens anteriores. E é o transeunte mesmo o agente da mudança da cena captada, o causador da sensação provocada pelo sentido rotacional do monumento, pois a alteração vai depender do trajeto escolhido por ele para explorar a cidade.



FIGURA 317: Panorama da Freguesia do Pilar captado do Morro do Curral. Em destaque, as Igrejas do Rosário dos Pretos, de São Francisco de Paula, a Igreja das Mercês e Misericórdia (Mercês de cima), a Igreja de São José, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, cada uma voltada para uma direção provocando a “circularidade”. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 318: “Circularidade”. Imagem panorâmica da Freguesia de Antônio Dias com as igrejas voltadas para posições diversas – Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igreja das Mercês e Perdões, Igreja de São Francisco de Assis, Igreja de São Francisco de Paula, Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 319: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 320: O movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 321: O movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 322: O movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 323: O movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula, acima. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 324: O movimento rotatório da Igreja de São Francisco de Paula. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 325: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Diferentemente da Igreja de São Francisco de Paula, que revela sua expressividade exclusivamente em função de sua peculiar implantação, a Igreja do Carmo também apresenta um tratamento volumétrico e de linguagem decorativa complexo e atraente. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 326: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. A igreja com a Serra de Ouro Preto ao fundo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 327: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja do Carmo, acima. O Morro de Santa Quitéria. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 328: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Na Praça Tiradentes. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 329: Sequência de imagens mostrando o movimento rotatório da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

Deste modo, o jogo complexo que a volumetria de diversos templos ouro-pretanos oferece contamina grande parte das imagens apreendidas das ruas, apresentando-se em uma imensa variedade de formas e contornos a depender de ser a visão do templo em elevação frontal, lateral, de fundo ou, como na maioria das vezes, em escorço.

Esta conformação que os monumentos religiosos exibem na paisagem da antiga Vila Rica é oriunda justamente da expressividade que buscam evocar em todas as vistas possíveis captadas do organismo urbano, tanto nas imagens à distância como nas obtidas de lugares mais próximos ao monumento, o que sempre acaba gerando uma riqueza infindável de cenas absorvidas (Figuras 319-329).

O ELEMENTO CENTRAL E CONCLUSIVO DA COMPOSIÇÃO: A PRAÇA TIRADENTES

A Praça Tiradentes aparece como um dos elementos prioritários na trama dramática revelada em Ouro Preto: no ponto médio do aglomerado urbano, a praça configura-se como centro administrativo, social, político e econômico da cidade. Para a apreensão da unidade artística da antiga Vila Rica, interessa esta sua condição de centralidade expressa no contexto do núcleo citadino, situação derivada de fatores muito mais complexos do que o simples posicionamento geográfico do largo.

Assim, o espaço fechado da praça exhibe uma série de preceitos trabalhados anteriormente, porém rompe com alguns outros. Curiosamente, a sua relevância se dá exatamente na qualidade de exceção que vai influenciar ativamente a construção do jogo persuasivo da cidade. Que particularidades seriam estas que orientam a articulação do espaço e o identifica, em relação a tudo o que já foi discutido?

Até o presente momento, seria possível pensar que só os edifícios religiosos tivessem individualmente algum destaque na trama persuasiva de Ouro Preto. Na verdade, há um número reduzido de construções civis e oficiais possuidoras de alguma evidência, e, mesmo poucas, estas edificações nunca assumem uma importância comparável à das igrejas, no que se

refere à sua relação com o ambiente citadino. Contudo, contrariando esta tendência debatida anteriormente, os dois focos de maior interesse da Praça Tiradentes são monumentos laicos – o Palácio dos Governadores (Figura 330), sede do governo da Minas colonial, e a Casa de Câmara e Cadeia (Figura 331), centro administrativo e punitivo da vila. Esses monumentos se equivalem às construções religiosas como eventos prioritários na trama dramática da antiga Vila Rica, situação em alguns aspectos semelhante à que acontece na Praça Municipal de Salvador.

Para assumir todo este destaque, a posição que os edifícios adotam não poderia ser mais significativa: colocando-se frente a frente na imensa praça, ocupam integralmente os dois lados menores do estreito e alongado retângulo irregular que conforma o ambiente. Reforçando o alto teor persuasivo e dramático deflagrado na relação do vasto largo com o amplo volume dos edifícios, uma cuidadosa implantação os colocará mais ainda em evidência: topograficamente, a superfície do largo “afunda” em direção ao centro; desta forma, as estruturas distantes do Palácio dos Governadores e da Casa de Câmara e Cadeia assumem uma posição proeminente, em cota mais elevada, revelando toda a majestade e beleza dos dois edifícios.



FIGURA 330: O Palácio dos Governadores em Ouro Preto, locado na Praça Tiradentes, no Morro de Santa Quitéria. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

FIGURA 331: No topo do Morro de Santa Quitéria, na atual Praça Tiradentes, espaço cívico principal da cidade, surge a Casa de Câmara e Cadeia. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



Portanto, os monumentos concluem o direcionamento visual promovido às duas faces menores da praça e contrastam com o fundo verde das Serras do Itacolomi e de Ouro Preto, que servem de moldura ao cenário exposto. A praça é assim transformada em um grande aparato retórico e persuasivo de ostentação do poder oficial da coroa portuguesa; o sentimento de fausto e de esplendor emanado produz um ar de sobriedade palaciana que singulariza este espaço em relação ao resto do núcleo urbano – caracterizado, inevitavelmente, por uma atmosfera mais espiritualizada –, anunciando a Praça Tiradentes como o centro legítimo da cidade.

Mas o caráter de centralidade que se absorve no imponente platô estabelece outra propriedade, talvez mais importante, ao definir esta área como o elo entre os dois lados rivais de Ouro Preto: isso porque, no processo de formação da cidade, o Morro de Santa Quitéria vai adquirir, naturalmente, a condição de barreira de separação entre as freguesias que dividem o espaço urbano – Antônio Dias e Pilar⁸. As duas paróquias vão afirmar espacialmente a sua autonomia na própria implantação das suas estruturas administrativas mais importantes – isoladas em seus domínios, as matrizes apresentam-se voltadas para os acessos dos viajantes, no sentido oposto ao núcleo central da vila, de costas uma para a outra; é como se as sedes das freguesias não reconhecessem o ajuntamento proposto pela criação da Vila Rica em 1711, buscando sempre reforçar a independência inevitável – a rivalidade confessada. Além disso, esta independência historicamente declarada entre os “lados” do Pilar e de Antônio Dias será incentivada ainda mais pela condição geográfica do sítio natural, que não permite se obter de cada um dos bairros quase nenhuma imagem do outro (Figuras 332-336).

Por isso, a Praça Tiradentes entra no processo geral de apreensão artística da cidade, ao coligar coerentemente as suas duas “metades”: quando se marcha na sua direção, ao tomar a descida para o “outro lado” da antiga vila – após o ingresso surpreendente no largo –, o segundo ato do mistério que

8 “A evolução urbana, que acabou por soldar um ao outro os núcleos primitivos (por sua vez alimentados pelos arraiais dos primeiros anos da exploração mineira), incumbiu-se de, ao mesmo tempo, registrar e conservar a velha contenda: os edifícios do governo reinol estabeleceram-se no espigão ‘neutro’ que medeia entre Antônio Dias e Ouro Preto (Pilar), e a diferença entre os dois povoados perpetuou-se na administração eclesiástica que, ainda hoje, os consideram freguesias e distritos diversos.” (MACHADO, 1973, p. 125)

oculta o “sobe e desce” de Ouro Preto começa finalmente a ser desvendado; mais uma etapa imprevisível do drama barroco oculto pela malha urbana pode ser aos poucos exposta.

Deste modo, a praça atua como elo entre os dois bairros geneticamente e geograficamente isolados, promovendo, mais uma vez, a apreensão do espaço como elemento central da cidade: conclui metade da encenação dramática desenvolvida no núcleo urbano e, em grande triunfo, inaugura a fruição do último ato da peça representada na Ouro Preto barroca. O grandioso evento exibido no ambiente incomparavelmente amplo da praça não pertence nem à Freguesia de Antônio Dias nem à do Pilar, mas atua como o intervalo imponente e extenuante que une irremediavelmente os dois capítulos, as duas metades da obra de arte deflagrada pela cidade.



FIGURA 332: Casario que fecha a Praça Tiradentes. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 333: Casario que fecha a Praça Tiradentes. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 334: Praça Tiradentes. Imagem do Paço Municipal (Casa de Câmara e Cadeia). Reparar a Serra e o Pico do Itacolomi emoldurando a composição. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 335: Praça Tiradentes, com destaque para o Palácio dos Governadores. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.



FIGURA 336: Imagem do acesso atual à Praça Tiradentes. Em destaque, da esquerda para a direita: o Palácio dos Governadores, as torres da Igreja de São Francisco de Assis, a Casa de Câmara e Cadeia, e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

OURO PRETO: CIDADE BARROCA

O crescimento urbano de Ouro Preto ocorreu a partir de várias ações não planejadas, mas que seguiram diversos padrões de ocupação comuns à maioria dos núcleos mineradores. Este sistema de implantação era propriamente brasileiro e específico para os assentamentos de formação espontânea, contrariando o que é exposto pelo juízo mais comum que identifica todos os núcleos coloniais, inclusive os de Minas Gerais, como derivados do esquema lusitano. Promovendo um confronto entre as duas formas de ocupação, Sylvio de Vasconcellos afirma:

A configuração urbana mineira é longilínea, de meia encosta ou de cumeada, segmento de linha que é a estrada, voltada para dentro. A portuguesa é nucleada, concêntrica, centrífuga, tendendo para a ampliação periférica de densidade decrescente. O crescimento da primeira se faz por paralelismo à rua-tronco ou por prolongamento de suas extremidades. Da segunda, por radiação e círculos concêntricos. Ou em semicírculos quando o mar ou outro obstáculo estabelece diametrais limites. (VASCONCELLOS, 1968, p. 85)

Logo, a cidade “nucleada” portuguesa vai possuir uma malha edificada muito mais concentrada, sobrando menos espaço para a interação da arquitetura com o sítio. Por outro lado, a cidade linear mineira estará mais aberta para as possibilidades da conjugação da massa construída com o ambiente natural preexistente, principalmente quando o sítio for acidentado, irregular.

Mas a questão é bem mais complexa do que possa parecer. Um dos motivos da alta densidade da cidade portuguesa e também das cidades brasileiras do litoral, como Salvador, por exemplo, está relacionado à necessidade de o núcleo urbano se “apertar” entre os seus limites de proteção: acidentes naturais, como a falha geológica da primeira capital do Brasil, ou barreiras edificadas, como as muralhas que vão cercar as cidades lusas e alguns núcleos importantes do litoral brasileiro. Em Minas, não vão existir muralhas, não sendo o espaço das cidades circunscrito por necessidade de defesa. Mesmo assim, as povoações vão apresentar um elevado índice de ocupação. A diferença é que esta ocupação não é relativa à área espalhada

pela mancha urbana, mas uma densidade apegada à configuração linear que a cidade adquire, oriunda da necessidade imperativa de aproveitar a única direção que normalmente define o espaço urbano:

Nas urbanizações lusitanas e brasileiras junto ao mar, as construções se apertam umas às outras, em consequência da exigüidade das áreas que lhes são reservadas no interior, das fortificações ou de delimitações favoráveis à defesa. Nas mineiras também as construções se amontoam, se interpenetram, multiplicam-se para o alto e para os fundos, escoram-se mutuamente, mas por outras razões: só há uma rua disponível que importa aproveitar ao máximo. Fazem-se mínimas as testadas, comprimindo as frentes ruelas das moradias. (VASCONCELLOS, 1968, p. 89)

A consequência desta configuração do núcleo citadino é que, em Ouro Preto, existirá um latente afastamento entre a sua estrutura viária, o seu “partido” urbanístico, e a sua real percepção cenográfica, desautorizando a sua análise figurativa baseada simplesmente na investigação de sua forma bidimensional. Na verdade, a morfologia linear que o aglomerado adquire em seu processo de evolução é raramente perceptível, principalmente nas imagens “capturadas” dos acessos à cidade; mas também na fruição desta cidade *in loco*.

Do mesmo modo, é eliminada a possibilidade de se reduzir ou mesmo perseguir, minimamente, o seu caráter barroco nos efeitos da projeção perspectiva, tendência muito comum na crítica atual à configuração urbana colonial – princípio derivado da ideia de que a urbanística praticada na Europa seria fator decisivo para a caracterização da imagem barroca das cidades luso-brasileiras⁹. De fato, o direcionamento perspectivo tradicional, proveniente das leis formuladas no Renascimento e obtido no espaço urbano através da abertura de grandes avenidas lineares, é uma solução

9 Por exemplo, no juízo que Zancheti faz da antiga conformação urbana da cidade de Recife, a sua suposta forma barroca decorreria dos efeitos perspécticos que seu sistema viário ofereceria em diversos pontos, conceito derivado da experiência do “urbanismo barroco” europeu: “Assim, a perspectiva tornou-se um conceito corrente, uma forma de ver, projetar e construir a ‘natureza’ urbana de Recife. [...] No Recife, a construção do espaço barroco deu-se segundo um urbanismo relativamente regular, que utilizou vários experimentos da cidade barroca europeia”. (ZANCHETI, 2000)

que poderia até existir em determinados contextos do Brasil colonial (não no caso de Ouro Preto); contudo, nada mais seria do que uma entre tantas outras possibilidades de articulação cenográfica que a cidade barroca emanava para alcançar a necessária riqueza de acontecimentos que iriam ativar a imaginação do transeunte.

Mesmo quando se procura buscar uma coerência entre o caráter artístico da cidade e o seu desenvolvimento urbano, na dimensão cronológica; os problemas não deixam de aparecer. Em Ouro Preto, o Morro de Santa Quitéria – onde se localiza a atual Praça Tiradentes, que se configura geograficamente como o centro da povoação – é o último dos grandes espaços da antiga Vila Rica a ser ocupado e a adquirir a atual feição monumental que ostenta. Por isso, a antiga Vila Rica passou por um desenvolvimento mais próximo ao crescimento centrípeto – da periferia para o núcleo da vila – tão distante dos já comentados processos de desenvolvimento concêntricos, em que o núcleo central era invariavelmente o mais antigo da cidade. Não obstante, a Praça Tiradentes não deixa de ser o ponto médio legítimo da antiga capital das Minas, referência fundamental para a condição da cidade enquanto uma obra de arte barroca.

Portanto, a trama cenográfica de Ouro Preto – como também a de Salvador e, em grande parte, a da cidade de Roma – só confirmaria como o caráter barroco de uma cidade poderia ser gerado por processos totalmente desvinculados dos planos urbanísticos. Na verdade, a urbanística tipicamente barroca não foi praticada em Ouro Preto e é mesmo difícil encontrar qualquer iniciativa semelhante nos núcleos coloniais luso-brasileiros – sejam de formação espontânea, como a capital das Minas, sejam de gênese regular ou semirregular como a cidade de Salvador.

Não obstante, ainda que estas cidades tivessem passado por grandes planos urbanos morfologicamente caracterizados como intervenções derivadas do espírito da *Grand Manner*, elas poderiam não ter alcançado a condição de cidades barrocas. Seria possível que estas iniciativas não tivessem conseguido por si só construir um “espetáculo” no espaço urbano que revelasse os princípios de persuasão e imaginação oriundos do espírito barroco – como foi demonstrado na análise desenvolvida sobre a renovação seiscentista da Piazza del Popolo em Roma, onde só através da arquitetura

das igrejas gêmeas se configuraria o ambiente barroco, mais de um século após a sistematização do tridente de vias que alcançavam o largo.

Assim, não existiam soluções plásticas predefinidas, e sim o “arranjo” de imagens que se inter-relacionam sequencialmente para criar um universo comunicativo muito superior à esfera objetiva para a organização do espaço urbano do período barroco: no caso de Ouro Preto, um organismo que suscita um intenso apelo persuasivo, convite a um confronto fatal – mas extremamente atraente – entre as igrejas, as montanhas, as construções oficiais, a massa construída, o traçado espontâneo e irregular; entre as duas freguesias rivais; entre o poder laico e o poder religioso; entre a natureza selvagem e o mundo civilizado. Algumas, entre tantas outras atitudes barrocas de promoção da comunicação através da propaganda, do conven-cimento, da retórica:

Uma vez que não se trata mais de realizar formas que possuam um valor absoluto e eterno, mas de agir sobre o ânimo das pessoas, admite-se que são vários os modos de se exprimir e de persuadir: delineiam-se por isso diversas tendências que, não correspondendo mais a diversos esquemas de interpretação da realidade, mas somente a diversas atitudes e modos de ser e comunicar possam facilmente combinar-se e entrelaçar-se. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 223, tradução nossa)

E este processo de construção barroca do ambiente estará mais próximo ao esforço de dissolução dos conceitos espaciais preexistentes, herdado do século XVII – oriundo do legado arquitetônico desenvolvido por Borromini –, do que da busca incondicional pela elevação dos padrões compositivos celebrados pela cultura clássica, assumida por Bernini na Roma barroca (Figuras 337-340).

Isto porque, na apreensão do espaço urbano de Ouro Preto, os eventos dramáticos principais não subjugam o contexto imediato, como seria comum na eloquência impositiva dos edifícios de Bernini e dos seus seguidores. Pelo contrário, os monumentos dispersos na antiga Vila Rica – especialmente as igrejas – absorvem ativamente o entorno natural e edificado, promovendo uma simbiose positiva entre as construções e os recintos

singulares onde elas estão assentadas. Filia-se, desta forma, ao sentido de “definição espacial” (ARGAN, 1973), sendo o caráter barroco da cidade derivado da experiência localizada de cada cena, cada vista, cada panorama – aproximando a resolução plástica do espaço urbano, da atitude assumida por Borromini em suas intervenções na cidade de Roma:

Não a representação arquitetônica do espaço, mas o edifício como fato humano que se realiza no espaço; não a contemplação do universal, mas o particular vivido com intensidade extrema; não a cidade como imagem unitária dos supremos poderes divinos e humanos, mas a cidade como lugar da vida, cuja experiência religiosa se mistura com aquela do labor cotidiano. Por isso, não surpreende que tenha ocorrido, mesmo fora da Itália, uma irradiação maior das ideias arquitetônicas e urbanísticas de Borromini, do que daquelas de Bernini: de fato, se não manifestam a autoridade espiritual da igreja e do estado, interpretam e exprimem a aspiração espiritual do indivíduo e da comunidade. (ARGAN, 1994b, v. 3, p. 286, tradução nossa)

CONCLUSÃO: PARA UMA DEFINIÇÃO CONCEITUAL DO BARROCO

Embora seja aplicado a todas as formas de vida, o termo barroco continua ligado sobretudo ao domínio da arte como manifestação sensível do movimento, do ritmo e dos valores da existência. O aspecto relevante da irracionalidade seiscentista, portanto, é o fato de ela tender a manifestar-se ou exteriorizar-se, limitando o antigo prestígio do pensamento abstrato e excluindo todos os valores que não podem ser traduzidos em fenômeno. Nessa cultura, a arte tem uma função hegemônica, porque traduz tudo em imagens, em fenômenos. Portanto é justo buscar na arte a expressão mais autêntica e completa de uma civilização que ampliou enormemente o horizonte do real, sem lhe impor outro limite que não o do seu necessário fenomenizar-se através do pensamento e da ação humana. (ARGAN, 2004, p. 47)

O século XVII corresponde a um período de transição que fornecerá os subsídios para a caracterização do fenômeno barroco. No Quattrocento, que marca o início da Idade do Humanismo, a natureza e a história, ligadas diretamente à revisão da herança clássica greco-romana, assumirão o papel de comandantes dos desígnios da produção artística através do processo de *mimesis*; já no Cinquecento, seguirão governando o interesse do artista, quando a transgressão da ordem – o Antinaturalismo e o Anticlassicismo – acabará conduzindo os rumos ditados pelo cenário cultural europeu. Contrariando esta tendência, o homem barroco revelará um certo desprezo às polêmicas suscitadas sobre a essência do universo – seja a imagem positiva que o Renascimento conferiu às supostas leis eternas do cosmos, seja a noção de seu colapso vislumbrada pelos maneiristas –; o artista do Seicento não nutrirá uma real preocupação com a natureza.

A mudança de enfoque no que se refere à produção artística começará a ser desenhada em finais do século XVI, quando a fusão entre ciência e arte, pregada pela Renascença e base para grande parte dos dramas maneiristas, será rompida definitivamente – os problemas oriundos da interpretação do mundo afastam-se do império da arte e voltam-se exclusivamente para a experimentação científica e para a filosofia. Este fato revela que os artistas não buscam mais o domínio do “real”, a experiência sensível ou inteligível do mundo. Portanto, a “verdade” não importa senão como referência para a sua superação; a técnica artística não está mais a serviço da representação “correta” da natureza, mas da ampliação das “barreiras” do possível, assumindo, deste modo, o alcance ilimitado da imaginação humana.

Além do comando da “maravilha”, da “fantasia”, enfim, do envolvimento da imaginação, a arte barroca também apresentará uma relação íntima e inevitável com um outro princípio essencial: a elaboração de um discurso de qualidade altamente retórica com o objetivo de perseguir a meta final da persuasão.

A persuasão provém da necessidade de desenvolver um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do poder inigualável emanado pelas estruturas políticas e religiosas que povoaram o cenário seiscentista e setecentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais sábios. Assim, o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fruidor nas mais distintas manifestações artísticas despertarão a sua imaginação, e apoiarão a apreciação de um cenário que não poderia ser desvelado objetivamente, mas que preencheria a mente com experiências “fantásticas” – e só o poder “arreatador” da fantasia e da imaginação seria capaz de confirmar a estrutura sobrenatural da Igreja e do Estado.

A cidade acabará se transformando no baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura francamente dramática para a sedução do transeunte. Porém, a cenografia imposta pela cidade barroca atuará de forma diferenciada da que é observada em uma peça de teatro: na encenação teatral, o espectador permanece parado enquanto tudo se move à sua frente; no espaço urbano, o espetáculo é imóvel, exigindo a movimentação do fruidor para a revelação dos acontecimentos dramáti-

cos, antecedidos por momentos de expectativa e espera – toda a estrutura visibilística do organismo urbano concorrendo para despertar o poder insuperável da imaginação.

Neste sentido, nas mais importantes cidades do período barroco, não serão necessariamente os eixos perspectivos, as praças regulares, o *trivium*, o *polivium*, que proporcionarão a nova qualificação artística para a cidade. O que transformará a cidade em um organismo sinceramente barroco serão os recursos retóricos dramáticos, que através do trabalho das imagens surpreendentes derramadas no espaço urbano, sensibilizarão os que participam da encenação barroca – os cidadãos comuns. A duração da “peça teatral” e o desenvolvimento de seu “enredo” estarão inevitavelmente ligados ao espectador; a trama que se desenrolará vai depender da maneira como o passante se apropria do ambiente citadino: o acesso pelo qual ele irrompe na cidade, os percursos que escolhe, as visadas que aprecia na sua jornada.

O que poderá oferecer a condição barroca aos espaços urbanos, finalmente, será a absorção do espírito geral de dramaticidade formulado no período: o problema consistirá na elaboração de um ambiente que revele um discurso convincente – retórica, persuasão – e um desejo de demonstrar o afastamento do sentido de imitação da realidade objetiva, buscando a geração de um jogo de imagens que provoque virtualmente o rompimento das barreiras do possível – a expressão da “maravilha”, a imaginação.

É por isso que as resoluções formais utilizadas para alcançar este esforço de representação, no fundo de teor decisivamente abstrato, acabam se manifestando através de ações categoricamente distintas em cada contexto onde o Barroco vai ser absorvido: já na sua origem, na cidade de Roma, seria possível encontrar poéticas tão diversas e até mesmo opostas como aquelas praticadas pelos arquirrivais Bernini e Borromini – ambas absolutamente barrocas, comandadas pelo mesmo espírito inebriante do *Grand Siècle*. E este espírito arrebatador alcançaria, readaptado às condições espaço-temporais onde será manifesto, grande parte do mundo ocidental nos séculos XVII e XVIII, sendo anunciado tanto na arte, na arquitetura, como também na configuração cênica da cidade.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. *L'architettura. de re aedificatoria*. Texto latino e tradução a cura di Giovanni Orlandi. Introdução e notas de Paolo Portoghesi. Milano: Polifilo, 1973. v. 2.
- _____. Dedicatória a Filippo Brunelleschi. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994. v. 2.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'âge baroque*. Genève: Skira, 1994a.
- _____. *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.
- _____. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- _____. *Borromini*. Milano: Oscar Saggi Mondadori, 1978.
- _____. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 3.
- _____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992. p. 11-42.
- _____. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994b. 3 v.
- ARGAN, Giulio Carlo; CONTARDI, Bruno. *Michelangelo: architect*. London: Thames and Hudson, 1993.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.
- BELLUCCI, Novella; TRENTI, Luigi (Org.). *Leopardi a Roma*. Milano: Electa, 1998.

- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988. 2 v.
- _____. *Introdução à arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *San Pietro e la città di Roma*. Roma-Bari, Laterza, 2004.
- _____. *Storia della città*. 2. La città medievale. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006a.
- _____. *Storia della città*. 3. La città moderna. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006b.
- BIERMANN, Veronica (Org.). *Teoria da arquitectura: do Renascimento aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2003.
- BORROMINI, Francesco. *Opus architectonicum*. Roma: De Rubeis, 1993.
- BORSI, Stefano. *Borromini*. Firenze: Giunti, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- _____. *Quind Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1977.
- BURCKHARDT, Jacob. *Il cicerone: guida al godimento dell'arte in Italia*. Milano: Biblioteca Universali Rizzoli, 1994.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve história do urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- _____. *História geral da arte: arquitetura III*. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.
- COEN, Paolo. *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*. Un affascinante viaggio settecentesco dalle Mura Aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso rovine, le basiliche e le più belle piazze della Città Eterna. Roma: Newton & Compton Editori, 1996.
- CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte barroca*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Como reconhecer a arte rococó*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- DARDANELLO, Giuseppe; KLAIBER, Susan; MILLON, Henry A. *Guarini*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2006.
- DE FUSCO, Renato. *Storia dell'arte italiana: l'architettura dell'ottocento*. Milano: Garzanti, 1992.
- DELLA VALLE, Adriana; FONDI, Daniella; STERPI, Claudio. *Il passeto e il suo borgo nelle immagini del passato (1875-1939)*. Roma: Edizioni Kappa, 1997.

- DOURADO, Odete. Conservação ou restauração: notas sobre uma relação ambígua. In: CARDOSO, Luiz Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). *(Re)discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 139-146.
- FALDA, Giovanni Battista. *Vedute di Roma*. Roma: Danesi, Signorelli, [19--?].
- FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias 1858 / 1900*. Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1988.
- _____. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 26, 1997.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: the complete etchings*. Köln: Taschen, 2000.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi; PARAGUAÇU, Marcos. A Praça Municipal da cidade de Salvador. In: TEIXEIRA, Manuel C. (Org.). *A praça na cidade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. p. 103-120.
- FONTANA, Carlo. *Il Tempio Vaticano 1694*. A cura di Giovanna Curcio. Milano: Electa, 2003.
- FRUTAZ, Pietro Amato. *Piante di Roma*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1962, 3 v.
- GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GRODECKI, Louis. *Gothic architecture*. Milan: Electa Editrice, 1978.
- GUIDONI, Enrico. *L'urbanistica di Roma: tra miti e progetti*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- GYMPEL, Jan. *História da arquitetura*. Colônia: Könemann, 2000.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HINTZEN-BOHLEN, Brigitte. *Arte y arquitectura. Roma*. Colonia: Könemann, 2000.
- INSOLERA, Italo. *Roma: immagini e realtà dal X al XX secolo*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- INSOLERA, Italo; SETTE, Alessandra Maria. *Roma tra le due Guerre*. Cronache da una città che cambia. Roma: Palombi, 2003.
- JASON, Horst Woldemar. *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KOSTOF, Spiro. *The city shaped: urban patterns and meaning through history*. London: Thames and Hudson, 1991.

- LAVEDAN, Pierre. *Nouvelle histoire de Paris: histoire de l'urbanisme à Paris*. Paris: Association pour la publication d'une Histoire de Paris, 1975.
- LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Minas: cidades barrôcas*. São Paulo: Nacional, 1968.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MARDER, Tod A. *Bernini and the art of architecture*. New York: London; Paris: Abbeville, 1998.
- MARTINEZ, Socorro Targino. *Bahia: signos da fé*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997.
- MARTINS, Alexandre Alvarez de Souza; DAMASCENO, Sueli (Org.). *Referências: Ouro Preto em Luiz Fontana*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1996.
- MARX, Murillo. *Cidade no Brasil terra de quem?* São Paulo: Nobe, 1991.
- MONCLÚS, F. J.; OYÓN, J. L. *Elementos de composición urbana*. Barcelona: Ediciones UPC, 1998.
- MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 108-122, 1987.
- MUMFORD, L. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MURARO, Michelangelo; MARTON, Paolo. *Venetian Villas*. Köln: Könemann, 1986.
- NORBERG-SHULZ, Christian. *Architettura barocca*. Milano: Electa, 1979.
- _____. *Architettura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- _____. *Late barroque and rococo architecture*. London: Electa, 1986.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça. *As fortificações portuguesas de Salvador*. Salvador: Omar G., 2004.
- OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil*. São Paulo: Cosacnaif, 2003.
- PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*. Milano: Ulrico Hoepli Editore Libraio, 1951.
- PATETTA, Luciano (Org.). *Historia de la arquitectura: antología crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- PERES, Fernando da Rocha. *Memória da Sé*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999.
- PEVSNER, Nicolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

- PINELLI, Orieta Rossi. Roma tre il 1758 e il 1798. In: CURCIO, Giovanna; KIEVEN, Elisabeth (Org.). *Storia dell'architettura italiana: Il Settecento*. Milano: Electa, 2000. 2 v.
- PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini*. Milano: Electa, 1994.
- _____. *Roma barocca*. Roma-Bari: Laterza, 1997.
- _____. Il contributo americano allo sviluppo dell'architettura barocca. In: FAGIOLO, Marcello (Org.). *Barocco latino americano*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1980. p. 11-13.
- REICHOLD, Klaus; GRAF, Bernhard. *Buildings that changed the world*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 1999.
- REIS, Nestor Goulart. *Evolução urbana do Brasil: 1500 / 1720*. São Paulo: Pini, 2001.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 217-232.
- RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1987.
- RIVERA, Bueno de. *Roteiro de Minas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SAMPAIO, Consuelo. *Cinqüenta anos de urbanização*. Salvador da Bahia no século XIX. Rio de Janeiro: Versal, 2005.
- SANFILIPPO, Mario. *La costruzione di una Capitale: Roma 1911-1945*. Milano: Silvana Editoriale, 1993.
- SETA, Cesare de. Sulla presunta città barocca. In: BLUNT, Anthony; SETA, Cesare de. *Architettura e città barocca*. Napoli: Guida, 1978. p. 47-81.
- SIMAS FILHO, Américo. *Evolução física de Salvador*. Salvador: CEAB, 1998.
- SITTE, Camillo. *A Construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade: 1700-1789*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- SUTON, Ian. *História da arquitetura no Ocidente*. Lisboa: Verbo, 2004.
- TAFURI, Manfredo. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1988.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo: EDUSP, 1983.
- TIRAPELI, Percival; PFEIFFER, Wolfgang. *As mais belas igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 1999.
- TOMAN, Rolf; BEDNORZ, Achim. *O Barroco, arquitetura, escultura, pintura*. Königswinter: Könemann, 2004.
- TRADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi Tascabili, 1986.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica da arte*. Lisboa: Martins Fontes, 1984.
- VIÑOLA. *Tratado de los cinco ordenes de arquitectura*. Buenos Aires: Construcciones Sudamericanas, 1948.
- WITTKOWER, Rudolf. *La arquitectura en la Edad del Humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- _____. *Arte e architettura in Italia: 1600 – 1750*. Torino: Einaudi Tascabili, 1993.
- _____. *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- WÖFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989b.
- WEISBACH, Werner. *Arte Barroco*. En Italia, Francia, Alemanha y España. Barcelona: Madrid: Buenos Aires: Editorial Labor, 1934.
- WUMDRAN, Manfred; PAPE, Thomas; MARTON, Paolo. *Andrea Palladio*. Köln: Benedikt Taschen, 1993.
- YARWOOD, Doren. *La arquitectura en Europa: Renacimiento y Clasicismo - 1420-1800*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, 1994.
- ZANCHETTI, Silvio Mendes. O Recife do século XVIII como cidade barroca. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 6., 2000. Natal: *Anais... Natal*: PPGAU/UFRN, 2000. 1 CD ROM.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIAS:

Achim Bednorz – ©BEDNORZ-IMAGES: 62, 94, 95, 96, 98, 105, 113, 114, 115, 116, 117, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 156.

Guido Maia: 79, 87, 162.

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP: 241, 242, 243, 244, 245, 249.

Paolo Marton: 12, 14, 16, 18, 19.

Pino dell'Aquila – *Foto Arch. Pino Dell'Aquila*: 82, 83, 84, 85, 86.

Rodrigo Baeta, 1997: 78, 81, 155, 220, 221, 222, 230.

Rodrigo Baeta, 2002: 259.

Rodrigo Baeta, 2006: 189, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237.

Rodrigo Baeta, 2007: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 56, 57, 58, 61, 63, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 173, 174, 176, 184, 185, 186, 188, 190, 192.

Rodrigo Baeta, 2008: 158, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336.

Zipacna 1: 124.

REPRODUÇÕES DE PUBLICAÇÕES:

Figura 7: Benevolo (2006b, p. 8); Figura 9: Benevolo (2006a, p. 283); Figura 10: Benevolo (1997, p. 381); Figura 11: Palladio (1951, iv Libro, p. li, liii, l, lvii); Figura 13: Palladio (1951, iii Libro, p. xix,xx); Figura 15: Palladio (1951, ii Libro, p. xi); Figura 17: Palladio (1951, ii

Libro, p. xiii); Figura 24: Weisbach (1934, p. 162); Figura 25: Portoghesi (1997, p. 182); Figura 30: Weisbach (1934, p. 152); Figura 33: Argan e Contardi (1993, p. 275); Figura 36: Frutaz (1962, v. 2, p. 268); Figura 37: Marder (1998, p. 73); Figura 38: Sitte (1992, p. 121); Figura 40: Benevolo (2004, p. 66); Figura 42: Ficacci (2000, p. 751); Figura 47: Marder (1998, p. 130); Figura 48: Benevolo (2004, p. 65); Figura 49: Benevolo (2004, p. 71); Figura 50: Della Valle, Fondi e Sterpi (1997, p. 65); Figura 51: Ficacci (2000, p. 698); Figura 52: Coen (1996, p. 186); Figura 53: Insolera e Sette (2003, p. 118); Figura 54: Coen (1996, p. 178); Figura 55: Ficacci (2000, p. 740); Figura 59: Marder (1998, p. 168); Figura 60: Fontana (2003, p. 154); Figura 64: Portoghesi (1994, p. 266); Figura 65: Portoghesi (1994, p. 267); Figura 66: Portoghesi (1994, p. 102); Figura 69: Portoghesi (1994, p. 39); Figura 71: Weisbach (1934, p. 163); Figura 72: Borromini (1993, Tavola V); Figura 77: Portoghesi (1997, p. 126); Figura 80: Dardanella, Klaiber, Millon (2006, p. 237); Figura 88: Biermann (2003, p. 136); Figura 89: Biermann (2003, p. 137); Figura 90: Fonte: Biermann (2003, p. 133); Figura 91: Biermann (2003, p. 133); Figura 92: Biermann (2003, p. 131); Figura 93: Dardanella, Klaiber, Millon (2006, p. 143); Figura 106: Benevolo (1988, v. 2, p. 1166); Figura 109: Norberg-Schulz (1986, p. 32); Figura 110: Norberg-Schulz (1986, p. 32); Figura 111: Weisbach (1934, p. 403); Figura 112: Weisbach (1934, p. 433); Figura 122: Norberg-Schulz (1986, p. 76); Figura 123: Norberg-Schulz (1986, p. 76); Figura 125: Norberg-Schulz (1986, p. 76); Figura 131: Norberg-Schulz (1986, p. 80); Figura 134: Grodecki (1978, p. 148); Figura 135: Sutton (2004, p. 211); Figura 136: Norberg-Schulz (1986, p. 91); Figura 141: Benevolo (1981, v. 2, p. 1176); Figura 146: Toman e Bednorz (2004, p. 216); Figura 147: Norberg-Schulz (1986, p. 110); Figura 148: Norberg-Schulz (1986, p. 102); Figura 149: Norberg-Schulz (1986, p. 102); Figura 153: Pevsner (1982, p. 255); Figura 154: Norberg-Schulz (1986, p. 98); Figura 157: Fonte: Norberg-Schulz (1986, p. 98); Figura 159: Insolera (1996, p. 193); Figura 160: Ficacci (2000, p. 710); Figura 161: Argan (1994, p. 37); Figura 163: Lavedan (1975, p. 255); Figura 164: Kostof (1991, p. 250); Figura 165: Norberg-Schulz (1986, p. 15); Figura 166: Kostof (1991, p. 237); Figura 167: Kostof (1991, p. 238); Figura 168: Insolera (1996, p. 200); Figura 169: Benevolo (1988, v. 1, p. 429); Figura 170: Coen (1996, p. 63); Figura 171: Ficacci (2000, p. 689); Figura 172: Frutaz (1962, v. 3, tavola 415); Figura 175: Pinelli (2000, v. 1, p. 215); Figura 177: Ficacci (2000, p. 690); Figura 178: Ficacci (2000: 745); Figura 179: Ficacci (2000, p. 698); Figura 180: Ficacci (2000, p. 697); Figura 181: Ficacci (2000, p. 690); Figura 182: Ficacci (2000, p. 690); Figura 183: Portoghesi (1997, p. 249); Figura 187: Coen (1996, p. 183); Figura 191: Portoghesi (1994, p. 400); Figura 193: Ferrez (1988, p. 139); Figura 194: Ferrez (1988, p. 124-125); Figura 195: Ferrez (1988, p. 64, 65); Figura 196: Ferrez (1988, p. 133-134); Figura 197: Sampaio (2005, p. 183); Figura 198: Sampaio (2005, p. 70); Figura 199: Sampaio (2005, p. 57); Figura 200: Martinez (1997, p. 203); Figura 201: Sampaio (2005, p. 36); Figura 202: Ferrez (1988, p. 24-25); Figura 203: Ferrez (1988, p. 147); Figura 204: Ferrez (1988, p. 54); Figura 205: Ferrez (1988, p. 149); Figura 206: Ferrez (1988, p. 98); Figura 207: Ferrez (1988, p. 57); Figura 208: Sampaio (2005, p. 60); Figura 209: Ferrez (1988, p. 55); Figura 238: Ferrez (1988, p. 50-51); Figura 239: Motta (1987, p. 109); Figura 240: Martins e Damasceno (1996, capa); Figura 252: Ferrez (1997, p. 352); Figura 283: Martins e Damasceno (1996, p. 47); Figura 285: Martins e Damasceno (1996, p. 46); Figura 287: Martins e Damasceno (1996, p. 45);



Esta obra foi publicada no formato 170 x 240mm
utilizando a fonte DTL Documenta
Impresso na Gráfica Santa Marta, na Paraíba.
Papel Off-Set 90 g/m² para o miolo e
Papel Triplex 350 g/m² para a capa.
Tiragem de 500 exemplares