



EDUFBA



RODRIGO ESPINHA BAETA



TEORIA DO  
BARROCO



## TEORIA DO BARROCO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA

Dora Leal Rosa

VICE REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Antônio Fernando Guerreiro de Freitas

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



FACULDADE DE ARQUITETURA

DIRETORA

Naia Albán

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

COORDENADOR

Francisco de Assis Costa

CONSELHO EDITORIAL

Francisco de Assis Costa (coordenação editorial)

Gilberto Corso Pereira

Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes

Mário Mendonça de Oliveira

Odete Dourado Silva

Paola Berenstein Jacques

Pasqualino Romano Magnavita

# TEORIA DO BARROCO

RODRIGO ESPINHA BAETA

SALVADOR  
EDUFBA - PPGAU  
2012



2012, Rodrigo Espinha Baeta  
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.  
Feito o Depósito Legal.  
1ª Reimpressão: 2014

CAPA E PROJETO GRÁFICO  
Gabriela Nascimento

FOTO DA CAPA  
Abóbada da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, em Roma  
Rodrigo Espinha Baeta, 2011.

REVISÃO  
Isadora Cal Oliveira

NORMALIZAÇÃO  
Adriana Caxiado

Sistema de Bibliotecas - UFBA

B142t Baeta, Rodrigo Espinha.  
Teoria do Barroco / Rodrigo Espinha Baeta. - Salvador: EDUFBA : PPGAU, 2012.  
214 p.

ISBN 978-85-232-0995-7

1. Barroco. 2. Arquitetura barroca. 3. Arte barroca. I. Título.

CDU – 72.034

Editora filiada à

AELAC  
ASOCIACION DE EDITORIALES  
UNIVERSITARIAS DE AMERICA  
LATINA Y EL CARIBE

ABEU  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

CBaL  
Câmara Bahiana do Livro

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

Este livro é o 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 desde a época de minha graduação na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EA/UFMG), mas as principais indagações começariam a ser formuladas e perseguidas quando frequentei o Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos da Universidade Federal da Bahia (IX CECRE UFBA), concluído no ano de 1996. As pesquisas tomariam forma durante o Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA), onde seria desenvolvida, com orientação da professora Odete Dourado, a dissertação *Ouro Preto: cidade Barroca* – concluída em 2003.

Meus estudos sobre a conceituação do Barroco avançariam por conta da tese elaborada junto ao PPGAU/UFBA, com orientação da professora Eloísa Petti Pinheiro, intitulada *Teatro em grande escala: a cidade barroca e sua expressão na América hispânica* – tese defendida no ano de 2011. Através da atribuição de uma bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para Estágio de Doutorado no Exterior (Programa PDEE) pude realizar diversas pesquisas na cidade de Roma junto ao Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici da Università degli Studi di Roma, La Sapienza – contribuindo abertamente para minha compreensão sobre a essência do Barroco.

Consequentemente, em primeiro lugar, é necessário salientar a importância que a Universidade Federal da Bahia, a Faculdade de Arquitetura e o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e

Urbanismo tiveram para o desenvolvimento deste trabalho, já que vêm impulsionando, há mais de 15 anos, minhas investigações e minhas publicações – particularmente as pesquisas que desenvolvo sobre a temática do Barroco.

Igualmente, não poderia deixar de reconhecer o crescimento acadêmico que venho obtendo em minhas experiências como docente de História e Teoria da Arquitetura na FA/UFBA – inicialmente como Professor Substituto (1996 e 2005), depois como Professor Assistente (2009 a 2011) e agora ocupando o cargo de Professor Adjunto (desde outubro de 2011). Também edificantes são minhas recentes incursões como Professor Colaborador do Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE/UFBA) e no PPGAU como Pesquisador Associado e membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa e à Produção Editorial (NAPPE).

Ainda sou grato ao PPGAU/UFBA por ter editado este livro em parceria com a Edufba. Agradeço, especialmente, seu atual Coordenador, o Professor Xico Costa, bem como as “meninas” do NAPPE, as professoras, companheiras e amigas, Thais Portela e Ana Carolina Bierrenbach.

Devo dizer que o pessoal da Edufba contribuiu imensamente para a elaboração do livro: sobretudo agradeço à sua Diretora, professora Flavia Garcia Rosa e à Susane Barros, Coordenadora Editorial, pela paciência, presteza e pelo esforço despendido para a publicação desta obra – assim como para o seu lançamento em “tempo recorde”. Também reconheço o ânimo e a qualidade dos serviços técnicos prestados por Isadora Oliveira, na minuciosa revisão da redação, Adriana Caxiado, na normalização do texto, e Gabriela Nascimento, na elaboração do projeto gráfico.

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.*

Por outro lado, reconheço o papel fundamental que a Pró-Reitoria de Pesquisa, Criação e Inovação (PROPCI) em parceria com Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação (PROPG) da UFBA tiveram para o desenvolvimento deste trabalho. Por meio do Edital Programa de Apoio a Pesquisadores Emergentes da UFBA (PRODOC) foram concedidos os recursos para o encaminhamento da pesquisa que coordeno denominada *Interfaces entre a arquitetura religiosa e a construção da paisagem urbana barroca no Brasil colonial*. Entre as atividades previstas no orçamento, foi incluída uma viagem de campo para estudos sobre o Barroco na qual tive a oportunidade de visitar muitos dos mais importantes monumentos do período em Portugal, Alemanha, República Tcheca e Áustria. Esta viagem aconteceu em julho de 2012, ocasião em que confeccionei grande parte das fotografias que ilustram esta publicação.

Muito significativa foi minha estadia em Roma durante o doutorado e particularmente o apoio dado pelo professor Augusto Roca de Amicis, docente do Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura dell'Università di Roma, e especialmente a tutoria oferecida pelo professor Marcello Fagiolo, componente da mesma instituição e diretor do Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma.

Devo declarar um agradecimento especial à UNIFACS e à Coordenadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo, Professora Liliene Ferreira Mariano da Silva, por terem fomentado parte das pesquisas que deram origem a esse livro quando era docente da instituição, seja através do apoio ao laboratório Arquimemória – vinculado ao Núcleo de Extensão e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (NEPAUR) –, que coordenei de 2008 a 2011, seja através do financiamento de minhas horas de pesquisa e extensão relativas ao funcionamento do laboratório.

Muitos amigos ampararam a elaboração da pesquisa simplesmente pelas conversas e experiências que tivemos – e que apresentariam alguma relação com a temática do Barroco: André Dangelo, parceiro de muitos debates sobre o tema; 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; Luiz Antonio Fernandes Cardoso (Lula), recordando seus significativos relatos sobre as cidades coloniais lusitanas; Daniel Paz, companheiro de duas viagens “barocas” à Europa, nos anos de 2011 e 2012; meu colega lusitano Joaquim Santos, *cicero-ne* em Portugal, grande conhecedor da arquitetura portuguesa; e ainda, André Lissonger, Nivaldo Andrade, Cesar Henriques Matos, Fernando Marcio Oliveira, Ida Pela, Henrique Pereira, Alice Viana, Monique Sanches, entre tantos outros.

Dando continuidade aos agradecimentos conferidos a pessoas que, de alguma maneira, contribuiriam para o desenvolvimento desta publicação, devo distinguir a professora Odete Dourado, por ter me apresentado ao universo da crítica em arquitetura e por ter orientado minha dissertação de mestrado, de onde provém a temática essencial que comandaria este livro – a avaliação teórica do Barroco.

Nesta direção, o livro não existiria sem a preciosa contribuição da Professora Eloísa Petti Pinheiro. Na verdade, este texto é uma revisão do primeiro capítulo da tese que defendi no ano de 2011, e que foi orientada com muita paciência e compreensão por Elô.

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

Finalmente, não teria conseguido escrever este livro com tanto prazer sem o amor que sinto pela minha esposa, amada, amiga, companheira, colega de trabalho, e parceira intelectual, Juliana Cardoso Nery. Também devo agradecer ao nosso filho Artur, menino brilhante, amigo e o outro grande amor de minha vida.

## SUMÁRIO

13  
APRESENTAÇÃO

15  
INTRODUÇÃO

31  
AS PRIMEIRAS TEORIAS E DISCURSOS  
SOBRE O BARROCO

87  
CRISE E PERSUAÇÃO

119  
IMAGEM E IMAGINAÇÃO

141  
CLASSICISMO, BARROCO E INOVAÇÃO

191  
O GRANDE TEATRO DO MUNDO

207  
BARROCO: PERSUAÇÃO, IMAGINAÇÃO,  
PROPAGANDA, INOVAÇÃO E TEATRO

211  
REFERÊNCIAS



## APRESENTAÇÃO

Não se pode duvidar da importância que o Barroco guarda para a formação da cultura brasileira. Frente ao acervo monumental de obras de literatura, música, arte, arquitetura e, inclusive, cidades – obras que se apresentariam, nos séculos XVII e XVIII, como as mais eloquentes manifestações da poética barroca luso-brasileira –, muitas investigações vem sendo desenvolvidas. Contudo, é possível perceber, em diversos estudos que tratam da temática no Brasil, uma grave deficiência de formação por parte dos autores, deficiência relativa a um conhecimento seguro dos fundamentos críticos que poderiam amparar a caracterização do fenômeno – fato que, obviamente, fragiliza a análise das obras pesquisadas. Na verdade, ou os pesquisadores ignoram qualquer motivação que permeie o inebriante espírito barroco, ou cometem grandes equívocos no que se refere ao julgamento das obras enquanto expressão artística.

Neste sentido, o livro *Teoria do Barroco* almeja preencher uma grave lacuna relativa à escassez de textos que discorram sobre os princípios essenciais do Barroco, especialmente se considerarmos estudos derivados de investigações desenvolvidas por autores brasileiros. O objetivo máximo desta publicação seria o de proporcionar um termo conceitual que pudesse contribuir para as pesquisas que estão sendo desenvolvidas; um texto que revele um juízo particular sobre o fenômeno, abrindo, deste modo, outras possibilidades para a interpretação teórica do Barroco enquanto experiência artística – assim como favorecendo a apreensão crítica das suas mais significativas manifestações.

Para isto *Teoria do Barroco* contaria, inicialmente, com uma análise que perseguiria a avaliação crítica das primeiras teorias “clássicas” desenvolvidas sobre o tema. Este debate colocaria em questão a constituição de uma diversificada teorização – desde suas

primeiras categorizações positivas, fundadas em meados do século XIX, até o discurso dos mais significativos críticos que discorreriam sobre o Barroco na primeira metade do século XX. Desta forma, seria aberto o caminho para a posterior construção de um juízo individual, juízo fundado na revisão do pensamento de alguns célebres teóricos e historiadores da arte modernos: como o crítico italiano Giulio Carlo Argan e o historiador espanhol José Maravall, entre tantos outros estudiosos contemporâneos que versaram sobre o período.

Assim, não seria possível abrir espaço para a descrição de nenhuma obra no texto corrido – em prol da construção de um discurso de caráter mais reflexivo sobre os princípios essenciais do Barroco. A ideia seria a de investir em uma narrativa fluida e naturalmente orgânica que privilegiasse, exclusivamente, o desenvolvimento de uma visão teórica sobre o fenômeno.

Contudo, o livro é vastamente ilustrado com as mais diversas situações em que o inquietante espírito barroco esteve manifesto nos séculos XVII, XVIII – e até mesmo no XIX. Na verdade, se não existem descrições de obras no texto corrido, as legendas das figuras oferecem vastas análises das obras exibidas: proporcionam – em interface com as expressivas imagens integradas – ocasiões de experimentação dos conceitos elaborados durante a narrativa. Ou seja, as figuras e as legendas devem ser consideradas como elementos componentes do conteúdo mínimo e essencial do livro – frequentemente tão significativas como o próprio texto.

## INTRODUÇÃO

Barroco, adjetivo. O Barroco em arquitetura é uma nuance do bizarro. Ele é, se se quer, o refinamento (sic), ou se fosse possível dizer, o abuso. A austeridade está para o refinamento do gosto assim como o barroco está para o bizarro, do qual é o superlativo.

A ideia de Barroco carrega consigo a ideia de ridículo, levada ao extremo. Borromini ofereceu os maiores modelos de bizarrice. Guarini pode passar pelo mestre do Barroco. A capela da Santissima Sindome em Torino, construída por este arquiteto, é o exemplo mais chocante deste citado gosto. (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2001, tomo 1, p. 159, tradução nossa)

Com esta implacável definição, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) preenchia o verbete *Baroque* de seu *Dictionnaire historique d'architecture*, publicado em 1832, verbete que era, na verdade, uma reprodução quase literal da definição que daria ao vocábulo mais de quatro décadas antes na *Encyclopédie Méthodique*, obra dedicada à arquitetura, e confiada ao então jovem arqueólogo francês. Em 1788, ano da primeira edição da enciclopédia, este não era, certamente, o pior juízo que se poderia retirar daquele “gosto bizarro” que teria contaminado as boas regras da arte nos últimos dois séculos, e que em finais do *Settecento* estava praticamente extinto do velho continente – mas ainda perdurava insistentemente no cenário distante da América Ibérica. Em um momento em que o racionalismo iluminista influenciava decisivamente os cânones de grande parte da arte que se estava produzindo, a ebriedade, a hipnose, a hipertrofia de motivos plásticos, a dramaticidade, o ilusionismo óptico, em síntese, a aparente filiação das manifestações da arte barroca à subjetividade e ao impulso irracional, era uma postura inadmissível para a rigorosa crítica estética do Neoclassicismo.

A cultura arquitetônica iluminista pregava um respeito incondicional ao passado greco-romano. Exigia a imitação dos modelos

da Antiguidade Clássica não mais fundada no plano abstrato das ideias, dos conceitos, não mais inspirada nas leis invisíveis do cosmos, leis universalmente e eternamente válidas – concepção assumida no período humanista pelos agentes do Renascimento. Para os arquitetos neoclássicos seria decretada a necessidade de se conhecer, pela primeira vez com rigor científico, as ruínas dos edifícios e das cidades do auge da civilização ocidental. Os monumentos gregos e romanos, que tanto haviam sensibilizado e inspirado os humanistas dos séculos precedentes, passariam a ser considerados fontes seguras para o estudo das antigas tipologias arquitetônicas, para a análise dos seus sistemas construtivos, para a apreciação das soluções morfológicas e da linguagem edilícia do passado clássico – investigações amparadas pela nascente disciplina da Arqueologia. Consequentemente, a ação do arquiteto passaria, grosso modo, por uma avaliação dos modelos e das soluções plástico-compositivas do mundo clássico, servindo como instrumento básico para a produção da nova Arquitetura: através de uma visão racionalizada e simplificada dos modelos, se empreendia a sua imitação factual, adaptando as referências precedentes às demandas do presente.

Em Arquitetura o resultado seria a elaboração de obras de caráter puro e lógico; obras simples e racionais, que respeitavam rigidamente as boas regras dos clássicos: manifestações que não poderiam estar mais distantes do caprichoso gosto precedente – que ainda se praticava obstinadamente em meados do século XVIII – e que se baseava, segundo o juízo iluminista, na incompreensível corrupção dos cânones oriundos da herança clássica greco-romana. Por isso, pela primeira vez, esta maneira bizarra foi reconhecida e caracterizada como uma das tendências aniquiladoras do bom senso estético que teria contaminado alguns artistas – e especialmente algumas regiões – no *Seicento* e no *Settecento*. Neste sentido, a desaprovação em relação à obra dos maiores artistas italianos do século XVII, e principalmente a censura a Borromini que o arquiteto italiano Francesco Milizia (1725-1798) exprimiu, em 1787, em seu *Dizionario delle belle arti del*

*Disegno*, revelaria claramente a construção da imagem negativa que o gosto barroco teria assumido para os críticos do Neoclassicismo:

Borromini em arquitetura, Bernini em escultura, Pietro da Cortona em pintura e o Cavaleiro Marini em poesia são a peste do gosto. Peste que contaminou um grande número de artistas. Não existe mal que não possa gerar um bem. É bom ver aquelas suas obras e condená-las. Servem para saber o que não se deve fazer. São consideradas como os delinquentes que sofrem as penas de sua iniquidade por ordem das pessoas razoáveis. [...] Borromini levou a extravagância ao mais alto grau de delírio. Deformou todas as formas, mutilou frontispícios, inverteu volutas, cortou ângulos, ondulou molduras e cornijas e multiplicou cartuchos, caracóis, mísulas, zigue-zagues e mesquinhas de toda sorte. A arquitetura de Borromini é uma arquitetura ao revés. Não é uma arquitetura, é uma vitrina de um ebanista fantástico. (MILIZIA, 1827, tomo 1, p. 164-165, tradução nossa)

As obras “decadentes” e “transgressoras” destes mestres italianos e daqueles que os ousaram seguir (Figuras 1 a 5) deveriam ser condenadas: eram o superlativo do mau gosto; a antítese da arte – a antiarte.<sup>1</sup> Contudo, o adjetivo “barroco” não foi particularmente

---

1 Muito elucidativa é também a condenação radical à figura de Borromini que Milizia exortava, já em 1778, nas suas *Memorie degli architetti antiche e moderni*: “Borromini foi um dos primeiros homens de seu século pela grandeza do seu engenho, e um dos últimos pelo uso ridículo que fez dele. Em arquitetura ele foi como um Seneca no estilo literário, e um Marino na poesia. Ao princípio, quando copiava, fazia bem: mas depois, se lançou a fazer coisas por si mesmo, impulsionado por um desenfreado amor pela glória em ultrapassar Bernini – caiu, por assim dizer, em heresia. Preferiu alcançar a excelência pela novidade. Não compreendeu a essência da arquitetura.” (MILIZIA, 1791, tomo 2, p. 210, tradução nossa)  
Também interessante é este trecho, do mesmo livro, em que Milizia se refere a uma igreja supostamente construída pelo grande mestre Guarino Guarini em Vicenza, cidade onde viveu no *Cinquecento* um dos ícones do Humanismo para os neoclássicos – Andrea Palladio: “Grande coragem de Guarini em fazer este disparate em uma cidade palladiana. Uma coragem assim não é rara nos artistas: basta uma boa dose de ignorância, e subitamente aparece uma presunção desenfreada, e não se vê mais nada além de si mesmo. [...] Sustentou contra Palladio os frontões interrompidos, e caiu em todos os abusos, e nos defeitos mais absurdos. Janelas de meia lua, e de formas absurdamente extravagantes, colunas torcidas, pilastras acaneladas a lisas, e todas espécies de caprichos. Quem gostar da arquitetura de Guarini, que faça bom proveito; mas que esteja entre os loucos.” (MILIZIA, 1791, tomo 2, p. 262, tradução nossa)

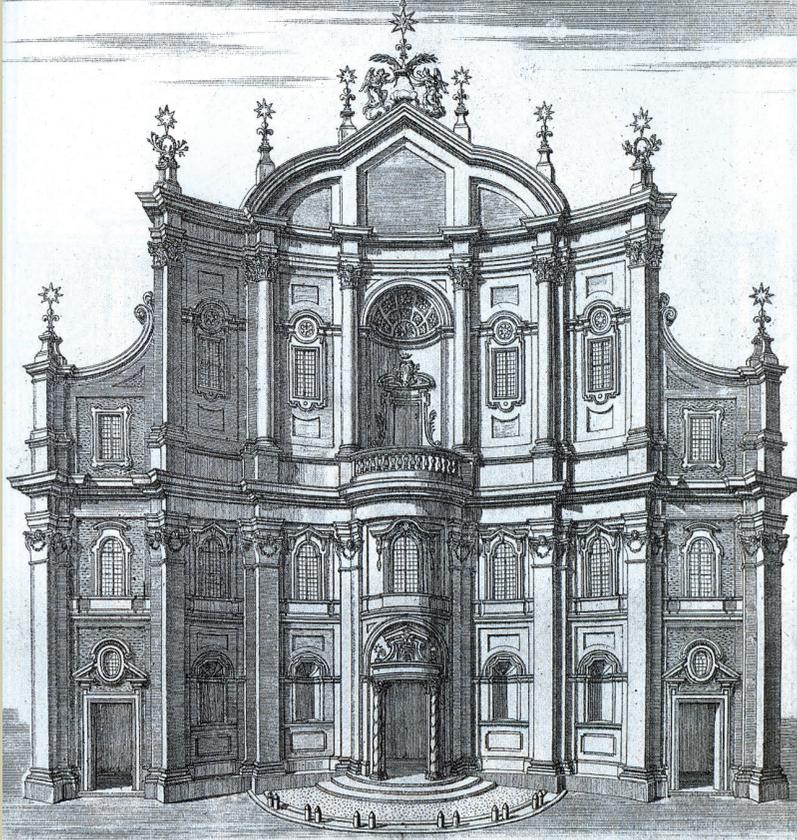


FIGURA 1: Desenho em perspectiva de uma das composições propostas para a fachada do Oratório di San Filippo Neri, edifício projetado por Francesco Borromini (1599-1667) e construído entre 1637 e 1649. O desenho foi retirado do livro do arquiteto publicado postumamente em 1725 e intitulado *Opus Architectonicum* (1993), livro que conta a história do processo de concepção do monumento. Artíficos engenhosos, como a oposição entre a persuasiva e acolhedora fachada côncava e a pronunciada convexidade da parte inferior do eixo central – onde se abriria o suposto acesso principal ao edifício –, provocariam a rejeição dos críticos iluministas. (BORROMINI, 1993, tavola v)

utilizado por nenhum artista que praticava estas “heresias” à beleza clássica e ao belo, seja no século XVII ou no XVIII – eles se auto-denominavam, simplesmente, modernos. Igualmente, a palavra não constava sequer no vocabulário artístico comum às academias – que eram os maiores instrumentos de censura ao gosto barroco – ainda por volta de 1740. Até então, nenhuma referência histórica ou bibliográfica poderia ser encontrada que tivesse utilizado o vocábulo “barroco” com o sentido pejorativo que passaria a assumir para as artes.



FIGURA 2: Desenho do nicho central e da janela do segundo piso da fachada do Oratorio dei Filippini. Retirado do livro *Opus Architectonicum* (1993). Apesar de parecer uma representação em perspectiva, é um desenho em elevação que revelaria a técnica do *trompe-l'œil* (engano dos olhos) que Borromini utilizaria para forçar a perspectiva e aumentar virtualmente a profundidade do nicho. (BORROMINI, 1993, tavola xx)

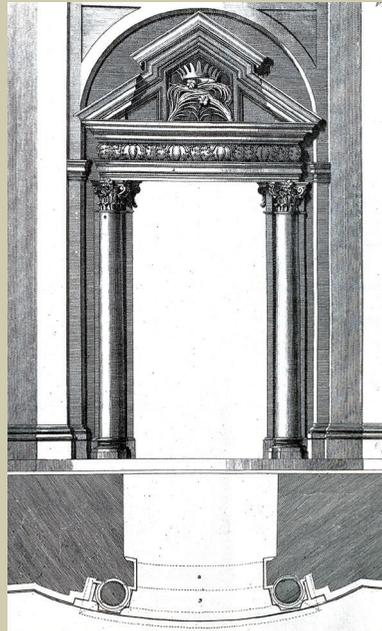


FIGURA 3: Desenho em elevação da porta principal da fachada do Oratorio dei Filippini, retirado do livro *Opus Architectonicum* (1993), publicado em 1725. Esta foi a portada definitivamente executada, e que se difere substancialmente daquela exposta no desenho da fachada da Figura 1. A quebra do frontão revelaria um sentimento de liberdade no que se refere à reinterpretação seiscentista do legado do classicismo greco-romano. (BORROMINI, 1993, tavola vii)

Para além desses fatos, o surgimento da palavra é decididamente controverso, sendo que duas versões são as mais aceitas. A mais reconhecida pelos franceses, espanhóis e portugueses atesta que o termo seria proveniente da palavra portuguesa barroco, em espanhol *berrueco*, e que seria uma expressão usada em joalheria para identificar um tipo de pérola irregular, mais barata que as perfeitas pérolas redondas. Segundo o crítico de arte francês Victor-Lucien Tapiè, essa denominação é a que aparece nos *Coloquios dos simples*,

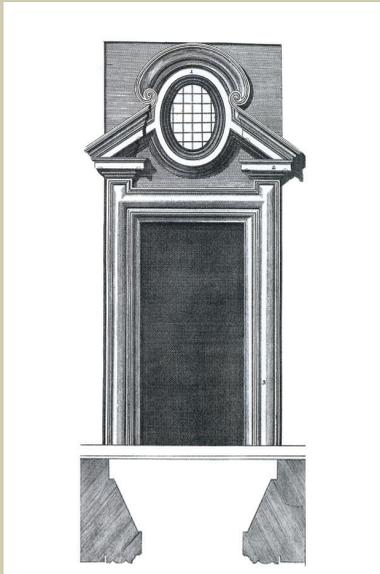


FIGURA 4: Desenho em elevação das portas laterais dispostas na fachada do Oratorio dei Filippini. Só a da direita seria construída. Reparar o sentido de interpenetração que o óculo elíptico provocaria no vértice do frontão que coroaría o acesso ao edifício. Este tipo de distorção da herança clássica não seria tolerado pelos teóricos e pelos artistas vinculadas ao Neoclassicismo. *Opus Architectonicum*. (BORROMINI, 1993, tavola xiii)

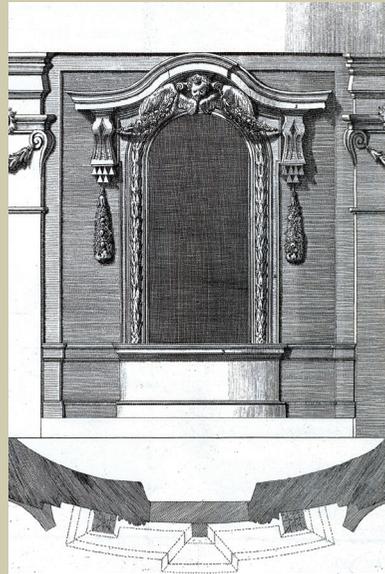


FIGURA 5: Elevação da janela central que se abre sobre a porta principal do Oratorio di San Filippo Neri, edifício projetado por Francesco Borromini. Neste caso, o arquiteto claramente se afastaria do repertório tradicional preconizado pela herança greco-romana criando novas possibilidades de utilização de elementos para a composição da modenatura arquitetônica da fachada principal. Desenho retirado do livro *Opus Architectonicum*. (BORROMINI, 1993, tavola xv)

*e drogas he cousas medicinais da India*, do médico português Garcia da Orta (1500-1568), publicado em Goa em 1563. (TAPIÈ, 1961) Mas o poeta Affonso Romano de Sant'Anna antecipa sua aparição em outros documentos e referências bibliográficas, e explica a própria raiz da palavra lusitana, origem que remontaria ao nome de uma cidade em que os portugueses comercializavam na Índia:

Naqueles fabulosos anos dos descobrimentos e colonização, em que se ia ao Oriente em busca de especiarias para condimentar e conservar os alimentos, e do Brasil e África arrancavam-se ouro, prata e diamantes,

os portugueses acabaram se instalando numa cidade da Índia onde se cultivavam pérolas.

Uma pérola.

Uma pérola defeituosa. Não redonda. Não perfeita.

Mas uma pérola com reentrâncias e concavidades.

De uma pérola assim é que veio a palavra barroco. Aliás, não da pérola em si, como ensinam os manuais, mas do lugar na Índia, onde esse tipo de pérola era encontrado facilmente. Lá os navegantes portugueses desembarcaram em 1510 e começaram um lucrativo comércio de pérolas. As pérolas meio retorcidas vinham de Broakti, cidade cujo nome os portugueses pronunciavam como ‘Baroquia’. Não tardou muito para que ‘Baroquia’ virasse ‘Barroca’. E todas as pérolas que não fossem perfeitas passassem a ser chamadas de ‘pérolas barrocas’. Tais pérolas, bem mais baratas que as ‘pérolas redondas’, logo começaram a ser mencionadas em diversos documentos. Em 1531 no inventário do imperador Carlos V; em 1552 na *Historia General de las Indias*, de Gómara; em 1555 no inventário do rei de Túnis. (SANT’ANNA, 2000, p. 84-85)

Sem embargo, não seria essa a origem do termo aceita pela maioria dos críticos italianos. Francesco Galluzzi (2005, p. 18), como tantos outros estudiosos da arte do período, anteciparia o surgimento da palavra para o século XIII. Para o historiador, o vocábulo – *barocco* em italiano – seria proveniente do silogismo medieval *baroco*, silogismo baseado na combinação das vogais “a-o-o” onde “a” marcaria uma proposição universalmente afirmativa e as vogais consecutivas “o” marcariam uma proposição particularmente afirmativa. A construção do vocábulo *baroco* apareceria principalmente com o objetivo de promover a memorização da sequência destas proposições, o que tornaria legítimo, desde então, a expressão *sillogismo in baroco*:

Já é geralmente aceito, há algum tempo, depois dos estudos determinantes de Migliorni e Kurz, que o termo ‘barroco’ tenha aparecido pela primeira vez no século XIII, entre as definições cunhadas pelos lógicos escolásticos para a classificação, segundo os princípios da arte mnemônica (que propriamente na idade barroca seria colorida por sugestivas tintas esotéricas), dos diversos tipos de silogismo (o modelo de proposição dedutiva da lógica aristotélica). Era um daqueles vocá-

bulos elaborados artificialmente nos quais a combinação das vogais e consoantes, cada uma correspondendo a um caractere distintivo do silogismo ao qual se referia, permitia conservar na memória a classificação das diferentes tipologias de proposições lógicas individuais do aristotelismo cristão. A mais famosa de tais classificações é oferecida pelas *Summulae logicales* de Pietro Ispanico (nascido em Lisboa entre 1210 e 1220 e morto em 1270, depois de se tornar Papa com nome de João XXI), onde se indicam ainda as chaves para a interpretação e para o uso da nomenclatura proposta. Aqui se apresenta um elenco de tais termos: ‘*Barbara, celarent, darii, ferion, baralipton / Cesare, camestres, festino, baroco, darapti [...]*’.

*In baroco* seria, segundo a classificação de Pietro Ispanico, um silogismo no qual se encontram uma proposição universalmente afirmativa como primeiro termo, indicada pela primeira vogal, (A); enquanto a segunda e a terceira proposição, indicadas pelas segundas e terceira vogais (O), são proposições particulares afirmativas. As consoantes B e C indicam respectivamente a figura cujo procedimento do silogismo deve ser reconduzido e os modos de tais processos (tais silogismos são identificados como o quarto modo da segunda figura). (GALLUZZI, 2005, p. 17-18, tradução nossa)

Contudo, independente da origem do vocábulo ter partido da palavra portuguesa barroco, ou do silogismo medieval *baroco*, nenhum dos dois sentidos que guardava originalmente teria uma clara e coerente interface com a designação que o adjetivo barroco assumiria para a crítica iluminista, juízo tão seguro nas palavras de Quatremère de Quincy e de Milizia. Na realidade, só em meados do *Settecento* apareceria a primeira referência significativa que atestaria o sentido figurativo que o termo iria tomar como expressão do gosto degenerado que havia pervertido vários artistas. Esta alcunha estaria implicitamente contida na edição de 1740 do *Dictionnaire de l’Académie Française*, a terceira edição deste importante compêndio da estética iluminista. No verbete *Baroque*, é possível encontrar, além da definição tradicional de “pérola irregular” – oriunda da expressão lusitana – a seguinte definição: “Barroco se

diz também do figurado por irregular, bizarro, desigual. Um espírito barroco, uma expressão barroca, uma figura barroca.” (ACADÉMIE FRANÇAISE, 1740, tomo 1, p. 140, tradução nossa)

Não obstante, a consciência do suposto caráter corrosivo, transgressor, corruptor das obras mais significativas da arquitetura e da arte do *Seicento* já era contemplada e compartilhada por grande parte da crítica artística desta própria centúria, particularmente na insolúvel querela entre os defensores da autoridade dos antigos e os artistas que propunham a inovação dos padrões compositivos e espaciais. Em pleno século XVII, época que veria nascer – em um cenário dominado pela exuberante produção de mestres como Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Francesco Borromini (1599-1667), Pietro da Cortona (1597-1669), Guarino Guarini (1624-1683), entre outros expertos nos artifícios da fantasia e da persuasão – a arte conhecida atualmente por barroca, praticamente toda a literatura artística contemporânea condenava a posição desses criadores e de suas obras em prol de uma postura mais conservadora. Os adeptos dos “antigos” entendiam que a arte deveria buscar o caminho do belo, e que esse caminho só poderia ser determinado pela revisão do legado dos clássicos, da história e da natureza, antecipando, em alguns aspectos, a teoria que seria retomada nos Setecentos.

Particularmente significativa foi a obra do mais importante historiador da arte do período, Gian Pietro Bellori (1613-1696), com sua biografia *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. (BELLORI, 2006) Publicada em 1672, o texto proclamava a superioridade dos artistas que respeitaram e impulsionaram o legado do Classicismo, usando como referência essencial uma das duas figuras mais proeminentes do *Cinquecento*: ao contrário do que havia pregado o arquiteto e historiador da arte quinhentista Giorgio Vasari (1511-1574), em seu livro de 1550 *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (VASARI, 1986), quem deveria impulsionar a produção artística “moderna” não seria o controverso, polêmico e terrível Miche-

langelo Buonarroti (1475-1564); mais de 100 anos após a primeira edição da importante biografia de Vasari, Bellori apontaria o pintor – contemporâneo de Michelangelo – Raffaello Sanzio (1483-1520) como o grande mestre da interpretação do antigo, maestro do desenho e da beleza. O artista italiano seria a referência ideal para servir como modelo para a imitação por parte dos modernos que não quisessem ser infectados pelo estilo exuberante de Bernini ou de Borromini. Por isso, seu livro começava com a biografia do pintor bolonhês Annibale Carracci (1560-1609) e terminava com a vida do pintor francês, e amigo pessoal do autor, Nicolas Poussin (1594-1665) – na interpretação de Bellori, dois dos mais fiéis seguidores do naturalismo clássico de Raffaello. A avaliação era tão tendenciosa que ele mal se referiria a Bernini, e sequer citaria Borromini, indubitavelmente as maiores personalidades da arte do século XVII.

Mesmo não conquistando um justo reconhecimento na obra do mais importante historiador contemporâneo da arte, Bernini foi absolutamente aclamado pelo público, pelo papa, pelas ordens religiosas, e até mesmo pelo Império Francês. Nem por isso chegou a adotar qualquer postura de solidariedade a Borromini – que foi censurado durante toda sua vida por inúmeros profissionais das áreas da teoria e do fazer artístico, execrado devido ao caráter incrivelmente arrojado e inovador com que concebia sua arquitetura. Pelo contrário, Bernini nunca deixaria de atacar seu arquirrival, apresentando frequentemente um profundo desgosto em relação ao aspecto transgressor, ao afastamento incondicional das boas regras da arte impresso nas obras do arquiteto lombardo. Em uma ocasião, quando estava na França em 1665, chamado pelo Imperador Luis XIV (1638-1715) para desenvolver o projeto para a nova fachada leste do Louvre, diria que Borromini não seguia as proporções humanas, mas que suas formas expressavam insolitamente quimeras – monstro com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão.<sup>2</sup> Bernini

---

2 “Depois se falou de Borromini como de um homem cuja arquitetura é extravagante, e que faz tudo o oposto daquilo que se poderia imaginar; os pintores e os escultores

também denunciaria seu desprezo por Borromini em outro famoso juízo, relatado em 1682 (*Vita del Cavaliere Gio Lorenzo Bernini*) pelo seu principal biógrafo, Filippo Baldinucci (1624-1697). Baldinucci descreve um trecho de uma conversa de Bernini com um importante prelado, conversa na qual Borromini era acusado de uma das maiores heresias possíveis: seguir a maneira gótica.

Alguém lhe disse uma vez, não sei quem, que um tal que havia sido seu discípulo, era um bravíssimo arquiteto; vós dizeis muito bem, respondeu, porque ele é um grande fanfarrão. Deste tal arquiteto – falando Bernini com um grande Prelado que dizia não poder suportar que ele por excessiva vontade de fugir das regras, por ser bom desenhista e modelador, tivesse desequilibrado tanto suas obras, que parecia que algumas delas tendiam para a maneira Gótica, ao invés do bom modo moderno, e antigo – disse: Senhor, vossa senhoria fala muito bem, porque é melhor ser um mal Católico que um bom Herege. (BALDINUCCI, 1682, p. 75, tradução nossa)

Na verdade, mesmo acusado de ser um dos corruptores da prudência, da boa medida e da simplicidade da arte clássica, Bernini também demonstraria em seu discurso uma visão comedida, muito mais cautelosa no que se refere à produção artística se comparada ao que dizia e edificava seu rival Borromini – que, como já foi visto, viria a ser proclamado pela crítica neoclássica o supra-sumo do mau gosto barroco (MILIZIA, 1791), juntamente com o arquiteto modenês Guarino Guarini (Figuras 6 a 10). No entanto, não só nas histórias da arte e nas biografias de artistas seiscentistas seria possível encontrar esta posição tendente a favorecer a linguagem pura do Classicismo e a condenar os excessos inovadores; a própria

---

quando se empenham em uma obra de arquitetura, fundam as proporções a partir do corpo humano; Borromini, ao contrário, funda as proporções sobre Quimeras.” (CHANTELOU, 1972, p. 289-290, tradução nossa)

Afirmção de Bernini narrada por Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), personagem que foi o responsável por ciceroniá o grande mestre em sua viagem à França, e que minuciosamente relataria sua estadia na publicação de 1671: *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*.

teoria da arte recriminaria o papel daqueles modernos que viriam a receber a alcunha de barrocos só no *Settecento*:

Este aspecto introduz o último gênero que caracteriza a literatura artística seiscentista, depois daquela moralística e daquela historiográfica, ou seja, a série de escritos propriamente teóricos sobre os princípios estéticos que uma obra deveria obedecer para ser congruente com a ideia de belo; na prática os escritos que (exatamente da mesma forma que a ideia de belo belloriana) definem a poética do século. Mas, neste caso nos deparamos com um fato que poderia parecer algo paradoxal: nenhum dos escritos sobre a poética seiscentista dedicados às artes visivas parece poder ser identificado como o porta-voz da poética barroca (assim como a historiografia coetânea subvaloriza o que foi trazido pela figura de Bernini). (GALLUZZI, 2005, p. 34, tradução nossa)

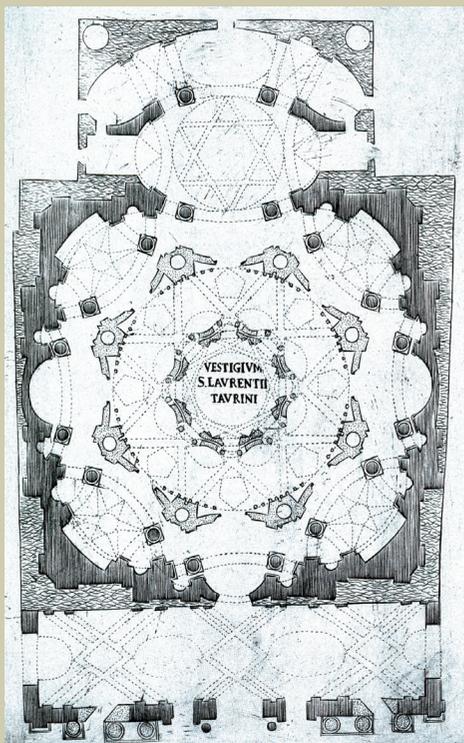


FIGURA 6: Planta da Igreja de San Lorenzo, em Torino, projetada por Guarino Guarini (1624-1683) e construída entre 1668-1687. O desenho mostraria, em projeção, as cúpulas da nave e do presbitério. Os espaços que sequencialmente se justapunham e se interpenetram seriam uma das maiores características da arquitetura de Guarino Guarini – horrorizariam abertamente os críticos iluministas. Gravura sobre cobre de 1666, publicada 20 anos depois na compilação de desenhos do mestre intitulada *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*. (BIERMANN, 2003, p. 136)

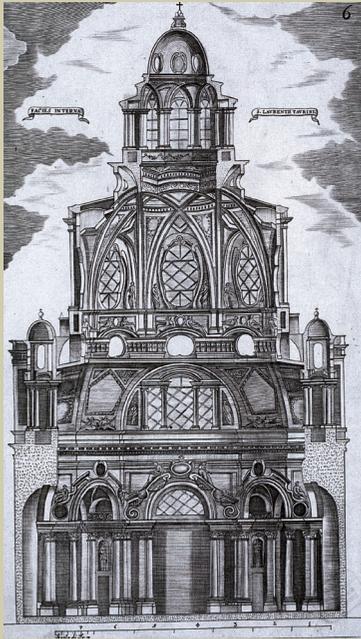


FIGURA 7: Corte da nave da Igreja de San Lorenzo, em Torino. Gravura sobre cobre de Guarino Guarini, 1666. Retirada da publicação *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, publicada em 1686. A nave centralizada seria composta por capelas convexas que contrairiam o espaço; ao promoverem um movimento de expansão para a cavidade interior do templo, o ambiente da nave ficaria virtualmente estrangulado. (BIERMANN, 2003, p. 137)

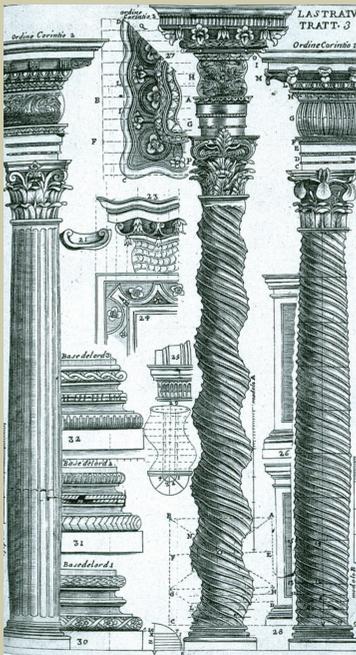


FIGURA 8: As ordens “góticas” e “cariatídicas”, artificios arquitetônicos que deveriam ser livremente utilizados nos edifícios. Desenho de Guarino Guarini retirado de seu tratado intitulado *Architettura Civile*, publicado postumamente em 1737. Guarini dizia que a arquitetura tinha o direito de corrigir as regras de Antiguidade e de inventar novas, afirmação que apoiaria a liberdade que naturalmente expunha nas suas criações – mas que escandalizaria os críticos dos séculos XVIII e XIX. (BIERMANN, 2003, p. 133)

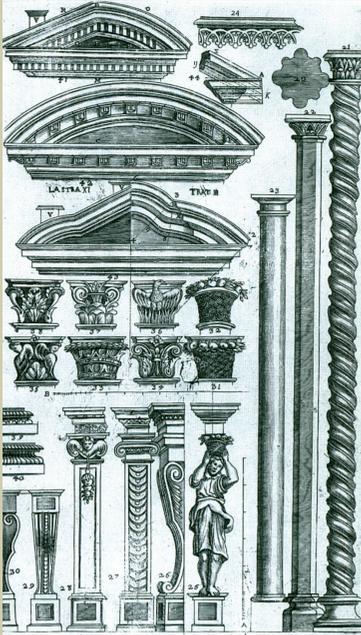


FIGURA 9: Proporções e ornatos da ordem coríntia. Desenho retirado do tratado *Architettura Civile*, de Guarino Guarini, publicado em 1737. (BIERMANN, 2003, p. 133)



FIGURA 10: Tabernáculo para a Igreja de San Nicolò em Verona. (GUARINI, 1686 apud BIERMANN, 2003, p. 131)

Ou seja, o século XVII expunha um grande disparate entre a “poética” artística que imperava e a crítica estética que se empreendia, mais ligada aos círculos do Classicismo francês – maior prova é que o crítico italiano Bellori dedica suas *Vite* ao ministro de Estado do Rei Luis XIV, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). A alta cultura barroca não conseguiu produzir definitivamente um arcabouço teórico que a amparasse; não logrou nem mesmo admitir o profundo ato revolucionário que ela promoveu no seio da cultura artística herdada do Humanismo italiano. Certamente seu caráter emotivo, sentimental, a abertura infinita das possibilidades de expressão artística para muito além da autoridade do clássico, a aversão pelas regras prefixadas e pelos cânones invioláveis, teriam contribuído para a não construção de um discurso que justificasse contemporaneamente as suas manifestações, o seu espírito inquieto – a sua poética.<sup>3</sup> Desta forma, suas soluções teriam ficado à mercê dos ataques adversários, colaborando para a condenação que o “gosto” viria a sofrer tanto no século XVII (quando o termo barroco ainda não havia sido apropriado para o vocabulário artístico) quanto na próxima centúria (quando o adjetivo começava a ser usado pejorativamente).

Logo, não é de se espantar o já tão comentado ataque setecentista a este gosto barroco, procedente dos agentes da cultura artística do Iluminismo. E até meados do século XIX a situação não mudaria muito. Ainda durante muitas décadas após as ofensivas de Quatremère de Quincy e Milizia, intelectuais, críticos, historiadores sensíveis às artes, quaisquer que fossem suas formações, do mesmo modo que escultores, pintores, arquitetos, poetas, músicos,

---

3 Falando sobre os pintores maneiristas de finais do século XVI e início do XVII, artistas que já teriam assimilado uma postura próxima ao que viria a ser a poética barroca, o crítico inglês Anthony Blunt afirmou, no livro de 1940 *Artistic theory in Italy 1450-1600*: “Esse novo tipo emocional de pintura não se prestava a produzir muita teoria. Artistas que se opunham tão conscientemente ao intelecto e que confiavam tão pouco no apelo racional tinham pouca probabilidade de desenvolver qualquer doutrina sistemática a respeito de sua arte, e o único equivalente à sua pintura pode ser encontrado em detalhes de certas exposições dos decretos tridentinos”. (BLUNT, 2001, p. 177) Versão em português, *Teoria artística na Itália 1450-1600*, por José Moura Junior.

apresentariam uma enorme disposição para assumir uma postura de total aversão àquela “maneira” que teria “tomado de assalto” inúmeros profissionais da arte dos séculos XVII e XVIII.

Além da visão negativa, não superada, o Barroco continuava sendo compreendido apenas como um gosto, um capricho de alguns artistas que apoiaram a poética do bizarro. A palavra não havia ainda adquirido a sua conotação atual que também aceitaria seu uso como substantivo; um nome próprio que passaria a designar um verdadeiro movimento artístico – ou mesmo assinalar toda uma era, toda a cultura de um período.

## AS PRIMEIRAS TEORIAS E DISCURSOS SOBRE O BARROCO

Em 1855 sairia a primeira edição do revolucionário livro de Jacob Burckhardt (1818-1897), *Der Cicerone – Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*.<sup>4</sup> Como revela o subtítulo (*Guia ao deleite da arte na Itália*), o objetivo do historiador, filósofo e profeta suíço não era o de construir uma história da arte no sentido tradicional – da forma como se pensava para a disciplina no século do iluminismo. O autor não buscou edificar uma avaliação crítica de cunho filológico-científico frente às principais obras da arte italiana no decorrer dos tempos, metodologia adotada frequentemente na historiografia do século XVIII; bem como não teve em nenhum momento a intenção de construir uma história geral da cultura de um período, como viria a desenvolver logo depois, em 1860, e de modo também inédito, no famoso ensaio sobre a Renascença, *Die Kultur der Renaissance in Italien*.<sup>5</sup> Na verdade, *Der Cicerone* tinha como escopo estimular no leitor – o turista, o estudioso da arte, o transeunte – o grande prazer que seria possível absorver na apreciação das obras de arte em território italiano em suas mais diferentes fases, estímulo obviamente cotejado com a própria experiência do gozo que Burckhardt assimilou nas viagens que empreendeu à península antes de 1855. Ao analisar imperativamente o caráter morfológico das obras, com muita perícia, mas absoluta sensibilidade, não se dedicando obsessivamente ao seu percurso historiográfico, tendo como elemento geratriz a imagem emanada ao fruidor, o autor acabaria influenciando decisivamente as teorias da pura visua-

---

4 Aqui foi contemplada a edição de 1994, tradução para o italiano de Paolo Mingazzini e Frederico Pfister, denominada *Il cicerone – Guida al godimento dell'arte in Italia*. (BURCKHARDT, 1994)

5 *A cultura do Renascimento na Itália*, tradução para o português a partir da versão inglesa de 1878, por Vera Lúcia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. (BURCKHARDT, 1991)

lidade e do formalismo – tendências da crítica da arte germânica do final dos Oitocentos que, além de “reinventarem” a metodologia de avaliação da história da arte, acabariam finalmente promovendo a redenção das manifestações artísticas ditas barrocas, oriundas dos séculos XVII e XVIII.

Mas o essencial para a revalorização da arte barroca foi o fato de Burckhardt ter viabilizado, em *Der Cicerone*, a superação da designação de barroco para além de um simples gosto, de uma simples maneira. O historiador suíço dividiria seu livro em três partes, coincidentes com os três gêneros artísticos predominantes nas chamadas belas artes – arquitetura, escultura e pintura respectivamente; cada uma delas apresentaria subitens coincidentes com as principais fases da história, dando ênfase, quando pertinente, aos mais importantes mestres do período. Todas as três unidades eram encerradas com a análise do Barroco, agora não mais entendido como adjetivo usado para distinguir alguns momentos de bizarrice e de capricho devidos à produção dos artistas do *Seicento* e do *Settecento*: a partir daquele instante, o substantivo Barroco nasce para dar nome a um momento fortemente caracterizado da história da arte, admitindo sua condição enquanto um estilo que passaria a marcar a produção artística italiana após o ano de 1580. Assim, decretaria que:

Chegando em torno a 1580 não continuaremos a expor a obra de cada artista isoladamente. Ao contrário seguiremos, da melhor forma possível, um quadro geral do estilo barroco que surge por volta daquele ano. (BURCKHARDT, 1994, v. 1, p. 399, tradução nossa)

Outro aspecto intrigante da obra de Burckhardt foi o fato de o historiador ter sido um dos primeiros críticos da arte a qualificar positivamente algumas obras, e mesmo alguns artistas, ligados ao estilo barroco, apesar de não ter vencido completamente a visão pejorativa derivada das condenações neoclássicas – não deveria ser nada fácil para o autor se deleitar com aquela poética, ainda tão anacrônica se comparada à produção do ecletismo acadêmico de mea-

dos do século XIX. Burckhardt, contudo, aceitava a importância do estilo para o contexto da história da arte e da cultura, além de considerar que muitas das mais admiráveis cidades italianas deviam a força de seu cenário paisagístico ao imenso conjunto de obras da arquitetura barroca que as povoavam – como Roma por exemplo. Por outro lado, para o autor suíço, os contemporâneos poderiam mesmo invejar os arquitetos barrocos pela liberdade que absorviam, liberdade não proporcionada pelas academias de belas artes:

Se perguntará: como é possível exigir, para quem busca a pureza na criação artística, o interesse por estas formas degeneradas que o mundo moderno condenou já há tanto tempo? E como, com a grande quantidade de belas obras de arte existentes na Itália, é possível encontrar o tempo e o estado de ânimo necessários para vir a descobrir eventuais valores nestas atrasadas montanhas de pedra? Pode-se responder a esta questão do seguinte modo. Quem passar rapidamente pela Itália tem total razão em se limitar a ver só o que há de melhor. Quem, ao contrário, dispõe de tempo suficiente, perceberá rapidamente que o gozo aqui não consiste apenas na contemplação de formas perfeitas, mas antes de tudo no reviver a história da civilização italiana, na qual se podem preferir os períodos mais belos, mas não excluir completamente algumas outras épocas. Ora, não é culpa nossa se o estilo barroco seja desproporcionalmente predominante e que em conjunto determinou o aspecto exterior das cidades; suas obras povoaram Roma, Napoli, Torino, e outros lugares. Quem tiver o desejo de alcançar um horizonte mais amplo no campo da arte, tem o dever de dedicar uma certa atenção também a estas numerosas obras. Fazendo um confronto entre umas e outras, talvez se poderá fazer justiça justamente àquelas que verdadeiramente têm um valor – e este valor, muitas construções deste estilo dúbio possuem, apesar deste fato ser frequentemente negado sem nenhuma discussão. Tal desprezo não poderá nunca ser encontrado entre os arquitetos cultos. Estes sabem distinguir muito bem entre intenção e expressão, e invejam cordialmente estes artistas do estilo barroco pela liberdade que a eles era concedida e com a qual eles conseguiram, de quando em quando, ser monumentais. (BURCKHARDT, 1994, v. 1, p. 399-400, tradução nossa)

Consequentemente, o mestre Burckhardt, tanto em função de sua inovadora metodologia de análise, revelada em *Der Cicerone*, quanto pelo fato de ter reconhecido o Barroco como uma das fases contidas na cronologia da história da arte – mas também por sua atitude tolerante, e mesmo pela admiração que nutria em relação a inúmeras manifestações da arte barroca – viria a abrir o caminho para a primeira real valorização do estilo, especialmente por parte da crítica empreendida nos países de língua germânica em finais do século XIX. Neste sentido, talvez seja possível colocar que em uma das mais conhecidas frases proferidas por ele, afirmativa cunhada para relacionar a arquitetura barroca com a do Renascimento – período que se entendia como antecessor ao Barroco, já que o Maneirismo não era ainda admitido como a fase de transição entre as duas poéticas –, Burckhardt teria estabelecido o mote da crítica valorativa acionada *a posteriori* pelos defensores daquele espírito: ao dizer “A arquitetura barroca fala a mesma linguagem do Renascimento, mas usando um dialeto selvagem” (BURCKHARDT, 1994, v. 1, p. 401, tradução nossa), o historiador suíço adiantou, em alguns anos, a ideia de se avaliar o Barroco justamente por seu caráter de superação das amarras impostas pela rígida cultura da Renascença; seu lado positivo seria revelado, paradoxalmente, naqueles aspectos que eram censurados até então – e que se resumiriam na contestação que o espírito barroco supostamente expunha frente à pureza do estilo clássico (Figuras 11 a 15). Não que o Barroco fosse superior ao Renascimento, ou a qualquer outra fase da história da arte ligada à esfera do Classicismo. A poética agitada e “transgressora” do estilo abriria um outro campo de possibilidades – nem melhor, nem pior – simplesmente diferente; até mesmo incompatível, oposto à tradição clássica – nem por isso, menos essencial para a história da arte.

Não seria viável, todavia, compreender esta reviravolta no juízo e na apreciação do público, dos críticos e dos artistas, sem relacioná-la com o abalo que o Impressionismo provocou no último

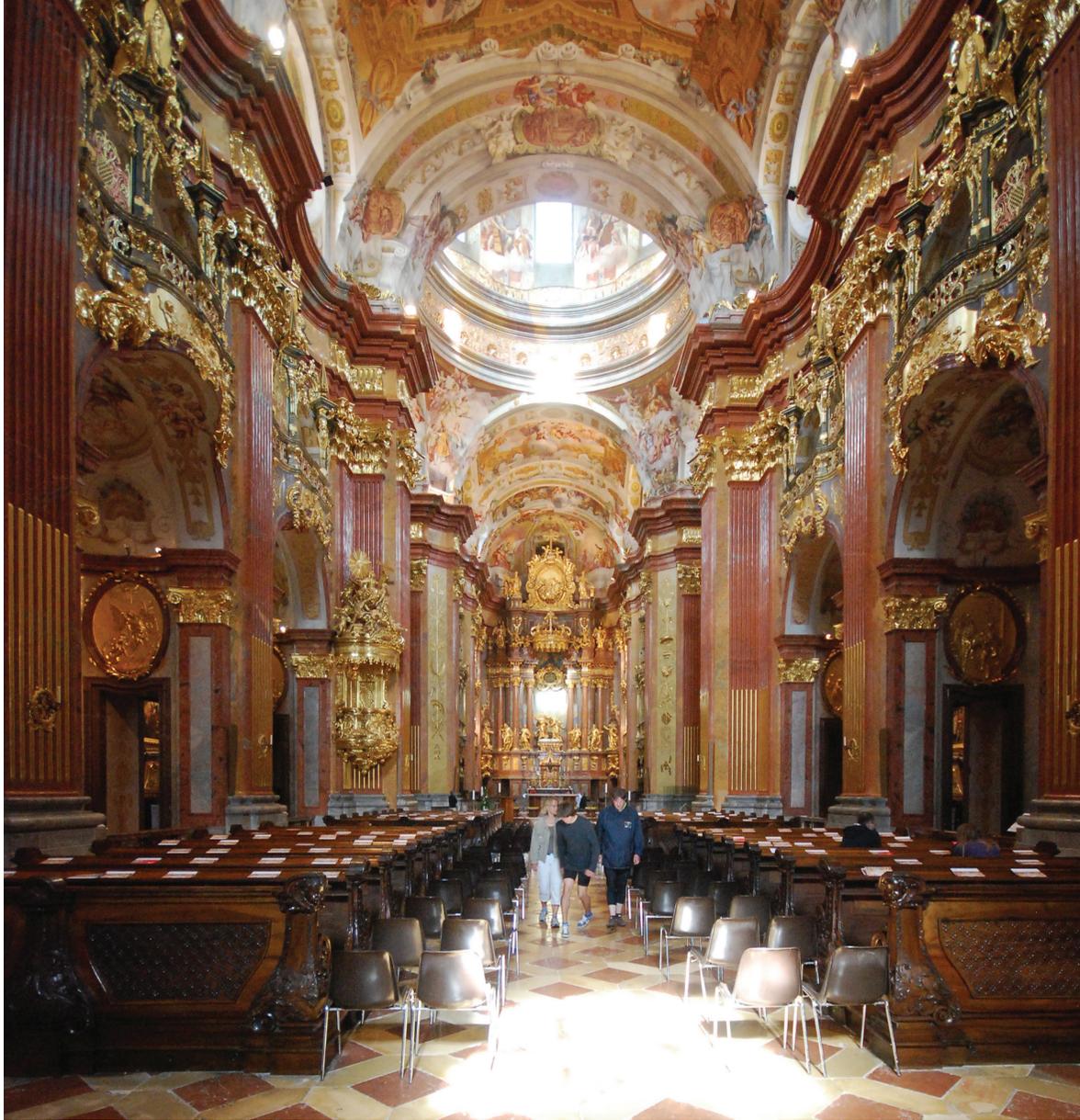


FIGURA 11: Nave da Igreja da Abadia Beneditina de Melk, na Áustria, projetada pelo arquiteto austríaco Jakob Prandtauer (1660-1726) entre 1702 e 1738. O dramático interior seria uma impressionante junção entre arquitetura, escultura, decoração, pintura e mobiliário. A partir de uma tipologia arquitetônica tradicional, de corte basilical – com coro acima do acesso frontal, nave principal com capelas laterais comunicantes, transeptos, cúpula coroando o cruzeiro, presbitério e altar-mor – Prandtauer agitaria tragicamente o interior do edifício concebendo um espaço cujas paredes laterais avançariam e recuariam sinuosamente para a nave e para o presbitério. Para além da sutil distorção do modelo estabelecido para a arquitetura eclesiástica, o arquiteto assumiria total liberdade no uso dos elementos derivados do repertório clássico. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 12: Fotografia mostrando a cúpula e parte da abóbada da nave da Igreja da Abadia de Melk, na Áustria. Os afrescos foram, em grande parte, concebidos pelo pintor austríaco Johann Michael Rottmayr (1666-1730). Nesta imagem é possível perceber, através da intensa movimentação da cornija, a grande oscilação provocada no interior do templo. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

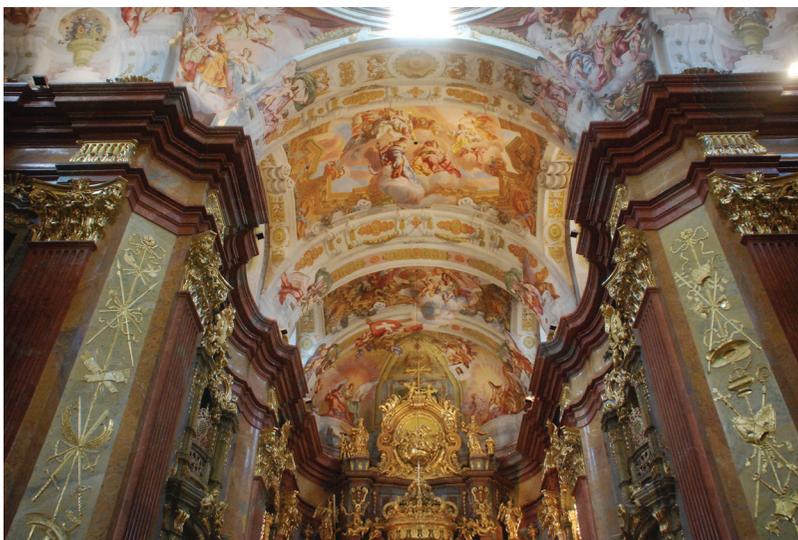


FIGURA 13: Detalhe da abóbada do presbitério da Igreja da Abadia Beneditina de Melk, na Áustria. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

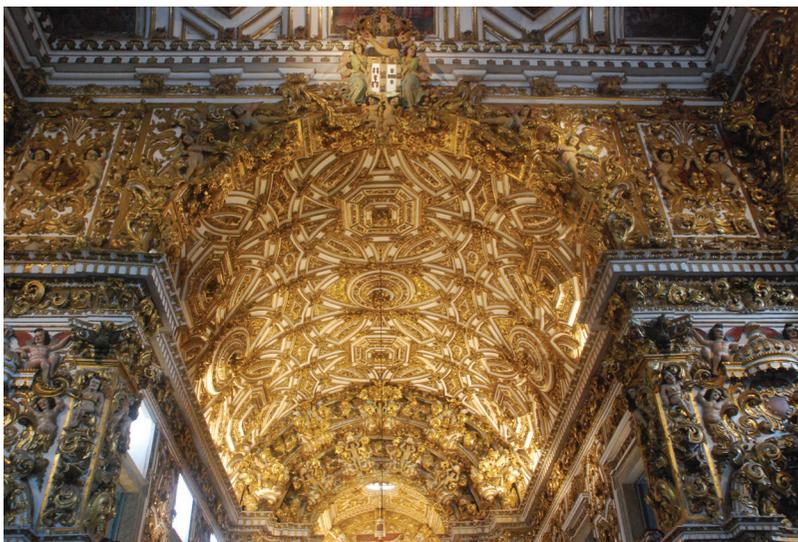


FIGURA 14: Detalhe do arco do cruzeiro e da abóbada da capela-mor da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador, século XVIII. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 15: Interior reluzente da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador – século XVIII. Neste ambiente hipnótico, os altares, retábulos, lustres, painéis, forros, abóbadas de madeira – elementos decorativos agregados, profusamente ornamentados e cobertos de ouro – eliminariam a possibilidade de identificação dos contornos arquitetônicos rígidos da estrutura tipológica do edifício: forma arquitetônica definida pela presença de uma nave principal e duas laterais, arco do cruzeiro, capela-mor, transeptos, púlpitos e coro na frente. Na verdade, ao adentrar o edifício o que se absorveria seria o reflexo dourado das superfícies e espaços chamejantes que invadiriam 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 seria dramatizado pela presença escassa da luz que entraria indiretamente pelas tribunas, pelo coro e pelos óculos dos transeptos – aberturas que literalmente perfurariam os retábulos joaninos destes dois espaços. Teatro puro, reforçado pela impossibilidade de se perceber o interior sagrado do edifício a partir de uma leitura isolada dos elementos decorativos, arquitetônicos e luminosos que se invadiriam mutuamente, se sobreporiam rompendo a dureza do espaço arquitetônico ortogonal. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

quartel do século XIX – especialmente ao promover um confronto entre os preconceitos estéticos ancestrais oriundos das doutrinas do Realismo e da Academia, e as novas possibilidades de composição artística oferecidas pelos mestres da nova arte em finais dos Oitocentos. Ao substituir categoricamente a arte do “ser” pela arte da “aparência”, ao desvincular de forma massiva o desenho e seu conteúdo, da sua real percepção derivada da apreensão das manchas de cores lançadas nos quadros, os pintores impressionistas se aproximariam definitivamente de alguns princípios comuns às representações barrocas. Logo, não é de se admirar o fato de a estrutura compositiva da arte impressionista acabar se tornando o ponto de partida para o pensamento dos primeiros teóricos que se colocaram a favor do Barroco, e particularmente o fio condutor do discurso de seu mais importante representante: o conhecido escritor, filósofo, historiador e crítico suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945).

Para Wölfflin, contemporâneo do impressionismo, movimento que propunha uma maneira totalmente inovadora de ver o mundo, exigindo, inclusive, a destruição do antigo espaço plástico e uma radical mudança na concepção de cor e luz com relação às técnicas acadêmicas, era natural enxergar o barroco, não como um estilo decadente, mas como uma forma de representação nova e vital, que havia evoluído a partir do Renascimento. É com entusiasmo e confiança que o autor vai identificar essa corrente estética como inevitável decorrência da anterior. (SILVA, 1989, p. 14)

Aluno e discípulo de Burckhardt, Wölfflin já se mostrava um hábil teórico da arte quando editou, em 1888, *Renaissance un Barock – Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils*.<sup>6</sup> Nesse importante livro de sua juventude, o crítico suíço formularia as bases não só de suas inquietações sobre o estilo barroco, mas também daria início à trama conceitual que marcaria o desenvolvi-

---

6 *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália.* (WÖLFFLIN, 1989b) Versão para o português de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen.

mento de sua concepção geral sobre o andamento da história da arte: fundamentalmente, a arte barroca só poderia ser entendida a partir de seu paralelo com a da renascença, já que sua eclosão se justificaria como a recusa, ou mesmo a superação do espírito sereno e belo comum à arte italiana do Renascimento; à imagem plena e organizada do “ser”, esgotada de sentido, seria substituída por uma nova atitude onde seriam deflagrados fortes apelos ao drama, ao sentimento, à subjetividade, ao espírito perturbador, à êxtase, à ebriedade:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. Oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço. O barroco se propõe outro efeito. 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. Visa produzir a impressão do momento, enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente, mas de modo mais duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar. [...] Ele não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado. (WÖLFFLIN, 1989b, p. 47-48)

Em *Renascença e Barroco* o autor usou como instrumento para edificar sua teoria da “evolução” das formas leves e tranquilas do Renascimento, para as pesadas e agitadas do Barroco, a análise da arquitetura italiana, e particularmente romana, de quase todo o *Cinquecento* e do primeiro quartel do século XVII. Segundo o autor, a arquitetura barroca apresentava três fases claramente reconhecidas: a primeira, a mais pesada, seria a etapa em que se teria efetivado tragicamente o rompimento com o Classicismo renascentista; a segunda fase, a mais dinâmica, agitada e exuberante, seria marcada pelo aparecimento no cenário artístico da figura de Bernini e de sua produção cenográfica monumental; finalmente,

a última etapa, leve e descompromissada, estaria ligada ao predomínio da alegria e frivolidade do estilo Rococó, poética derivada da renovação compositiva que a própria estética do Barroco teria sofrido no século XVIII. Estranho o fato de Wölfflin ter escolhido a menos impressionista das artes visuais, a arquitetura, para a análise dos princípios formativos da arte barroca; mais inusitado ainda ter se aproximado, segundo sua classificação, daquela primeira fase, sem dúvida a mais “dura” entre as três etapas com que decompõe o desenvolvimento do estilo. Além do mais, hoje em dia nenhum teórico consideraria a arquitetura que se fez antes de 1580 como barroca – aliás, nem mesmo Burckhardt aceitaria essa premissa. Ao escolher para análise a produção edilícia romana a partir do ano de 1520, Wölfflin estava discorrendo sobre manifestações que viriam a ser compreendidas, já no início do século XX, como legítimas representantes do Maneirismo arquitetônico.

Seguramente, o pesquisador suíço queria provar que aqueles princípios – que já eram aceitos facilmente pela crítica artística ligada ao impressionismo – que versavam sobre a transição conflituosa de uma forma de pintar renascentista para uma barroca, eram também, por extensão, naturalmente apreciáveis ao se considerar o universo da arquitetura, inclusive a fase imediatamente posterior à da Renascença – quando as construções não teriam ainda assumido plenamente todas aquelas soluções inovadoras reconhecidas propriamente como barrocas. Na verdade, o autor estava trazendo à tona a problemática da coincidência da atitude revolucionária dos criadores em relação às mais diversas possibilidades de expressão nas artes visuais (seja arquitetura, pintura, ou escultura) por ocasião do progresso das formas clássicas para as barrocas – apesar de a maior característica da arte barroca brotar de um aspecto fatalmente conectado ao universo da pintura, e que seria sua atitude compositiva de filiação abertamente pictórica.

É neste ponto que Wölfflin revelou, precocemente, a base conceitual de seu juízo sobre a evolução das formas. O Barroco pode-

ria ser compreendido como um estilo pictórico, um estilo em que a impressão da clareza e segurança das linhas compositivas teria sido substituída pela exposição de uma imagem onde reinassem a incerteza e a dissolução da cor; um processo oposto ao do Classicismo, no qual as manchas dos pigmentos se entrecruzariam para formar composições não mais comandadas pela existência efetiva e explícita da forma, mas lideradas pela “aparência”, pela pura percepção subjetiva do objeto plástico. Em arquitetura esses princípios deveriam ser apreendidos indiretamente, como se o edifício fosse fruído como um quadro: pelo movimento das massas, pelas curvas e contracurvas, pela diversidade e complexidade da dinâmica moderada, pelos planos reentrantes e salientes, pelo rico e contrastante jogo de luz e sombra, pela projeção ao infinito de suas formas – com todas estas soluções plásticas, a apreciação da arquitetura deveria perseguir a exposição de uma imagem que parecesse virtualmente diluir-se na atmosfera (Figuras 16 a 22).

Não obstante, o conceito de Barroco como estilo pictórico seria desenvolvido, e abertamente consolidado, na mais consagrada obra da maturidade de Wölfflin, uma verdadeira teoria geral da arte lançada em 1915 e intitulada *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das problem der stilentwicklung in der neuen kunst*.<sup>7</sup> Ao contrário de *Renascença e Barroco*, em *Conceitos fundamentais da história da arte* o autor utilizaria como instrumento de análise todas as três grandes manifestações das artes visuais, dando mais ênfase, contudo, ao universo da pintura. Nesse livro, o autor consolidaria e organizaria de forma profundamente metódica as ideias que havia previamente estabelecido em seu primeiro estudo que tratava da evolução do estilo Clássico para o Barroco – princípios condicionados por aquela nova forma de entender a história e a crítica da arte que no final do século XIX se desenhava “a reboque” da arte

---

7 *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente.* (WÖLFFLIN, 1989a) Tradução para o português de João Azenha Junior.



FIGURA 16: Frontispício da Igreja de Il Gesù, em Roma. Em *Renaissance un Barock* Wölfflin se debruçaria, por algum tempo, na análise da fachada desenhada por Giacomo della Porta (1532-1602) em 1575. Segundo Wölfflin, Il Gesù seria um edifício barroco que se enquadraria, estilisticamente, na chamada “primeira fase do estilo pictórico”. Hoje é considerado, paradoxalmente, uma das mais significativas criações da arquitetura maneirista. Ou seja, já no período maneirista os mestres da arquitetura desenvolveriam uma complexa pesquisa formal de moldagem plástica do frontispício dos templos, já que os monumentos religiosos deveriam capturar, a qualquer custo, a atenção e o encanto do passante: interessaria como a frontaria seria percebida enquanto elemento inserido em um contexto preexistente de acordo com as visadas possíveis a serem direcionadas a ela – como o monumento, através do teatral cenário fixo da fachada, poderia se destacar e se dramatizar no contexto onde estaria lançado, pois nem sempre seria possível uma transformação significativa do entorno no qual viria a ser assentado. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 17: Fachada da Igreja de Santa Maria in Campitelli, projetada pelo arquiteto Carlo Rainaldi (1611-1691) – terminada em 1667. Arquitetura barroca, segundo Wölfflin, da “segunda fase do estilo pictórico”. As típicas fachadas romanas, derivadas do modelo de Giacomo della Porta para Il Gesù, se apresentariam como altos muros compostos por uma complicada e profusa modernatura formada por elementos reentrantes e salientes derivados, invariavelmente, do repertório clássico. Muitas vezes assentadas em apertadas locações, agregadas e contíguas a outras edificações de caráter ordinário, ou ainda alinhadas com os próprios conventos e colégios vinculados àquela ordem religiosa, estas frontarias seriam compostas por conjuntos de pilastras sobrepostas, meias colunas, colunas de três quartos, colunas engastadas ou mesmo soltas, além de entablamentos, arquitraves, frisos, cornijas, frontões e tímpanos que se distenderiam e se recuariam para seguir o complexo e pitoresco jogo de claro e escuro gerado pelos seus apoios. Os planos superiores e inferiores avançariam e recuariam para valorizar uma parte específica da fachada – como, por exemplo, seu eixo central, com o objetivo de impelir, categoricamente, o transeunte a invadir o interior do templo. As gradações de luz e sombra conseguidas através do lançamento dos elementos da modernatura clássica na fachada do edifício dariam a tonalidade pictórica do templo. No caso desta igreja, da segunda metade do século XVII, o arquiteto levaria estes princípios a extremos, libertando francamente parte das colunas da parede da fachada. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 18: Fachada côncava do Oratorio di San Filippo Neri, projetado por Francesco Borromini e construído entre 1637 e 1643. O outro tipo de fachada religiosa que apresentaria resultados profundamente expressivos na cidade de Roma seria aquele em que a frontaria estaria envolvida por um dinâmico jogo de curvaturas que teriam o poder de movimentar não só a frente do próprio edifício, mas também contaminar o cenário adjacente com a sua agitação – principalmente através do acolhimento envolvente produzido pelo “abraço” das paredes côncavas das fachadas, bem como a sugestiva expansão, para o espaço urbano, das superfícies que encerrariam o frontispício, dilatação provocada quando a igreja estivesse encerrada por formas convexas. A oposição das formas côncavas com as convexas poderia ser utilizada para oferecer, literalmente, a ilusão de que aquele organismo arquitetônico estaria invadindo o espaço urbano à frente, sem que isso efetivamente acontecesse. Reparar, no Oratorio de Borromini, como a convexidade da faixa central inferior do frontispício entraria em oposição com a concavidade geral da frontaria. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 19: Detalhe da fachada do Oratorio di San Filippo Neri. Curiosamente, a movimentada fachada côncava sequer coincidiria com o eixo dominante do edifício de culto. A porta principal do monumento daria acesso, como é de praxe, ao fundo da nave da igreja, só que transversalmente ao eixo do altar principal, que se desenvolveria longitudinalmente, à esquerda: uma total contrafação do esquema tradicional da arquitetura religiosa em nome da exposição do persuasivo frontispício à direção mais significativa em relação ao contexto imediato do monumento: a importante praça na qual o Oratorio se levantaria. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 20: Fachada da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane. Construída entre 1665 e 1667, seria a última obra de Francesco Borromini. Destacar-se-ia pela inusitada movimentação do frontispício – agitação revelada na presença de um dinâmico jogo de elementos côncavos e convexos sublinhado pelo intenso movimento das cornijas e cimalhas lançadas na fachada principal. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 21: Kollegienkirche, em Salzburg, igreja jesuítica projetada pelo arquiteto austríaco Johan Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) e iniciada em 1696. Sua fachada principal exporia, no comprido e irregular ambiente da Universitätsplatz, um segmento de elipse convexo, muito pronunciado, dividido em três partes por ordens colossais de pilastras. Cada intervalo entre os apoios conteria um vão em arco pleno que se abriria para o átrio vazado do edifício; acima de cada vão apareceria uma janela na altura do coro, sendo que a verga semicircular da abertura do meio invadiria a cornija que separaria o corpo da fachada do seu alto frontão. As torres quadrangulares, pouco mais altas que o frontispício, se destacariam por sua posição recuada e por estarem ligeiramente soltas em relação à frontaria oval e ao próprio corpo da igreja. Desta forma, apesar do terreno não muito generoso destinado à sua edificação e da posição desprivilegiada que ocuparia próxima a um dos cantos da praça alongada, a imensa fachada da Kollegienkirche contaminaria, com seu movimento expansivo, todo o espaço adjacente: o frontispício oval, liberto em relação aos campanários, pareceria dilatar-se para o vazio da Universitätsplatz, criando um eixo dramático para o transeunte que experimentaria esta parte da cidade; por outro lado, as torres soltas ampliariam a sensação de monumentalidade, desenhando um largo e intenso fundo cenográfico. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

FIGURA 22: Imagem da Kollegienkirche, em Salzburg, retirada do outro lado do Rio Salzach, no morro que acolheria o Kapuzinerkloster. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



impressionista. A pura visualidade de Wölfflin poderia ser claramente apreendida em um trecho do *Posfácio* que o autor incluiu na oitava edição do livro – de 1943 – e que havia sido escrita originalmente em 1933 para a revista *Logos*:

Qualquer enfoque da arte, do ponto de vista histórico, sempre apresentará primeiramente uma certa tendência a considerar a história da arte como a história da expressão, buscando na obra de cada artista a sua personalidade, e reconhecendo nas grandes transformações da forma e da imaginação a reação imediata aos movimentos espirituais que, possuindo diversas raízes, formam na sua totalidade a visão de mundo, o sentimento próprio a uma determinada época. Quem haveria de negar a uma tal interpretação o seu direito primário de existir, e desconhecer o quanto é imprescindível um panorama que englobe toda a cultura? Realizada unilateralmente, entretanto, essa interpretação corre o risco de perder a especificidade da arte, uma vez que esta trabalha precisamente com noções de natureza óptica. As artes plásticas, enquanto artes que se voltam para os olhos, possuem suas próprias premissas e leis que asseguram a sua própria existência. Diferentemente do que ocorre com o homem, cujas alterações na expressão do rosto exprimem o fluxo de seus sentimentos, a arte não reflete com regularidade e de modo inequívoco uma ‘atmosfera’ que se transforma: o aparato da expressão não é o mesmo para todas as épocas. A comparação que se costuma estabelecer entre a arte e um espelho que reproduz a ‘imagem cambiante do mundo’ é duplamente enganosa: o trabalho criativo da arte não pode ser equiparado a um reflexo; desejando-se, porém, que a expressão adquira algum valor, seria necessário ter-se em mente que o espelho em si sempre possuiu estruturas diferentes. (WÖLFFLIN, 1989a, p. 265)

Ao revisar o texto de 1915, o teórico suíço revelaria com clareza – mesmo não negando a importância das investigações que tratavam a arte como mecanismo de expressão em relação ao cenário espiritual onde estava inserida – que o fundamento de seu pensamento, que compreendia a arte através da avaliação da sua estrutura compositiva imediatamente visiva, estava ligado à tendência desenvolvida pela crítica da pura visualidade e do formalismo. O problema residiria na independência quase inevitável que o autor capturava

entre o tipo de visão desenvolvido pelos artistas nos diversos períodos da história da arte – e que lhes imporia determinadas escolhas no universo da plástica – e o cenário cultural em que aqueles artistas e aquelas obras estavam inseridos. Ou seja, Wölfflin se propunha a uma interpretação da história da arte através da análise da evolução das suas formas de representação, em conflito com o outro caminho que compreenderia a arte como resposta a condicionantes históricos, filosóficos, espirituais. O crítico suíço acreditava que as artes visuais possuiriam leis fatalmente autônomas frente ao contexto histórico, e essas leis contribuiriam para que elas, mesmo sendo produtos da sociedade e dos indivíduos, não apresentassem necessariamente um processo evolutivo que coincidissem com as transformações inevitáveis da coletividade: por isso contrapunha à arte como representação, à arte como expressão.

Seria possível, ao analisar as obras em sua realidade histórica, perceber o estilo individual do artista, bem como apreender vínculos à escola em que aquele pintor, escultor ou arquiteto estavam ligados, ao seu país ou à própria raça – destacando a famosa distinção que Wölfflin faria entre o espírito da arte germânica em contraposição àquele de origem italiana, latina, romana. Mas estas constatações ligadas à análise dos mecanismos de expressão não explicariam o fato de como artistas, com poéticas tão diversas, filiados a escolas rivais e de tendências absolutamente opostas, oriundos de países distantes e raças conflituosas como a germânica e a românica, poderiam apresentar, ao mesmo tempo, modos de ver semelhantes, que acabavam determinando formas de representação equivalentes.<sup>8</sup>

---

8 “Em outras palavras, pode-se descobrir na história dos estilos um substrato mais profundo de conceitos que dizem respeito à representação como tal, e é possível vislumbrar-se uma história da evolução do modo de ver do Ocidente, para a qual a diversidade do caráter individual e nacional não é de importância decisiva. Sem dúvida, não é fácil desvendar essa evolução interna do modo de ver, pois as possibilidades de representação de uma época nunca se revelam em estado de pureza abstrata, aparecendo sempre, o que é natural, unidas a um certo conteúdo expressivo, e o observador é geralmente levado a procurar na expressão a explicação para a obra de arte como um todo.” (WÖLFFLIN, 1989a, p. 13)

Portanto, existiriam distintas formas de ver: uma ligada ao estilo linear, e outra ao estilo pictórico – artifícios que marcariam mais que uma simples evolução independente das formas artísticas clássicas para as barrocas, um processo de transformação da psicologia da visão, que deflagraria o esgotamento do gosto pela percepção segura, clara, objetiva, em prol de uma “[...] apreensão do mundo como imagem oscilante”. (WÖLFFLIN, 1989a, p. 15) É justamente esse processo que acabaria desvelando as cinco famosíssimas categorias que caracterizariam a evolução da percepção clássica para a barroca: a evolução do linear ao pictórico – a principal de todas, e que carregava consigo a motivação essencial para o estabelecimento das outras categorias de análise; a evolução do plano à profundidade; da forma fechada à forma aberta; da pluralidade à unidade; e, finalmente, a evolução da clareza absoluta à clareza relativa (ou obscuridade) do objeto.

É inegável que o processo evolutivo possa ser explicado, em parte, do ponto de vista psicológico. Podemos compreender perfeitamente que o conceito da clareza precisasse desenvolver-se plenamente, antes que se pudesse descobrir o encanto da clareza parcialmente obscurecida. Também é compreensível que a concepção de uma unidade formada por partes, cuja autonomia desapareceu no efeito global, não poderia aparecer senão como sucessora de um sistema de partes tratadas isoladamente, e que o jogo de dissimular a regularidade (o princípio atectônico) teve como pressuposto o estágio em que essa regularidade se manifestou claramente. Abrangendo tudo isso, a evolução do estilo linear para o pictórico significa a passagem de uma apreensão tátil das coisas no espaço, para uma visão que aprendeu a confiar simplesmente no que os olhos viam; em outras palavras: renuncia-se ao que pode ser tocado com as mãos, em favor da aparência exclusivamente óptica. (WÖLFFLIN, 1989a, p. 254)

Não seria o caso de detalhar aqui as categorias de análise wölfflinianas. Basta dizer que seu juízo – hoje essencialmente superado, principalmente no que se refere à insistente, e até então fatal, oposição Clássico-Barroco – expôs alguns princípios que serviriam

de fundamento para muitas das teorias e críticas mais recentes, principalmente a ideia do Barroco como arte da aparência visiva e da imaginação, ao contrário da arte renascentista que se explicaria como instrumento para representação do ser.

Por outro lado, a teoria da evolução progressiva das formas – a ideia de que as rígidas manifestações da arte clássica, quando já excessivamente experimentadas, absorveriam um processo de esgotamento e abririam o caminho para a busca de um sistema de representação oposto – acabaria deflagrando a tendência de compreender o Barroco como uma categoria meta-histórica. Logo, Wölfflin, ao considerar a produção artística do *Quattrocento*, do *Cinquecento* e do *Seicento*, e verificar que aquelas formas passariam por um processo evolutivo balizado, respectivamente, por um período primitivo de experimentação, um período de amadurecimento da beleza e da serenidade clássicas e, finalmente, uma fase pictórica de total liberdade, concluiria que estava sendo desvendada uma ação cíclica que se repetiria invariavelmente durante toda existência da civilização ocidental.<sup>9</sup> A comprovação de que a transformação da visão interior das formas não era comum só ao recente período do Humanismo italiano poderia ser facilmente encontrada no exame de situações tão anacrônicas àquela estabelecida – como, por exemplo, no desenvolvimento que aconteceu na França, entre os séculos XII

---

9 “Tudo isso se aclara tão logo se compara a arte em seus estágios primitivos com outra, mais evoluída. Na primeira, constata-se uma falta de liberdade que passou despercebida aos homens daquela época, mas que se apresenta como um empobrecimento, decorrente mais de uma concepção plástica pouco evoluída, do que de recursos plásticos propriamente ditos. Avançando em direção de épocas posteriores – a época clássica, por exemplo – perceberemos que paralelamente a uma riqueza maior de recursos plásticos existe, ao que parece, uma total liberdade quanto à concepção plástica. Mas também essa liberdade é limitada, e nas épocas pós-clássicas, assim chamadas pictóricas, avultam logo inúmeras possibilidades novas, inéditas até então; todo o aspecto da imagem altera-se tão radicalmente, que somos obrigados a concluir mais uma vez que se verificou ali uma transformação da visão interior, e que, de modo geral, se desenvolveu – mesmo que fundamentada sobre um princípio diferente – uma série de formas de visão alternantes, que não parecem depender diretamente de um determinado desejo de expressão.” (WÖLFFLIN, 1989a, p. 265-166)

e XV, referente às variações na morfologia arquitetônica dos edifícios religiosos: o caráter atemporal do Barroco estaria fatalmente indicado na evolução que definiu o aprimoramento na tipologia arquitetônica do Gótico Primitivo em direção às manifestações do chamado Gótico Clássico e nas subsequentes transformações pelas quais teria passado as formas seguras do Gótico Clássico ao assumirem a oscilação exuberante e insólita das expressões do Gótico Flamejante – seu último suspiro de clara filiação “barroca”. Assim, o progresso das formas clássicas às barrocas não apontaria uma ação datada, comprimida entre o *Quattrocento* e o *Settecento*, e sim uma constante histórica que ecoaria de tempos em tempos:

Partindo de considerações bastante genéricas, Jakob Burckhardt e Dehio já haviam chegado a admitir a hipótese de uma periodicidade das transformações formais na história da arquitetura. Também concluíram que todo estilo do mundo ocidental possui tanto sua época clássica quanto seu período barroco, contanto que se dê tempo para que ele desenvolva todas as suas potencialidades. [...] A evolução, porém, apenas se processará quando as formas já tiverem sido suficientemente manipuladas, ou melhor, quando a imaginação já se tiver ocupado tão intensamente delas, que agora lhe seja possível explorar as possibilidades barrocas. (WÖLFFLIN, 1989a, p. 257)

Este é basicamente o enfoque que o historiador e crítico de arte francês, Henri Focillon (1881-1943), expôs em seu ensaio *Vie des formes* de 1934. Adotando também uma matriz teórica ligada à crítica da pura visualidade, o autor afirmava, de maneira ainda mais contundente que Wölfflin, que as formas artísticas possuíam uma vida própria e evoluíam seguindo leis constantes e imutáveis. Por isso, desenvolveu um argumento defendendo a hipótese de que o barroco nunca se encontrara como um estilo propriamente dito, mas como a última fase de evolução de todo e qualquer estilo.

Contrariando a periodização wölffliniana que vislumbrava três fases distintas na ação evolutiva, cada movimento artístico passaria por quatro estados em seu processo de desenvolvimento, não

definidos *a priori* na dimensão temporal, como também expunha o crítico suíço, apesar de serem longos e absolutamente necessários para a “vida das formas”. Na “Idade da Experimentação” ou “Arcaica”, o estilo apareceria tentando se definir, se impor, até eclodir na fase da perfeição, da harmonia, da representação dos valores universais, o “Estado Clássico”, o “Breve minuto de pleno domínio das formas.” (FOCILLON, 1947, p. 23, tradução nossa) Na fase de “Apuramento”, o tema formal se esgotaria abrindo o caminho para a última etapa: o “Estado Barroco”:

É um momento da vida das formas, e sem dúvidas o mais livre. As formas esquecem ou desvirtuam os princípios de composição básica, cuja inserção nos enquadramento, sobretudo da arquitetura, é um aspecto essencial; as formas vivem por si mesmas com intensidade, propagam-se sem freio, proliferam como um monstro vegetal. As formas ao crescerem se destacam, tendem a invadir o espaço por todas as partes, a perfurá-lo, a adaptarem-se a todas as possibilidades – e seria possível dizer que se comprazem nesta invasão. (FOCILLON, 1947, p. 25, tradução nossa)

Mas, sem dúvida, o defensor mais apaixonado e interessante da periodicidade cíclica do espírito barroco foi o filósofo, escritor e crítico de arte catalão Eugenio D’ors (1881-1954). Seu livro definitivo sobre o tema, lançado originalmente em francês em 1935 e denominado *Du Barroque*,<sup>10</sup> é fundamentalmente a compilação da conferência que proferiu em uma das *Décades* (ou *entretiens*) de Pontigny (a de 1931), e que resultou no ensaio que apareceu na publicação com o nome de *La querelle du baroque à Pontigny*, somado a outros textos e aforismos escritos no decorrer dos primeiros anos do século XX.<sup>11</sup> Através de um discurso poético, mas profunda-

---

10 Aqui foi avaliada a cuidadosa tradução, do francês para o Italiano, *Del Barocco*, sob a cura de Luciano Anceschi. (D’ORS, 1945)

11 As *Décades* de Pontigny eram reuniões de intelectuais europeus que aconteciam todo verão, após o ano de 1910, nas ruínas da abadia cisterciense de Pontigny. A abadia havia sido comprada pouco antes pelo professor Paul Desjardins (1859-1940),

mente erudito, o autor apresentava suas reflexões sobre o Barroco novamente tratando-o como a oposição ao espírito clássico, mas ampliando sua existência para além das manifestações artísticas, apreendendo-o como fenômeno cultural global, que periodicamente contaminaria não só as artes, mas a política, as ciências, a religião, a Filosofia; ou seja, o filósofo barcelonês compreendia que em certas épocas toda a dimensão humana estaria envolvida pelo impulso dinâmico, disperso e transgressor daquela constante espiritual.

Por isso, o Barroco era um *eon*, termo tomado de empréstimo da filosofia grega – cunhado pelos neoplatônicos de Alexandria – e que para D’ors devia ser usado para denotar uma unidade eterna do espírito, um arquétipo temporal da civilização, que apareceria e desapareceria gradativamente em toda a história da aventura do homem na Terra.<sup>12</sup> O Clássico também era um *eon*, mas suas motivações eram profundamente diversas: o Barroco se apresentaria como uma necessidade de transgressão inerente à alma humana que, aflorando de tempos em tempos, determinaria situações inusitadas, inesperadas, fantásticas. Fruto do sentimento de inquietação da mente individual e das intranquilidades das sociedades teria irrompido já na Pré-História, oferecendo momentos de delírio, de devaneio frente ao equilíbrio, à estabilidade das fases clássicas.

Curiosamente, foi a experiência que absorveu em uma viagem a uma nação supostamente periférica do continente europeu que despertou o autor para a problemática da periodicidade das eras barrocas. Ao avaliar a arte e a arquitetura do lusitano estilo manue-

---

que a abriu para discussões diversas sobre o humano e o divino, num ambiente de tolerância incomum na Europa do segundo quartel do século XX. (DOMÍNGUES, 2002)

12 Sobre o conceito de *eon* D’ors diria: “Nada está, portanto, mais de acordo com o sentimento que estamos procurando exprimir do que este termo; nada mais próximo da representação destas constantes que se escondem e reaparecem, se manifestam e se dissimulam no curso dos séculos, destes sistemas que unem fenômenos distantes e isolam fenômenos vizinhos.” (D’ORS, 1945, p. 52, tradução nossa)

lino, e particularmente ao se deparar com um pormenor do Convento de Cristo na cidade de Tomar em Portugal – a janela do Capítulo, concebida em 1510 pelo mestre arquiteto Diogo de Arruda (nascido antes de 1490; morto em 1531) – D’ors acreditou ter encontrado a gênese do espírito barroco moderno, o arquétipo morfológico da alma barroca, em uma obra edificada quase 100 anos antes daquelas que seriam efetivamente reconhecidas como manifestações do estilo. Já em Pontigny, usaria o exemplo de Tomar para rebater os juízos de muitos dos participantes que não abandonavam a ideia de que o Barroco era um estilo ligado exclusivamente à produção artística dos séculos XVII e XVIII – os pesquisadores que apresentavam objeções à ideia do Barroco como um *eon*, uma unidade constante do espírito. Ao mostrar uma fotografia da janela do Convento de Cristo (que muitos até então desconheciam), ofereceu ao público uma análise do objeto plástico seguindo muitas das categorias elaboradas por Wölfflin, além de outros princípios que estavam sendo acrescentados às análises modernas sobre o Barroco (Figuras 23 a 27). Segundo o relato do autor, a audiência ficou estupefata:

A arma de guerra, o aríete atirado contra estas objeções foi a fotografia da famosa janela do convento de Tomar, que se encontra perto de Lisboa. Ela foi imediatamente mostrada. Todos os caracteres requeridos pelo grupo de estudiosos para a definição do Barroco se encontram reunidos, e precisamente de forma excessiva, nesta famosa janela, cuja imagem revelada aqui era só a imagem da campeã entre a rica produção manuelina, desabrochada na história lusitana, consequência figurativa das grandes viagens oceânicas, das descobertas além-mar. Ao primeiro olhar dirigido para a janela de Tomar o espectador reconhece todas estas características: uma tendência ao pitoresco que substitui a exigência construtiva própria do Classicismo; o sentimento da profundidade, conseguida na arquitetura através de um impulso à terceira dimensão, sintoma tão claro quanto decisivo; o dinamismo que substitui a preferência por uma aparência de estabilidade; as ‘formas que voam’; o uso cru dos elementos morfológicos naturais; e sobretudo aquela disposição em direção àquilo que é teatral, luxuoso, disforme, tão enfática que a sensibilidade menos exercitada

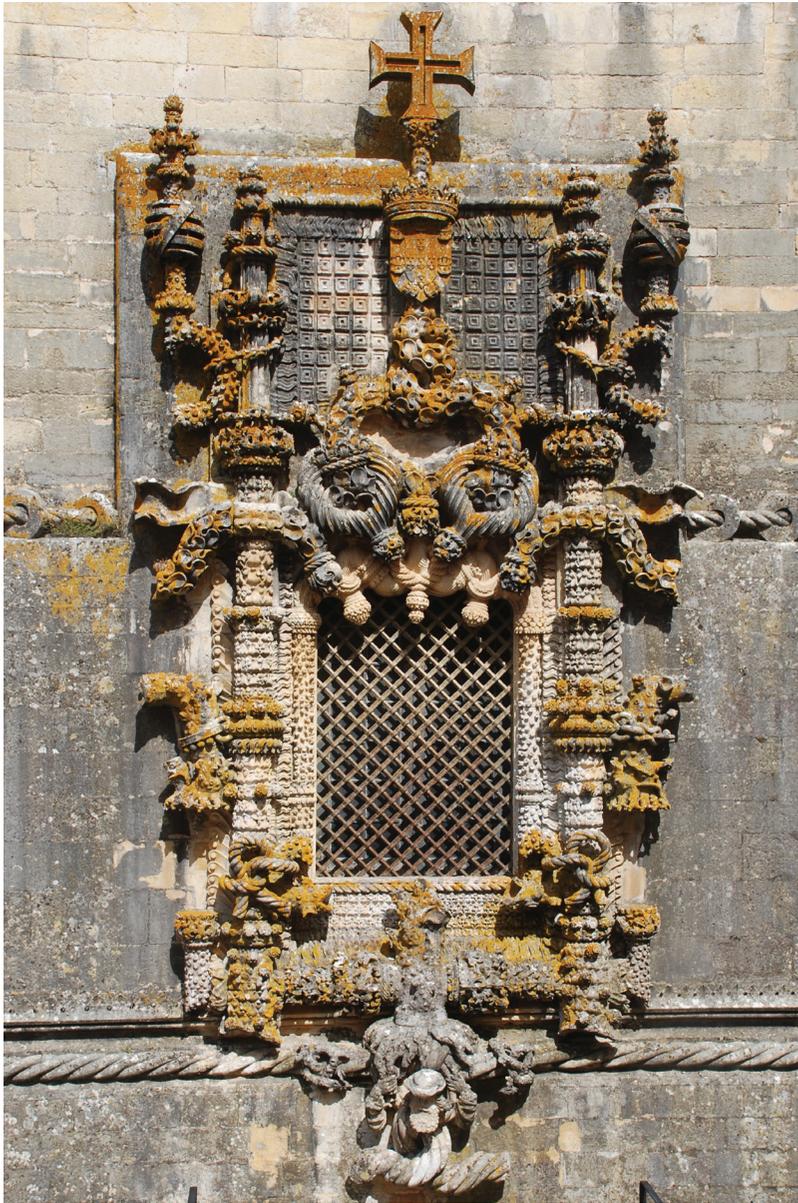


FIGURA 23: Janela do Capítulo da Igreja do Convento de Cristo, em Tomar – concebida por Digo de Arruda (nascido antes de 1490 e morto em 1531). Segundo D’ors (1945), a janela revelaria, em pleno século XVI, a gênese do espírito barroco moderno – o arquétipo morfológico da alma barroca. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 24: Fachada ocidental manuelina da Igreja do Convento de Cristo, em Tomar, com destaque para o óculo que se abriria para o coro, e para a janela de Diogo de Arruda, que iluminaria o Capítulo. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 25: Corpo manuelino da Igreja do Convento de Cristo, em Tomar. O volume à direita, de plano centralizado, é mais antigo, de gênese medieval, e acolheria a charola – uma espécie de altar centralizado octogonal que serviria de oratório para os Cavaleiros Templários, que acorreriam à igreja acima de seus cavalos. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 26: Detalhe, em escorço, do tratamento decorativo da sobreverga da janela do Capítulo, em Tomar. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 27: Escorço da fachada ocidental da Igreja do Convento de Cristo, em Tomar. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

logo a descobre no Barroco. Nem Borromini, nem Churriguera alguma vez superaram esta janela de Tomar, nem mesmo por ocasião do pleno florescimento do rococó. (D'ORS, 1945, p. 62, tradução nossa)

Como a alma barroca poderia estar contida, aprisionada no *Seicento* e no *Settecento*, e inevitavelmente relacionada ao desenvolvimento da estética humanista, se sua primeira e mais radical expressão no mundo moderno se encontrava em uma arquitetura cuja concepção pressupunha um compromisso com o espaço gótico – como era o caso do estilo manuelino em Portugal? Na verdade, o Manuelino apresentava o *eon* barroco para aquele homem que há pouco havia superado o mundo medieval, mas que ainda estava absorvido pela outra unidade eterna da alma representada pelo Classicismo – em pleno experimento renascentista; o Manuelino era simplesmente a resposta nas artes a uma excitação cultural causada pelo espírito panteísta e dionisíaco do Barroco, que retornava após sua última aparição na época em que o Gótico enveredou para sua dissidência flamejante.

Antes do estilo lusitano, outras tantas ocasiões já haviam revelado a constante barroca: na verdade, Eugenio D'ors dividiria mesmo o “gênero” barroco em nada menos que 22 “espécies”, começando pelo primitivo *Barocchus pristinus* e terminando com o contemporâneo *Barocchus officinalis*. Mas a arquitetura derivada do espírito português possuía algo de especial, pois desvelava o Barroco – mais radical que nunca – para o mundo moderno, um mundo que jamais poderia prescindir de sua subjetividade (Figuras 28 a 31). Por isso, o filósofo catalão elevou a desprezada nação portuguesa a uma posição central na história; lugar que para ele seria equivalente àquela consagrada aos gregos, já que Grécia e Portugal teriam desenvolvido melhor do que nenhuma outra civilização – mesmo que em épocas tão distantes – os arquétipos fundamentais do *eon* clássico e do *eon* barroco, respectivamente:



FIGURA 28: Imagem do interior do Panteão do Rei Duarte, as famosas Capelas Inacabadas, assentadas ao fundo da Abadia Dominicana de Santa Maria da Vitória, em Batalha. O entalhe da porta seria executado, a partir de 1509, pelo arquiteto português Mateus Fernandes (nascido antes de 1480 e morto em 1515). Fotografia elaborada pelo autor em 2012.





PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 29: Vista da parte posterior da abside da Igreja da Abadia Dominicana de Santa Maria da Vitória, em Batalha – com destaque para a portada que daria acesso ao Panteão do Rei Duarte. Os delicados ornatos esculpidos em pedra e a profusão decorativa da portada contribuiriam para convencer D'ors de que o manuelino português inauguraria o inquietante e irascível espírito barroco para a era moderna, antes mesmo da Contrarreforma católica. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

NESTA PÁGINA

FIGURA 30: Detalhe da parte superior da portada que daria acesso ao Panteão do Rei Duarte. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

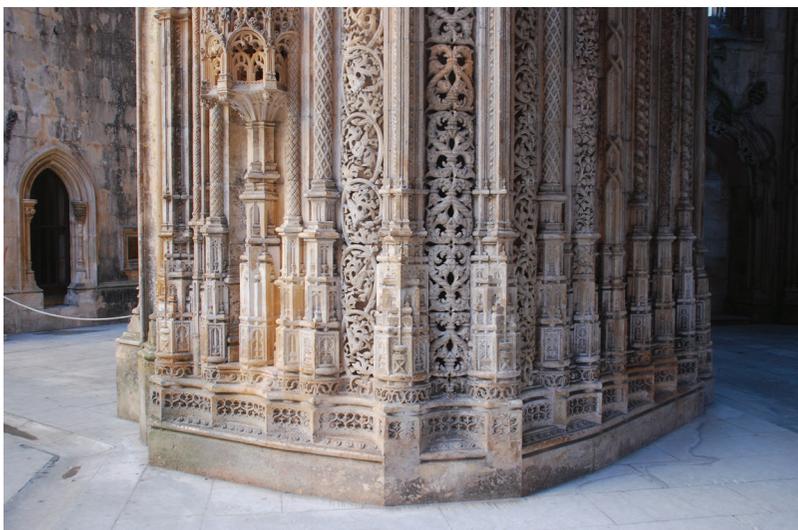


FIGURA 31: Detalhe do arremate inferior da portada que daria acesso ao Panteão do Rei Duarte. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

A polêmica teoria de Eugenio D'ors não teve muita repercussão na crítica que seria elaborada imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, que preferia compreender o Barroco como um fenômeno datado, e ligado exclusivamente ao universo das artes. Ainda hoje, a noção da alma barroca como uma constante histórica não é muito discutida, a não ser por alguns críticos que vislumbram no mundo contemporâneo uma “idade neobarroca”. (CALABRESE, 1988) No entanto, seu pensamento repercutiu e hoje guarda algumas revisões interessantes, principalmente na abertura das possibilidades de apreciação do Barroco para fora da cultura artística mais erudita da Europa dos séculos XVII e XVIII, principalmente o reconhecimento da alta qualidade do barroco “periférico” – português, ibero-americano, centro-europeu, russo...

Por outro lado, ao início da década de 1930, em sua conferência em Pontigny, o autor, que nutria grande prestígio no círculo intelectual, contribuiria decisivamente para o combate à mais parti-

nente reviravolta deflagrada contra o juízo positivo que o fenômeno barroco tinha arduamente conquistado. Esta reviravolta em pro do retorno à imagem pejorativa do Barroco foi empreendida radicalmente pelo brilhante filósofo idealista italiano Benedetto Croce (1866-1952), que havia lançado, dois anos antes, o estudo clássico *Storia dell'età barocca in Italia*. Com estas palavras, D'ors proporia uma síntese entre o sentido negativo atribuído anteriormente e em grande parte presente nas investigações de Croce, e o pensamento contemporâneo sobre o Barroco:

Tradicionalmente o qualificativo 'barroco' não era aplicado se não a certa perversão do gosto, perversão historicamente – se for possível dizer assim – e perfeitamente localizada. Mesmo recentemente um mestre como Benedetto Croce negava com insistência que se pudesse reconhecer o Barroco de outro modo senão 'como uma variedade do feio'. Sem alcançar uma posição tão negativa e exorcizante, a tendência, há cerca de vinte anos, era aceitar esta opinião, que poderia ser sintetizada nas fórmulas seguintes:

1. O Barroco é um fenômeno cujo nascimento, a decadência e o término se alocam entre os séculos XVII e XVIII, e não há nenhum outro desenvolvimento no mundo ocidental.
2. É típico da arquitetura, e em algumas raras situações, da escultura e da pintura.
3. Trata-se de um estilo patológico, de uma onda de monstruosidade e mau gosto.
4. Enfim, é produto de uma espécie de corrupção do estilo clássico do Renascimento.

Hoje, ao contrário, aos olhos da crítica, estas fórmulas começam a parecer fora de uso; pelo contrário, a tendência é acreditar que:

1. O Barroco é uma constante histórica que se reencontra em épocas tão reciprocamente distantes quanto o Alessandrino e o período *fin-de-siècle*, – e que se manifestou nas regiões mais diversas, tanto do oriente como do ocidente.
2. Este fenômeno interessa não apenas à arte, mas a toda civilização, e mesmo, por extensão, à morfologia da natureza (mesmo Croce, cuja

opinião já foi citada, acabou publicando um livro intitulado: *Storia dell'età barocca in Italia*).

3. O seu caráter é normal; e se é legítimo falar aqui de doença, será com o mesmo sentido que Michelet dizia que a 'mulher é uma eterna doença'.
4. Longe de proceder do estilo clássico, o Barroco se opõe a ele de maneira mais fundamental ainda que o romantismo – que em si, não é mais que um episódio no desenvolvimento da constante barroca. Pode-se acrescentar que, para quem estuda estas questões, a revisão teórica do conceito de barroco representa, hoje, um dos temas estéticos mais interessantes e mais atuais. (D'ORS, 1945, p. 55, 56, tradução nossa)

Parece uma resposta inexorável ao pensamento de Benedetto Croce e a seu monumental estudo sobre a idade barroca na Itália. Contudo, voltando-se ao filósofo italiano, e mesmo reconhecendo o retrocesso que as palavras de um escritor tão ilustrado poderia ter gerado na avaliação crítica do fenômeno, as investigações de Croce apresentaram uma contribuição inestimável para o desenvolvimento de alguns aspectos abordados nas atuais teorias sobre o Barroco. Escrito entre 1924 e 1925, e publicado, parte a parte, na revista *Critica* entre 1924 e 1928, o livro supracitado só foi disponibilizado integralmente ao público em 1929. Foi, sem dúvida, a primeira, ou pelo menos a mais significativa iniciativa desenvolvida até então que se propunha a perseguir, em uma determinada nação, uma avaliação total do cenário histórico da era barroca – pesquisa conduzida através de critérios absolutamente científicos, com profunda raiz historiográfica, e empreendendo investigações nos campos da religião, política, ética, moral, economia, sociedade, filosofia, ciências, poesia, artes plásticas.

Antes mesmo que Eugenio D'ors, Croce já compreendia o Barroco como um fenômeno cultural, e não apenas um estilo artístico. Porém, em oposição ao filósofo catalão, e em função da própria metodologia de análise adotada em seus estudos centrada na rígida historiografia, para ele o Barroco era um acontecimento fechado

em uma época específica – finais do *Cinquecento* e todo o *Seicento*: uma época de profunda crise não só na Itália, mas em todos os países europeus: crise moral, crise religiosa, política, econômica, profunda crise institucional. Não obstante, o fenômeno não poderia ser explicado historicamente como uma resposta à crise, já que o Barroco era a própria crise – o verdadeiro colapso ético e moral a que a sociedade seiscentista estava submetida quase que integralmente. Também não haveria uma causa psicológica ou humana para a conjuntura barroca, pois simplesmente não poderiam existir justificativas para o “erro”:

Neste ponto, sou forçado a oferecer uma sensação de desgosto àqueles que sempre exigem a ‘causa’ dos fatos e não podem se sentir satisfeitos se não quando seja fornecida a eles esta indicação causal, e por isso são condenados a nunca se satisfazerem. O desgosto vem da nossa resposta, que diz que, no fundo, não existe uma causa para o Barroco. Não existe para o Barroco, compreendido em sentido psicológico ou genericamente humano, porque não existe causa para o erro humano, a não ser que seja o caso de dizer que a *virtus dormitiva*, é propriamente a natureza pecaminosa do homem. (CROCE, 1993, p. 56, tradução nossa)

A condenação de Croce ia muito além daquelas dos séculos XVIII e XIX e que inauguraram a caracterização do espírito barroco, pois era profundamente embasada e segura em relação à investigação histórica empreendida. Para o autor, mesmo atingindo toda a natureza da civilização do período, a alma barroca se manifestava mais explicitamente pela hipotética arte e pela suposta poesia que produzia, realizações que não poderiam nunca ser entendidas senão como uma gradação do “feio artístico”, uma espécie de deterioração da arte. Logo, a expressão “arte barroca” revelava um absoluto paradoxo, porque simplesmente não seria possível a aceitação da existência de manifestações artísticas legítimas ligadas àquela fase – mesmo que seus escritores, pintores, escultores e arquitetos fingissem todo o tempo produzir arte e poesia.

Seja lá o que se pense sobre a etimologia da palavra, é certo que o conceito de ‘Barroco’ se formou na crítica da arte para assinalar a forma de mau gosto artístico que foi comum a grande parte da arquitetura e, igualmente, da escultura e da pintura do *Seicento*; e que também se juntaria àquela manifestação do ‘mau gosto’ ou da ‘peste literária’ ou do ‘delírio’, com a qual foi condenada a poesia e a prosa predominantes no dito século, e que depois, no século XIX, adquiriu a denominação, que ainda permanece, de ‘seiscentismo’. [...] Portanto, o Barroco é um tipo de feio artístico, e, como tal, não é nada de artístico, antes, ao contrário, qualquer coisa diferente da arte, da qual dissimulou o aspecto e o nome, e em seu lugar tentou introduzir-se e substituir-se. E esta coisa indefinida, não obedecendo à lei da coerência artística, rebelando-se a ela ou fraudando-a, responde, como é claro, a uma outra lei, que não pode ser senão aquela da libido, da comodidade, do capricho, e por isso, utilitária, ou mesmo hedonista. (CROCE, 1993, p. 43-44, tradução nossa)

Para Croce, seria um equívoco considerar as obras barrocas, quaisquer que fossem, como legítimas expressões artísticas, pois eram invariavelmente geradas em um contexto que revelaria que o único objetivo da produção estética era o de alcançar a “maravilha” através do sentimento de estupor, assombro, arrebatamento. Era o que assegurava o mais importante poeta italiano do período, Giovan Battista Marino (1569-1625), quando dizia: “O fim do poeta é a maravilha/quem não sabe provocar o estupor, que vá escovar cavalos” (MARINO apud GALLUZZI, 2005, p. 41, tradução nossa), palavras que escandalizavam abertamente Croce. A atitude do *Cavalier* Marino mostrava para o autor que a suposta arte barroca se afastava categoricamente da verdade poética: a arte e a poesia deveriam ser compostas pelo honesto exercício e pela apreciação da beleza, pela sensação da serenidade, pelo real sentimentalismo; mas o Barroco se corrompeu em nome da busca da sedução fácil, da conquista do fruidor a qualquer preço, da espetacularização das expressões ilusionísticas – estratégias de envolvimento conseguidas através do encanto causado pela excitação, pela oscilação das formas, pela teatralidade, pela tensão e expectativa.

As obras barrocas – que não queriam alcançar a poesia, mas suscitar o estupor – se revelariam paradoxalmente frias, apesar da aparente agitação de suas imagens literárias e plásticas. Mesmo com a indecorosa dramaticidade intensamente aflorada, com todo o delírio extravagante, o suspense, a tensão e o calor gerados, mesmo com a sua declarada liberdade de expressão, gestos superficiais e vazios eram desvelados, elaborados arditamente com o único e abominável escopo de convencer o apreciador a ser servil a uma determinada causa – causa que aquelas manifestações apoiavam. Neste sentido, teriam uma função exclusivamente utilitária, desígnio incompatível com o sentimento de virtuosa contemplação – o compromisso com o simples prazer do espírito humano – que a arte deveria acolher.

É seguro que, mesmo antes do primeiro pós-guerra, praticamente nenhum crítico de renome se furtaria da noção de que a arte barroca buscava sempre provocar estupor, mesmo que usassem outro termo ou expressão para denominar o mesmo sentido proclamado nessa palavra. Até nas teses de Burckhardt, Wölfflin, Focillon, D’ors, fica claro que não seria possível vislumbrar uma recusa a essas premissas. A diferença é que, para a maioria dos historiadores da arte de alguma importância, de finais do século XIX até os dias de hoje, este esforço em direção à maravilha não seria encarado como algo negativo, o que demonstra como o filósofo italiano “nadava contra a corrente” – na verdade, talvez Croce seja definitivamente o último crítico de significância no panorama mundial a defender a tese da condição pejorativa do Barroco.

Menos geral, e mais recente, foi a incorporação da ideia crociana de que as obras barrocas se prestariam decisivamente a um fim utilitário, principalmente no que concerne à direção das massas. Mas também para a crítica contemporânea a visão negativa daquela assertiva desaparece: ou a afirmação é compreendida como uma realidade histórica a ser investigada, sem a construção de um juízo de valor positivo ou negativo (MARAVALL, 2007, p. 131), ou a ideia

da conquista e do convencimento pela arte é apresentada como um dos mais importantes princípios da essencial e rica arte barroca, particularmente vinculados ao seu impulso à persuasão e propaganda. (ARGAN, 2004) Seja como for, o senso condenatório de Croce não teve derivações determinantes, mas muito de sua metodologia de análise e muitos de seus conceitos ganharam grande relevância para o desenvolvimento das atuais teorias que versam sobre o universo barroco.

Insistindo mais no “vil” caráter utilitário expresso nas obras barrocas, para o filósofo italiano ele teria sido antecipado pelos desígnios da Contrarreforma, movimento que viria a trazer a tona no século XVI muitos dos ingredientes que favoreceriam a eclosão daquele desvio moral que o Barroco representava. A Renascença e a Reforma protestante eram avaliadas pelo autor como dois polos opostos, mas legítimos, do desenvolvimento do espírito humano na Idade Moderna: o primeiro, vinculado ao exercício da razão; o segundo, ao impulso consciente e racionalizado em direção à fé – o Renascimento, revelando características do pensamento latino e da atitude românica frente à existência; a Reforma, se aproximando da visão germânica de mundo. A Contrarreforma, ao contrário, não poderia ser considerada um movimento intelectual de transformação do modo de se entender o mundo, ou mesmo uma nova ocasião para uma revisão mental e moral da existência: a Reforma católica teria sido simplesmente um movimento institucional de defesa da Igreja Romana, sem nenhuma contribuição ao devir espiritual. Não obstante, sua eficiência deveria ser reconhecida, e foi seguramente o papel puramente utilitário que acolheu que decretou o sucesso da empreitada.

Este caráter humano e perpétuo, que reencontramos no Renascimento e na Reforma, carece ao contrário na Contrarreforma, que é por isso um conceito que não se pode colocar no mesmo plano que os precedentes. Com aqueles dois, de fato, se propugnavam duas posições opostas ideais; mas com a Contrarreforma simplesmente se defendia

uma instituição, a Igreja católica, a Igreja de Roma; uma grande instituição, mas que, enquanto instituição, não poderia nunca ter a grandeza, ou melhor, a infinidade, de um eterno momento espiritual e moral. Por mais que se procure, nunca se encontrará na Contrarreforma outra ideia além desta: a Igreja católica era uma instituição altamente salutar, e por isso deveria ser preservada e consolidada. (CROCE, 1993, p. 25-26, tradução nossa)

Esta possível relação do Barroco com a Reforma católica já era intuída há muitas décadas, mas foi pela primeira vez investigada com profundidade, principalmente no que se refere à interface entre o conteúdo da arte dos séculos XVII e XVIII e as proposições dos decretos tridentinos e das moções da Igreja, no estudo *Barock als Kunst der Gegenreformation*,<sup>13</sup> escrito pelo historiador da arte alemão Werner Weisbach (1873-1953). Publicado em 1921, três anos antes da redação dos primeiros artigos que comporiam o livro *Storia dell'età barocca in Italia* de Croce, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* apresentaria uma visão profundamente diferente do movimento católico, se comparada à aversão que o crítico italiano nutria. O objetivo do autor alemão – e que iria distanciá-lo dos historiadores da arte que construíam proposições valorativas sobre o Barroco, e que seguiam as teorias da pura visualidade e do formalismo – era o de investigar o fenômeno como resposta a um determinado contexto social, político e religioso; mais especificamente compreender a arte barroca como uma derivação imediata da Contrarreforma católica.

Mesmo não compartilhando do juízo, pouco depois revelado por Croce e D'ors, de que o Barroco deveria ser encarado como um grande acontecimento cultural que envolveria todas as esferas da sociedade seiscentista, mesmo preocupando-se exclusivamente com o universo das artes plásticas, pode-se dizer que Weisbach foi um dos primeiros críticos a compreender a arte como um fenôme-

---

13 Aqui foi contemplada a excelente versão espanhola de Enrique Lafuente Ferrari, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. (WEISBACH, 1948)

no sociológico, já que todo o esforço do autor estava centrado em avaliar a linguagem plástica e o conteúdo da arte como expressão de um cenário social – no caso as determinações da Reforma católica. Weisbach resumiria a problemática do livro:

Com o nome de Contrarreforma designamos o fenômeno histórico caracterizado espiritualmente pelo selo oficial que foi impresso pelo catolicismo disposto novamente a uma ação expansiva em sua luta contra o protestantismo. A Contrarreforma é um dos vários aspectos da multiforme agitação cultural do tempo, que vai de meados do século XVI a meados do XVII, mas é aquele cujos efeitos tiveram maior alcance. Como a arte respondeu a este movimento? Existe uma tendência artística discernível que possa tomar-se como expressão ou símbolo desta aparição religiosa e que mostra qualidades definidas, derivadas desta mesma corrente, dentro da arte geral da época? A mera formulação destas questões já traz consigo a aceitação da hipótese de que as ideias espirituais e os impulsos psíquicos alcançam, de algum modo, dentro da evolução artística, uma representação plástica; que os elementos culturais em geral podem ser traduzidos por meio de elementos intuitivos à esfera do ritual e que, portanto, o mundo da religião e da Igreja pode encontrar expressão adequada em formas simbólicas. (WEISBACH, 1948, p. 55, tradução nossa)

Na verdade, o autor estava propondo uma grande reviravolta ao colocar em questão a necessidade de se investigar a arte para além da evolução independente da forma (método absolutamente hegemônico, que havia sido intuitivamente desenvolvido por Burckhardt, e seria a base para a elaboração das categorias de oposição do Clássico ao Barroco de Wölfflin, influenciando a teoria da arte ainda por muito tempo – é só recordar as suas derivações na década de 1930 nas obras de Focillon e D’ors). Não recusando a importância das teorias puro visibilistas pelas quais a “ciência da arte” se orientava preferencialmente nos últimos anos, e que haviam possibilitado a redenção do estilo barroco, Weisbach despertaria o interesse, na ação crítica, pela antecipação no processo de julgamento das obras de arte: ele propunha a ideia de somar à análise da for-

ma e da imagem investigações que avaliassem as motivações que determinaram a elaboração daquelas expressões artísticas através da construção do cenário social, político, econômico, religioso, em que as obras teriam sido confeccionadas. Resumiria:

A ciência da arte se orientou com predileção nestes últimos tempos no sentido do estudo do processo da configuração formal e tratou de mostrar a unidade formal que oferece um estilo de uma época. Desconsiderou, ao contrário, o conteúdo e a intimidade da obra de arte, abandonando o que em benefício do como. Não é possível desconsiderar o fato de que, graças a este método unilateral, a análise puramente formal conseguiu avanços e aperfeiçoamentos notáveis. Porém, o problema do conteúdo temático e do valor espiritual da expressão não pode nem deve ser descartado para sempre em semelhante julgamento e apreço da concepção artística. A modelação formal depende muitas vezes, de maneira especial, do assunto mesmo; deriva dele até certo ponto, e o produto artístico deve ser considerado como manifestação ou símbolo expressivo de algo interior. Se oferece nele como uma fusão inseparável e reciprocamente condicionada de expressão formal e expressão espiritual. (WEISBACH, 1948, p. 51-52, tradução nossa)

Logo, para se compreender a arte barroca como expressão do contexto histórico que envolvia o movimento da Contrarreforma, o autor escolheria exclusivamente como objeto de análise as artes figurativas, e mais especificamente a pintura e a escultura – e nelas, seu conteúdo iconográfico. Isto porque o que se prestaria imediatamente à apreciação estética sugerida seria justamente o sentido religioso e político proclamado nas obras por suas imagens sacras: a construção simbólica e metafórica oculta nas representações, a gestualidade das figuras, as ações bíblicas simuladas, a revelação dos acontecimentos sagrados do evangelho e da vida dos santos, a adequação das ações encenadas ao seu fatal conteúdo religioso (o princípio do decoro nas obras), até mesmo a indumentária dos personagens (relembrando as graves restrições dos teólogos à reprodução de figuras nuas nas pinturas e esculturas). Sem dúvida, o conteúdo iconográfico era um fator de muito mais fácil analogia

em relação às diretrizes promulgadas pela Igreja do que a expressão plástica das obras; muito mais apreensível do que a pura percepção das qualidades compositivas do desenho e da cor nas pinturas – que era a preocupação que imperava na obra clássica de Wölfflin, *Conceitos fundamentais na história da arte*.

Por outro lado, a tese da verve utilitária das manifestações barrocas, defendida pouco depois por Croce, já estava implícita na teoria elaborada pelo crítico alemão. A arte foi decididamente uma preocupação da Contrarreforma – ao contrário do movimento protestante que, em oposição, mantinha graves restrições ao uso das imagens na conjuntura religiosa. Nas determinações do Concílio de Trento (1545-1563), em Santo Inácio de Loyola (1491-1556), em São Carlos Borromeo (1538-1584), Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e tantos outros teólogos católicos do século XVI, bem como na própria teoria da arte religiosa elaborada, a produção da arquitetura e das artes plásticas, da literatura e da música deveria ser pensada como instrumento essencial para o ensinamento, e, mais especificamente, para a divulgação dos dogmas da Igreja, para auxílio ao encaminhamento dos serviços religiosos, para impressionar e conquistar (Figuras 32 a 36). Assim, Weisbach entendia tacitamente a arte como meio de propagação da fé – como instrumento de persuasão, de propaganda religiosa a serviço da Reforma católica. A essência do estilo barroco e sua qualificação não poderiam ser alcançadas, por conseguinte, se furtando deste contexto histórico, mais político que espiritual, que o movimento supracitado apoiava:

Se a Igreja mobilizou a arte para seus fins próprios, a Contrarreforma teve de intervir também no terreno estético. A arte foi utilizada para propagar com suas imagens as ideias religiosas revitalizadas e concebidas segundo o novo espírito e para transmitir sentimentos e estados de ânimo às massas devotas. Enquanto o protestantismo acreditava poder abster-se das artes plásticas e edificava somente por meio de sua força espiritual íntima, o catolicismo da Contrarreforma assinalou para a arte uma nova missão, ou melhor, renovou sua antiga missão na propagação dos ensinamentos da Igreja como aliado da palavra. Frente à fobia do

protestantismo pelas imagens, em todos os tratados artísticos e teológicos se disserta sobre a relação entre catolicismo e a plástica e se defende energicamente a importância que a arte tem para o serviço divino. [...] O catolicismo da Contrarreforma é o fenômeno cultural ao qual o estilo barroco, em particular medida e extensão, se adaptou maravilhosamente; este fato justifica uma consideração isolada da arte da Contrarreforma. (WEISBACH, 1948, p. 58-60, tradução nossa)



FIGURA 32: Adro e Igreja do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. A igreja data da primeira metade do século XVIII. Já os 12 profetas, esculpidos em pedra sabão pelo escultor e arquiteto Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), teriam sido confeccionados entre 1800 e 1805. Da esquerda para a direita: Amós, Abdias, Jonas, Baruc, Isaías, Daniel, Oséias, Jeremias, Ezequiel, Joel, Habacuc, Naum. É impressionante como as esculturas dos profetas pareceriam brotar naturalmente da estrutura arquitetônica formada pela junção do adro com a igreja – adro formado por terraços contidos por paredes curvilíneas de grande movimentação. Uma obra de arte total. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

FIGURA 33: Profetas Joel, Naum, Oséias, Habacuc e Ezequiel no Adro da Igreja do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.







FIGURA 34: Profetas Jeremias, Daniel, Oséias e Ezequiel no Adro da Igreja do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Seguramente o conjunto – levantado no monte sagrado da cidade mineira e concluído em pleno século XIX – viria a ser uma das mais impressionantes manifestações do espírito devocional inaugurado pela Contrarreforma 250 anos antes: puro drama; puro teatro barroco. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 35: Detalhe do interior do Passo da Última Ceia, uma das seis capelas que guardariam sete cenas da Paixão de Cristo, estruturas distribuídas no outeiro que subiria para a Igreja do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Figuras talhadas em cedro ao final do século XVIII por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 36: Interior do Passo da Prisão, uma das seis capelas que guardariam sete cenas da Paixão de Cristo distribuídos no outeiro que subiria para a Igreja do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

São óbvias as limitações da teoria de Werner Weisbach no que concerne ao impulso gerado para o desenvolvimento da crítica moderna ao Barroco. Ao restringir o conteúdo iconográfico e plástico do estilo à resposta ao movimento da Reforma católica, o autor excluiria de suas considerações inúmeros contextos, manifestações, artistas que não estariam ligados à expressão da arte religiosa, ou mesmo ao mundo católico: eliminaria em grande parte a possibilidade de conectar a poética barroca à arte e à arquitetura francesa do século XVII, bem como às expressões setecentistas do Rococó no período de Luis XV, obras que estariam diretamente vinculadas à realeza e à nobreza. Ainda dentro deste último cenário, não permitiria apreender a arte barroca como expressão do Absolutismo, a

outra essencial esfera de poder que povoara a Europa no *Seicento*, e que havia influenciado, além da produção estética francesa, a de tantas outras nações europeias; também aboliria qualquer possibilidade de inclusão das obras de arte holandesas, inglesas ou do norte da Alemanha como filiadas ao mais puro espírito barroco – fato que já parecia insólito ao se pensar, por exemplo, nos trabalhos de um mestre protestante como o holandês Rembrandt. Por outro lado, sua teoria dificultava a admissão da arquitetura e do espaço urbano como possíveis instrumentos para a representação da estética barroca – já que era muito concentrada no conteúdo iconográfico, no figurativismo.

No entanto, no belíssimo livro lançado apenas três anos depois, em 1924, e intitulado *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*,<sup>14</sup> o autor alemão ampliaria profusamente seu objeto de análise e promoveria uma espécie de fusão do método sociológico com o formalista. Em função de seu caráter menos ortodoxo, *Arte barroca* foi sempre injustamente desprezado pela crítica, apesar de expor um verdadeiro desenvolvimento na capacidade de avaliação de Weisbach.

Primeiramente, o autor “exportou” o exercício da arte barroca para contextos diversos daquele da Contrarreforma: ela também se tornaria instrumento de representação da outra potência política inevitavelmente ligada ao universo cultural do *Seicento* e do *Settecento*: o absolutismo das nações imperiais<sup>15</sup> – fato que permitiria ao crítico promover uma apreciação do conjunto da arte, da arquitetura e do espaço urbano francês no século XVII e entendê-lo como pura expressão do espírito barroco. Outro fator decisivo é a incor-

---

14 *Arte Barroca. En Italia, Francia, Alemania y España*, excelente edição espanhola, feita a partir da segunda edição alemã revista e ampliada, com a tradução de Ramón Iglesias. (WEISBACH, 1934)

15 “Considerado em suas relações com os problemas sociais e culturais da época, o Barroco é chamado a criar meios de expressão para as novas e essenciais potências da época: a Contrarreforma e o Absolutismo.” (WEISBACH, 1934, p. 15, tradução nossa)

poração à pesquisa de procedimentos de avaliação ligados à teoria da pura visualidade, particularmente o pensamento de Wölfflin.<sup>16</sup> Conectando as duas tendências, formalista e sociológica, Weisbach produziria um juízo crítico particular para o Barroco desenvolvido na Itália, França, Alemanha e Espanha, através da verificação das diferentes respostas que cada região, em função da sua realidade político-social, daria ao fenômeno um julgamento muito seguro e interessante da morfologia e da imagem emanadas pelas principais obras, amparado pela rica reprodução fotográfica dos edifícios, igrejas, monumentos, telas, afrescos, esculturas, imagens, altares, em mais de 500 lâminas. Com este método, a apreciação crítica que no livro *El Barroco, arte de la Contrarreforma* era encerrada no valor iconográfico das obras, e quase exclusivamente centrada na pintura, é ampliada para as outras manifestações das artes plásticas, atingindo a escultura, a arquitetura e o próprio espaço urbano. Sua análise da arquitetura do período é particularmente inspiradora, superando alguns dos melhores trechos das publicações de Wölfflin.

Com o pensamento de Werner Weisbach encerra-se esta pequena revisão que versou sobre a construção de algumas das primeiras teorias efetivamente elaboradas sobre o Barroco: seja a ideia do estilo como meio de oposição à estética do Classicismo, seja a compreensão do fenômeno como manifestação das artes plásticas centradas nos séculos XVII e XVIII; a noção do Barroco como um agitado estado da alma que teria contaminado diversas épocas da civilização humana, ou sua condenação como um acontecimento degradante que abrangeria genericamente todo o cenário cultural do *Seicento*; seja a crítica de cunho sociológico que entenderia o movimento como instrumento estratégico da Igreja romana utili-

---

16 Às vezes, o discurso de Weisbach em *Arte Barroco* quase se confunde com as palavras do crítico suíço: “Interessa ao Barroco menos a existência do que a aparência, e vêm deste fato suas inclinações óptico-impressionistas. Não aspira a uma persistência tranquila, concluída em si mesma, e sim a um perpétuo devir, para dar à vista consciência da idéia de movimento; no desejo de destacar as energias em sua máxima tensão, são criados conflitos de força e se faz surgir contradições.” (WEISBACH, 1934, p. 21, tradução nossa)

zado a serviço dos mecanismos de combate à Reforma protestante (Figura 37).

No entanto, seria importante dizer que a análise proposta não objetivou produzir simplesmente um termo evolutivo para a crítica ao espírito barroco, mas revelar a origem teórica de alguns fundamentos que serão trabalhados nos próximos capítulos e que contribuirão para a construção do juízo próprio do autor sobre a essência do Barroco – e sua necessária aplicação para a resolução do problema apresentado: a construção de um termo conceitual para o Barroco. Por isso, nem todos os teóricos que propuseram, naquela fase inicial de reinterpretação do fenômeno, alternativas significativas à crítica ao Barroco, foram avaliados; somente aqueles em que seu pensamento ofereceria ingredientes às análises subsequentes, pelo valor que revelam, mesmo hoje, para o entendimento do fenômeno.

PÁGINA SEGUINTE

FIGURA 37: Abóbada da nave da Igreja de Il Gesù, com o afresco *Trionfo del Nome di Gesù*, pintado entre 1674 e 1679 por Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), conhecido como Il Baciccia. A pintura *trompe-l'œil* das faces internas das abóbadas das igrejas, com cenas bíblicas ilusionisticamente abertas para o céu, seria um dos mais poderosos artifícios de apelo persuasivo na cenografia barroca dos templos católicos. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.





## CRISE E PERSUASÃO

Nós acreditamos (e esta será a nossa tese) que o Barroco é uma cultura que consiste na resposta dada, aproximadamente durante o século XVII, pelos grupos ativos em uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada com flutuações críticas na economia do mesmo período. Logo trataremos de precisar melhor suas fronteiras cronológicas. Durante aquela fase, seus transtornos econômicos foram mais estudados e são mais bem conhecidos. Agora, faz alguns anos, já se começa a estudar as alterações sociais que surgem por todos os lados. Porém, não se trata simplesmente de fenômenos isolados ou intermitentes, de mal estar dos povos, nem das aparentes explosões, de raio maior ou menor, em que se manifestam, e sim o fato de que a centúria do Barroco foi um longo período de profunda crise social, cuja própria existência nos permite compreender as específicas características daquele século. (MARAVALL, 2007, p. 56, tradução nossa)

Em seu consagrado livro intitulado *La cultura del Barroco* (primeira edição de 1975), provavelmente a mais completa investigação conduzida sobre o universo cultural do período, o historiador espanhol José Antonio Maravall (1911-1986) desenvolveria uma tese que guardaria seus fundamentos em muitos aspectos tratados no estudo *Storia dell'età barocca in Italia*, do filósofo italiano Benedetto Croce, especialmente a ideia de que os tempos barrocos marcariam uma época de profunda crise econômica e social. O texto moralista de Croce se resumiria praticamente à avaliação do fenômeno no território italiano, apesar do autor traçar seu juízo condenatório de forma a viabilizar a “exportação” dos princípios “antiéticos” e “imorais” do movimento para todas as manifestações consideradas barrocas e dispersas pelas mais diversas realidades. De igual modo, o professor Maravall buscaria um entendimento absoluto e unitário do conceito de cultura barroca, mesmo tendo desenvolvido sua pesquisa privilegiando essencialmente fontes espanholas de averiguação histórica – mas assegurando que a Espanha seria apenas mais um entre tantos contextos imersos neste mesmo espírito que teria sido deflagrado no ocidente em finais do *Cinquecento*.

Os documentos que desvelariam o caráter desta época de tensão foram perseguidos principalmente através da análise do conteúdo impresso na literatura seiscentista, no *Siglo de oro* espanhol – nas informações capturadas no desenrolar das suas narrativas, dispersas em suas estrofes, contempladas no *corpus* da redação – e que implicitamente tratavam das características universais que o autor viria a apontar para a cultura barroca. Portanto, nos tratados de política, economia, comportamento, assim como na própria poesia, no teatro, na prosa e nas novelas espanholas, seria possível detectar indícios dos conflitos gerados na sociedade barroca, bem como descobrir pistas que desvendassem as respostas que os governantes dariam à conjuntura de crise. Por isso, não era a qualificação estética dessas obras que teria mobilizado prioritariamente as investigações de Maravall, mas aquilo que estava subentendido nas estrofes, parágrafos, frases e nas palavras dos textos apreciados, e que serviria para demonstrar a fisionomia da era barroca.

Neste sentido, Maravall daria continuidade à tendência da crítica estabelecida após a década de 1930 e que decretava, ao superar os princípios debatidos por Eugenio D'ors nas conferências de Pontigny, o abandono definitivo da ideia do fenômeno como uma constante temporal que vinha se repetindo invariavelmente durante toda a existência da civilização. Além disso, reforçava uma disposição que viria a ser muito significativa nas teorizações elaboradas nos últimos anos sobre o período, e que declarava que o Barroco, apesar de ser um mero conceito de época, envolveria todo o cenário social, econômico, político, religioso de finais do século XVI até finais do século XVII.<sup>17</sup> Ou seja, não seria o caso simplesmente de compreendê-lo como um reflexo da arte frente à situação

---

17 “O Barroco deixou de ser, para nós, um conceito de estilo que possa repetir-se e que de fato se supõe que tenha repetido em múltiplas fases da história humana; veio a ser, em franca contradição com o que foi dito anteriormente, um mero conceito de época. Nossa investigação acaba apresentando-nos o Barroco como uma época definida na história de alguns países europeus, países cuja situação histórica guarda, em certo momento, estreita relação, independentemente das diferenças entre eles. Consequentemente, a cultura de uma época barroca pode ser encontrada também,

de crise que se constituía ao seu redor; os próprios acontecimentos trágicos a que a sociedade estava submetida – colapso econômico, conflitos religiosos, guerras incessantes, várias pestes, decréscimo populacional, abandono do campo, inchaço das cidades, revoltas sociais, falência das antigas instituições – eram basicamente elementos barrocos, indissociáveis da concepção e da produção da arte. Ao contestar o signo de decadência que Croce endossava para a cultura barroca, o crítico de literatura Andrea Battistini escreveria sobre a crise do *Seicento* em seu livro *Il Barocco*, publicado pela primeira vez no ano 2000:

Mais do que sinal de decadência, o Barroco é o testemunho de uma profunda crise antropológica que produziu agitações e desequilíbrios e de onde nasceu uma situação histórica que viu o progressivo deslocamento do baricentro político da Itália e do Mediterrâneo para as latitudes mais setentrionais. A Guerra dos Trinta Anos, uma das mais terríveis acontecidas no velho continente, se abateu sobre a Europa com o trágico séquito de carestias, saques, pestilências, crises demográficas, gerando instabilidades e conflitos sociais sem precedentes, cuja revolta de Masaniello, ocorrida em 1647, é só uma das tantas sedições que perturbaram a vida do *Seicento*, uma idade assinalada por grandes revoltas, sobretudo camponesas, devidas ao aumento da pressão dos proprietários de terra, sempre mais levados a incrementar as despesas militares e de representação, por junta improdutiva. [...] Mas, não menos perturbador foi, ao lado de uma assustadora miséria que difundiu por todo lado um sentimento de insegurança e precariedade, a contestação de um sistema de saberes e de valores no qual a cultura europeia havia por tantos séculos encontrado sua segurança. (BATTISTINI, 2002, p. 22-23, tradução nossa)

No cenário da crise, no que tange a conflitos políticos e religiosos entre as nações, talvez nenhuma época tenha sofrido tantas guerras sangrentas como o século XVII. O espetáculo desolador era incrível. As guerras traziam as pilhagens, já que os soldados

---

e com certeza o foi, em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais europeias desse tempo.” (MARAVALL, 2007, p. 23, tradução nossa)

tinham direito ao espólio, aos saques das cidades invadidas, situação na qual poderiam retirar seu único ganho significativo. Eram comuns os abusos dos combatentes, que matavam, torturavam, violentavam, humilhavam a população civil, além de usurparem os bens das comunidades em geral. Nos insalubres ambientes sitiados e degradados pelos conflitos, as pestes dizimavam a todos, bem como a fome proveniente do corte de suprimentos e víveres. Para além disso, segundo o historiador americano Geoffrey Parker (2005, p. 31), a morte era quase uma certeza para quem estava envolvido nos confrontos: calcula-se que um soldado em cada quatro ou cinco morriam no *front* todos os anos, e em determinadas guerras esta porcentagem seria bem maior – ou seja, poucos efetivamente voltavam após alguns anos de serviço.<sup>18</sup>

Neste cenário de instabilidade política e social, em que – para além das inúmeras guerras – quatro pestes, crise de suprimentos alimentícios, fome, revoltas populares nas cidades e no campo, perseguições religiosas, o pavor proveniente do combate às insurreições, bem como a miséria absoluta, aterrorizavam a população europeia e preocupavam seus governantes, poderiam ser claramente identificadas a todo instante as mais diversas manifestações do espírito barroco: na pintura, escultura, arquitetura, urbanística, literatura,

---

18 Parker complementa: “‘Este é o século do soldado’, escrevia em 1641 Fulvio Testi, poeta e diplomata de Ferrara; e tinha razão. Por um lado, na Europa nunca houvera tantas guerras; por outro, nunca exércitos tão numerosos tinham estado empenhados nas operações militares. Em todo o *Seicento* houve apenas quatro anos de paz absoluta. O Império Otomano, a Áustria e a Suécia estiveram em guerra dois anos em três, a Espanha três em quatro, e a Polônia e a Rússia quatro anos em cinco. Em 1600, quando a Espanha combatia contra a Inglaterra e a Holanda, e a França contra a Saboia, os exércitos operantes na Europa contavam provavelmente, no total, com menos de 250.000 homens. Em 1645, essa cifra foi certamente duplicada: mais de 200.000 soldados combatiam na Alemanha e nos Países Baixos no âmbito da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), 100.000 estavam empenhados em guerras civis nas Ilhas Britânicas, e outros ainda militavam nos conflitos entre a França e a Espanha, entre Dinamarca e a Suécia, e entre o Império Otomano e Veneza. Em 1706, com o eclodir da guerra da sucessão espanhola e das grandes guerras do Norte, os soldados mobilizados deviam ser cerca de 1.300.000, dos quais quase 400.000 só na França. Parece que no decorrer do século XVII tornaram-se soldados, 10 a 12 milhões de europeus, um total sem precedentes.” (PARKER, 2005, p. 31, tradução nossa)

poesia, música, teatro; igualmente seria legítimo afirmar a possibilidade de vislumbrar, na sociedade do século XVII, uma economia e uma política que poderiam ser compreendidas como barrocas, uma arte da guerra barroca, uma atitude filosófica frente ao mundo e um comportamento social barrocos, uma ciência barroca, uma espiritualidade barroca.<sup>19</sup> Toda a dimensão cultural estaria, conseqüentemente, conectada à crise que se estabeleceu; era na verdade uma reação, muitas vezes consciente, à difícil conjuntura que se instalava no mundo ocidental, como revelaria o historiador italiano Rosario Villari na coletânea, *L'uomo barocco*, organizada por ele em 1991.

Os europeus do século XVII tiveram também uma ideia particularmente dramática do período em que viveram e conseguiram transmiti-la aos seus sucessores: século de ferro, *mundus furiosus*, era de tumultos e agitações, opressões e intrigas, em que 'homens transformados em lobos se comem uns aos outros', época de desordem, de destruição, de arruinamento da hierarquia, de fantasias; época de grandes tensões, em suma, frequentemente consideradas negativas, ao invés de fases necessárias para se atingir um maior equilíbrio social e político e uma mais profunda e abrangente capacidade criativa. (VILLARI, 2005, p. ix, tradução nossa)

Entretanto, é essencial diferenciar a grande crise que teria marcado o período barroco da crise procedente da centúria anterior e que se relacionava com a fase maneirista da história da arte. A crise quinhentista do Maneirismo foi, grosso modo, um conflito que viria a atingir o homem: aquele homem moderno que nascia, e que lentamente foi descobrindo a dimensão psicológica da alma, o lado obscuro da mente, o drama da existência, a incerteza e a dúvida frente ao significado do universo, a sua própria subjetividade.

---

19 "A conflitualidade 'barroca' surpreendeu os historiadores pela sua intensidade, pela sua difusão e pela influência que teve no modo de pensar e de agir. O confronto ideal, político e religioso, a continuidade e a amplitude da guerra, o crescimento do antagonismo social, a revolução, as caprichosas questões de precedência no quotidiano ritual administrativo e eclesiástico, a frequência do duelo, parecem ser características próprias desse período." (VILLARI, 2005, p. ix, tradução nossa)

Este estado atormentado da espiritualidade humana poderia ser claramente vislumbrado no caráter infrator emanado pela arte que se produzia; da mesma forma, a reação transgressora que o artista abraçava poderia ser compreendida como um enfrentamento radical lançado em direção à consciência trágica que o homem acabava de assimilar do desmoronamento da estrutura harmônica de mundo desenhada ingenuamente no *Quattrocento* e no início do *Cinquecento* pela cultura da Renascença: um universo despedaçado – que se chegou a acreditar perfeito e ordenado, mas que se revelou caótico e dramático.

Paradoxalmente, os artistas não negavam sua descendência humanista e reafirmavam a todo tempo a busca obstinada pela representação do equilíbrio e da beleza do cosmos – o fundamento básico da arte como *mimesis*, resgatado do século XV. Os arquitetos, escultores e pintores assumiam em seus tratados e textos sobre teoria da arte o compromisso com o Classicismo renascentista, e se lançavam na investigação e na aparente consumação de sua melhor e mais adequada expressão. Mas tudo isto era falso, seguramente uma grande encenação: a suposta concordância com a realidade cultural precedente – a ilusória crença do papel da obra de arte como instrumento para se alcançar a imitação da perfeita estrutura da natureza, como meio para a representação de suas leis eternas e imutáveis – tornava muito mais trágico, muito mais dramático e chocante o rompimento com os cânones racionalistas perseguidos anteriormente.

Logo, para uma crítica mordaz à conflituosa situação existencial reinante, a arte e a arquitetura maneiristas caminhariam para a ruptura, às vezes sutil, às vezes radical, dos valores compositivos “oficiais”, o que significava uma atitude de revolta à doutrina do naturalismo clássico – uma busca pelo desequilíbrio, pela tensão, pela impureza e pela dificuldade da forma. Esta posição, obviamente crítica, impunha que a base de contestação maneirista se desenvolvesse a partir de uma realidade artística supostamente equilibrada,

serena, onde a “corrupção” da ordem aparecesse devastadora: logo, a concepção da obra de arte seria regida, em sua essência, pelo confronto de categorias estéticas opostas, pelo domínio da ambiguidade, da tensão – como expunha em 1965 o crítico húngaro Arnold Hauser (1892-1978) em seu estudo *Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of modern art*.<sup>20</sup>

Os artistas e escritores do período maneirista não só estavam cientes das contradições insolúveis da vida, na realidade enfatizavam-nas e intensificavam-nas; preferiam reiterá-las e atrair a atenção para elas do que encobri-las e ocultá-las. O fascínio que a natureza paradoxal e a ambiguidade 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. De um lado, eles levavam em inteira conta a inadequação do pensamento racional e calculavam que a realidade normal, a realidade de todos os dias, fosse inesgotável e desafiasse a síntese racional. De outro, apesar de seu irracionalismo e de seu ceticismo básicos, não podiam renunciar às artes da razão, brincando com problemas, lançando-os para o alto e tornando a pegá-los. (HAUSER, 1993, p. 22-23)

A consequência imediata da corrupção dos valores de ordem e equilíbrio da forma seria a desarticulação da autoridade histórica da cultura greco-romana: o antinaturalismo determinaria a crise do Classicismo: o Anticlassicismo. Ora, para o *Quattrocento* o caminho escolhido para a imitação da natureza se resumiria ao conceito de imitação dos antigos. Portanto, nada mais lógico do que a revolta contra a natureza gerar a revolta contra a história, já que eram “duas faces da mesma moeda”. Não obstante, o Anticlassicismo teria de ser desenvolvido a partir de uma pseudoideia de Classicismo, pois a simples renúncia ao uso dos elementos clássicos deveria ser descartada, pois desvincularia o processo crítico do aparato cognoscitivo conhecido; o uso de uma outra linguagem não provocaria no

---

20 *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*, tradução do inglês para o português de J. Guinsburg e Magda França. (HAUSER, 1993)

fruidor o efeito de transgressão ambicionado – não traria nenhuma impressão de corrosão da ordem preexistente. Ao contrário, a contestação do clássico era feita em cima de sua própria estrutura compositiva: a alteração sutil dos cânones, do sistema das ordens, das boas regras de proporção, euritmia, simetria.

Esta nova realidade denotava uma insatisfação com os ideais universais em prol de uma visão do mundo que começava a definir-se mais realista: uma imagem fragmentária, desestruturada, problemática, de um cosmos desmoronado. Vinculado a esse fato, Antinaturalismo e Anticlaicismo também apareceriam como a resposta, nos domínios da representação artística, para o drama que estava nascendo frente à instabilidade, à dúvida, ao desespero, que seguia a descoberta da complexidade infinita da alma humana: se a noção de natureza e história pregada pelo Renascimento entrou em colapso quando a estrutura do mundo preexistente desmoronou, o artista teve que buscar a resposta para o drama da existência na dimensão psicológica da espiritualidade humana. Entretanto, o que ele encontrou ao promover este processo de autoanálise, este mergulho interior, foram mais dúvidas, mais dor, mais desespero, mais instabilidade, um estado da alma só passível de ser expresso através da ruptura com o racionalismo quatrocentista. Segundo o juízo que o arquiteto Carlos Antônio Leite Brandão expunha, em seu livro de 1991, *A formação do homem moderna vista através da arquitetura*:

O Renascimento inaugurou o poder luminoso do conhecimento e da razão do homem moderno. O Maneirismo é o desenvolvimento dessa individualização e explora a escura dimensão psicológica, onírica, inconsciente e irracional desse indivíduo. Razão e desrazão habitam nele simultaneamente, e esse trágico conflito ocupa agora a sua essência. Uma essência diversa daquela que os geômetras do Renascimento encontraram no universo. O homem está só e nem o racionalismo, nem o Classicismo, nem o naturalismo devem ser o tema da criação do artista, pois se revelam insuficientes para a plena expressão de sua individualidade psicológica, de sua singularidade irreconhecível nos outros

períodos da história. Por isso, o Maneirismo contesta o ideal formal eterno e absoluto do Renascimento, a racionalidade de seus edifícios, a ornamentação clássica neles aplicada, a fácil relação naturalista da perspectiva. (BRANDÃO, 1999, p. 110-111)

No período barroco, contudo, o que se deflagrava não era tão somente uma crise do homem, mas uma crise geral da sociedade. Muito do que foi elaborado em decorrência da revolta individual maneirista seria retomado na fase subsequente, mas com um objetivo absolutamente diverso daquele perseguido no *Cinquecento*, e com resultados para as artes, para a arquitetura, para a configuração urbana completamente distintos. Não interessava para a sociedade seiscentista, em profundo estado de tensão, a introspecção, o caráter difícil, a intelectualidade pouco acessível, o virtuosismo e a esquizofrenia da arte maneirista; pelo contrário, as manifestações barrocas iriam apoiar expressões que apontassem para a grandiloquência, para a extravagância, a espetacularização, a dramatização, a fantasia, a ilusão, e ao mesmo tempo a popularização das artes e da arquitetura. Battistini complementarmente:

Se o Maneirismo sugere uma arte introvertida e afetada, o Barroco faz parte de uma situação teatralmente grandiosa e expansiva, resplandecente no seu exibicionismo; se um persegue uma elegância áulica, o outro mostra também uma tendência mais popular e emotiva, especialmente na atividade do proselitismo das ordens religiosas; se o primeiro prioriza a concentração do virtuosismo, o segundo almeja expandir-se com a luxúria e com a abundância exagerada, dissipando os seus tesouros de modo a atordoar e atordoar-se em um delírio megalomaniaco. A esquizofrenia do Maneirismo se converte, com o Barroco, em uma paranoia amante de êxitos hiperbolicamente enfáticos, em decorrência da condição de que a evidência dada sobre o detalhe proliferante de decorações justapostas em um somatório de partes decompostas estivesse de acordo com a exigência da recomposição de uma visão totalizante e unitária, que acabasse por converter o intelectualístico impressionismo em expressionismo. (BATTISTINI, 2002, p. 21, tradução nossa)

Mas porque o Barroco reagiu de forma tão distinta à conjuntura de crise se comparado ao Maneirismo? Qual seria a relação da crise despertada no século XVII com a nova poética que a arte iria perseguir a partir de então? Para Maravall (2007, p. 63), se a crise econômica não chegou a preencher ininterruptamente todo o período, e acabaria se extinguindo antes mesmo do final da centúria, a consequente crise social proveniente do colapso que se instaurou nas finanças teria condenado a Europa e as colônias sob sua influência a inúmeras adversidades durante todo o *Seicento* e grande parte do *Settecento*. As contínuas anomalias sociais provenientes da difícil conjuntura econômica já estariam consolidadas nas últimas décadas do século XVI; a longa duração da crise e seu nascimento precoce teriam oferecido, conseqüentemente, tempo e substância suficientes para que as estruturas de poder fossem alertadas, na próxima centúria, para a necessidade de se buscar soluções e respostas às desventuras.

Não obstante, as maiores catástrofes que afligiam a estabilidade dos governos ultrapassavam o problema do enfrentamento entre nações, as guerras originárias de disputas por territórios ou deflagradas por conflitos supostamente religiosos. Para além destes fatores, os príncipes se preocupavam especialmente com as revoltas das classes menos favorecidas: a turba que, levando uma vida absolutamente miserável, se rebelava a todo instante no campo e principalmente nas cidades – antecipando as insurreições que aconteceriam nos Setecentos e nos Oitocentos. A resolução política encontrada para sanar estas perigosas patologias, para amenizar a insegurança e a instabilidade geral que tomavam conta da administração pública, foi a reunião dos pequenos territórios das antigas nações nos poderosos e extensos Estados nacionais. E para a administração destas grandiosas estruturas de poder, o regime de governo escolhido, na maioria das vezes, foi o do absolutismo monárquico, sistema tirânico que propunha o controle irrestrito das

sociedades pelo Estado; um Estado fundado na competência única da figura do rei, do imperador.

Portanto, mesmo nas nações sob forte influência da Igreja, ou governadas efetivamente por ela – como acontecia nos Estados Pontifícios –, em função do caráter abertamente político da instituição e do poder totalitário com que os religiosos, ou o próprio papa (no caso específico de Roma, do Lazio e das áreas sob seu domínio), comandavam seu território, não estaria excluída a tese de que o mecanismo essencial da cultura barroca era impulsionado pelo sistema absolutista. Talvez, não desconsiderando a importância fatal que a religião contemplava nos séculos XVII e XVIII, não recusando a condição de primeira ordem que a Contrarreforma sustentava (e ainda sustentaria por muitas décadas) nas grandes monarquias ligadas ao papado romano, não se deveria entender o Barroco como produto da Reforma católica, e sim compreender a atuação da Igreja como ação integralmente associada à cultura absolutista barroca – contrariando as ideias defendidas por Weisbach (1948). Ou seja, a Igreja romana também era uma estrutura que detinha um poder absoluto, mesmo estando muitas vezes relacionada a outras organizações do domínio laico. Como estrutura autoritária de comando, revelaria objetivos idênticos àqueles vislumbrados na administração dos Estados nacionais – logo, o problema da Igreja não era substancialmente religioso, mas essencialmente político.

E estes objetivos monárquico-absolutistas fundamentavam-se no ato de manutenção da ordem vigente: logo, em aparente paradoxo com o arrojo, a extravagância e o ineditismo que a arte, a arquitetura, a literatura, a música adotavam, a cultura barroca se apresentaria como um fenômeno inteiramente conservador. O sistema político de rigoroso controle social objetivava a conservação irrestrita da organização estamental e do aparelho econômico que impulsionava as nações; a pirâmide de classes – na qual a realeza imperava absoluta na ponta, seguida logo abaixo pela aristocracia, depois pela burguesia que se consolidava, e com a gigantesca base

se configurando como a melancólica massa da plebe desfavorecida – resgatava em parte os tradicionais esquemas de ordenação da coletividade, provenientes de longínquos tempos da Idade Média.

Os avanços na estrutura social derivados dos séculos do Renascimento e do Maneirismo, particularmente a inovação no sistema de direitos civis proveniente da natureza independente das comunas – já uma realidade em finais da Idade Média – seriam substituídos pelo retorno a uma economia e a uma classe dominante ligadas à aristocracia: uma nobreza muitas vezes de sangue, senhorial; outras vezes burguesa, de recente nobilitação, favorecida pelo enriquecimento da classe média urbana, pela importância que guardava para a economia do Estado, e pelo apoio incondicional que dava ao monarca – pois a estabilidade do governo contribuía para seu enriquecimento. Contudo, o rei acabaria sempre privilegiando a nobreza de nascimento, de direito inato, já que a aristocracia rural viria a deter o controle sobre os rumos da economia, comandaria o grosso das finanças que impulsionavam a nação – além do fato de o imperador se considerar o primeiro dos nobres, reforçando o caráter conservador da economia e do sistema de governo.

Não obstante, a relação do rei com os senhores de terra e, consequentemente, com as províncias distantes, mudou consideravelmente quando a aristocracia se rebaixou a um simples instrumento de apoio ao monarca, sem aquele poder ancestral que detinha sobre seus domínios – que estavam perdendo rapidamente a autonomia. Foi uma realidade arduamente assimilada pela nobreza, que chegaria a promover muitos levantes contra o governo central, insurreições deflagradas em decorrência da insatisfação dos senhores com a posição inferior que inevitavelmente estavam assumindo frente às suas regiões, assim como pela relação fragilizada que as províncias passavam a ostentar em relação à capital imperial. A plebe frequentemente era mobilizada como massa de manobra, como “bucha de canhão” da nobreza revoltosa: mas sucessivamente os movimentos eram coibidos com eficiência e muita violência; e tan-

to os nobres como a turba eram castigados com absoluto rigor, com torturas, agonias e execuções.

Porém, a aristocracia rebelde, que não aceitava as novas imposições do Estado absolutista, era seguramente uma minoria – a maior parte se resignava à obediência cega ao rei. Na verdade, para a sociedade barroca, os nobres eram nada mais que elegantes e refinados membros da corte: seus gestos airosos, mas subservientes, exibiam sua obediência e veneração à figura do imperador – e não era em vão. Arnold Hauser, em seu estudo clássico de 1951, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*,<sup>21</sup> demonstrou como a submissão da aristocracia rural ao novo sistema político era compensada pelos inúmeros privilégios que o monarca ofereceria à classe senhorial. E estes benefícios não eram contemplados por simples reconhecimento da sua casta, pelo direito de sangue dos senhores. Era uma forma de compensação das perdas que haviam sofrido para o governo central e para as nobilitações da burguesia; regalias também concebidas para evitar aquelas possíveis rebeliões contra o Estado absoluto:

Entretanto, o relacionamento entre o rei e o Estado absoluto, de um lado, e a nobreza, de outro, não é, de forma alguma, claramente definido. Somente a nobreza rebelde, não a nobreza como tal, é perseguida; a nobreza ainda é considerada a espinha dorsal da nação. Seus privilégios, com exceção dos puramente políticos, continuam; seus direitos senhoriais em relação aos camponeses permanecem intactos, e conservam a total isenção de tributos. O absolutismo não aboliu a velha ordem de classes da sociedade; certamente modificou a relação dos estados com o rei, mas deixou inalterado o relacionamento entre eles. O rei ainda sente que pertence à nobreza e gosta de intitular-se o primeiro ‘gentil-homem’ do país. Compensa a aristocracia pela perda de prestígio que esta sofre em resultado das nobilitações propagando, por todos os meios da arte e literatura oficiais, a lenda de sua suprema excelência moral e intelectual. [...] Simulam acreditar que essas virtudes são as que realmente importam, e, iludindo, por vezes, a si mesmos,

---

21 *História social da arte e da literatura*, tradução do alemão para o português por Álvaro Cabral. (HAUSER, 1998)

julgam-se os cavaleiros de uma nova Távola Redonda. Daí resulta a irrealidade da vida na corte, a qual não passa de um jogo divertido, um espetáculo teatral brilhantemente encenado. Lealdade e heroísmo são os nomes dados à submissão servil pela propaganda literária, quando se trata de uma questão de interesses de Estado e da vontade do monarca. Polidez significa usualmente ‘tirar o melhor proveito de um mau negócio’, e generosidade é a atitude que permite à classe senhorial esquecer que se tornaram pedintes. (HAUSER, 1998, p. 459-460)

Logo, para a conservação desta tradicional estrutura de mundo e para o afastamento de qualquer risco de inovação na organização estamental da sociedade (as revoluções devidas à massa de miseráveis e de indigentes, muitas vezes manipulada por aristocratas e burgueses insatisfeitos) a cultura barroca – nas figuras do Estado e da Igreja absolutistas – teria lançado mão de dois instrumentos muito diversos, quase opostos, mas profundamente eficazes, de controle, de direção.

O primeiro aparelho de controle se revelaria na imediata repressão das insurreições através do uso da força bruta, da violência, do castigo. Os governos autoritários mantinham vários mecanismos de vigia para detectar possíveis movimentos de contestação da ordem, bem como sustentavam organizações militares ou paramilitares, mercenários ou mesmo soldados de outras nações, treinados para a implacável contenção das revoltas. Também essenciais eram as estratégias desenvolvidas para a instauração do terror, táticas que impulsionavam a severa punição dos idealizadores e dos participantes das revoluções – sempre um espetáculo público de tortura, tormento, mutilação, execução dos insurgentes. Mas também a Igreja católica elaborou com absoluta competência seu instrumento legal de combate aos infiéis, de condenação daqueles que blasfemavam, de castigo e eliminação dos que supostamente se voltavam contra a instituição, contra a ordem: a Inquisição (particularmente a espanhola) foi um cruel conselho composto para conter as heresias contra a Igreja romana, com a frequente utilização, durante e

após os julgamentos, dos artifícios da tortura e da execução dos condenados, sempre com métodos atrozes – espalhando o medo e o pavor nas populações dos Estados católicos. Para além deste fato, muitas vezes, em função da absoluta eficiência em condenar qualquer indivíduo que fosse uma ameaça, o Tribunal do Santo Ofício também foi utilizado para perseguir e extinguir inimigos do Império, já que naquele período a Igreja estava vinculada indissociavelmente ao governo das nações absolutistas católicas – o que frequentemente promoveria a contestação da legitimidade espiritual da Inquisição.

Mas os governos e a própria Igreja tinham consciência de que só uma estrutura competente de repressão física não era capaz, isoladamente, de abafar as agitações de uma sociedade em total situação de crise. Neste sentido, a cultura barroca buscava outro método, ainda mais eficaz, de controle das massas e que estaria, desta vez, diretamente ligado às artes, à arquitetura, à urbanística, à cidade, à poesia, literatura, música, ao teatro: um método baseado na ação de conquista, de sedução, de convencimento dos súditos e dos fiéis através do apelo aos sentimentos, aos afetos, às emoções. As manifestações estéticas passariam a servir como atraente propaganda dos governos e da Igreja contrarreformista, dirigida ao encantamento tanto dos doutos, como da mais humilde e ignorante massa populacional. Para a cultura barroca, as artes passariam a ser um assunto religioso e de Estado, máquina dirigida à distração e principalmente à persuasão, com a finalidade última da efetiva conservação da estratificação social, da preservação da tradicional ordem econômica e religiosa estabelecidas. Maravall sintetiza a problemática:

Eis aqui, portanto, o panorama social que explica o desenvolvimento de uma cultura nos termos que procuramos estabelecer: determinados grupos elevados e distinguidos, que tratam de manter e de aumentar privilégios e riquezas, cuja conservação se vê ameaçada pela crise – à parte os inconformismos que esta, por sua vez, suscita –, os quais contam com uma massa de poder social e de recursos políticos para conse-

gui-los, e, abaixo, um estado plano ao qual chegam os açóites das pestes, da pobreza, da fome, da guerra; que, por sua própria procedência social, não se pode limitar à vil resignação das populações mais baixas; que, em consequência, mostra reiteradamente atitudes de protesto (‘por todos os lados há um pedaço de mau caminho’, repete muitas vezes Barrionuevo, a quem pertence ainda a exclamação: ‘Pobre Espanha desgraçada!’). Para calar tais mostras de desassossego, pensando que os recursos de repressão física talvez não bastassem, os poderosos se veem obrigados a ajudar e a servir-se daqueles que lhes podem proporcionar os recursos eficazes de uma cultura; de uma cultura na qual predominarão, coerentemente, os elementos de atração, de persuasão, de compromisso com o sistema, a cuja integração defensiva se trata de incorporar a essa massa comum que de qualquer modo é mais numerosa que os dilatados grupos privilegiados e podem ameaçar sua ordem. (MARAVALL, 2007, p. 88-89, tradução nossa)

Mais uma vez é possível voltar-se para o pensamento pioneiro de Benedetto Croce quando afirmava, na década de 1920, que as expressões barrocas absorviam inevitavelmente um sentido prático; que as obras elaboradas pelos pintores, escultores, arquitetos, literatos, serviam a um fim utilitário, que esta finalidade se equivaleria decididamente àqueles recursos de atração e persuasão que foram incentivados pelas classes dominantes – e que para Maravall constituiriam parte essencial da cultura barroca. O que não se poderia mais aceitar, e já foi rejeitado há tempos, seria o juízo negativo exposto pelo filósofo italiano fundado no princípio da impossibilidade de apreensão das manifestações do período como legítimas representantes do universo das artes e da poesia em função de seu suposto afastamento frente aos reais desígnios da contemplação artística, em prol do simples exercício do estupor, da busca da maravilha, visando “sordidamente” o convencimento, a sedução.<sup>22</sup>

---

22 “Se o barroquismo possui um caráter não artístico nem poético, mas prático, tanto em suas expressões individuais como, e ainda mais, naquele grupo de produções que poderia se denominar a escola ou a moda e que já em si é um fato prático, o historiador da poesia e da arte não pode considerar positivamente, mas negativamente, isto é, uma negação ou limite daquilo que é propriamente poesia e arte. Que se diga

Na verdade, o grande valor da arte barroca residiria justamente na sua condição, assumida confessadamente, de técnica gestual da persuasão, de estratégia de comunicação que visava, sem dúvida, a conservação da ordem tradicional através da contenção passiva das massas pela distração, pelo envolvimento, pelo encantamento que as obras propunham ao receptor – evitando os mecanismos de repressão pela violência.

Por isso o grande crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan (1909-1992), elaboraria a tese que viria a estabelecer o compromisso do fenômeno barroco com a prática da retórica. Os artistas, poetas, e ainda os políticos, os governantes, os pregadores, os missionários, dos séculos XVII e XVIII, haviam despertado para o problema de se conhecer a natureza humana e as características dos grupos sociais com o fim de favorecer a construção de um discurso que fosse eficiente para a conquista das mentes e dos corações, que contribuísse para dirigi-los – por isso a cultura barroca teria sido a primeira cultura de massa do mundo moderno. (MARAVALL, 2007, p. 176) Portanto, além do artista e da obra, era preciso considerar um terceiro elemento: o fruidor, que representava o objetivo último de toda experiência estética do Barroco.<sup>23</sup>

Não que antes do século XVII os artistas deixassem de levar em conta o público, pois a arte sempre teve por finalidade sensibilizá-lo, comovê-lo. A diferença é que os renascentistas e os maneiristas frequentemente buscavam exportar o seu sentimento através da expressão artística (uma atitude que expunha o desejo dos criado-

---

‘idade barroca’ e arte ‘barroca’; contudo não perca nunca a consciência que, a rigor, aquilo que é verdadeiramente arte não é jamais barroco, e aquilo que é barroco não é arte.” (CROCE, 1993, p. 60, tradução nossa)

23 Segundo Arnold Hauser: “No final do século XVI, ocorre uma notável mudança na história da arte italiana; o frio, intelectualista e complexo maneirismo cede lugar a um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível: o barroco. É essa reação de uma concepção de arte que é, em parte, intrinsecamente popular e, em parte, sustentada pela classe cultural dominante, mas que leva em consideração as massas, em oposição ao exclusivismo intelectual do período precedente”. (HAUSER, 1998, p. 453)

res de revelar a emoção sincera que sofriam em relação às vicissitudes do mundo), e almejavam que o receptor absorvesse esse sentimento. Já os agentes da cultura barroca não se empenhariam – mais ainda, nem mesmo se preocupariam em proclamar na composição estética aquilo que apreendiam quando contemplavam a natureza, o universo. O esforço estaria todo concentrado na tática de proporcionar ao fruidor as mais diversas sensações, derivadas das necessidades de persuasão que aquela obra deveria satisfazer – o que denotava um afastamento do papel da arte em expressar os sentimentos que viessem do interior, da alma do artista. Uma intensa cumplicidade da produção estética com o público, com os apreciadores, era deflagrada, e o artista canalizava suas potencialidades para desenvolver mecanismos de atração concebidos para agitar a mente dos espectadores. Por isso, a arte barroca era, para Argan, uma técnica retórica de comunicação, minuciosamente desenvolvida para agitar o lado mais emotivo das mentes dos indivíduos; cuidadosamente idealizada não para representar um conceito de universo e de natureza, uma ideia sobre o devir, sobre a existência humana – mas, em oposição, com a finalidade última e essencial de persuadir (Figuras 38 a 40). É o que expunha o crítico italiano em seu ensaio *La “Rettorica” e l’arte barocca*, publicado em 1954:

É claro que para a validade ou eficácia, aliás para a própria existência da arte, desde já se faz necessário, além do artista e da obra, um terceiro elemento, um ouvinte ou um observador, um público: a condição, precisamente, do discurso demonstrativo. É verdade que, a rigor, qualquer que seja a obra de arte, sempre é pressuposto o comparecimento deste ‘terceiro’. Mas, se até aquele momento, a arte não visava senão suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora busca exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos os espectadores, constituem o caráter de uma determinada sociedade. Mais precisamente, se o escopo do artista era, no passado, fazer o receptor ver e provar aquilo que ele mesmo tinha visto e provado (a composição

em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocava), e consequentemente, reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é verdadeiramente um outro, e o artista já não se esforça nem a ver nem a sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria. ‘*Materiam superat opus*’, ou seja, o pintor quer suscitar maravilha; mais ainda que recorrer a ‘coisas novas e estranhas’, ele deve buscar ‘tornar sua obra maravilhosa pela excelência da maneira’. (ARGAN, 1986, p. 20-21, tradução nossa)

Por extensão, não só o pintor queria suscitar a maravilha, mas também o poeta, o arquiteto, o urbanista, o cenógrafo, o compositor, e para isso seria desenvolvido um intenso processo de especialização no ramo das artes e da cultura de massa no geral, inédito no modo radical como foi conduzido. Consequentemente, a cultura barroca determinaria um enorme incremento nas possibilidades de se conceber as mais diversas técnicas da retórica e da persuasão: tantos gêneros específicos de pintura, tantos de poesia e literatura, surgiriam. Da mesma forma, a arquitetura e o espaço urbano assimilariam inúmeras e distintas funções devidas à sua condição como artifício de comunicação; também o teatro, a cenografia, a arquitetura efêmera, as grandes festas e encenações urbanas seriam essenciais para o exercício da conquista, assim como as inúmeras possibilidades de expressão musical. Cada manifestação exigiria uma técnica específica de oratória, uma construção retórica própria que, por outro lado, não haveria de pressupor um compromisso com nenhuma estrutura de poder específica, mas que poderia servir como mecanismo retórico orientado a todo e qualquer sistema autoritário que imperasse no *Seicento* e no *Settecento*.

Mas, da mesma forma que era impositivo que o artista elaborasse seus planos para promover a conquista, a sedução, o convencimento, o espectador – como uma via de mão dupla – também deveria deixar-se persuadir: o receptor que apreendia as manifestações estéticas do Barroco precisaria entregar-se ao “flerte”, ao jogo da atração, deveria estar aberto à “preleção” retórica. Ao mesmo tempo,



FIGURA 38: Interior da Igreja de São Nicolau, assentada em Malá Strana, na cidade de Praga. Construída a partir de 1703, seria projetada pelo arquiteto alemão Christoph Dientzenhofer (1655-1722) e por seu filho Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689-1751), nascido na Boêmia. É possível perceber como os arquitetos – partindo de uma tipologia tradicional de igreja basilical – conseguiriam projetar um dinâmico e movimentado interior no qual a arquitetura se fundiria, naturalmente, com a escultura, com a decoração, mobiliário, com as pinturas e afrescos. Verdadeira obra prima do sentido dramático e persuasivo do Barroco religioso. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 39: Detalhe da complexa e movimentada abóbada que encerraria a nave principal da Igreja de São Nicolau, em Malá Strana. Fotografia elaborada pelo autor em 2012



FIGURA 40: Imagem mostrando os pilares de sustentação da abóbada da nave da Igreja de São Nicolau, em Malá Strana. O esquema estrutural seria inspirado nas igrejas de salão (*hallenkirche*) do gótico alemão. Um mecanismo que permitiria a sustentação independente das abóbadas oferecendo grande permeabilidade ao espaço – que se abriria ao exterior pelas capelas laterais e pelas tribunas superiores. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

o artista deveria acreditar na força e na utilidade do processo comunicativo, para poder construir suas estratégias de persuasão. Ao discutir a posição e a atitude do artista barroco, Argan afirmaria em 1964, em seu estudo clássico *L'Europa delle Capitali*:

Para poder persuadir de forma eficaz, é preciso deixar-se persuadir: mais ainda do que da verdade e da bondade das coisas que se afirmam e das quais se quer persuadir, da possibilidade e da unidade da comunicação humana. Os artistas estão orgulhosos com a própria técnica de comunicação e frequentemente se servem de técnicas diferentes para atingir os fins diversos a que se propõem. Os princípios de autoridade, os valores que frequentemente sua obra afirma e exalta são apenas os conteúdos, às vezes ocasionais, da comunicação: o que importa é que se faça a comunicação e que esta se dê em todos os níveis, como os meios e os processos, diretos e indiretos, mais eficazes. Logo, importa que a comunicação humana seja aberta e total, solicitada somente pelo vivo

interesse de persuadir a todos que certas coisas são úteis e devem ser feitas, enquanto outras são danosas e devem ser evitadas; isto é, pelo desejo de formar grupos de homens solidários nas mesmas crenças e opiniões, para além dos limites pré-constituídos de uma lógica formal. (ARGAN, 2004, p. 57, tradução nossa)

As palavras do historiador da arte italiano conseguem expor a imprecisão derivada de algumas das teorias mais célebres sobre o fenômeno barroco, especialmente as concepções elaboradas por Werner Weisbach (1945). A essência da arte barroca não estaria fundamentada em seu compromisso, indiscutível, com a Contrarreforma, ou com o absolutismo monárquico, ou qualquer outra estrutura de poder dos séculos XVII e XVIII. Apesar de apresentar-se, inevitavelmente, como instrumento de propagação dos regimes autoritários, teria como princípio essencial o desenvolvimento de energias e eficazes técnicas de comunicação. Por isso, serviria, de igual modo, à Igreja romana, às monarquias, às colônias, e até mesmo às nações burguesas e aos países protestantes, como hoje tantos críticos apoiam. (CHECA; MORÁN, 2001, p. 302) A técnica gestual da persuasão objetivava, por conseguinte, dirigir os comportamentos, conduzir os seres humanos e as sociedades àquele modo de agir que seria pertinente à conservação da ordem, à preservação da delicada hierarquia estamental alcançada – sua essência, contudo, não residindo na submissão aos regimes, mas na comunicabilidade das obras, na persuasão propriamente dita.

Logo, seria possível afirmar que a cultura barroca teria organizado um aparelho de comunicação que buscava constituir e apresentar uma produção estética que fosse acessível a todos, que servisse para persuadir tanto as pessoas mais cultas, como a plebe ignorante e humilde – neste sentido, suas expressões retomariam o caráter democrático que seria comum para a arte medieval e que havia sido abandonado pela erudição exacerbada de muitas das criações do Renascimento e do Maneirismo. O importante é que fosse feita a comunicação: portanto, o discurso retórico seria desenvolvido

de acordo com a técnica gestual escolhida, em consonância com o sistema de domínio a que estaria compromissado e dirigido a uma classe e a um público específico (Figuras 41 e 42). Por isso, o Barroco anteciparia as primeiras concepções do behaviorismo ao trabalhar o estímulo e o controle da dimensão psicológica do homem. Maravall acrescentaria:

De certo modo e a distância, o Barroco antecipa a primeira concepção de um behaviorismo, na medida em que trata de alcançar a posse de uma técnica de conduta fundada em uma intervenção sobre os recursos psicológicos que a movem: podemos traçar os movimentos do homem, estando atentos ao jogo de suas peças. ‘O homem – pensava La Rochefoucauld – acredita conduzir-se a si mesmo, quando, na realidade, é conduzido’. Voltamos a entrar em contato aqui com uma nova referência a um racionalismo metódico, segundo o qual se supõe que seja possível dominar e reger uma massa de indivíduos, se conhecemos em seus elementos a sua natureza: por essa via, é possível apoderar-se do controle dos recursos humanos e aplicá-los na condução dos homens, impulsionando-os na linha de uma crença, ou melhor, de uma ideologia e de certas maneiras de conduta que naquela se traduzem e em correspondência com o sistema de interesses sociais que a inspira. (MARAVALL, 2007, p. 155, tradução nossa)

As palavras do pensador francês seiscentista La Rochefoucauld (1613-1680), citadas por Maravall, revelam a consciência coetânea da submissão, frequentemente involuntária, a que as sociedades estavam submetidas devido aos mecanismos de propaganda dos regimes. Como afirmava o historiador espanhol, a montagem do aparato da persuasão passaria por uma estratégia de organização absolutamente racionalizada, o que poderia parecer um paradoxo, já que a experiência estética barroca se ofereceria, muitas vezes, por meio de um esquema compositivo completamente irracional – condição que seria a base para a caracterização pejorativa do Barroco no *Settecento* (Quatremère de Quincy, Milizia), bem como para seu processo de valoração pela crítica da pura visualidade de finais do século XIX e de inícios do século XX (é só lembrar de Burckhardt,



#### NESTA PÁGINA

FIGURA 41: Interior da enorme Igreja da Abadia Beneditina de Ottebeuren, na Baviera. Quando, a partir de 1747, o arquiteto alemão Johan Michael Fischer (1692-1766) assumiu a obra do templo, grande parte do rígido envoltório em cruz latina já havia sido concluído; mesmo assim o arquiteto transformaria a experiência do ambiente interior do edifício em um 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 do Barroco. De fato, os inúmeros conjuntos sacros barrocos do Sul da Alemanha se distinguiriam pela inovadora e dinâmica arquitetura na qual uma rica decoração teatral formada por efusivas tramas de pinturas, afrescos, esculturas e ornamentos derivados do repertório rococó, emergiria das abóbadas e das cúpulas que se confrontavam em seus fechamentos superiores, se interpenetrando mutuamente em complicados mecanismos de contração e dilatação espacial. Todos estes espetáculos cuja cavidade interior guardaria a ostentação de uma absoluta riqueza impressa na miragem do ouro, dos mármore, dos granitos e das cores claras dos afrescos, desvelariam o poder da igreja na Europa Central e poderiam ser entendidos através de conceito de *gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

#### PÁGINA SEGUINTE

FIGURA 42: Detalhe das abóbadas que compoem o cruzeiro da Igreja da Abadia Beneditina de Ottebeuren. O que mais impressiona nesta igreja é a forma como as cúpulas deflagrariam uma série de interrupções sincopadas ante o forte direcionamento basilical, promovendo contínuos impulsos centralizadores que se somariam até o altar-mor. Estes impulsos seriam enfatizados pelo suntuoso tratamento decorativo rococó, particularmente as delicadas pinturas *tromp l'oeil* impressas nas superfícies ocas das cúpulas: os afrescos assumiriam o formato esférico dos corpos plásticos que configurariam a abóbada do edifício, demarcando perfeitamente os contornos das calotas no sistema independente dos baldaquinos. Os afrescos seriam realizados pelo pintor austríaco Franz Anton Zeiller (1716-1794), entre outros artistas. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



Wölfflin, D'ors, Focillon, além do próprio Werner Weisbach ao se levar em consideração o livro *Die Kunst des Barock* escrito em 1924). Mas a contradição só existiria superficialmente, pois o caráter ilógico da arte do período era conscientemente incentivado como artifício de conquista, de sedução. Objetivamente se sabia que as tensões, as dúvidas, as incertezas, as expectativas, geradas pelo sentido inatural da forma, prendiam a atenção e contribuíam para provocar aquela sensação de estupor, aquela impressão da maravilha tão essencial para o fim da persuasão. Certamente, o irracionalismo barroco derivava das experimentações dolorosas da difícil etapa maneirista da história da arte. Contudo, na fase subsequente, o afastamento da razão não se daria como um caminho para a representação de um universo em colapso; pelo contrário, cientes da força expressiva deflagrada pelo furor desesperado da estética quinhentista, os artistas barrocos usariam racionalmente a tensão irracional maneirista com o escopo de suscitar o arrebatamento, o envolvimento, a conquista – a comunicabilidade eficiente da forma e da imagem dirigidas ao espectador.

Através desta ação racional que buscava suscitar o encantamento, as instituições promoveriam o controle dos comportamentos e a exportação de suas mensagens que deveriam ser assimiladas pela massa com incondicional anuência – com temor e respeito, mas ao mesmo tempo com deleite e prazer. E o processo pedagógico da catequese pelas artes, da absorção das doutrinas por meio do discurso, passaria por um mecanismo que Maravall (2007, p. 153) viria a designar como um “dirigismo dinâmico pela ação”, em oposição ao que antes era praticado e que poderia ser compreendido como um “dirigismo estático pela presença”. Para o historiador, até o século XVI, ou seja, em todo o mundo clássico, bem como na Idade Média e nos primórdios do humanismo renascentista, a fé na verdade eterna, na estrutura perfeita do cosmos – seja a presença de um universo organizado regido por leis racionais, ou uma dimensão espiritualizada comandada pela esfera divina, pela presença

de Deus – era tão absoluta, que bastava expor aos receptores das mensagens os fatos inabaláveis para a verdade ser satisfatoriamente apreendida:

Pois bem, em todos os momentos, em todas as sociedades, se tratou de dirigir ou governar os homens. E não só politicamente, mas nas múltiplas manifestações da vida. Em definitivo, toda preocupação pedagógica corresponde a isto: a pretensão de dirigir o homem, fazendo-o ver as coisas de certa maneira para que marche na direção desejada. Ensinar o homem é, em grande parte, dirigi-lo, e quanto mais uma sociedade se esforce para ser estável – talvez porque a crise na qual se encontra o obrigue a esforçar-se mais –, mais certo será o que acabamos de dizer.

Porém, a Antiguidade e a Idade Média tiveram uma fé tão firme e imóvel no que consideravam como verdade estabelecida – ainda que, em todo caso, não fosse mais do que um modo de ver, socializado pela tradição –, que essa crença na verdade perene as levou a fundamentar outras duas crenças não menos firmes e estáveis: 1.<sup>a</sup>) a verdade é, por si só, acessível ao homem; 2.<sup>a</sup>) a força convincente de sua evidência é tal que basta que seja mostrada ao homem para que ele a siga. Daí resulta que a cultura clássico-medieval se apoie em um intelectualismo, tão pleno quanto ingênuo, segundo o qual o homem se orienta pela verdade, e, portanto, o que se deve fazer é oferecê-la desde o depósito no qual está contida, sabendo que, uma vez conhecida, seu império está assegurado. O humanismo das primeiras décadas renascentistas seria o último episódio dessa longa tradição socrática. (MARAVALL, 2007, p. 152-153, tradução nossa)

O homem barroco não poderia acreditar, obviamente, nessa longa tradição socrática, nesse dirigismo estático estimulado pela simples presença da verdade. Uma cultura tão consciente da grave crise que estava solidamente conformada, tão desiludida frente à incapacidade moral dos indivíduos e das sociedades, uma cultura tão pragmática e tão envolvida em sua necessidade de persuadir, não arriscaria a ingênua assimilação passiva dos princípios essenciais da existência, princípios assegurados pelas classes dominantes. Não que o homem barroco desconfiasse da natureza, negasse

a estrutura organizativa do cosmos, recusasse as leis do conhecimento racional: a ideia da transgressão fundada na contestação da ordem, no afastamento em relação àquela suposta harmonia universal, tão essencial para a crise do século XVI, tão fatal na caracterização do mundo maneirista – que vislumbrava o universo como uma nuance do caos –, havia sido superada no período barroco com o nascimento da ciência e do pensamento modernos. Os dogmas existiam e eram indiscutíveis; porém, deveriam ser expostos às massas através de um dirigismo dinâmico, por meio de um severo controle regido pela ação.

Ou seja, os representantes eruditos da alta cultura barroca estavam cômicos da incapacidade dos menos favorecidos e de alguns setores da classe burguesa – o grande público – em capturar integralmente as teorias que amparavam e legitimavam as estruturas de domínio e poder que comandavam politicamente a sociedade da época. Por isso, sabiam que era mais importante atraí-los através dos artifícios da propaganda e da persuasão do que tentar apresentá-lhes as verdades inabaláveis do sistema – preceitos que não poderiam ser decididamente assimilados pelos grupos sociais, compreendidos pela massa de ignorantes. É neste sentido que, para a cultura religiosa barroca – ao não se preocupar em contemplar e descrever a lógica providencial do universo, e sim ao se dedicar obsessivamente em dirigir as escolhas e os comportamentos humanos – persuadir era muito mais importante do que demonstrar. (ARGAN, 2004, p. 37)

No entanto, não só para as instituições religiosas dos séculos XVII e XVIII persuadir era mais importante que demonstrar. Para todas as organizações totalitárias e absolutistas barrocas, representadas especialmente pela Igreja e pelo Estado, o incentivo à ação propriamente dita através da propaganda se sobreporia – e chegaria mesmo, repetidas vezes, a anular – o interesse pela demonstração e pelo estímulo ao conhecimento das verdades dogmáticas e especulativas do universo (material e divino): o importante era viver de acordo com os desígnios da religião e das nações, participar da

jornada espiritual com fervorosa devoção, oferecer absoluta obediência à política do soberano – independente da assimilação do profundo sentido existencial oriundo das doutrinas religiosas e laicas.

Assim, a salvação e a própria felicidade estavam diretamente vinculados à atitude dos fiéis e dos vassallos de suporte à política religiosa e à política do Estado. Os sistemas precisavam condicionar os comportamentos e as ações dos indivíduos; por isso era de importância capital a compreensão das especificidades de cada classe social (particularmente aquelas mais distantes do vértice da pirâmide, mais propensas a revoltas); conhecer suas nuances, seus anseios – apontar os maiores perigos impressos na força contida das massas, nas tendências de contestação da ordem social que poderiam gerar a explosão, repentina, de graves insurreições. A etapa subsequente seria justamente a implementação do processo de condução dos grupos sociais através dos artifícios da retórica artística e da persuasão: ou seja, coibir a sensação geral de insatisfação através da atração, do encanto, do envolvimento provocado pela intensa habilidade comunicativa das manifestações estéticas do Barroco – promover uma grande reviravolta na qual a energia aprisionada da população reprimida seria canalizada para a defesa e para a conservação da ordem.

Logo, era essencial entreter os indivíduos a todo instante para que não tivessem tempo nem desejo de se revoltar contra o sistema – eliminando a necessidade de prover qualquer melhoria na qualidade de vida dos crentes e dos súditos. Deste modo, o público era manipulado para acreditar nos regimes autoritários, e assumir uma postura ativa de sustentação da ordem e da hierarquia política e religiosa: agitando as mentes dos espectadores, acionando-as em direção ao apoio obtuso ao monarca e à Igreja, promovendo a unânime aceitação da incondicional e inabalável autoridade histórica e religiosa dos regimes. A conquista do público seria perseguida por meio da administração dos desejos, dos afetos dos homens, oferecendo-lhes um espetáculo de atrações que deveria ser desvelado

a todo instante e por todos os lados: espetáculo que os satisfazia, os agradava, e que atribuía à plateia a falsa ilusão de que possuía alguma relevância, a fantasia de que detinha algum poder de participação nos acontecimentos políticos e religiosos da sociedade. A turba não precisava ser só arrefecida; precisava ser manipulada para adquirir a ingênua alucinação de ser cúmplice daquele poder que paradoxalmente a subjugava – e isso só era possível através do despertar das vontades dos espectadores, conseguido pelos governos ao darem atenção especial às estratégias de persuasão das massas, oferecendo a elas a oportunidade de sentir orgulho e devoção frente à Igreja e ao Estado.

Por outro lado, já foi dito anteriormente que a cultura barroca apresentava um caráter absolutamente conservador. Não obstante, no cenário geral de crise, para conservar a ordem e manter inabalável a estrutura hierárquica de poder, para não permitir qualquer alteração na pirâmide estamental, para afastar do organismo social todo desejo e toda a possibilidade de inovação, as classes dominantes abririam caminho, paradoxalmente, ao exercício da inovação em alguns setores que não ofereceriam risco à frágil composição do *status quo*. É lógico que essa atitude não poderia ser compreendida como uma benevolente concessão oferecida pelos governantes e pela Igreja à liberdade de expressão, e sim como uma clara necessidade de incrementar a tática de controlar as mentes pela propaganda barroca, de reforçar a condução das massas através dos artifícios da retórica e da persuasão, de afastá-las dos riscos de inovação da hierarquia social e política.<sup>24</sup>

Ou seja, poderia se dizer que no Barroco “os fins justificam os meios”: a frase clássica de Maquiavel (1469-1527), mesmo proferida

---

24 Giovanni Botero (1533-1617), filósofo italiano e um dos principais teóricos da razão do Estado, dizia precocemente em 1589: “Já que o Povo é por natureza instável, e desejo de novidade, acontece que se não é contido de várias formas pelo seu Príncipe, procura essa novidade por si mesmo com a mutação do Estado e do governo; por isso, todos os Príncipes avisados introduziram alguns entretenimentos populares, que, quanto mais servirem para se exercer a virtude do espírito e do corpo mais adequados serão [...]”. (BOTERO apud VILLARI, 2005, p. 111, tradução nossa)

fora daquele contexto particular de crise que viria a se constituir no século XVII, representa com muita clareza a contradição entre a ousadia técnica e expressiva das criações barrocas, seu caráter original, inovador e revolucionário, e a obsessiva busca pela conservação da tradicional organização social agenciada pelas estruturas contemporâneas de poder. No contexto da história da arte, somente no Barroco essas palavras se adequariam perfeitamente à produção estética – exatamente devido à consciência que os príncipes, os reis, os imperadores, os primeiros ministros, os religiosos, absorveram de que o novo, mesmo podendo ser perigoso, atraía, e devia ser utilizado como meio para a conquista dos corações. Todas as artes acabariam se beneficiando desta via aberta à experimentação, e certamente as manifestações barrocas se mostrariam incrivelmente libertas em seus meios de expressão, desde que sua composição estética, seu conteúdo e sua forma não ameaçassem minimamente a estrutura dos governos absolutistas e da religião católica – é só lembrar como a grande maioria das restrições à arte promovidas pelos decretos tridentinos no período maneirista foram praticamente ignoradas nos séculos XVII e XVIII. Maravall concluiria:

Por isso o Barroco, para ser conservador, declara-se muitas vezes inovador. Era preciso aceitá-lo assim, precisamente para melhor controlar todo o movimento dessa última natureza, em sua direção e em seus limites. Nesses setores nos quais nem politicamente nem intelectualmente resultava qualquer perigo, era preciso deixar as portas abertas à novidade, devia se fazer muito ruído em torno dela para atrair a atenção das pessoas e, nesses terrenos, devia levá-la ao extremo para saciar seu apetite: a irrupção de extravagâncias em poesia, em literatura, nas artes etc., compensa a privação de novidade em outras partes. Assim, pois, o virtuosismo da novidade, característico do Barroco nos campos nos quais ela não possui força corrosiva, explica-se por certas motivações sociais muito diretas. (MARAVALL, 2007, p. 291-291, tradução nossa)



## IMAGEM E IMAGINAÇÃO

A persuasão tinha como fim a participação. De fato, o mundo barroco pode ser definido como um ‘grande teatro’, no qual era assinalado a cada indivíduo um papel particular. Tal participação pressupõe, conseqüentemente, a imaginação, uma faculdade que se educa por meio da arte. Por isso a arte teve uma importância fundamental na Idade Barroca. As imagens eram um meio de comunicação mais direto do que uma demonstração lógica, e além do mais eram acessíveis também aos analfabetos. Logo, a arte barroca se concentra sobre a viva representação de situações, reais ou surreais, ao invés da busca de uma dimensão histórica absoluta. O fim é sempre aquele de induzir a aceitação de um modo de viver conforme o sistema. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p. 8-9, tradução nossa)

Com esta breve citação do livro *Architettura Barocca*, publicado originalmente na língua italiana em 1971,<sup>25</sup> o arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz (1926-2000) apresentaria, de forma sucinta, diversos princípios defendidos pelo crítico italiano Giulio Carlo Argan, alguns discutidos no capítulo anterior e outros a serem contemplados na presente unidade. A principal tese era a de que o Barroco teria sido uma cultura que daria um privilégio especial ao uso das imagens como elemento essencial para as artes e, conseqüentemente, para as tramas persuasivas. Na verdade, a cultura barroca se apresentaria propriamente como uma civilização da imagem sensível, em função de revelar-se como um fenômeno que daria prioridade àquilo que era capturado imediatamente pelo olho, àquilo que agitava diretamente o sentido da visão.

É claro que em toda a história as artes plásticas seriam utilizadas como um dos caminhos mais diretos, senão o mais imediato, para a comoção dos indivíduos. Algumas vezes a experiência visiva estaria voltada às culturas de caráter mais erudito, como acontecia no mundo grego, e como também sucedia, com intensidade superior, nos

---

25 A versão inglesa (*Baroque Architecture*) só sairia, curiosamente, em 1979 – também publicada na Itália.

primeiros séculos humanistas, nos quais a retomada do naturalismo clássico exigiria uma certa competência intelectual dos receptores – situação reconhecível para a fruição da maior parte da produção artística do *Quattrocento* e do *Cinquecento* (Renascimento e Maneirismo). Em outras ocasiões, seriam desveladas etapas da história da arte em que as imagens serviriam abertamente aos mais humildes, à grande massa de desfavorecidos, como poderia ser detectado em todo o período medieval. Diante de uma catedral gótica, por exemplo, se percebia uma abundância espantosa de imagens interligadas com o fim de catequizar, ensinar, sensibilizar os homens mais simples através dos inúmeros mecanismos ópticos que se entrelaçavam na grandiosa e verticalizada forma arquitetônica; passando pelo intenso programa iconográfico, que cobria de esculturas sacras e ornamentos de toda espécie, o exterior do edifício; finalmente explodindo em seu interior cândido, formado pela ambiência cinemática das luzes coloridas que entravam, filtradas pelas centenas de vitrais que encerravam seus vãos – vitrais que, além de comover o fiel, expunham, com clareza para os analfabetos, a doutrina católica, a vida dos santos, além do próprio dia a dia das comunas medievais. A catedral gótica poderia ser compreendida como uma *biblia pauperum* (bíblia para os pobres): ou seja, uma obra de arte total – já que reunia, de maneira coerente e complementar, a arquitetura, a escultura e os pictóricos vitrais – dirigida especialmente ao público mais humilde.

A prática de se conceber a arquitetura, pintura, talha, ornamento, escultura, azulejaria, mobiliário – e, inclusive, o próprio espaço urbano – em total uníssono, em completa e indissociável conexão, viria a ser, igualmente, uma das grandes contribuições do Barroco. Na verdade, o jogo de imagens interpenetrantes apreciadas em muitas igrejas, palácios, praças e cidades barrocas, ultrapassaria em capacidade comunicativa as experiências góticas e suas derivações ultradecorativas desenvolvidas na Península Ibérica: venceriam o Plateresco espanhol, e até mesmo a arquitetura do Manuelino português, tão aclamada por Eugenio D'ors (1945, p. 105). A função

profundamente espiritualizada e didática das manifestações medievais não permitiria aquele apelo à incerteza, à tensão, à obscuridade, à fantasia que se capturava na pulsante orgia de informações visuais provenientes da arquitetura e dos cenários urbanos barrocos. A sensualidade e o sentido muitas vezes gratuito das dinâmicas “obras de arte totais” dos séculos XVII e XVIII as afastariam ainda mais das fusões entre arquitetura e as outras artes provenientes do mundo medieval. Neste sentido, o próprio Gian Lorenzo Bernini, o maior de todos os artistas barrocos, teria adquirido total consciência da união perseguida no *Seicento* entre as artes plásticas, como revelou seu biógrafo Filippo Baldinucci (1624-1697):

É conceito muito universal que ele foi o primeiro que tentou unir a arquitetura com a escultura e pintura de modo a que tudo servisse para formar um belo conjunto – é o que ele fez, tolhendo algumas uniformidades odiosas e rompendo por vezes as boas regras sem as violar, mas sem se sujeitar a elas. E ele costumava dizer a esse respeito que quem não sai por vezes das regras nunca as ultrapassam. (BALDINUCCI, 1682, p. 67, tradução nossa)

É interessante como a ideia do *bel composto* de Bernini, exposta por Baldinucci, trazia consigo a noção de que, mesmo não sendo aceitável a violação das regras, um dos objetivos fundamentais do fazer artístico era ir além delas, superá-las, o que denotaria mais uma vez o já comentado apreço da cultura barroca pela inovação. Uma poética que recusaria frequentemente a autoridade do desenho e da forma como elemento essencial para a concepção e para a *praxis* artística, que elevaria as imagens emanadas pela arte e capturadas pelo público a uma condição superior no que se refere ao incremento da comunicação entre o artista, a obra e o receptor, obviamente não poderia aceitar qualquer limite para o complexo processo da criação. A contestação da importância dada pelos renascentistas à teoria e ao desenho – compreendida no *Quattrocento* como único meio para se alcançar a *mimesis* artística – em prol da instauração da cultura do visual, do império do óptico em oposição ao domínio do tangível,

obrigaria os artistas a buscarem soluções inovadoras, que ultrapassassem a preocupação com a simples materialidade das obras. Neste sentido, o *bel composto* de Bernini – a “obra de arte total” do Barroco – seria apenas mais uma entre tantas possibilidades originais de expressão abertas à produção artística, nesta cultura que colocava o problema da imagem em primeiro plano.

Por isso, mesmo entre os grandes escritores e poetas da época, havia um consenso geral da importância, e talvez até da superioridade da experimentação visibilística frente àquela literária e frente a que era assimilada pelos ouvidos. Citando fragmentos do discurso do escritor espanhol Baltasar Gracián (1601-1658), os professores Fernando Checa e José Miguel Morán (*El Barroco*, primeira edição de 1982), comprovariam o reconhecimento que se nutria no século XVII sobre o papel da faculdade da visão como o sentido humano mais elevado – a importância do olho, membro divino, como o órgão mais adequado para promover não só a percepção sensível, mas, inclusive, o próprio conhecimento:

O olho constitui-se, deste modo, como o órgão essencial do sistema barroco do conhecimento e, desta maneira, Gracián poderá qualificá-lo como ‘membro divino’, que ‘edifica com uma certa universalidade que parece onipotência’ e que produz na alma ‘todas coisas quanto podem existir em imagens e espécies’. Os olhos se encontram em todas as partes ‘dominando – prossegue – em um instante, todo o hemisfério’. A ideia de Gracián do mundo-olho explica com perfeição o que pode denominar-se a experiência da pintura de Velázquez, que não é outra coisa senão um estudo sobre as possibilidades e propriedades de representação do fenômeno da visão. (CHECA; MORÁN, 2001, p. 98-99, tradução nossa)

Dando prosseguimento à análise dos juízos coetâneos sobre a eficácia da imagem sensível na época barroca, não há dúvidas de que um dos temas mais recorrentes era aquele que versava sobre as analogias existentes entre a pintura e a poesia: desde os autores clássicos este paralelo era conhecido como *up pictura poesis*. (CHECA;

MORÁN, 2001, p. 117) Entretanto, ao contrário do que acontecia em outros períodos, nos séculos barrocos existia um acordo, anunciado nos debates promovidos sobre o tema, em direção ao assentimento da superioridade da pintura em seu confronto com a palavra escrita – fato que levaria escritores, poetas, políticos, a discorrer sobre a necessidade de se empreender uma aproximação ao modo de ver e de operar do pintor, ação que constituiria uma das formas de tornar suas obras mais acessíveis ao público.

É claro que essa discussão poderia ser estendida, novamente, para a relação entre a produção literária *versus* todos os mecanismos plásticos e cenográficos de sensibilização dos indivíduos através da imagem sensível. Ou seja, para além da pintura, os governantes se conscientizavam da superioridade das esculturas, das estátuas, dos monumentos, das igrejas, dos palácios, das praças, dos ambientes urbanos, das encenações teatrais – artifícios mais eficazes para o agenciamento da comunicação através da arte. É só caminhar por uma cidade reordenada ou simplesmente “ornada” na época barroca, entrar em seus principais monumentos, ver as iconografias e os relatos das grandes encenações e das exuberantes festas urbanas que aconteciam no *Seicento* e no *Settecento*, para confirmar visivelmente esta política de derramar por todos os lados – seja no ambiente citadino, seja no interior dos monumentos, dos teatros, palácios, ou nos edifícios religiosos – imagens cativantes, sedutoras.

Nesta mesma direção, e resgatando a problemática essencial do Barroco de ser uma cultura desenvolvida para dar resposta a uma situação de grave crise, resposta dirigida ao arrefecimento dos grupos sociais, sejam os privilegiados, mas principalmente aqueles mais populares, oprimidos e castigados pelas contingências históricas do colapso ocorrido no século XVII, nada mais eficiente e direto para a conquista das mentes do que o apelo às imagens. As imagens oferecidas aos olhos dos espectadores, oriundas das artes plásticas, da arquitetura, da conformação do cenário urbano, do teatro, das festas populares que envolviam toda a cidade, eram mais

facilmente assimiladas do que a palavra escrita. A comunicação através dos recursos ópticos se fazia imediatamente, e atingia profundamente tanto o douto quanto o analfabeto, contribuindo decisivamente para aquele processo de condução, para aquele controle dos comportamentos concebido com a finalidade de ganhar o público para o apoio ao monarca, à Igreja. E é claro que os governantes e os artistas barrocos não deixariam de investir no apelo visivo das obras, pois toda cultura de massa acabaria sempre recorrendo à atração que as imagens inequivocamente provocariam no receptor. Com isso, nada mais lógico que o Barroco utilizar os recursos da visão como o mecanismo prioritário para o exercício da retórica e da persuasão. Maravall sintetizaria as razões do apelo obcecado ao visivo oriundo dos séculos XVII e XVIII:

Dados os objetivos de difusão e de ação eficazes que a cultura barroca busca – sem que, ao dizer isto, nos comprometamos em afirmar que os alcance –, pode-se compreender o interesse com que por ela se manejam os elementos visuais; o reconhecimento, em seu âmbito, do preponderante papel da função óptica. Por outro lado, é próprio das sociedades nas quais se desenvolve uma cultura de massa de caráter dirigido, apelar para a eficácia da imagem visual. O Barroco, por um e por outro lado, tinha de ser, pois, como efetivamente o foi, uma cultura da imagem sensível.

[...] Por isso, os homens do Barroco sabem que a visão direta das coisas importa sobremaneira. Dela depende que se estimulem movimentos de afeição, de adesão, de entrega. A presença direta ou, pelo menos, a de representações simbólicas, o mais fielmente unidas à repetição do representado, tem uma força incomparável. Ter certeza das coisas ‘pela vista e não pelo ouvido’, é, portanto, o que se pretende. (MARAVALL, 2007, p. 501-505, tradução nossa)

Para além disso, a imagem como instrumento prioritário e essencial para a implementação dos mecanismos de propaganda viabilizaria, através da arte, a construção daquela circunstância – compelida, condicionada – forçada pelas classes dominantes e dirigida

aos grandes grupos sociais, na qual as massas aceitariam de bom grado o sistema e agiriam em seu benefício por vontade própria. Logo, a persuasão ativada por meio da experiência visual teria como objetivo impor prontamente o incentivo à *praxis*; melhor dizendo, tinha como escopo agir sobre o domínio dos desejos e das vontades dos espectadores incentivando-os à ação.

Por isso, não haveria uma preocupação em se promover o entendimento do arcabouço conceitual do que era representado pelos recursos visuais, mas somente em implementar uma situação na qual a imagem seria absorvida enquanto imagem mesmo; ou seja, instituir uma conjuntura em que a imagem seria capturada somente como mera apreciação visibilística – mecanismo de caráter puramente retórico, não especulativo e não demonstrativo (Figuras 43 e 44). É nessa linha que Argan afirmaria que o apelo à imagem no Barroco estaria sempre associado à retórica persuasiva e seria mais um artifício capital para promover a ação prática, a participação da massa populacional, seja a atitude de devoção do fiel à Igreja, seja a obediência do súdito ao Estado. Segundo o autor italiano, em nome da geração deste ímpeto participativo, para a arte barroca “[...] não se pretende, em outras palavras, conceitualizar a imagem, mas dar ao conceito, transformado em imagem, a força não mais demonstrativa, mas de solicitação prática – que é própria da imagem.” (ARGAN, 2004, p. 49, tradução nossa)

Não obstante, é possível vislumbrar na contingência histórica em que se desenvolve o Barroco, uma outra significativa motivação para o desprezo pelo caráter demonstrativo e especulativo que a arte havia adquirido nos dois séculos anteriores e para o apreço que a cultura barroca assimilaria pela experiência visiva: esta explicação estaria ligada diretamente, e negativamente, ao surgimento da ciência moderna e ao desenvolvimento de uma diversa concepção historiográfica a partir de finais do *Cinquecento*. Argan introduziria a problemática no terceiro volume de sua importante publicação de 1968, *Storia dell'arte Italiana*:



FIGURA 43: Hipnótico interior da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha; templo construído a partir de 1747 – projetado pelo mestre Balthasar Neumann (1687-1753), arquiteto nascido na Boêmia, mas atuante principalmente na Alemanha a partir do segundo quartel do século XVIII. Assim como Johan Michael Fischer faria em Ottobeuren, Neumann também utilizaria a solução de fechamento da abóbada a partir da sucessão de diversas cúpulas apoiadas por um mecanismo estrutural independente. Só que em Neresheim os arcos de dupla curvatura de sustentação, localdos no encontro tangencial entre as cúpulas, não seguiriam perpendicularmente o eixo longitudinal da nave, e sim acompanhariam a sinuosidade do desenho convexo das estruturas elípticas transversais. Em consequência, ao contrário do que se daria na igreja de Fischer, onde um único arco de volta perfeita bidimensional serviria de sustentação a duas calotas e dividiria racionalmente o espaço entre os domos, no edifício de Neumann dois arcos tridimensionais se tangenciariam para dar apoio às cúpulas adjacentes, definindo espaços intermediários, contraídos no encontro das várias calotas. Em função disto, as pilstras, que em Ottonbeuren estariam dispostas no eixo tangencial ao “toque” entre dois domos, aqui assumiriam uma posição indiferente a esta lógica compositiva, modelando as paredes entre os apoios com superfícies côncavas sucessivas. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 44: Detalhe dos pilares de sustentação da abóbada da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim. Devido ao uso dos arcos estruturais de dupla curvatura é possível perceber como os apoios estruturais não conformariam uma sequência linear de pilares, mas modelariam os sucessivos espaços elípticos que comporiam o interior do edifício. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

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, 1994, 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, apareceria como o princípio essencial para reger a filosofia, a ciência e às artes. A arte passaria a ser governada pelo conceito de *mimesis*, a contemplação de uma realidade intelectual ideal recodificada sob a forma do desenho. O caminho para a arte, a imitação da natureza, se daria através da imitação dos antigos, o renascimento da herança clássica greco-romana. Contudo, esta visão neoplatôni-

ca de um universo perfeito e harmonioso desmoronaria no século XVI em virtude da problemática realidade política, religiosa, científica, que se desenhava na primeira metade do *Cinquecento*. O plano renascentista apareceria, então, como mera utopia, uma ingênua e inviável busca por uma ordem cósmica irreal. A arte, por conseguinte, se voltaria contra os princípios estruturantes da natureza e da história – representados pelo Classicismo – tendo como resultado imediato a oposição a esta ordem preestabelecida. Aparentemente, o ideal de *mimesis* sobreviveria, mas na realidade seria negado implacavelmente pelo Antinaturalismo e pelo Anticlassicismo praticados.

A eclosão da cultura barroca, após esta obscura etapa do Maneirismo, iria possibilitar a recuperação da confiança em uma natureza ordenada, que a partir daquele momento seria regida por leis empíricas, que passariam a ser perseguidas obstinadamente pelos pensadores modernos. Mas a relação da arte com a natureza se tornaria potencialmente diferente daquela proposta ao início do Humanismo. A antiga estrutura estática do cosmos renascentista não seria mais acolhida no círculo cultural do Barroco em função da instauração de uma nova estrutura de análise promovida pela nascente ciência moderna. A experimentação do mundo sensível, a noção do movimento contínuo, a ideia do constante devenir, a consciência da extensão infinita do universo – temas já presentes na complicada jornada maneirista – deixariam de ser ocasiões para a formulação de dúvidas, incertezas, dor e conflito, tornando-se preceitos aceitos incondicionalmente, inclusive pelos setores mais tradicionais da intelectualidade da época. A diferença em relação aos dois séculos anteriores era que a fusão entre ciência e arte pregada pela Renascença e base para grande parte dos dramas maneiristas seria rompida definitivamente. Os problemas oriundos da interpretação do mundo se afastariam do domínio da arte voltando-se exclusivamente para a ciência e para a filosofia:

A tese da forma racional do universo, revelada pelas escrituras e teorizada pela escolástica, se torna cada vez mais incerta: não se pode conti-

nuar negando com a sofisticada hermenêutica dos sacros textos a evidência das descobertas geográficas ou da nova ciência física, nem a arte, que se quer a serviço da Igreja, pode continuar representando 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 devenir 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 mais, senão dentro de limites cada vez mais estritos, matéria de dogma ou argumento de disputas doutrinárias. (ARGAN, 2004, p. 46, tradução nossa)

Logo, se a crise maneirista nas artes se fundamentava na incerteza, e até mesmo na descrença quanto às possibilidades de se desvendar uma estrutura harmônica e segura para o universo, estes conflitos seriam totalmente superados no período barroco. Mas as subversões quinhentistas não foram abandonadas devido aos novos caminhos que a ciência moderna, através do método experimental, teria aberto, autorizando a recuperação de uma visão positiva da natureza; nem pelas inovadoras concepções racionalistas que seriam defendidas pela filosofia seiscentista: o drama maneirista foi vencido simplesmente através da renúncia que a arte passaria a absorver frente à natureza (o ideal da *mimesis*), ou frente à sua contestação.

Por isso, Checa e Morán também acreditavam que uma das diferenças fundamentais entre o fenômeno barroco e o cenário cultural que teria marcado o período humanista até finais do *Cinquecento*, residiria exatamente na independência fatal que a arte começaria a ostentar em relação à contemplação da natureza, em relação à ciência, em relação ao saber erudito, filosófico. Segundo os autores espanhóis, ainda era possível vislumbrar, nas reflexões do teólogo e filósofo italiano Giordano Bruno (1548-1600), um juízo que compreendia que a arte tinha como função operar um importante e eficiente instrumento concebido para se alcançar o conhecimento pleno sobre a difícil conjuntura da existência – comportamento que prosseguia

tipicamente maneirista. Já para o físico, matemático e astrônomo italiano Galileo Galilei (1564-1642), para o filósofo inglês Francis Bacon (1561-1626), para o filósofo francês René Descartes (1596-1650), bem como para a maioria dos pensadores que atuaram a partir da virada para o século XVII, não haveria mais espaço, no contexto moderno, para aquela interface tão celebrada no Renascimento entre a ciência – fruto do estudo, do esforço intelectual, da investigação – e a arte – obra do sentimento, da emoção, dos afetos, das paixões.

Esta tese defendida por Argan e pelos professores espanhóis estava longe de ser uma unanimidade para os historiadores da arte. Na verdade, a maioria dos críticos do Barroco, desde os tempos da já tão comentada reviravolta positiva em sua qualificação, não versaram sobre a relação (ou a falta dela) entre a ciência e arte barroca – simplesmente ignoraram o problema. Mas, não é difícil detectar uma certa preocupação com este tema em estudos recentes, preocupação que tem levado alguns pesquisadores a perseguirem aspectos inerentes à composição barroca provenientes dos caminhos a que seguiram a Ciência e a Filosofia modernas, tanto no que tange à sua metodologia de interpretação do universo sensível, quanto em relação à própria noção de mundo que se firmava nos séculos XVII e XVIII.

Assim, a dinâmica da forma, a inquietação compositiva, a condição de movimentação contínua, artificios facilmente capturados em algumas manifestações artísticas barrocas, seriam interpretados como reflexos da estética barroca em relação à visão moderna da natureza, a animação constante, a experiência da vida como ininterrupto devir. A sugestão infinita oriunda da contração e dilatação constantes do espaço, conseguida pela oscilação da forma e pela projeção perspectivística infinita, se relacionaria com as concepções filosóficas do matemático e cientista alemão Gottfried Leibniz (1646-1716). A maneira organizada e sistematizada como os artistas materializavam as suas complexas criações refletiria o espírito de síntese presente nas teorias de Decartes. É nessa direção que Norberg-Schulz – um dos críticos mais versados na busca das relações entre a arquitetura

ra, a urbanística, e a ciência praticada no século XVII – apontaria como a principal característica existencial do Barroco, a fusão entre as categorias simbólicas de sistematicidade e dinamismo, reflexo imediato da nova interpretação empírica 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 Decartes se acha a ideia de que a extensão espacial é a propriedade fundamental de todas as coisas e as suas diferenças se baseiam sob movimentos diversos. Enquanto o universo do Renascimento era fechado e estático, a visão barroca o faz aberto e dinâmico.

Assim, 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)

Pelo que foi discutido sobre a teoria do Barroco até este momento, e que tem gradativamente promovido e consolidado a noção de que o fenômeno seria conceitualmente uma manifestação cultural de resposta a uma situação de colapso econômico e social deflagrado em finais do século XVI (e que teria se estendido até o século XVIII) – uma ação dissimulada em prol da condução das massas ao apoio total às grandes estruturas de poder coetâneas –, parece pouco provável que a poética artística da época tenha perseguido qualquer relação com as modernas descobertas da Ciência e do pensamento filosófico. Já foi insistentemente debatido que o objetivo das manifestações barrocas não era o de alcançar a demonstração das verdades do universo; a cultura barroca, mesmo ligada diretamente aos regimes totalitários, nem sequer buscava revelar para as massas as doutrinas que justificavam a composição divina

dos governos absolutistas, da Igreja e do Estado. No *Seicento* e em parte do *Settecento* o que se pretendia era apenas persuadir o público através das imagens, incentivando o espectador – por meio do encantamento, da maravilha, da novidade, da tensão – à ação, à participação.

Consequentemente, a especulação científica e filosófica estaria ainda mais distante do interesse do Barroco e de sua produção estética: produção abertamente compromissada com sua condição prioritária de ser uma cultura de massa, cultura que deveria prezar a clara e fácil assimilação das mensagens que as imagens, através dos recursos visuais, passariam aos receptores – considerando a necessidade de promover a subserviência dos grupos sociais aos regimes totalitários. Por outro lado, a simples amostragem de certas obras de arte barrocas, capturadas em suas diversas categorias de expressão, em suas inúmeras poéticas, bem como nos seus mais inusitados contextos geográficos, tornaria esta tese, mais uma vez, contestável, já que as diretrizes de movimento constante, projeção infinita, espírito de sistema, não poderiam ser, definitivamente, apreendidas na maioria das experiências barrocas.<sup>26</sup>

De tudo o que foi dito pode-se tirar uma conclusão muito importante para a compreensão dos princípios essenciais que regem conceitualmente o fenômeno barroco: o afastamento da arte do século XVII em relação à contemplação e representação da natureza revelaria que os artistas não buscavam mais o domínio do real, a experiência sensível do mundo (que se tornava, por outro lado, o escopo básico da Ciência); como consequência, a verdade não interessava senão como referência para a sua superação; a

---

26 Por isso, o historiador da arquitetura Leonardo Benevolo (nascido em 1923), na primeira edição de 1960 do livro *Introduzione all'architettura*, afirmaria sobre o Barroco que: “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) *Introdução à arquitetura*, versão portuguesa traduzida por Maria Manuel Ribeiro.

técnica artística não estaria mais a serviço da representação correta da natureza, mas da ampliação das barreiras do possível. Ou seja, a cultura barroca, através do apelo à imagem, patrocinaria a elevação da realidade (inteligível e sensível) a patamares insondáveis, incompreensíveis, inexplicáveis, tanto para o pensamento humanista do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, quanto para a ciência moderna do século XVII. Desta forma a arte alcançaria uma dimensão que só a imaginação, só a fantasia humana poderia atingir.

Deste modo, o interesse da produção estética começaria a se voltar – em oposição ao caminho da realidade, da natureza, da ciência – para a ficção, o que explicaria, em parte, o gosto barroco pelas formas aparentemente irracionais, exuberantes, pela maravilha e pela ilusão. Contudo, segundo Argan, a ficção não poderia ser condenada, considerada uma fraqueza moral – como tanto o fez Benedetto Croce (1993, p. 56) – uma vez que, mesmo para a nova Ciência, as únicas verdades seguras seriam aquelas comprovadas empiricamente – e até que fossem comprovadas, não deixariam de ser uma provisória alucinação; não deixariam ser fundamentalmente ficção:

Depois de terem percorrido juntas um longo caminho, a Ciência e a Arte tomam vias divergentes: a ciência de Piero della Francesca estava totalmente conectada com a sua pintura; a ciência e a pintura de Leonardo seguiam caminhos paralelos mas distintos – mas entre a ciência de Galileu e a arte não existe mais qualquer relação e o próprio Galileu mira a arte com olho crítico, de fora. 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 senão a ficção. Mas se pode falar de ficção, e condená-la como negatividade moral, se não existe uma verdade segura? Não é ficção, ao menos que seja demonstrada, a própria hipótese científica? Não podem existir hipóteses-ficções que se verifiquem, ao invés de na demonstração lógica, na expressão em imagem? (ARGAN, 2004, p. 37, tradução nossa)

Portanto, a monumental empresa barroca se consolidou quando a arte superou radicalmente a experiência da realidade e rompeu as

amarras do conhecimento objetivo para abrir caminho ao domínio humano da imaginação – compreendida como um dos princípios essenciais da cultura seiscentista e setecentista. Por isso, não seriam exatamente as imagens que derivavam do mundo sensível ou do mundo dos conceitos que se afirmariam como o tema básico para a arte, mas aquelas que nasciam da habilidade criativa da mente humana, da capacidade de interpretação ilimitada contida na apreensão dos fenômenos pelos espectadores.

Nos domínios infinitos da imaginação, além da prática barroca da verossimilhança – ou seja, do direcionamento da arte para a expressão daquilo que simulava a realidade através do engano dos olhos, através da sugestão mágica, do ilusionismo óptico, mecanismos que abririam a arte para as dimensões ocultas da existência, para sua elevação a patamares superiores da mente humana, para a incorporação de miragens fantásticas –, também se firmaria como operação artística por definição o exercício ilimitado da fantasia, ação que serviria para romper implacavelmente a realidade sensível, expondo um mundo muito mais atraente, muito mais sedutor, um universo de alucinações intermináveis, de eternas ilusões (Figuras 45 a 47). Assim, longe da natureza racionalizada, a poética barroca se libertaria totalmente através da imaginação porque:

A arte é o produto da imaginação e o seu fim precípua é ensinar a exercitar a imaginação. [...] A imaginação é a superação do limite: sem a imaginação tudo é pequeno, fechado, parado, incolor; com a imaginação tudo é vasto, aberto, móvel, colorido. (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

Mas de onde vinha o sentido da imaginação? Mais uma vez algumas das respostas poderiam ser facilmente desvendadas na análise da contingência de crise que se desenhava nos séculos barrocos. De fato, após a superação do conceito renascentista de *mimesis*, o artista passou a se preocupar com a representação daquelas entidades culturais que demandariam uma mudança de estratégia frente ao





PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 45: A sucessão das cinco cúpulas elípticas que formariam a abóbada da nave e do presbitério da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim. Os afrescos das suaves cúpulas, com pinturas *tromp l'oeil* – incluindo a da segunda calota que sugeriria a presença de uma pronunciada cúpula formada por caixotões e com uma grande abertura central (desenho inspirado na calota do Pantheon romano) – seriam executados pelo pintor austríaco Martin Knoller (1725-1804). Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

NESTA PÁGINA

FIGURA 46: Detalhe das duas primeiras cúpulas que encerrariam a nave da Igreja de Neresheim. É possível perceber como a tangência entre os arcos de dupla curvatura de sustentação das calotas promoveriam o sentimento de interpenetração entre os elementos componentes do espaço arquitetônico interno da igreja – bem como acabariam definindo mais espaços sinuosos e pulsantes na sequência sincopada das cúpulas elípticas que buscariam o fundo do templo. Na verdade, mais dois espaços elípticos residuais surgiriam nas áreas onde se formariam e se tangenciariam os arcos tridimensionais de sustentação, se somando aos outros cinco vazios formados abaixo da cavidade das calotas. Uma total transfiguração de toda referência tipológica que poderia orientar a arquitetura basilical até aquele momento. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

PÁGINA SEGUINTE

FIGURA 47: A meio caminho do altar-mor da Igreja de Neresheim, delimitando o espaço do cruzeiro, seria sobreposta uma imensa cúpula que se expandiria nos dois sentidos da cruz latina, contraindo as cúpulas elípticas transversais que se dirigiriam sucessivamente ao altar e ao coro, e apertando os pequenos braços elípticos longitudinais que formariam os transeptos dispostos em cada lado do domo central. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



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 seria visto como algo contido em um universo extraordinário, delirante e arrebatador, só passível de representação a partir da capacidade imaginativa infinita dos indivíduos. O artista organizava, com sua técnica retórica e persuasiva, a demonstração visibilística da verdade superior das esferas culturais barrocas, e o fruidor interpretava ativamente a imagem representativa que absorvia da obra.

Portanto, a cultura barroca exigiria a substituição da realidade pela imaginação, transformaria o que estava além da razão objetiva em realidade visível já que: “A antítese realidade-imaginação não possui mais razão de existir; a imaginação substitui inteiramente, anula a realidade.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 264, tradução nossa)

O ilusionismo óptico, a maravilha, o fantástico, se concentrariam na dissimulação da prodigiosa organização do mundo das esferas dominantes, incompreensível para a contemplação racional. As paixões que o poder das imagens emanadas pela técnica artística despertavam nos homens promoveriam a compreensão da mensagem sobrenatural que as grandes estruturas de poder transmitiam aos seus seguidores; tornariam fato o que era antes apenas alcançado pela imaginação. Através das técnicas de comunicação e da utilização dos mecanismos ópticos e da ilusão, a arte cumpriria, enfim, seu papel de agente persuasão (Figuras 48 a 50). Argan concluiria – ao debater a confiança do mestre Bernini na técnica artística direcionada a despertar a alma dos espectadores, dirigida à transformação da imaginação em uma delirante realidade exposta aos olhos do público receptor – que:

Aquilo que a imaginação concebe deve tornar-se, 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 habilidade técnica, capaz de realizar tudo

aquilo que se pensa e que se deseja. Mesmo a salvação espiritual 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, 1994, v. 3, p. 262-263, tradução nossa)

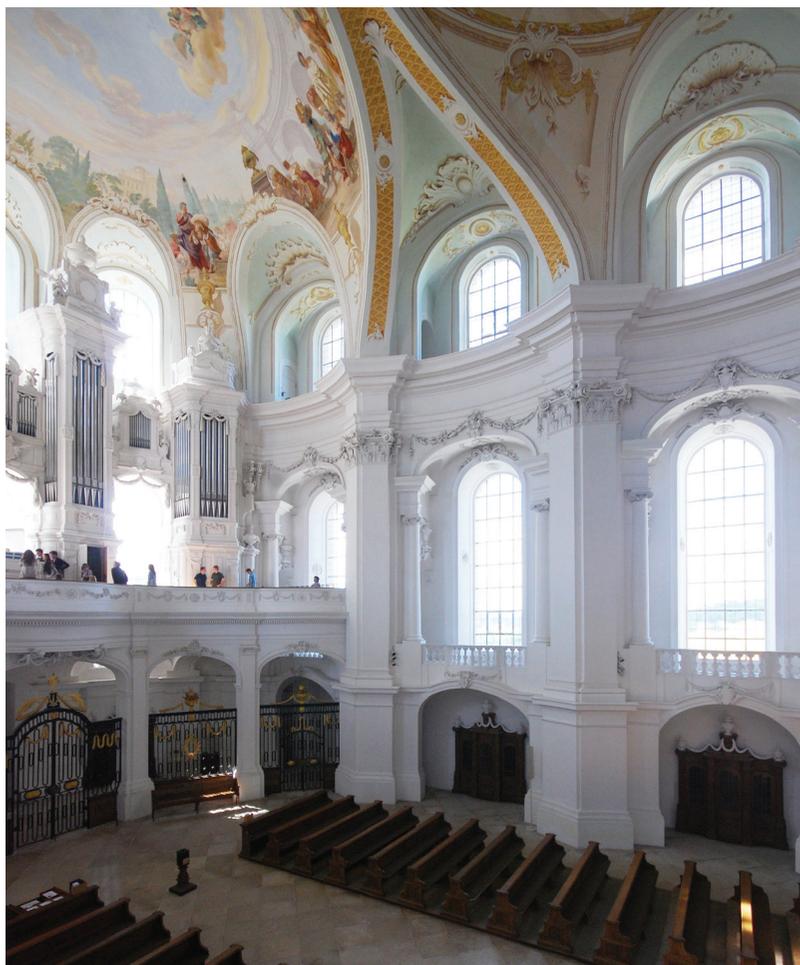


FIGURA 48: Imagem dos espaços curvilíneos e totalmente permeáveis do coro e da parede lateral da nave da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim. Reparar o esquema de sustentação independente das abóbadas, inspirado nas igrejas góticas de salão da região germânica. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 49: Belos afrescos das cúpulas que fechariam o presbitério da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

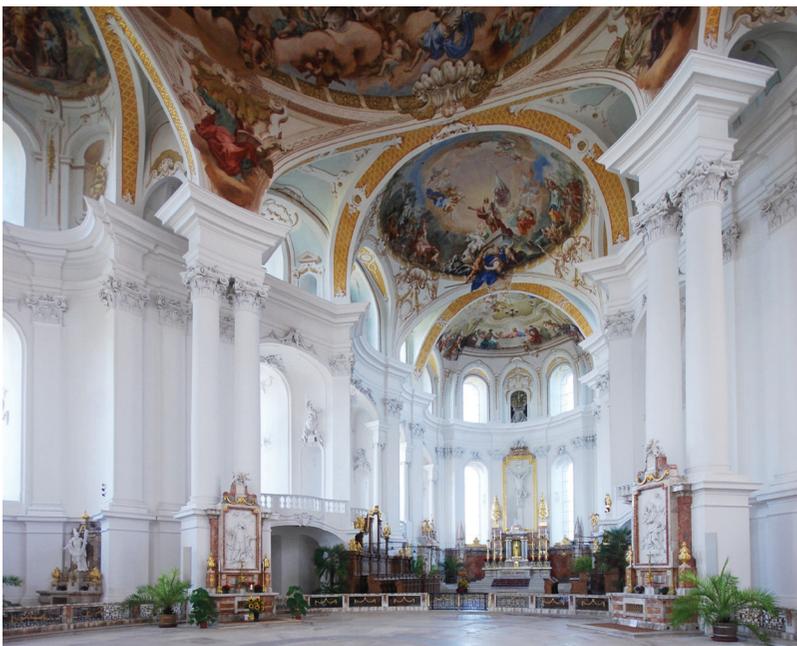


FIGURA 50: Imenso espaço formado pela grande cúpula que marcaria o cruzeiro no ponto central da extensão longitudinal da igreja. Em Neresheim, a trama arquitetônica proposta por Neumann suscitaria uma percepção irracional do espaço: a fascinação de assimilar um ambiente tão irradiante, mas ao mesmo tempo tão irreal; uma luminosidade flagrante que não esclareceria 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 geraria outro contraído –, seria promovida a ilusão de que forças contrárias viriam moldar sucessivamente as diversas partes do edifício e retirar qualquer caráter de racionalidade e lógica compositiva, ficando o ambiente submetido à imagem de um grande vão luminoso em constante movimento. Pura imaginação, ilusão e fantasia. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

## CLASSICISMO, BARROCO E INOVAÇÃO

Antes do barroco ainda era possível, entretanto, dizer se o enfoque político de uma época era fundamentalmente naturalista ou antinaturalista, propício à unidade ou à diferenciação, classicista ou anticlassicista – agora, porém, a arte deixou de ter um caráter estilístico uniforme nesse sentido estrito, é naturalista e classicista, analítica e sintética ao mesmo tempo. Somos as testemunhas do florescimento simultâneo de tendências absolutamente opostas, e vemos artistas contemporâneos, como Caravaggio e Poussin, Rubens e Hals, Rembrandt e Van Dyck, situarem-se em campos completamente diferentes. (HAUSER, 1998, p. 443)

Foi debatido, no decorrer deste livro, o fato do Barroco ter sido caracterizado por muito tempo, desde os primeiros juízos pejorativos expressos durante os séculos XVIII e XIX, como a antítese do espírito clássico. Não só nas palavras condenatórias dos críticos iluministas estavam explícitas as subversões que aquela poética teria gerado no sentimento de equilíbrio, na beleza plena, na simplicidade desejada, na harmonia, na simetria, nas proporções naturalistas – ou seja, em todos aqueles princípios formais que deveriam compor a arte a ser classificada como clássica. Na verdade, praticamente todos os teóricos que participaram, posteriormente, da cruzada para a redenção do fenômeno barroco, desde Burckhardt, passando por Wölfflin, Weisbach, D'ors, Focillon – entre outros críticos não contemplados, menos relevantes para esta pesquisa –, praticamente todos os investigadores que contribuíram para a construção das primeiras qualificações positivas sobre o Barroco, entenderam o estilo como uma oposição inevitável e necessária ao Classicismo.

Alguns historiadores da arte, como o próprio Heinrich Wölfflin, chegaram a antecipar a aparição do fenômeno para meados do século XVI – e até para antes, se for considerada a maior parte da obra de Michelangelo Buonarroti. (WÖLFFLIN, 1989b) Já foi mencionado que para a crítica atual esta suposta fase prematura da

composição do estilo, momento que teria sido testemunho da eclosão da estética barroca, e que seria marcado por um movimento de enérgica contestação da ordem naturalista preexistente, estaria solidamente assentado na etapa maneirista da história da arte – época de superação do primeiro ensaio humanista da Renascença, e que promoveria a transição, em algumas décadas, à experimentação do Barroco. Logo, suas motivações e sua poética difeririam largamente daquilo que seria constituído em finais do *Cinquecento* e que poderia ser caracterizado como a cultura barroca – apesar de que o anticlassicismo transgressor da grande maioria das obras maneiristas, muitas vezes se faria presente nas manifestações artísticas e mesmo nas concepções estéticas do *Seicento* e do *Settecento*.

Entretanto, se para o Maneirismo a oposição ao naturalismo clássico era uma regra (ou uma antirregra) intransponível, uma avaliação superficial de muitas obras, e até mesmo de inúmeras das tendências individuais e regionais provenientes das realizações artísticas dos séculos XVII e XVIII, revelaria facilmente a frequente postura de aberto acolhimento do espírito clássico – como idealizavam muitos teóricos da época, entre eles o já citado escritor e biógrafo italiano Giovanni Pietro Bellori (2006), que exigia o estudo dos antigos como meio para se alcançar a concretização da arte “moderna”. Logo, é possível encontrar as provas de um real Classicismo nas mais diversas manifestações – arquitetura, urbanística, pintura, escultura, literatura, poesia, decoração, música – muitas vezes coexistindo (em mesmos contextos geográficos, nas mesmas cidades, em um mesmo artista) com enfrentamentos declarados à autoridade histórica da herança clássica, convivendo com intensos desvios frente ao legado greco-romano resgatado após o Renascimento. Mas Wölfflin e seus seguidores só conseguiam vislumbrar ações de contestação à ordem humanista no período barroco, ignorando muitos artistas essenciais para a história e para o desenvolvimento das artes que explicitamente abraçaram a estética mais pura, segura e precisa do Classicismo, que produziram inúmeras obras

que poderiam certamente estar enquadradas nas realizações mais plenas da cultura clássica.

Para contestar esta herança crítica wölffliniana, o historiador francês Victor-Lucien Tapiè (1900-1974) escreveria em 1957 um importante livro que discorreria sobre a copresença das duas poéticas: ensaio intitulado *Baroque et Classicisme*. Partindo do universo cultural da França do *Grand Siècle*, Tapiè afirmaria a preponderância da postura clássica na produção artística nacional em todo o século, especialmente na fase áurea cuja nação foi comandada por Luis XIV, o Rei-Sol, que reinou de 1643 a 1715. No cenário da França absolutista, a legitimidade histórica do Classicismo se prestaria melhor à expressão da favorável situação política, consolidada em meados da centúria. Também seria o instrumento mais adequado para a representação da ordem, disciplina, força, estabilidade, perenidade, enfim, da eternidade do regime monárquico e da monumentalidade da grande nação, preceitos que a arquitetura, a arte, o espaço urbano, a literatura – como máquinas de persuasão e propaganda – deveriam celebrar em nome da consagração da onipotente e onipresente figura do rei e seu império.<sup>27</sup>

Esta busca pelo triunfo através do resgate da linguagem do Classicismo, gramática que estava sendo supostamente usurpada justamente por quem a teria criado e revitalizado – que estava sendo transfigurada na Península Itálica através da produção de alguns artistas que atuavam em Roma, cidade que ainda era considerada a capital artística da Europa –, teria incentivado a criação, já em 1648, da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, dirigida inicialmente pelo pintor Charles Le Brun (1619-1690) – inspirada na italiana Accademia Nazionale di San Luca, fundada em Roma em 1593. A importância das artes como artifício de propaganda foi

---

27 “A Europa central possuía em superabundância obras aparentadas ao estilo da Itália barroca, enquanto a França continuava a alimentar uma predileção pelas ordens clássicas, harmoniosas e severas, e a pretender que o seu gênio nacional, feito de clareza e de lógica, se opusesse às fantasias e à exuberância da arte italiana.” (TAPIÈ, 1980, p. 60, tradução nossa)

logo percebida pelo governo francês, levando o ministro de Estado do Rei Luis XIV, Jean-Baptiste Colbert, a assumir a liderança da academia em 1661, bem como a criar, dez anos depois, a Académie Royale d'Architecture, instituição originalmente comandada pelo arquiteto François Blondel (1618-1686). Se não bastasse, em 1666, pouco antes da fundação da academia de arquitetura, Colbert estabeleceria a sucursal romana da Académie Royale, com o objetivo de incentivar o conhecimento *in loco*, por parte dos artistas franceses, da herança deixada pelas antiguidades romanas, além de promover a permuta de informações entre a arte moderna concebida nas duas regiões.

As academias foram, portanto, a maior prova de que no *Ancien Régime* a arte era encarada fundamentalmente como uma questão de Estado, e que o Classicismo era celebrado na França como o instrumento mais pertinente para a representação do poder infinito do Rei-Sol. Em última instância, através da rigorosa formação que era proposta aos artistas que ingressavam nessas instituições, Colbert, a serviço da corte, almejava alcançar uma excepcionalidade na produção artística, uma excepcionalidade que ultrapassasse a então incontestável posição italiana como centro da cultura e das artes no ocidente – fato que realmente viria a ocorrer já no século XVIII e que culminaria com a união das antigas academias na influente Académie des Beaux Arts de Paris, fundada em 1816.

Contudo, Tapiè, mesmo assegurando esta hegemonia do Classicismo no cenário artístico francês do século XVII, admitia que o germe italianizante do barroco havia contaminado grande parte das manifestações artísticas que foram concebidas no *Grand Siècle*, sendo promovida, para aquela nação, uma coexistência indiscutível entre as duas poéticas:

Mas, por mais rico de nuances que fosse, esse Classicismo triunfante não exprimia tudo. A França, ao preservar os valores barrocos, não dava testemunho da sua vitalidade? Ultrapassando os preconceitos, as suscetibilidades das escolas, evitando o perigo dos sistemas, como

e porquê negar que houve entre o Barroco e o Classicismo, no espaço francês, não uma querela, mas um maravilhoso afrontamento no decurso do qual o primeiro, sem prejudicar o segundo, deixou mais vestígios, e implantou-se com mais profundidade do que se tem dito. Deve-se pois reconhecer, contemporâneo ao Classicismo, frequentemente ligado a ele e, contudo, autônomo, a existência de um Barroco francês. (TAPIÈ, 1980, p. 292, tradução nossa)

O juízo, em muitos aspectos pertinente do historiador da arte, apresentaria, porém, um grande equívoco. Não há dúvidas de que o grosso da produção artística francesa, especialmente a pintura, a arquitetura, o paisagismo, a urbanística, assumiria um sentido absolutamente clássico nos séculos XVII e XVIII. O que não parece pertinente seria a insistência do autor em apontar um caráter autônomo para a experimentação do consagrado Classicismo francês, quando relacionado às manifestações barrocas marginais e à produção italiana. Tapiè acabaria, deste modo, se reaproximando do antigo juízo que exigia a oposição do Barroco frente ao espírito clássico, oposição que não poderia ser capturada na maior parte da produção artística do *Ancien Régime*.

Na verdade, e este é o ponto chave do presente item, a filiação ao Classicismo de grande parte da produção arquitetônica e artística do *Seicento* não excluiria, em nenhum instante, a condição barroca impressa nestas obras. Ou seja, a tese da eclosão da poética do Barroco como negação ao espírito clássico, que ainda era defendida por Tapiè em 1957, não se sustentava, já que frequentemente as manifestações barrocas – e não só as oriundas do universo visivo, mas também aquelas versadas na literatura, na música, no teatro – apresentavam-se como legítimas herdeiras das concepções clássicas renascentistas. E não só isso; ao contrário do que a crítica de cunho puro visibilista e formalista de finais do século XIX e da primeira metade do XX endossava, o surgimento do Barroco estaria em grande parte vinculado à recuperação na confiança do Classicismo

como mecanismo de expressão, após seu colapso e sua contestação na era maneirista.

A monumental produção do Classicismo francês revelaria, portanto, um claro compromisso com a retórica persuasiva do Barroco, fato demonstrado pelo apreço que Colbert nutria pelas belas artes, pela arquitetura, urbanística, literatura, poesia e pelo teatro. Além do mais, as extraordinárias criações seiscentistas ofereceriam uma intensa consideração à imagem utilizada como instrumento prioritário de comunicação e propaganda – bem como aprovariam aquele grave apelo aos sentimentos, às paixões, à maravilha, ambos mecanismos tipicamente barrocos. Seguramente faltaria o caráter mágico, a dimensão da fantasia ilusória de algumas criações italianas, centro-europeias, espanholas, portuguesas e ibero-americanas. Contudo, a sobriedade e o vigor encontrados na poética clássica do barroco francês poderiam ser justificados pelo fato da arte, no país do Rei-Sol, ter sido idealizada como mecanismo prioritário de publicidade para a celebração do poderoso e rígido Estado absolutista; um organismo que não poderia buscar os artifícios para a expressão de sua grandiloquência na reprodução da dimensão sobrenatural da Igreja romana (Figuras 51 a 56) – apesar da França ser uma nação católica.<sup>28</sup>

É por isso que teria fracassado o projeto que Gian Lorenzo Bernini havia concebido para o Louvre a pedido do Rei Luis XIV, insistentemente refeito e corrigido em função de inúmeras solicitações de Colbert e do próprio imperador – como destacaria Argan no artigo publicado em 1962 na revista da Accademia

---

28 Sobre as expressões do Barroco prioritariamente cortesão colocaria Arnold Hauser: “A mais importante dessas subdivisões secundárias é a do barroco cortesão-católico numa tendência sensualista, monumental-decorativa, na acepção tradicional de ‘barroco’, e num estilo ‘classicista’ mais estrito, formalmente mais rigoroso. É verdade que a corrente classicista está presente no barroco desde o início e é determinável como uma tendência subjacente em todas as formas nacionais especiais de arte barroca, mas só se tornou predominante por volta de 1660, sob as condições sociais e políticas vigentes ao tempo na França.” (HAUSER, 1998, p. 443)





#### PÁGINA ANTERIOR

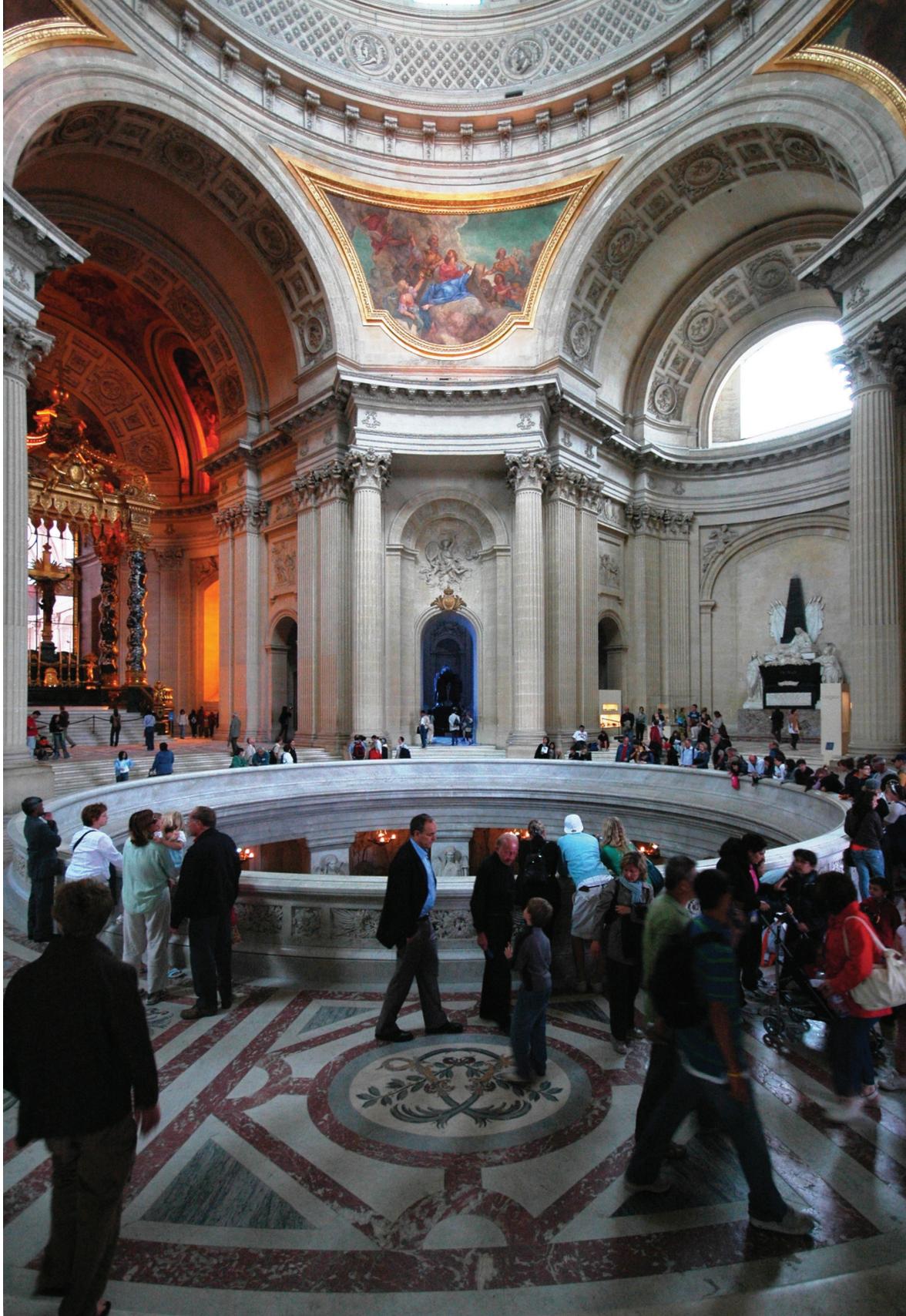
FIGURA 51: A retórica barroca seiscentista, na França, seria exposta através do desenvolvimento de um Classicismo monumental, aristocrático e profundamente sóbrio – como seria possível visualizar na fachada principal da Catedral de Saint-Loius-des-Invalides, em Paris, projetada por Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) e construída entre 1676 e 1706. Uma análise superficial do tratamento do frontispício desvelaria diferenças profundas frente ao esquema desenvolvido na Itália. A clareza da composição contrastaria com o complexo tratamento que as frontarias das igrejas romanas receberiam. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

#### NESTA PÁGINA

FIGURA 52: Imagem em escorço da monumental estrutura da Catedral de Saint-Loius-des-Invalides, em Paris. A elevada cúpula, com sua calota e sua agulha douradas, promoveria um sentido de verticalidade que contaminaria o contexto adjacente da cidade. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

#### PÁGINA SEGUINTE

FIGURA 53: Catedral de Saint-Loius-des-Invalides. Interior centralizado, coroado por monumental cúpula. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



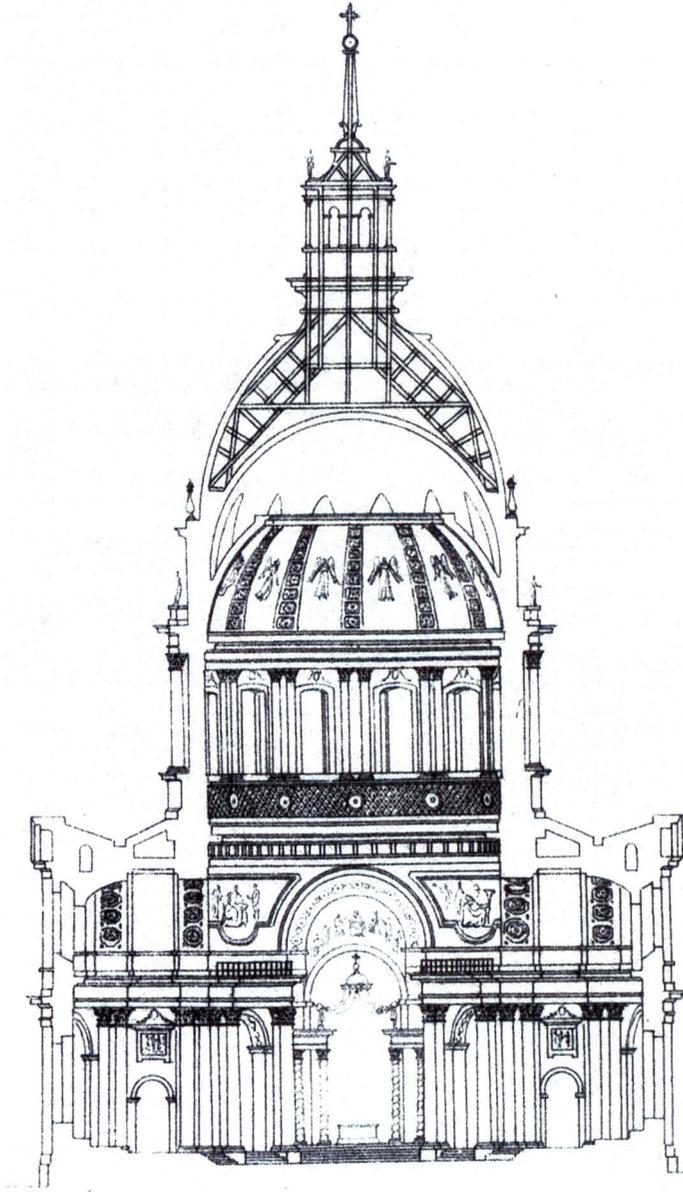


FIGURA 54: Corte transversal da Catedral de Saint-Loius-des-Invalides. Desenho de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835), retirado do tratado *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, publicado em 1800, em Paris. (BIERMANN, 2003, p. 329)



FIGURA 55: Detalhe da cúpula de duplo tambor da Catedral de Saint-Louis-des-Invalides, em Paris. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 56: Cúpula da Catedral de Saint-Louis-des-Invalides, em Paris. Reparar como, no espaço interno, o domo só apresentaria um tambor. Este artifício poderia ser explicado através da análise do corte transversal da Figura 54, desenho que revelaria a trama ilusionística e teatral que formaria o jogo de cúpulas que comporia a igreja. Na verdade, ao invés de uma única calota, como poderia parecer a princípio, o edifício apresentaria três distintas cúpulas – sendo que uma seria visível do espaço exterior do templo e as outras duas concorreriam à cavidade interna. A monumental cúpula externa se prestaria a marcar presença no alcance visual da cidade, já que Paris estaria sofrendo uma séria de remodelações barrocas. No ambiente interno, por sua vez, uma cúpula mais baixa, que se formaria logo acima do primeiro tambor, seria levantada com objetivo de promover o fechamento do espaço arquitetônico centralizado concebido por Jules Hardouin-Mansart. Contudo, esta cúpula seria perfurada, em seu eixo central, por um grande anel que permitiria a visão do afresco que ornaria uma terceira calota intermediária, locada acima do segundo tambor cilíndrico, entre as outras duas cúpulas. Este afresco, executado em 1692 pelo pintor francês Charles de la Fosse (1636-1716), estaria francamente iluminado pelas aberturas do segundo tambor – vãos que seriam invisíveis na parte inferior da igreja, onde, de fato, se dispunham os transeuntes. Ou seja, para o fruidor existiria um único domo monumental, com sua calota ornada por uma imponente pintura luminosa. Esta trama arquitetônica demonstraria como o edifício seria concebido através de estratégias fundadas em mecanismos óticos que provocariam ilusão, fantasia, imaginação – apesar da filiação clássica do arquiteto. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Nazionale dei Lincei, intitulado *Il Barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi*:

Porque Bernini foi chamado a Paris para conceber o projeto do Louvre e posteriormente, depois de ser recebido com honras de soberano, foi cortesmente dispensado e os seus projetos continuam engavetados? Bernini era o artista que, concluindo o longo processo de reconstrução de S. Pietro, havia dado a Roma o ‘monumento’ por excelência, o edifício concebido como a realização de uma ideia e uma imagem dos valores supremos: exatamente aquilo que Luís XIV queria fazer do Louvre. Basta, porém, confrontar as soluções de Bernini com a colunata feita pelo seu adversário Perrault para perceber que o que desagradou nos projetos berninianos foi, sobretudo, aquela espécie de ênfase, de exagero patético, de grandiosa orquestração formal, aspectos que o próprio Bernini, e certamente não por iniciativa própria, havia tentado mitigar, sem conseguir eliminá-los de tudo, nos sucessivos projetos; e que, se eram certamente justificáveis numa arquitetura que queria ser a representação plástica e espetacular de um ideal religioso, pareciam decididamente excessivos em um monumento que devia, ao contrário, simbolizar o poder e o prestígio da instituição real, mas com aquele caráter secular conveniente a uma política bem determinada a não admitir a prepotência da autoridade da Cúria romana, nem mesmo nas questões inerentes ao clero nacional. Em outros termos, se o Barroco romano é a representação de um ideal político-religioso, o Barroco francês é a representação de um ideal apenas político e o Barroco inglês, de um ideal civil ou social. (ARGAN, 1986, p. 391, tradução nossa)

Esta ocasião, em que o maior de todos artistas italianos esteve por cerca de cinco meses, de junho a outubro de 1665, na corte francesa para trabalhar para o imperador, estadia minuciosamente descrita no relato, já citado, de Paul Fréart de Chantelou em seu *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin* (CHANTELOU, 1972), seria a maior prova da interface que na França se perseguia entre o rigoroso Classicismo e a máquina exuberante da fantasia católica expressa pela arquitetura romana – além de importante indício do reconhecimento da insistente preeminência italiana na vanguarda artística europeia. Bernini, então um senhor de 66 anos,

não só realizou pacientemente pelo menos três projetos distintos para a fachada leste da residência imperial em Paris, como também concebeu e produziu algumas esculturas para o Rei Luis XIV. A razão para os projetos do mestre italiano acabarem engavetados, sendo substituídos pela monumental retórica classicista da fachada criada pelo arquiteto francês Claude Perrault (1613-1688), não se deu em consequência da concepção de Bernini supostamente romper os puros desígnios da herança arquitetônica greco-romana. Pelo contrário, o espetaculoso e dinâmico Classicismo presente nos desenhos elaborados pelo mestre apresentava uma sensualidade envolvente, um expressionismo alucinante, uma enérgica pulsação, estratégias voltadas fatalmente à apaixonante empresa do barroco católico da Roma capital, mas inadequados para o objetivo que se exigia: a concepção de um monumento dirigido à consagração terrena da figura onipotente do monarca.

Assim, como diria Hauser (1998, p. 461), não poderia ser aceita a usual declaração de que o Classicismo seiscentista teria sido uma solução exclusivamente francesa – ou, na melhor das hipóteses, excepcionalmente ligado a nações nas quais o fenômeno barroco estava comprometido com a realeza e com o mundo cortesão –, em oposição à poética faustosa do Barroco católico, que se distanciaria radicalmente dos preceitos da cultura clássica. Na verdade, em todas as regiões em que o Barroco se fez manifesto, seria possível se deparar com expressões artísticas que emanavam o nobre sentido de beleza, de força, de autoridade, constitutivo do Classicismo.

Logo, ao se promover uma comparação entre os projetos desenvolvidos por Bernini para o Louvre com a atual feição das suas fachadas leste e sul imaginadas por Perrault (Figuras 57 a 61), seria possível verificar que representavam, na verdade, expressões formais distintas do Barroco, embora vinculadas aos princípios do Classicismo. Classicismo reinterpretado, revisitado em prol do estabelecimento dos valores revolucionários que foram exigidos a partir de finais do *Cinquecento* para a cultura ocidental; valores

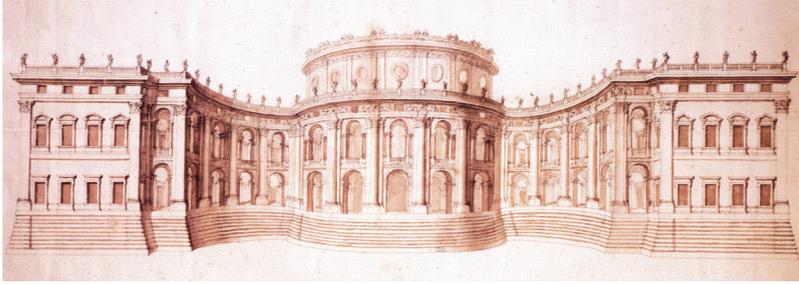


FIGURA 57: Desenho em perspectiva proveniente do Museu do Louvre, em Paris, mostrando o primeiro projeto de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) para a fachada leste do Palácio do Louvre, elaborado em 1665. (MARDER, 1998, p. 265)

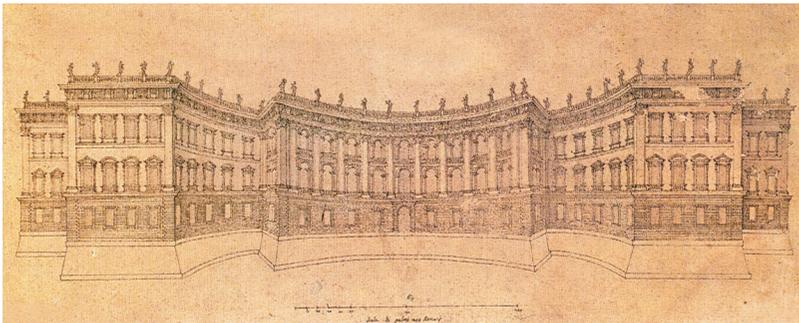


FIGURA 58: Desenho em perspectiva, de 1665, presente no acervo do Statens Konstmuser, em Estocolmo, mostrando o segundo projeto de Gian Lorenzo Bernini para a fachada leste do Palácio do Louvre. (MARDER, 1998, p. 266)

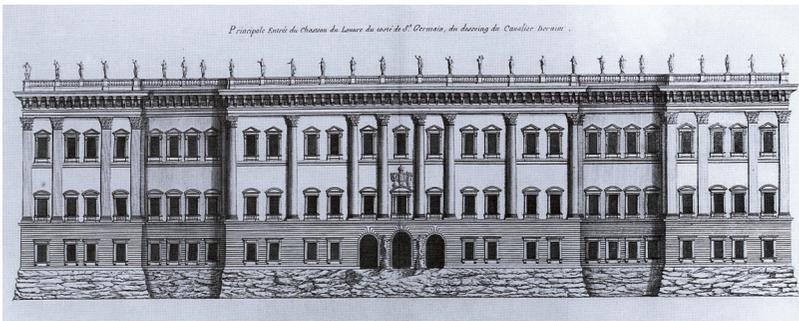


FIGURA 59: Desenho em elevação do acervo do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, mostrando o terceiro projeto para a fachada leste do Palácio do Louvre. (MARDER, 1998, p. 268)



FIGURA 60: A fachada leste do Louvre efetivamente construída, projetada por Claude Perrault (1613-1688) e levantada a partir de 1667. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.



FIGURA 61: A fachada leste (à direita) e parte da fachada sul (à esquerda) do Palácio do Louvre, organismos projetados por Claude Perrault e construídos a partir de 1667. Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

que miravam, paradoxalmente, a conservação da ordem política e social vigente. Ou seja, uma experiência artística de inovação, de avanço, frente às primeiras concepções do humanismo naturalista; fórmula moderna que – como asseguraria o arquiteto italiano Paolo Portoghesi em seu estudo *Roma Barocca*, publicado originalmente em 1966 – utilizaria as experimentações libertas do maneirismo, e as estenderiam a patamares ainda não alcançados.<sup>29</sup>

Na realidade, a crítica à autoridade histórica do passado greco-romano, um dos princípios essenciais da arte do século XVI, perderia totalmente a razão de ser quando as barreiras do uso canônico da linguagem formal do Classicismo seriam rompidas. A angústia insolúvel maneirista pela superação e contestação do naturalismo clássico seria substituída pela renovação constante deste espírito, pela ampliação das suas possibilidades de representação em nome da exaltação das grandes estruturas do poder absoluto. Por isso, o Classicismo do primeiro Barroco, e o que se espalharia por quase todo ocidente, seria também substancialmente diferente daquele em formação no período renascentista. Como diria Argan: “Aquilo que se chamará Classicismo barroco não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

A linguagem barroca ofereceria dinâmica, movimento e drama à forma clássica estática da Renascença. Seria um ingrediente fundamental para o abandono da erudição excessiva do projeto cultural do *Quattrocento*, pois era essencial que o Classicismo, reinventado em nome da revelação do caráter divino do mundo cristão, e também em nome da expressão da legitimidade histórica das monarquias absolutas, fosse acessível a todos, fosse exposto de forma sedutora para as mais distintas camadas sociais, incentivan-

---

29 “O problema não é mais aquele de imitar o antigo para restaurar um equilíbrio perdido; mas aquele de somar ao patrimônio herdado não só as descobertas marginais, as exceções às regras caras aos maneiristas, mas acrescentar radicais inovações metodológicas, capazes de inaugurar uma nova cultura.” (PORTOGHESI, 1997, p. 14, tradução nossa)

do a participação. A devoção à Igreja e ao Estado era, desta forma, o único caminho pertinente para o encontro da felicidade e da salvação; e era neste sentido que Argan afirmaria que: “A cultura é um caminho para a 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, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

Ou seja, as classes dominantes compreendiam a eloquência que as imagens derivadas da cultura histórica do Classicismo possuíam, assim como sua eficácia como instrumento de divulgação da autoridade inabalável do poder estabelecido: instrumento que poderia servir à propaganda e à persuasão dos regimes – poderia se prestar ao papel de agente da cultura de massa do Barroco.

Entretanto, se não seria coerente insistir na ultrapassada ideia da necessária oposição da cultura barroca à clássica – se definitivamente muitas das realizações barrocas exporiam uma clara filiação a um espírito clássico reinterpretado –, outras manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII revelariam ações que se proporiam a ir além da simples ampliação das possibilidades de experimentação do legado greco-romano, ações que superariam o redirecionamento do Classicismo à instauração das tramas persuasivas e ao apelo à dimensão infinita da imaginação humana. Logo, a cultura barroca incentivaria, frequentemente, o descobrimento de novas formas de expressão em prol da renúncia à estrutura do espaço desenvolvido desde a civilização grega; ou seja, estimularia o afastamento em relação às tipologias e a linguagem tradicional visando a revelação de adiantados processos de concepção artística – situação que confirmaria o já comentado apreço da poética pela novidade. Assim, sempre houve a coexistência, no seio da cultura barroca, de manifestações que perseguiram a exaltação monumental do sistema clássico greco-romano e de outras que se recusavam a contemplá-lo, que abdicavam do Classicismo na busca por uma absoluta liberdade de expressão – e certamente seriam estas realizações que teriam

levado os críticos iluministas à condenação irrestrita do fenômeno barroco.

Esta dialética seria detectável em inúmeros cenários da cultura ocidental no *Seicento* e no *Settecento*. Contudo, o mais forte confronto aconteceria em Roma, a capital barroca, a cidade que veria nascer o fenômeno. No livro, editado originalmente em espanhol em 1973, e intitulado *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*,<sup>30</sup> fruto de um curso ministrado por Argan em 1961 para o Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (Argentina), o mestre demonstraria como já na primeira metade do *Seicento* seria possível apontar, no âmago da alta cultura artística romana, estas duas formas opostas de concepção espacial: a poética barroca do grande mestre Bernini apareceria como o fechamento monumental do projeto cultural humanista – a retomada do Classicismo reerguido através de um apaixonante esforço da retórica persuasiva; em oposição, Borromini inauguraria uma nova forma de conceber a arquitetura, rompendo com a autoridade dos sistemas compositivos tradicionais, propondo uma atitude revolucionária – a invenção de soluções inéditas de articulação do espaço edificado.

Logo, Bernini faria uma arquitetura que o crítico italiano iria denominar de “composição espacial”; uma arquitetura que buscava a representação das grandes estruturas do poder dominante através de um resgate radical e revisitado de um Classicismo exuberante. Em contrapartida, Borromini introduziria um novo conceito: a arquitetura não se resolveria mais pela “composição”, não se atrelaria a nenhuma ideia dada *a priori* de representação de um sistema dominante. O artista passaria a instituir, sem nenhuma prévia referência tipológica, o caráter espacial de seus edifícios. É o que o autor chamaria de “definição espacial”, princípio que depois do período barroco só seria retomado pelo movimento moderno:

---

30 Curiosamente, não existe uma versão para o italiano deste livro, que teve Liliana Rainis como responsável e tradutora das aulas ministradas por Argan.

No século XVII, ou seja, em plena época barroca, existe esta antítese muito claramente expressada: a antítese entre Bernini e Borromini. Bernini é o homem que aceita plenamente o sistema, e cuja grande 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 foi um reflexo direto da vida e da personalidade divergente dos dois. Bernini foi o artista escolhido para expressar 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 Contrarreforma: traduziria, através das suntuosas imagens emanadas pelas suas obras (escultura, arquitetura, urbanística), a necessidade da Igreja em confirmar seu poder sobrenatural e agir sobre as mentes dos fiéis que frequentavam a Cidade Eterna – e agitar seus corações para a devoção e para a ação. Foi a personalidade encarregada de compor a nova e triunfante imagem do Estado católico e particularmente da sua capital. Borromini, por outro lado, foi homem de alma atormentada, possuidor de férvida religiosidade. Como Michelangelo, tendia à transcendência absoluta, buscando a recusa a todo e qualquer valor terreno, encarado como mundano e medíocre. Bernini foi durante a maior parte do século XVII o arquiteto do Vaticano e da nobreza romana, enquanto Borromini, com sua personalidade difícil e sua arquitetura revolucionária, trabalhava 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.

Na verdade, a arquitetura e a arte de Bernini demonstrariam como o apego do artista ao Classicismo não se resolveria no âmbito da verdade formal e sim nos domínios da estrutura visibilística ilusória. A configuração dos seus espaços exporia uma morfologia que não seria condizente com o que tradicionalmente poderia ser aceito como composição filiada ao léxico clássico, particularmente pela irregularidade de seus espaços e a falta de clareza dos desenhos – além da contrafação oriunda das tramas perspectivas imaginárias estrategicamente adotadas. Mas é claro que o que Bernini queria enfatizar não era a verdadeira morfologia, nem a materialidade do ambiente; o mestre desejava que a imagem – carregada de artifícios ilusionísticos – emanada pelos seus organismos grandiloquentes, fosse capturada, percebida, apreendida subjetivamente pelo olhar do espectador.

E o que se poderia ver ao se deparar com suas obras arquitetônicas seriam organismos de enorme suntuosidade e grandiloquência, derivados, sugestivamente, da mais pura tradição clássica, verdadeira ostentação daqueles valores arraigados pelo contexto histórico humanista. Contudo, este Classicismo era exibido, exclusivamente, através dos mecanismos de ativação da imaginação, utilizados com o objetivo de sugerir a ilusória ampliação longitudinal e transversal dos espaços, oferecendo maior dignidade e drama à experiência de vivenciar suas obras.

Não importava a construção objetiva dos monumentos, e sim o que era exibido à visão, mesmo que a imagem fruída fosse definitivamente falsa; não interessava a realidade própria do ambiente e sim aquilo que simulava a verdade, a verossimilhança, a imagem que se oferecia aos olhos e acionava a mente ao desvelar a poderosa composição clássica das estruturas. Chantelou confirmaria a consciência de Bernini frente a esta necessidade de se ultrapassar a verdade objetiva em nome da verossimilhança, ao relatar algumas das palavras ditadas pelo arquiteto a acadêmicos franceses em 1665: “Colocar os jovens desde o princípio à frente da verdade – disse ele – é como perdê-los, porque em si a verdade é ineficaz e mesquinha e se a sua ima-

ginação só se preenche dela, nunca poderão produzir nada de belo e de grande.” (CHANTELOU, 1972, p. 139, tradução nossa)

Assim, a retomada do Classicismo por Bernini deixaria de ser possível apenas por uma inspiração divina e passaria a ser ditada pela faculdade da imaginação, que era a verdadeira essência de sua poética – e de todo o espírito barroco. A imaginação seria a resolução teórica adotada para fugir do elitismo intelectual, pouco acessível à massa de fiéis e súditos, bem como superar a ineficácia prático-compositiva da concepção idealista renascentista. Bernini trabalhava a imagem atingindo uma liberdade de criação não antes vista, porém, dentro dos limites do sistema. Tornava-se, deste modo, um dos maiores inventores da arte barroca, e ao mesmo tempo um dos mais significativos representantes do Classicismo em arquitetura e escultura.

A união do clássico com a imaginação determinaria a aproximação a um Naturalismo alegórico e não objetivo na composição da forma arquitetônica. Obviamente, a alegoria relacionava-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, permitiria a revelação de verdades até então inatingíveis. É o que Argan declararia na sua monografia *Borromini*, de 1952:

Alegoria é, portanto, sobretudo invenção; e a fantasia que formula a imagem alegórica não é outra coisa senão 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 nada mais é do que uma possibilidade de verdade; logo uma verdade infinitamente mais vasta daquela oferecida pela experiência dos sentidos. (ARGAN, 1978, p. 26, tradução nossa)

A fantasia, desta forma, não poderia ser confundida com um capricho. A fantasia era a possibilidade de revelar as mais profundas verdades: não a mesquinha experiência objetiva do mundo sensível, sob o domínio da Ciência moderna, e sim a infinita capacida-

de de comunicação dirigida pela imaginação humana. O legado do Classicismo seria, desse modo, revisto, aberto a um leque insondável de possibilidades de representação, mas sem se esquivar de sua autoridade canônica. Por isso, seria possível dizer que a técnica gestual do apelo à imaginação definiria um Classicismo retórico, monumental, bem de acordo com a aceitação incondicional do artista pela estrutura político-social de que fazia parte. Seu discurso dramático estaria 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 romana da Igreja. Por isso, sua arquitetura era de “composição espacial”; atuava na base e nos limites de um sistema preestabelecido – por mais que traduzisse este sistema não mais no plano da realidade objetiva, e sim ilusionisticamente.

A grandiloquência faustosa da arquitetura clássica de Bernini estaria claramente explicitada em obras como a igreja de Sant’Andrea al Quirinale (Figuras 62 a 67), em Roma, construída entre 1658 e 1670; a igreja de Santa Maria della Assunzione, em Ariccia, levantada entre 1662 e 1664; em San Tommaso di Villanova, em Castel Gandolfo, igreja edificada entre 1658 e 1661; na Scala Reggia, no Palazzo Vaticano, restaurada pelo mestre napolitano entre 1664 e 1667; mas, especialmente, na sistematização da Piazza di San Pietro, iniciada em 1656, talvez a mais significativa entre todas as obras do Barroco (Figuras 68 e 69) – além, é claro, das dezenas, talvez centenas, de obras escultóricas que realizaria em seus 81 anos de vida.

A inspiração de Borromini era, em quase todos os aspectos, a antítese das concepções de Bernini. A primeira vista se aproximaria da estética do Maneirismo, especialmente da poética de Michelangelo a que Borromini era tão caro. A diferença é que os artistas do século XVI estavam interessados, unicamente, na crítica às concepções estéticas e filosóficas naturalistas e clássicas, o que em Borromini apareceria apenas como meio para legitimar sua forma inovadora de conceber a arte e a arquitetura. O próprio Borromini

afirmaria, em 1656, em seu livro *Opus architectonicum* (que viria a ser publicado em 1725), a sua recusa em ser um mero copista – a não aceitação do Classicismo como única possibilidade de expressão; a sua busca obstinada pela instauração de uma concepção moderna para a produção arquitetônica:

E eu ao 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 se não 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)

Portanto, Borromini não aceitaria os rumos ditados pelo projeto esboçado pelo Classicismo humanista, resgatado no período Barroco em nome da consagração das grandes estruturas de poder do século XVII, objetivo essencial da técnica gestual de Bernini – finalidade básica da fantasia ilusionista e do apelo à verossimilhança defendidos pelo seu arquirrival em prol da restauração do legado da Antiguidade. Por isso, o espaço arquitetônico que concebia, de uma referência tipológica ou simbólica distante, deveria passar por um extenso processo de modelagem plástica, onde a forma se complicaria, se transformaria, até ser moldada em tensão máxima. Para Andrea Battistini, esta era uma tendência geral para grande parte das manifestações barrocas, uma vez que:

Derrubado o princípio da *mimesis*, as formas não devem mais possuir uma íntima correspondência com os conteúdos, mas propagam-se sem freio, invadindo cada espaço, tornando-se o fim delas mesmas. Com a sua ênfase, reflexo de uma crise dos meios expressivos, tudo tende a dilatar-se, como um estímulo e uma dramaticidade favorecidos pela hipérbole e pelo expressionismo. (BATTISTINI, 2002, p. 54, tradução nossa)



FIGURA 62: Roma. Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Projetada por Gian Lorenzo Bernini e construída entre 1658 e 1670. Os muros côncavos da fachada produziram uma forte sensação de acolhimento no recuo gerado na estreita via del Quirinale (antiga Strada Pia) e atraíram o fiel para seu espaço interno através da escadaria que invadiria, categoricamente, o espaço da via. Para além disso, a concavidade dos muros entraria em oposição com a convexidade da escadaria, com a poderosa fachada clássica e com a própria forma elíptica do edifício. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 63: Vigoroso frontispício clássico da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale apresentando seu elaborado jogo persuasivo de concavidades e convexidades. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 64: Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Destaque para o acesso ao templo. A escadaria exterior do edifício geraria um eixo longitudinal que irromperia na igreja pelo seu acesso monumental se encerrando no presbitério, logo à frente, entrando em confronto com a forma elíptica desenvolvida no sentido transversal ao seu eixo dominante. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 65: Imagem do Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale feita a partir de um dos lados da elipse que formaria a nave. Destaque, à esquerda, para presbitério, onde se encontraria o altar-mor e, à direita, para o acesso ao templo. Os dois nichos marcariam o percurso dominante do edifício, coincidente com o eixo menor da elipse. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 66: Cúpula da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. O eixo dominante do templo se desenvolveria, paradoxalmente, no encaminhamento transversal à forma elíptica. Contudo, como foi discutido nas imagens anteriores, desde o exterior da igreja este eixo seria sublinhado pela escadaria exterior que imporia o ingresso na rotunda e depois formaria a "linha" principal que alcançaria a belíssima composição do altar-mor no nicho côncavo do presbitério – que agiria como o negativo da forma convexa da escadaria disposta na Via del Quirinale. Nesta imagem, o eixo dominante se desenvolveria de baixo para cima; do acesso aberto através do grande arco até o presbitério marcado pelo poderoso frontão. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 67: Imagem do presbitério e do altar-mor da igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 68: *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente*. Água forte elaborada pelo revolucionário arquiteto e gravurista italiano, Giambattista Piranesi (1720-1778). Da série *Vedute di Roma*, confeccionada na década de 1740, mas só publicada em 1798. A colonata elíptica, aberta e permeável da Piazza di San Pietro seria inspirada na forma cilíndrica do tambor da cúpula de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e nos pares de colunas que envolveriam sua massa pesada e densa. Mas, para o contexto desenvolvido abaixo, Bernini inverteria o seu sentido plástico: enquanto os pares de colunas da cúpula conformariam um volume fechado, comprimido em si mesmo, tenso e carregado, a colonata envolveria um espaço definitivamente aberto. Além de permeável, o ambiente apresentaria um caráter expansivo conseguido através do desenho centrífugo da forma elíptica, distendida transversalmente ao eixo longitudinal dominante da nave da igreja – projeção que lançaria, simbolicamente, o ambiente contido da Piazza para além dos vazios entre as colunas se abrindo para toda a cidade, circunstância reforçada pelas marcas irradiadoras desenhadas no piso. Ilusionisticamente, era como se a cúpula e seu tambor fossem virtualmente projetados em direção ao espaço expansivo da praça, que após absorver o organismo fechado e denso de Michelangelo, romperia a imensa força alegórica contida na grande massa contraída, arremessando-a para toda a capital e, conseqüentemente, para o espaço infinito do mundo católico. (FICACCI, 2000, p. 751)

O processo de modelagem da forma deflagraria um privilégio dado à *praxis*. A técnica assumiria o *status* de definidora direta do processo da invenção artística – ao contrário da concepção do seu rival cuja técnica era simplesmente a circunstância para a perseguição dos efeitos ilusionísticos e persuasivos. Portanto, a hegemonia do desenho introduzida no Renascimento, criticada duramente no Maneirismo, reinterpretada por Bernini no Barroco, seria totalmente abandonada, e mais ainda, desprezada por Borromini.



FIGURA 69: *Veduta della gran Piazza e Basilica di San Pietro*. Por Piranesi, da série *Vedute di Roma*. A Piazza de San Pietro, de Bernini, efetivaria a consagração da autoridade histórica da grande basílica como eixo central do mundo católico através da presença, em uma única estrutura, de inúmeros artifícios de exaltação dramática: a surpresa – expressada no ato de atingir a Piazza Rusticucci (de onde seria confeccionada esta gravura) e se deparar com a praça monumental após o longo percurso pelas ruas estreitas do bairro medieval dos Borghi; a alegoria – sugerida na forma do conjunto cúpula-basílica-praça como a representação da cabeça, corpo e braços de Deus acolhendo a toda humanidade; a dilatação – anunciada no reflexo da cúpula fechada, projetada no espaço aberto e expansivo da forma elíptica; o direcionamento infinito – conseguido no jogo mágico da formação do leque das colunas que modelariam o cenário; a desvalorização inicial, seguida da posterior valorização do frontispício, perseguidas no encaminhamento trapezoidal do último ambiente da praça. (FICACCI, 2000, p. 740)

Consequentemente, os princípios da arte como *mimesis* seriam enterrados de vez, abrindo caminho para o deslocamento da composição artística, para a criação *ex novo* – para a “definição espacial”, consequentemente para uma nova e diversa natureza e para a fantasia. Logo, se “[...] a arte não é mais a representação ou o paralelo da natureza, mas é a criação de uma segunda e diversa natureza. Por que impor um limite à fantasia, separando-a como mero arbítrio da imaginação natural?” (ARGAN, 2004, p. 140, tradução nossa)

Estes princípios revolucionários poderiam ser apreciados em tantas obras de Borromini, como por exemplo: o interior da igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, levantado entre 1638 e 1641 (Figuras 70 a 72); a sua fachada, edificada entre 1665 e 1667 (Figura 20); a igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, construída no pátio interno da universidade entre 1642 e 1650 (Figuras 73 a 75); o Oratorio dei Filippini, obra que se estendeu, pelo menos, de 1637 e 1649 (Figuras 1 a 5) (Figuras 18 e 19), e que foi minuciosamente descrita em seu relato *Opus architectonicum* (1993); entre outras realizações fascinantes do gênio lombardo. Na verdade, como colocava Maravall:

O obscuro e o difícil, o novo e desconhecido, o raro e extravagante, o exótico, tudo isso entra como recurso eficaz na preceptiva barroca, que se propõe a mover as vontades, deixando-as em suspenso, admirando-as e apaixonando-as por aquilo que antes não haviam visto. (MARAVALL, 2007, p. 467, tradução nossa)

Ou seja, a busca pela inovação, tão característica da cultura barroca, estaria diretamente vinculada à finalidade da persuasão, o que demonstrava como Borromini encontrava-se, juntamente como seu inimigo Bernini, totalmente inserido no espírito de sua época:

Logo, seria legítimo dizer que Bernini e Borromini, os maiores mestres do Barroco no *Seicento*, defenderiam, em sua significativa produção, duas possibilidades diversas de expressão, percursos que alcançariam, paradoxalmente, os mesmos princípios da persuasão e da imaginação capturados através do exercício da fantasia barroca: uma via voltada ao Classicismo retórico; a outra, versada na superação do espaço tipológico preestabelecido.

Para Bernini promover a elevação do Classicismo à dimensão interminável da imaginação, a fantasia deveria fundamentar-se no uso de todos os artifícios retóricos possíveis para a simulação da verdade – simulação centrada nas possibilidades infinitas de representação abertas pela mente humana, máquina muito superior, no que se refere ao processo de comunicação, se comparada à contemplação ob-

jetiva da natureza. O artista transformaria a realidade em imaginação e, por conseguinte, em alegoria, promovendo uma adulteração visual dos sistemas dominantes para torná-los ainda mais poderosos no que concerne à sua apreciação por parte dos espectadores.

Por outro lado, com Borromini, o escopo das obras de arte passaria a não estar mais vinculado à superação da realidade, por ser a própria arte uma nova natureza criada pelo engenho humano. Por isso, os limites da imaginação e, conseqüentemente, os da fantasia artística, seriam rompidos de maneira ainda mais radical: a fantasia de Borromini refutaria, inclusive, a corrupção da verdade, simplesmente porque não existiria uma verdade ou uma verossimilhança a ser perseguida. A função da imaginação seria, então, a de oferecer uma experiência plenamente artística para os espectadores, sem qualquer intermediação que não fosse a existência própria do espaço arquitetônico e de sua condição como esforço retórico voltado à persuasão – um espaço que não admitiria qualquer pacto de representação frente às ideias preestabelecidas que versavam sobre o universo. Por isso, Borromini inverteria todos os valores tipológicos da arte, vistos, até então, como irrefutáveis, e proporia a criação de obras sem precedentes – uma insurreição extraordinária para o contexto da arquitetura humanista.

De Roma, o germe barroco se espalharia pela maioria dos países e colônias do mundo ocidental, absorvendo aqueles preceitos discutidos que caracterizariam o momento de crise que distinguia o século XVII e a resposta que a cultura barroca indicaria para o colapso social instaurado. Argan, em seu livro *L'architettura barocca in Italia*, publicado pela primeira vez em 1957, resumiria a absorção das suas motivações para além da capital pontifícia e para além da grande querela entre as duas posturas assumidas pelos grandes adversários, Bernini e Borromini:

A evolução histórica da arquitetura barroca parece, de agora em diante, clara: nascida em Roma, de um grandioso ideal, ao mesmo tempo político e religioso, quase a exaltar o valor de uma autoridade sobre-humana





#### PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 70: Roma. Dinâmica e movimentada abóbada que cobre a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, edifício construído por Francesco Borromini entre 1638 e 1641. Ao contrário do espaço claramente apreensível da nave perfeitamente elíptica da vizinha Sant'Andrea al Quirinale, a configuração espacial de San Carlino seria formada pela interpenetração de pelo menos cinco estruturas volumétricas distintas – entre capelas compostas por meias cúpulas elípticas, presbitério e coro absidais, além da própria nave de configuração elíptica. Ou seja, o edifício revelaria uma complicadíssima estrutura arquitetônica unificada por oscilante e irregular entablamento com grande cornija pronunciada – elemento arquitetônico que envolveria todos os elementos interpenetrantes e daria o tom da ruptura deste edifício com qualquer padrão de composição espacial elaborado até então; uma criação francamente revolucionária. De fato, nunca antes havia sido elaborado um interior tão complexo em uma extensão espacial tão exígua. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

#### NESTA PÁGINA

FIGURA 71: Vista da nave da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, com destaque para o fundo do pequeno templo. É possível perceber a pulsação dinâmica oriunda do movimento de sístole e diástole derivado da intrincada forma arquitetônica – composta por elementos que provocariam sentimentos de expansão e de outros que gerariam a sensação de contração espacial. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 72: Destaque para a meia cúpula que se abriria para o acesso à Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 73: Imagem do espaço centralizado da nave da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, com destaque para o altar-mor ao fundo. Projetada e construída por Francesco Borromini entre 1642 e 1650. Fotografia elaborada pelo autor em 2011.



FIGURA 74: Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, assentada no fundo do pátio principal da antiga universidade de Roma, La Sapienza. Interessante como a complexa forma do corpo da igreja formada por elementos côncavos expansivos, em oposição a setores espaciais convexos em forte esforço de contração, se transformaria, virtualmente, em uma perfeita circunferência no óculo de entrada de luz da lanterna. Projetada e construída por Francesco Borromini entre 1642 e 1650. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 75: Interior da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. 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, se transformaria gradativamente em um perfeito círculo plano aberto à luz que penetraria no ambiente descendo pelo lanternim. Fotografia feita pelo autor no ano de 2007.

ou derivada diretamente de Deus para a salvação dos homens, vai aos poucos acentuando o seu caráter prático, a sua capacidade de aderir a exigências de ‘ostentação’, mais que de representação, das grandes ideias e das grandes forças que regulam a vida da sociedade. Por isso, a declinação das formas barrocas é profundamente distinta 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 ideia abstrata, busca em Borromini as formas que expressem a sua declinante ideologia. (ARGAN, 1986, p. 204-205, tradução nossa)

Portanto, dando continuidade ao desenvolvimento da arte barroca na região da Itália – e particularmente na cidade de Roma – em finais do século XVII e em todo o XVIII, o espírito arrebatador comum ao *Seicento* seria revisto 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 exerceriam influência tanto regional como global.

Em alguns contextos, a inspiração partiria do sentido clássico de “composição espacial” exercido por Bernini; em outras realidades, a expressão barroca se aproximaria do princípio de “definição espacial” inaugurado por Borromini. Na verdade, na maioria das vezes seria possível perceber ainda resquícios da tradição naturalista e classicista do humanismo berniniano, mas seria fatal a tendência à dissolução do princípio humanista de *mimesis*, ou seja, o ataque à autoridade do sistema compositivo dominante, em prol do desfalecimento de toda e qualquer estrutura espacial dada *a priori*. Esta corrupção dos valores tradicionais humanistas estaria presente não só na poética de Borromini, mas seria mesmo elevada a um patamar radical de desarticulação espacial na arquitetura piemontesa do modenês Guarino Guarini, o mais radical dos arquitetos do *Seicento* (Figuras 6 a 10), arquiteto que sublinharia prontamente o espírito de implosão do Classicismo – Classicismo que, como foi visto, estava

sendo revisitado desde princípios do século XVII por muitos artistas e em diversas realidades, não só através da obra engajada de Bernini, mas na própria poética barroca desenvolvida em nações inteiras (é só pensar na comentada experiência clássica do Barroco francês).

Contudo, 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, em inúmeros contextos – Europa Central e Oriental (Figuras 76 a 80), Itália, América Latina – a arte barroca acabaria negando de vez a “composição espacial”, elevando profusamente a atitude borromínica até o esgotamento das possibilidades de “determinação espacial”: uma arquitetura que marcaria o epílogo do projeto cultural barroco e que teria como sua última manifestação o desenvolvimento das artes no Brasil, na região das Minas Gerais, no final do século XVIII e início do XIX (Figura 81 a 84). Seu legado seria, finalmente, o de revolucionar a noção do espaço arquitetônico:

Se poderia 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)



FIGURA 76: Interior da igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos), na Francônia, maior criação do arquiteto Balthasar Neumann. Começaria a ser construída ainda antes da Igreja de Neresheim, e a obra se estenderia entre 1743 e 1763, marcando o auge da arquitetura religiosa no sul da Alemanha. O peregrino que irrompia na Igreja dos Quatorze Santos se perderia na profusão de imagens irradiantes que se expandiriam para todos os lados em direção às naves laterais, galerias, transeptos, capelas. A permeabilidade gerada pela estrutura autônoma de sustentação das abóbadas promoveria este percurso livre em que o transeunte não conseguiria absorver a lógica estática e compositiva do ambiente, encarando, conseqüentemente, a descoberta gradativa da maravilha ilusionística do santuário como uma experiência diretamente ligada à esfera espiritual. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.





#### PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 77: A obra de Balthasar Neumann, e particularmente Vierzehnheiligen, apontaria para 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 estranha conformação do cruzeiro do santuário: já em Ottobeuren, esta estrutura estaria 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 seria reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas, como poderia ser visto nesta imagem – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras dos transeptos. 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 apareceria 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. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

#### NESTA PÁGINA

FIGURA 78: Decoração de gênese rococó do presbitério da Igreja de Vierzehnheiligen. Por mais que o espaço arquitetônico tenha perdido grande parte do peso comum às manifestações barrocas seiscentistas por conta da intensa luminosidade e dos reluzentes ornatos derivados do estilo *Rocaille*, não seria possível afirmar a filiação da arquitetura dos edifícios religiosos erigidos na Francônia e na Baviera aos domínios do Rococó: contrariando a frivolidade “irresponsável” e “descompromissada” expressa no estilo Luis XV, a pura cenografia arquitetônica dos templos do sul da Alemanha desvelaria uma rede envolvente fundamentada no apelo “propagandístico”, no discurso persuasivo barroco, em que a convincente retórica católica provocaria a ruptura com os princípios de “composição espacial” procedentes do Classicismo humanista – ou seja, seriam obras puramente barrocas. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 79: O Santuário dos Quatorze Santos apareceria no vale do Rio Main como uma estrutura justaposta à paisagem bucólica adjacente. A verticalidade da sua fachada principal, a proporção esguia que assumiriam tanto suas altas torres como o próprio corpo do frontispício, ofereceria um caráter de leveza e elegância nada agressivo em relação ao suave panorama adjacente – apesar de sua flagrante monumentalidade. É claro que esta pontuação vertical, no outeiro no qual se levantaria o templo, seria 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 basearia 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 apresentar-se-iam 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. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



FIGURA 8o: Igreja de Vierzehnheiligen. A arquitetura religiosa da Europa Central ampliaria 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 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 transformaria os movimentados e diáfanos interiores sacros: na experimentação do ambiente sagrado das igrejas não seria 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* romperia 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 seria possível distinguir ornamento de estrutura. Fotografia elaborada pelo autor em 2012.





#### PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 81: A Igreja de Nossa Senhora da Irmandade do Rosário dos Pretos, projetada pelo mestre português, Antônio de Souza Calheiros, levantada na década de 1750, na antiga Vila Rica, é certamente a obra da arquitetura colonial brasileira que mais se destacaria enquanto agente da dinâmica espacial – comum a muitas expressões do período Barroco que seguiriam os caminhos abertos por Borromini; arquitetura que se afastaria dos esquemas compositivos tracionais em nome de um sentido maior de inovação. Seu complexo jogo de volumes curvilíneos interpenetrantes exporia uma filiação incondicional à movimentada disposição sinuosa de algumas manifestações edilícias desenvolvidas, principalmente, na Itália e na Europa Central. Não obstante, a igreja iria subverter o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência, sobretudo, na arquitetura produzida na Boêmia e no sul da Alemanha, onde seriam exauridas quase todas as possibilidades de modelagem espacial dos monumentos: no Rosário, o empenho estaria voltado para a disposição da volumetria exterior do edifício, na qual os muros convexos invadiriam, virtualmente, o espaço da cidade, expandindo-se por todos os lados. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

#### NESTA PÁGINA

FIGURA 82: A Igreja do Rosário de Ouro Preto seria composta, basicamente, por duas elipses que se interpenetrariam: o volume maior e mais alto conteria a nave e o menor acolheria a capela-mor, que seria envolvida por corredores curvos de acesso direto à sacristia. Esta, por sua vez, seria de planta quadrangular, fechada por um telhado em três águas. Os outros corpos tridimensionais usariam coberturas em duas águas em forma de quilha de navio invertido, com a cumeeira desenhando uma pronunciada curva convexa proveniente do rico trabalho de carpintaria que fecharia os dois espaços ovalados. Ou seja, também o telhado contribuiria para o efeito expansivo geral que os volumes elípticos promoveriam em relação ao espaço exterior. Para além disso, à frente da nave, duas torres cilíndricas, cobertas por bulbos em forma de sino, tangenciariam a massa elíptica, definindo o enquadramento da fachada principal. Estes campanários, por sua vez, invadiriam o espaço de outra massa curva que nasceria a partir de um sugerido movimento centrífugo, partindo da nave principal, formando o volume convexo do frontispício que se colocaria diante de toda a composição. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.





#### PÁGINA ANTERIOR

FIGURA 83: As torres da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, invadiriam o espaço interior: o ponto central da forma cilíndrica coincidiria com o eixo dos muros que fechariam o edifício. Por outro lado, segmentos de paredes côncavas partiriam adjacentes às linhas que marcariam, em elevação, o eixo central dos torreões cilíndricos, fazendo a união entre os volumes recuados dos campanários e o frontispício plano colocado mais à frente. Na verdade, todo este mecanismo compositivo seria articulado para dar a impressão virtual de que as torres de São Francisco assumiriam, a partir da superfície plana da fachada, um movimento rotatório ao rolar para a parte posterior do frontispício. Deste modo, seria possível explicar as curvaturas côncavas e convexas celebradas pelas paredes que uniriam a elevação principal do templo aos volumes cilíndricos dos campanários – as pilastras apareceriam, no eixo central das torres, jogando, para a visão em escorço, os vãos dos sinos, que “olhariam” diagonalmente para fora da igreja. Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

#### NESTA PÁGINA

FIGURA 84: Não é fácil encontrar uma solução para a frontaria que absorva um caráter tridimensional tão intenso como em São Francisco de Assis de Ouro Preto, trama volumétrica expressa principalmente na relação dos campanários cilíndricos recuados, com o frontispício projetado virtualmente para o espaço da cidade. A igreja seria concebida por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em 1766. Imagem feita em 1880 pelo fotógrafo franco-brasileiro, Marc Ferrez (1843-1923). (FERREZ, 1997, p. 352)

## O GRANDE TEATRO DO MUNDO

Diante de tanta ostentação celebrada em ritos coletivos, em uma civilização que não seria exagerado definir como de massa, o público assiste, mas não participa na qualidade de ator. Na rígida distribuição dos papéis, o povo contempla os imponentes espetáculos preparados pelos artistas que nas suas sinfonias estéticas obedecem à retórica aparatosa do elogio direto ou indireto aos poderosos, encoberto por uma aura de prestígio e de distância inatingível, sacralizada. E não apenas em palácios, representações teatrais, obras musicais, balés, quadros, poesias laudatórias, mas também em procissões, autos de fé, *via crucis*, sermões, cortejos, triunfos, torneios, ações simbólicas de argumento religioso ou político. Cada ocasião é boa para promover acontecimentos: matrimônios, nascimentos, canonizações, mortes, vitórias militares, tratados de paz, todos pretextos para consentir que junto com o espetáculo se admire a riqueza de quem o financiou, de forma que os poderosos tragam o signo exterior da sua força e os súditos a sensação de maravilha que afasta a ameaça das sedições, trazendo, aliás, consenso e favores. Longe de ser frivolidade banal, o zelo com a espetaculosidade é um meio de integração social, arma de caráter político voltada para neutralizar as fontes de inquietude canalizando-as na esfera do lúdico e na alegria dos sentidos. (BATTISTINI, 2002, p. 58-59, tradução nossa)

O professor Andrea Battistini expunha, nesta passagem de seu livro *Il Barocco*, o último dos princípios essenciais que a presente caracterização teórica do Barroco deveria apontar conclusivamente: a íntima relação que o fenômeno guardaria com o espetáculo e com a festa – consequentemente, com a ideia de teatro; ou seja, a interface direta que a cultura barroca absorveria frente a processos de dramatização e encenação, ações praticadas em todos os níveis, a todos os momentos, e por todos os lados. Manifestações que, para além da transfiguração massiva da realidade – dos fatos da existência declarados prontamente ficção –, revelariam que a vida não poderia ser nada mais do que mera fantasia, do que profunda alucinação, fingimento, contrafação dos mitos e das verdades.

Como coloca Battistini, os grupos sociais que sofriam as graves carestias, que padeciam dos trágicos efeitos da crise instaurada no

*Grand Siècle* barroco, eram os espectadores para os quais seriam direcionados todos os esforços de dramatização da esfera mundana da vida, transformando o triste cotidiano em espetáculo através do deslumbramento promovido pelo teatro, com a finalidade da condução das massas, de suas vontades, visando o apoio aos poderosos. Logo, o Barroco, mais uma vez, aproveitaria o apelo ao universo das imagens para alimentar os desfavorecidos com a ilusão efêmera da euforia, da ebriedade, do delírio – a arte como o “ópio do povo”.

Não há dúvidas de que durante os séculos XVII e XVIII o teatro e as festas foram instrumentos praticados efusivamente (talvez mais do que nunca), autorizando sua fácil inserção na já tão discutida cultura de massa barroca. Quando se pensa no *Siglo de Oro* espanhol, fase em que a literatura e particularmente o teatro eram os carros chefes do reconhecido florescimento que a Península Ibérica passava no campo das artes (MARAVALL, 2007); quando são analisados os relatos das monumentais encenações concebidas para a corte e para o público francês, dramatizações idealizadas através da contribuição de vários dos maiores artistas da época, profissionais muitas vezes importados da Itália e de outros países europeus e voltados para todos os artifícios do teatro – até mesmo para a confecção de incríveis máquinas ilusionísticas, os engenhos “fantásticos” contidos nos cenários das peças (TAPIÈ, 1980); também as intermináveis festas de cunho político-religioso que invadiam todo o ambiente da capital pontifícia, alterando, inclusive, a feição da cidade devido a inserção de armações cenográficas gigantescas – verdadeiras arquiteturas efêmeras de papelão, dispersas por todos os cantos da Roma barroca (FAGIOLO, 1997); ao avaliar as notícias das suntuosas procissões e festas sacras que povoaram os núcleos urbanos da América hispânica e do Brasil colonial – como, por exemplo, a grande encenação que foi a celebração do Triunfo Eucarístico, procissão acontecida na antiga Vila Rica em 1733 e narrada pelo cronista Simão Ferreira Machado. (ÁVILA, 1984, p. 8) Mesmo considerando todos estes indícios da magnificência dada às efême-

ras distrações dos dramas e das festas que comoviam o público de tantas nações e colônias dos séculos XVII e XVIII, não seria possível precisar o papel essencial que o teatro e os festejos tinham para a cultura Barroca.

Não obstante, para muito além das encenações propriamente ditas, a ideia de teatro no Barroco contaminaria todo o universo cultural; superaria enormemente o que era perpetrado no palco e nas grandes comemorações. A própria assertiva barroca que versava sobre a correlação imediata do mundo com o teatro, se fazia presente em muitas das referências literárias da época, e era a base para a ideia fundamental impressa em uma das peças mais significativas do mestre da literatura espanhola Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), peça lançada em 1635 e intitulada: *El grande teatro del mundo*.

Já foi insistentemente debatido como o espírito barroco privilegiava o culto à imagem acima de tudo, e como este apelo ao visual acabava corroborando o afastamento da cultura barroca em relação aos dados da Ciência, às verdades do universo, à própria natureza, alienação oriunda da instauração da dimensão infinita da imaginação – da abertura da experiência do real para o alcance ilimitado da ficção – como o objetivo essencial a ser alcançado. Se a realidade aproximava-se da fantasia, ela era precisamente teatro, o grande teatro do mundo. E o palco seria uma encenação em segundo plano – seria um teatro dentro do teatro:

Se a realidade é teatral, se o espectador se encontra imerso no grande teatro do mundo, o que no palco se contempla é um teatro em segundo grau. Teatro que proporciona uma imagem patente do que é a trama da cena em que se vive; mas, para além disso, ao introduzir essa complicação de três planos, são diminuídas as distâncias entre eles, as esfumaça, e considera-se que, por esse meio, se prepara eficazmente o ânimo para aceitar o caráter aparential da realidade. Para dar mais força ao emprego de recursos dessa classe, os próprios personagens dessa realidade, os cortesãos, os próprios reis, chegam a entrar em cena representando, como tais, seus papéis: uma ilusão tornada real é o mais eficaz teste-

munho do caráter ilusório da realidade. Pelo menos, assim crê o artista, o político, o propagandista barroco, que com tanto convencimento maneja suas técnicas de persuasão. (MARAVALL, 2007, p. 409-410, tradução nossa)

Mas, não só no teatro; em todas as manifestações artísticas barrocas, a apurada técnica ilusionística se prestava a convencer que a ilusão se aproximava abertamente do real, e que inclusive deveria tomar seu lugar na escala sensível da visão: os mecanismos *trompe-l'œil* praticados por pintores, escultores, arquitetos e cenógrafos seriam apenas os exemplos mais explícitos desta busca pela clara demonstração de que a ficção superava a experiência empírica do mundo. Isto não se dava em função da imaginação ser efetivamente a realidade, mas devido ao fato da realidade se apresentar fenomenicamente, aos sentidos dos espectadores, como ilusão, como alucinação, como teatro.

Se o mundo se revelava como um grande teatro, ele se exibia enquanto mera aparência, e não enquanto verdade: por isso, não seria problemática a contraposição dada pelo binômio aparência-ser, oposição já compreendida para o contexto da cultura artística barroca pelo crítico suíço Wölfflin, no início do século XX, quando discorria sobre a diferença do estilo linear, fundado na representação da substância – uma arte do ser – em contraposição à poética barroca, versada no caráter aparential das coisas.<sup>31</sup>

Quer dizer que o homem barroco tinha consciência de que havia uma verdade eternizada dos fatos do universo, verdade que era a preocupação básica da Ciência moderna, mas que não se apresentava claramente aos domínios do mundo sensível, na estrutura material da vida. Longe da existência mesma do ser, o que

---

31 “Apenas a aparência da realidade é apreendida, algo bem diferente do que criaria a arte linear, com sua visão condicionada plasticamente. Por esta razão, os traços de que o estilo pictórico se utiliza já não têm qualquer relação direta com a forma subjetiva. O primeiro é uma arte do ser; o outro, uma arte do parecer. A figura do quadro permanece indeterminada e não se cristaliza em linhas e superfícies, que correspondem à tangibilidade do objeto real.” (WÖLFFLIN, 1989a, p. 23)

se capturava pelos sentidos humanos eram apenas aparências, e como toda aparência, reflexos distantes e superficiais da verdade – ou, na pior das hipóteses, pura e absoluta fantasia. Por isso, apesar do artista seguir a estrutura fenomênica da realidade que era oferecida aos olhos, e retratá-la através das técnicas da ilusão para ativar a imaginação do público, não almejava em nenhum momento que os receptores acreditassem que aquelas visões fossem a verdade em si, a realidade própria do universo.<sup>32</sup> É por isso que

[...] importam tanto as técnicas empregadas para sublinhar a condição aparente e ilusória do mundo empírico. Compreende-se o grande desenvolvimento que as mesmas adquirem e seu decisivo papel em todas as formas de comunicação com um público. (MARAVALL, 2007, p. 406, tradução nossa)

É claro que aliada ao apelo da cultura barroca às aparências, à imaginação e à ficção, a ideia da arte como instrumento de expressão do grande teatro do mundo também serviria à necessidade das ações assumirem um caráter retórico em busca da persuasão e propaganda. O deleite oriundo da força expressiva das imagens derivadas das realizações barrocas atingiria o povo oprimido e o brindaria com a animação tensa e dramática da expressão teatral. Mais que um mecanismo de convencimento pelo despotismo, de imposição da obediência, da subserviência pela força, pelo terror, era uma maneira de adocicar a submissão inevitável a que o homem comum estava submetido. Sempre era aberto à sua percepção um jogo persuasivo de imagens que transformariam a subordinação trágica aos grandes organismos de poder em um sentimento de prazer e maravilha. Se o espectador era um miserável, a Igreja e o Estado o presenteavam com o jogo, com a fantasia, com a festa, com o tea-

---

32 Segundo Maravall, “[...] as difundidas práticas – muito especialmente na arte – do ‘engano dos olhos’, não pretendem fazer-nos acreditar que isso que vemos preparado por uma hábil manipulação do artista seja a realidade verdadeira das coisas, mas sim levar-nos a aceitar que o mundo que tomamos como real é não menos aparente.” (MARAVALL, 2007, p. 405, tradução nossa)

tro, teatro a ser encenada não só nos palcos, mas na arquitetura das igrejas, palácios, fontes, praças, nas grandes avenidas, bulevares, na pintura, nos afrescos, nas esculturas, na música, poesia, literatura, na cidade.

O ambiente barroco desenvolvia-se, dessa forma, como uma grande encenação dramática, onde todos eram espectadores de uma experiência inebriante, inusitada, monumental. Por isso, parte da arquitetura e do espaço urbano concebidos nos séculos XVII e no XVIII apresentavam-se como um teatro, onde o povo assistia comovido o enredo e a encenação (Figuras 85 a 94).

Seria um sonho? A realidade exposta como aparência, o mundo como teatro, fazia com que os homens da época discorressem frequentemente sobre a correlação da vida com um sonho, já que tanto o sonho como a vida seriam ilusões passageiras, alucinações distantes da realidade. Esta dimensão onírica do pensamento barroco seria brevemente resumida por Calderón de la Barca nos últimos versos da *Jornada Segunda* de sua comédia, *La vida es sueño*, publicada entre 1636 e 1637 na Espanha:

O que é a vida? Um frenesi.  
O que é a vida? Uma ilusão,  
uma sombra, uma ficção,  
e o maior bem é pequeno;  
porque toda a vida é sonho,  
e os sonhos, sonhos são.  
(CALDERÓN DE LA BARCA,  
2005, p. 123, tradução nossa)



FIGURA 85: Arquitetura e teatro. 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). O grande “palco cênico” seria povoado por inúmeras estátuas confeccionadas pelo escultor austríaco Balthasar Permoser (1651-1732). Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



NESTA PÁGINA

FIGURA 86: O Wallpavillon, inebriante estrutura arquitetônica composta pelas complicadas integração, interpenetração e justaposição de elementos esculturais em um movimentado organismo construtivo. É o pavilhão que serviria como conclusão ao eixo longitudinal dominante do complexo do Zwinger. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

PÁGINA SEGUINTE

FIGURA 87: Vista interna do Zwinger, com destaque para o Kronentor, um dos portões de acesso ao complexo. Seu nome seria derivado da coroa disposta em seu topo. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.





FIGURA 88: Fachada teatral, voltada para o jardim, do Palácio de Tsarkoe Selo, dito da Catarina, a Grande, em São Petersburgo. Projeto do arquiteto russo, de origem italiana, Bartolomeo Rastrelli (1700-1771), iniciado em 1752. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

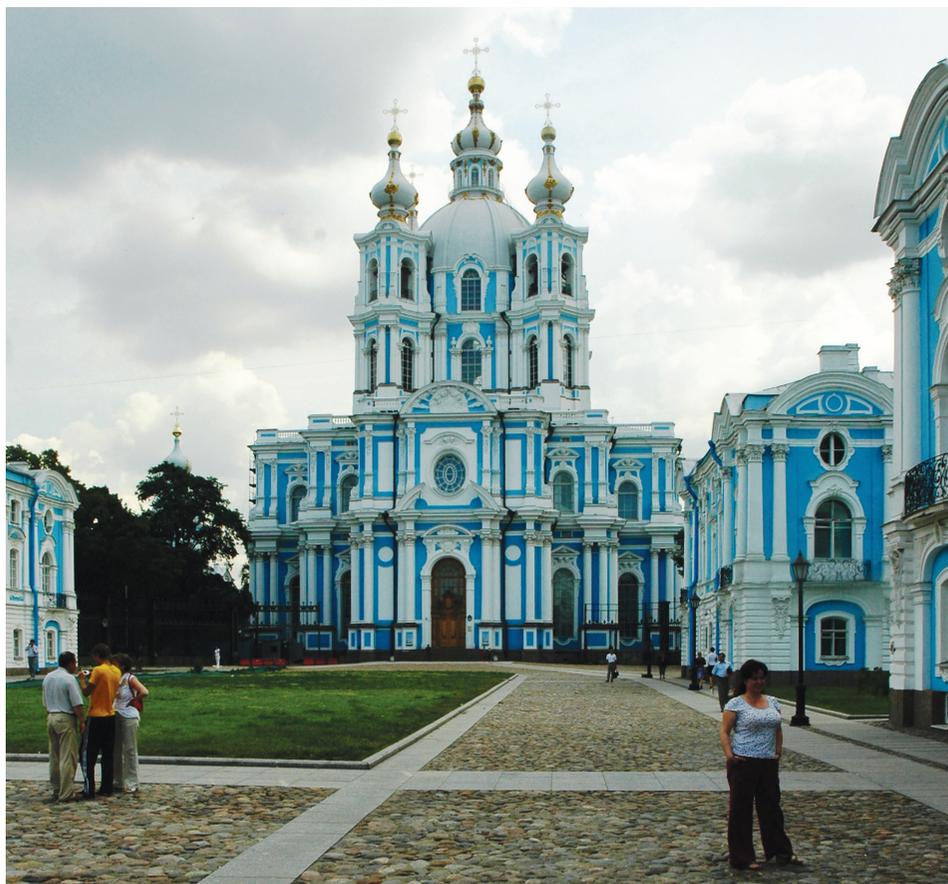


FIGURA 89: Monastério de Smolnyj, em São Petersburgo, projetado por Bartolomeo Rastrelli em 1748. Mesmo uma igreja ortodoxa russa absorveria o sentido dramático generalizado característico da cultura do Barroco. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



FIGURA 90: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta della Piazza del Popolo*. Da série *Vedute di Roma*, publicada em 1798. Destaque para o Obelisco Flaminio e para as duas rotundas projetadas na década de 1660 por Carlo Rainaldi – a Igreja de Santa Maria di Monte Santo (à esquerda, de planta elíptica) e a Igreja de Santa Maria de' Miracoli, (à direita, de planta circular). A Piazza del Popolo, ambiente que marcaria dramaticamente o acesso triunfal à cidade de Roma, demonstraria como, no século XVII, o objetivo da arte viria a ser o de produzir sensações no indivíduo que não estariam relacionadas com a pureza de seu desenho, mas que se fundariam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscitaria. Não importava o fato das duas rotundas serem 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 ofereceria a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos que se abriam para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de se estar contemplando, oticamente, dois edifícios iguais e simétricos, não furtaria em nada a imponência da obra, pois para o Barroco o importante era o que se via e não a realidade objetiva dos fatos. (FICACCI, 2000, p. 689)



FIGURA 91: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta di Piazza Navona*. Da série *Vedute di Roma*. Vista da praça a partir de um dos acessos ao norte. A Piazza Navona seria fruto de um desenvolvimento morfológico e espacial que duraria mais de 1600 anos. Seria basicamente constituída pelo vazio resultante do assentamento de uma série de edifícios alinhados acima das fundações e das paredes remanescentes do antigo Stadio di Domiziano – estrutura arquitetônica construída por volta do ano 86 pelo Imperador Titus Flavius Domitianus (51-96). Apesar desta fascinante apropriação do *design* do edifício clássico preexistente, quando o espectador ingressava nos domínios da praça o que mais o chamaria atenção seria, definitivamente, o conjunto dos cenográficos monumentos que despontariam em seu espaço. Obras primas, concebidas pelos maiores artistas da época, edificadas a partir de 1644 sob o patrocínio do cardeal Giovanni Battista Pamphij, que acabava de assumir o comando da Igreja como o Papa Innocenzo X. Bernini remodelaria duas fontes: a Fontana dei Fiumi, levantada no centro da praça, entre 1647 e 1651 – e, ao sul, a Fontana del Moro, reconstruída em 1653. Já Borromini, entre 1653 e 1657, complementar e alteraria profundamente a construção da igreja de Sant’Agnese in Agone, iniciada por Girolamo Rainaldi (1570-1655) e seu filho Carlo Rainaldi – grandiosa igreja idealizada como uma espécie de capela monumental contígua ao palácio de propriedade do Papa Giovanni Pamphilj, edificado desde 1630 por Girolamo Rainaldi, mas também alterado por Borromini. (FICACCI, 2000, p. 745)



FIGURA 92: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta di Piazza di Spagna*. Da série *Vedute di Roma*. Na imagem de Piranesi o que mais se destacaria seria, sem dúvida, a escadaria que ligaria a Piazza di Spagna à Igreja Trinità dei Monti. A Scalinata di Spagna, construída entre 1723 e 1726, seria desenhada pelo arquiteto Francesco De Sanctis (1695-1740) para servir como um verdadeiro acontecimento teatral para quem ingressava neste importante setor da cidade: quando o espectador irrompia na Piazza di Spagna poderia apreciar a estonteante movimentação curvilínea da escadaria que jorrava, como uma poderosa cascata. (FICACCI, 2000, p. 697)



FIGURA 93: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta in prospettiva della gran Fontana dell'Acqua Vergine detta Trevi*. Da série *Vedute di Roma*. Conjunto projetado por Nicola Salvi (1697-1751) e construído entre 1732 e 1762. Locada nos fundos da Piazza di Trevi, a imponente fachada clássica que se assentava por detrás da fonte encerraria toda a extensão da face norte do recinto, sendo parte indissociável do conjunto monumental projetado por Salvi. O frontispício se revelaria, conseqüentemente, um anteparo cenográfico para a fonte, que seria formada, por sua vez, por uma complexa e movimentada cena onde personagens mitológicos se espalhariam nas rochas e nos recifes esculpidos em travertino – figuras que se apresentariam parcialmente imersas na água que, dinamicamente, jorrava, preenchendo a imensa bacia disposta à frente. Esta monumental estrutura não guardaria qualquer compromisso com os edifícios levantados por detrás, mas apenas com o espaço urbano, desvelando o exclusivo sentido teatral impresso na fachada. (FICACCI, 2000, p. 742)



FIGURA 94: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua Vergine*. Da série *Vedute di Roma*. A sensação de euforia e tensão gerada ao se irromper no espaço vazio da praça e se deparar com a colossal fonte seria multiplicada em sua profusão dramática pelo contraponto visual provocado pela fronteira cenográfica da igreja seiscentista de Santi Vincenzo e Anastasio, jogada, diagonalmente, em um inusitado chanfro perspectivo que lhe direcionava o olhar. A imponente e dinâmica fachada – à direita – seria edificada por Martino Longhi, il Giovane (1602-1660), entre 1644 e 1650. (FICACCI, 2000, p. 691)

## BARROCO: PERSUASÃO, IMAGINAÇÃO, PROPAGANDA, INOVAÇÃO E TEATRO

O arrebatador e inebriante espírito barroco “tomaria de assalto” a maior parte do mundo imerso nos domínios da chamada civilização ocidental nos séculos XVII e XVIII. Suas manifestações não se restringiriam às artes visuais e à arquitetura, mas abrangeriam o universo da política, da religião, da economia, da sociedade, mas também a literatura, a poesia, música, teatro – enfim, toda a dimensão da cultura revelada nos lugares nos quais o Barroco viria a ser acolhido. As motivações que impulsionariam, especificamente, as poéticas da arte, da arquitetura, da urbanística, da cenografia urbana, estariam vinculadas à construção de estratégias de persuasão empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, em crise constante em função do colapso econômico, político, mas principalmente devido às revoltas sociais que se desenham na esfera das sociedades seiscentistas – um panorama conturbado que se estenderia à próxima centúria. Por meio do artifício da imaginação e da fantasia, logo da dramatização e da teatralização das expressões visibilísticas, os artistas, comprometidos com as monumentais estruturas de poder, construiriam um sedutor discurso de alto teor retórico que revelaria, simbolicamente, o caráter e a dimensão sobrenaturais da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos.

Outra importante finalidade da arte barroca seria a de atirar a mente dos espectadores através do exercício da imaginação, da fantasia, da maravilha, em busca dos mais criativos artifícios de sedução, prática que legitimaria uma incondicional superação dos preconceitos formais relativos à expressão artística, preconceitos vinculados à tradição clássica humanista. Assim, seriam aplicadas, em cada lugar onde o seu espírito arrebatador fosse necessário,

inovadoras soluções compositivas atreladas à revisão das inúmeras e diversificadas tradições artísticas locais, sempre em nome de sua eficiente comunicabilidade – em prol de sua fácil absorção pela grande massa de súditos e fiéis a quem as imagens deveriam estar dirigidas.

Não obstante, não seria procedente o tradicional juízo que atribuiria uma necessária condição anticlássica ao Barroco. Na verdade, a linguagem barroca ofereceria dinâmica, movimento e drama à forma clássica estática da Renascença através de um uso antidogmático daquele repertório derivado do fenômeno artístico e arquitetônico humanista – oriundo da herança redescoberta pelos humanistas renascentistas do *Quattrocento* italiano e elemento basilar para a constituição da linguagem gramatical da arquitetura dos séculos XVI, XVII e XVIII. Esta ampliação das possibilidades, até então rígidas e estacionárias, de usufruto do espólio greco-romano partiria da elaboração de mecanismos figurativos que acolheriam diversos artifícios conectados ao legado dos “antigos” – experiências que revelariam a revisão de um Classicismo contido, então reinterpretado sob a égide do espetáculo, renovado através da exaltação da fantasia e da imaginação barrocas.

Concomitante a essa nova experimentação da linguagem clássica, as poéticas seiscentistas e setecentistas permitiriam que a expressão artística alçasse voos infinitamente mais altos. Esta liberdade de articulação da forma em prol do desenvolvimento de envolventes acontecimentos cenográficos se daria, particularmente, através da ruptura com qualquer preconceito relativo ao uso de composições e espaços, abrindo o caminho para uma espécie de ecletismo que acolheria, em uma mesma obra, soluções vinculadas a outros momentos da história da arte: concepções espaciais e formais ainda filiadas à gramática arquitetônica grega e latina, mas em absoluta consonância com outras linguagens edilícias, conectadas a contextos geográficos e temporais diversos – permitindo que as

tradições locais se integrassem, naturalmente, à forma perseguida para alcançar o inquietante espírito barroco.

Ou seja, seriam manifestações artísticas que se proporião a ir além da simples ampliação das possibilidades de experimentação do Classicismo, ações que superariam o seu redirecionamento à instauração das tramas persuasivas e ao apelo à dimensão infinita da imaginação humana. Logo, a cultura barroca incentivaria, frequentemente, o descobrimento de novas formas de expressão em prol da renúncia à estrutura do espaço tradicional desenvolvido há dois milênios; ou seja, estimularia o afastamento em relação às tipologias e a linguagem tradicional visando a revelação de adiantados processos de concepção artística – situação que exporia um obsessivo apreço da poética pela novidade.

Por isso, o espírito barroco não poderia estar fundado meramente em um conjunto de regras estilísticas – em uma espécie de cartilha que envolvesse soluções formais, ornamentais, tipológicas, tecnológicas, iconográficas, criadas no *Seicento* italiano e que deveriam ser repetidas invariavelmente. Pelo contrário, para a cultura barroca qualquer estratégia utilizada para a composição de obras cuja expressão artística estivesse vinculada à construção de cenográficas e poderosas máquinas de persuasão seria imediatamente acolhida, já que, naqueles contextos de crise, os fins justificariam os meios. Assim, o objetivo máximo do arrefecimento das massas através do encantamento e do entretenimento pela arte sempre acabaria autorizando as mais insólitas ações empregadas.

Finalmente, para atingir estas metas fundadas no exercício da persuasão, da imaginação, da exaltação de uma eloquente forma clássica ou da constituição de cenários artísticos absolutamente inovadores, o fenômeno barroco assumiria uma íntima relação com o espetáculo e com a festa – conseqüentemente, com a ideia de teatro. De fato, a arte acabaria se transformando no mais poderoso baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura profundamente cativante para a sedução do fruidor. E para ati-

çar as mentes dos indivíduos com suas ilusórias e inebriantes imagens, bem como para conquistá-lo com sua mensagem retórica, as manifestações artísticas ofereceriam uma experiência que se aproximaria da estrutura de um teatro. Ou seja, para seduzir os espectadores o Barroco apelaria a um conteúdo formal que produziria efeitos compositivos de teor absolutamente cenográfico; recorreria a estratégias francamente dramáticos – mecanismos fundados na abertura da experiência do real para o alcance ilimitado da ficção, da fantasia, da encenação.

## REFERÊNCIAS

- ACADÉMIE FRANÇAISE. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: Chez Jean Batiste Coignard, 1740, 2 t.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Borromini*. Milano: Oscar Saggi Mondadori, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e persuasione*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. *L'europa delle capitali*. Milano: Skira, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994, 3 v.
- ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BALDINUCCI, Filippo. *Vita del Cavaliere Gio Lorenzo Bernini*. Scultore, Architetto e Pittore. Firenze: Stamperia di Vicenzio Vangelisti, 1682.
- BATTISTINI, Andrea. *Il Barocco: cultura, miti, immagini*. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- BELLORI, Gian Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BIERMANN, Veronica (Org.). *Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2003.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: De Rubéis Editore, 1993.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora da UNB, 1991.

- BURCKHARDT, Jacob. *Il cicerone: guida al godimento dell'arte in Italia*. Milano: Biblioteca Universali Rizzoli, 1994, 2 v.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Edimat Libros, 2005.
- CHANTELOU, Paul Fréart de. *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*. New York : Burt Franklin Reprints, 1972.
- CHECA, Fernando; MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.
- COBBAN, Alfred. *A history of modern France*. volume One: Old Régime and Revolution: 1715-1799. London: Penguin Books, 1990.
- CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Milano: Adelphi Edizioni, 1993.
- D'ORS, Eugenio. *Del Barocco*. Milano: Rosa e Ballo Editori, 1945.
- DOMÍNGUES, Christopher. *Lo Barroco, de Eugenio D'ors*. 2002. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7837>>. Acesso em: 6 ago. 2008.
- FAGIOLO, Marcello (Org.). *La festa a Roma*. Roma: Umberto Allemandi & C., 1997.
- FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1997, n. 26, p. 294-356.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: the complete etchings*. Köln: Taschen, 2000.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- GALUZZI, Francesco. *Il Barocco*. Roma: Newton & Compton Editori, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0*. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- KOENIGSBERGER, Helmut Georg; MOSSE, George Lachmann. *Europe in the Sixteenth Century*. Hong Kong: Longman, 1975.

- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.
- MARDER, Tod. A. *Bernini: and the art of architecture*. New York: Abbeville Press Publishers, 1998.
- MILIZIA, Francesco. *Dizionario delle belle arti del disegno*. Bologna: Stampa Cardinalli e Frulli, 1827, 2 t.
- MILIZIA, Francesco. *Memorie degli architetti antiche e moderni*. Parma: Stampa Reale, 1791, 2 t.
- NORBERG-SHULZ, Christian. *Arquitettura barocca*. Milano: Electa, 1979.
- NORBERG-SHULZ, Christian. *Late baroque and rococo architecture*. Milan: Electa, 1986.
- NORBERG-SHULZ, Christian. *Significato nella architettura occidentale*. Milano: Electa, 1974.
- PARKER, Geoffrey. Il soldato. In: VILLARI, Rosario (Org.). *L'uomo barocco*. Roma-Bari: Editoriale Laterza, 2005.
- PORTOGHESI, Paolo. *Francesco Borromini*. Milano: Electa, 1994.
- PORTOGHESI, Paolo. *Roma barocca*. Roma-Bari: Editoriale Laterza, 1997.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*. Yarmouth: Elibron, 2001, 2 t.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SILVA, Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira. Wölfflin: estrutura e forma na visualidade artística. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 11-19.
- TAPIÈ, Victor-Lucien. *Baroque et classicisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1980.
- TAPIÈ, Victor-Lucien. *Le Baroque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi Tascabili, 1986.

VILLARI, Rosario (Org.). *L'uomo barocco*. Roma-Bari: Editoriale Laterza, 2005.

WEISBACH, Werner. *Arte Barroco*. En Italia, Francia, Alemania y España. Barcelona: Madrid: Buenos Aires: Editorial Labor, 1934.

WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989b.



Esta obra foi publicada no formato 155 x 225 mm  
utilizando a fonte DTL Documenta  
Impressa na Gráfica Santa Marta, na Paraíba  
Papel Off-Set 90 g/m<sup>2</sup> para o miolo e  
Papel Triplex 350 g/m<sup>2</sup> para a capa  
Tiragem de 400 exemplares

Salvador, 2014