

PROJETO NA ERA BARROCA: CLASSICISMO X INOVAÇÃO

PROYECTO EN LA ERA BARROCA: CLASICISMO X INNOVACIÓN

PROJECT IN THE BAROQUE ERA: CLASSICISM X INNOVATION

Eixo Temático 2 – O lugar da teoria, da crítica e da história no projeto

Rodrigo Espinha Baeta

Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA)

Resumo: O Barroco foi 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 explicitadas 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, os teóricos que participaram, em um primeiro momento, da cruzada para a redenção do fenômeno barroco, entenderam-no como uma oposição inevitável e necessária ao Classicismo. Contudo, 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 a reiterada postura de aberto acolhimento do espírito clássico. É possível encontrar esta atitude coexistindo, paradoxalmente, com enfrentamentos declarados à autoridade histórica da herança clássica – convivendo com intensos desvios praticados diante do legado greco-romano resgatado após o Renascimento. De fato, a filiação ao Classicismo de grande parte da produção arquitetônica do Seicento e do Settecento não excluiria, em nenhum instante, a condição barroca impressa nestas obras. Logo, este estudo pretende discutir como o Barroco acolheria, de maneira natural e coerente, a autoridade do Classicismo, bem como sua rejeição, apontando situações contraditórias através da análise de obras consagradas – expostas nas figuras apresentadas e debatidas no conteúdo de suas legendas.

Palavras-chave: Barroco, Classicismo, inovação.

Resumen: El barroco se caracterizó por mucho tiempo, desde los primeros juicios peyorativos expresados durante los siglos XVIII y XIX, como la antítesis del espíritu clásico. No sólo en el juicio negativo de los críticos ilustrados estaban explicitadas las subversiones que aquél poética habría generado en el sentido de equilibrio, en la plena belleza, en la simplicidad deseada, en la armonía, en la simetría, en las proporciones naturalistas – es decir, en todos esos principios formales que deben componer el arte para ser clasificada como clásica. De hecho, los teóricos que han participado, en un primer momento, de la lucha para la redención del fenómeno barroco, lo entendieron como una oposición necesaria e inevitable al clasicismo. Sin embargo, una evaluación superficial de muchos edificios, incluso de inúmeras de las tendencias individuales y regionales de los logros artísticos de los siglos XVII y XVIII, revelan la reiterada actitud de abierta acogida del espíritu clásico. Es posible encontrar esta actitud coexistiendo, paradójicamente, con enfrentamientos explícitos a la autoridad histórica de la herencia clásica – conviviendo con desviaciones graves practicados ante el legado grecorromano rescatado después del Renacimiento. En efecto, la pertenencia al clasicismo de gran parte de la producción arquitectónica del Seicento y Settecento no excluye, en ningún momento, la condición barroca revelada en estas obras. Por lo tanto, este estudio tiene como objetivo analizar cómo el Barroco acataría, de modo natural y coherente, la autoridad del clasicismo, así como su rechazo, señalando situaciones contradictorias a través del análisis de obras consagradas – expuesta en las imágenes presentadas y discutidas en el contenido de sus leyendas.

Palabras-clave: Barroco, Clasicismo, innovación.

Abstract: The Baroque was characterized by long, from the earliest pejorative judgments expressed during the eighteenth and nineteenth centuries, as the antithesis of the classic spirit. Not only through the condemnatory words of the Enlightenment critics were explained subversions that that poetry would have generated in the sense of balance, in the full beauty, in the desired simplicity, harmony, symmetry, in the naturalist proportions – namely, all those

formal principles that should compose the art to be classified as classical. In fact, theorists who participated in the first instance, of the crusade for the redemption of the baroque phenomenon, understood it as a necessary and inevitable opposition to Classicism. However, a surface evaluation of many works, and even many individual and regional trends from the artistic achievements of the seventeenth and eighteenth centuries, reveal the repeated open stance host of the classic spirit. You can find this attitude coexisting, paradoxically, with clashes reported to the historical authority of the classical heritage – living with severe deviations practiced before the Greco-Roman legacy rescued after the Renaissance. Indeed, membership in the Classicism of much of the architectural production of the Seicento and Settecento not exclude, in any moment, the baroque condition printed on these works. Therefore, this study aims to discuss how the Baroque would welcome, so natural and coherent, the authority of Classicism as well its rejection, pointing contradictory situations through analysis of celebrated works – exposed in the figures presented and discussed in the content of their descriptions.

Keywords: Baroque, Classicism, innovation.

PROJETO NA ERA BARROCA: CLASSICISMO X INOVAÇÃO¹

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)

O Barroco foi 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 (1991), passando por Wölfflin (1989a), Weisbach (1948), D'ors (1968), Focillon (1947) – 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) 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

¹ Este artigo é amplamente baseado no capítulo, *Classicismo, Barroco e inovação*, do livro *Teoria do Barroco* – publicação do autor, lançada pela EDUFBA no ano de 2012. (BAETA, 2012)

que poderia ser caracterizado como a cultura barroca – apesar de que o anticlassicismo transgressor da grande maioria das obras maneiristas, muitas vezes se fazia 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 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 arquitetos 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.

CLASSICISMO FRANCÊS NO SÉCULO XVII

Para contestar esta herança crítica wölffliniana, o historiador francês Victor-Lucien Tapiè 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.

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 – inspirada na italiana Accademia Nazionale di San Luca, fundada em Roma em 1593. A importância das artes como artifício de propaganda foi 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 e a arquitetura eram encaradas 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. (TAPIÉ, 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 deste artigo que discute o projeto no período barroco, 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 1 a 6) – apesar da França ser uma nação católica.

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

Figura 1: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Figura 2: Detalhe da cúpula de duplo tambor da Catedral de Saint-Loius-des-Invalides, em Paris. Fotografia elaborada pelo autor em 2007.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Figura 3: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

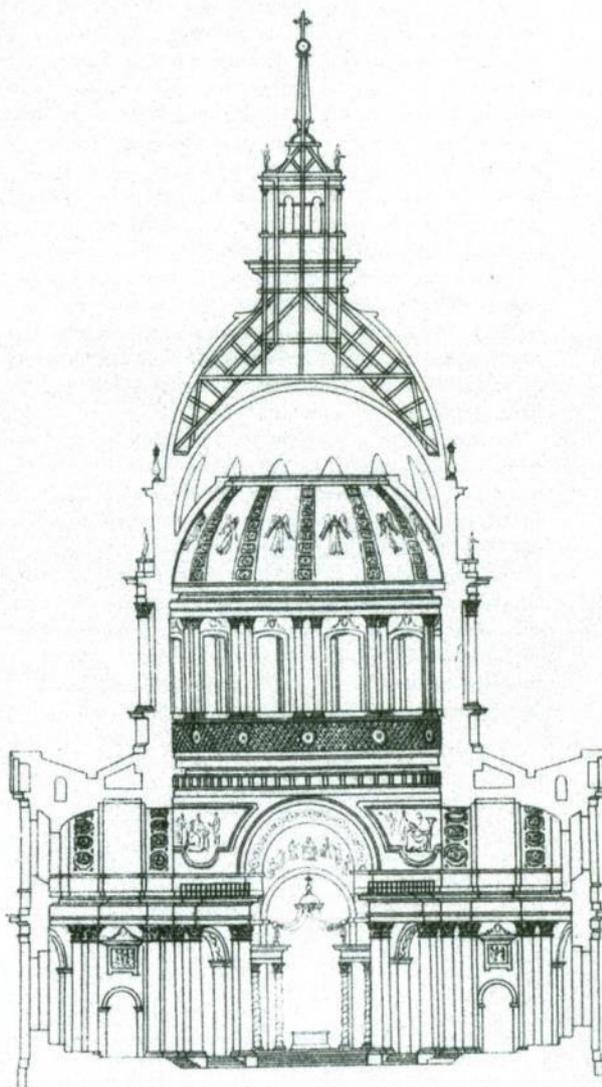
Figura 4: Catedral de Saint-Loius-des-Invalides, em Paris. Projetada por Jules Hardouin-Mansart. Interior centralizado, coroado por monumental cúpula.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Figura 5: 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.

Figura 6: Cúpula da Catedral de Saint-Loius-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 imagem ao lado, 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.



Fonte: Biermann (2003, p. 329).



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

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 San 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. (ARGAN, 1986, p. 391, tradução nossa)

Esta ocasião, em que o maior de todos os 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 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, não se deu em consequência da concepção de Bernini supostamente corromper 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 voltados fatalmente à apaixonante empresa do Barroco católico da Roma capital, mas inadequados para o objetivo que se

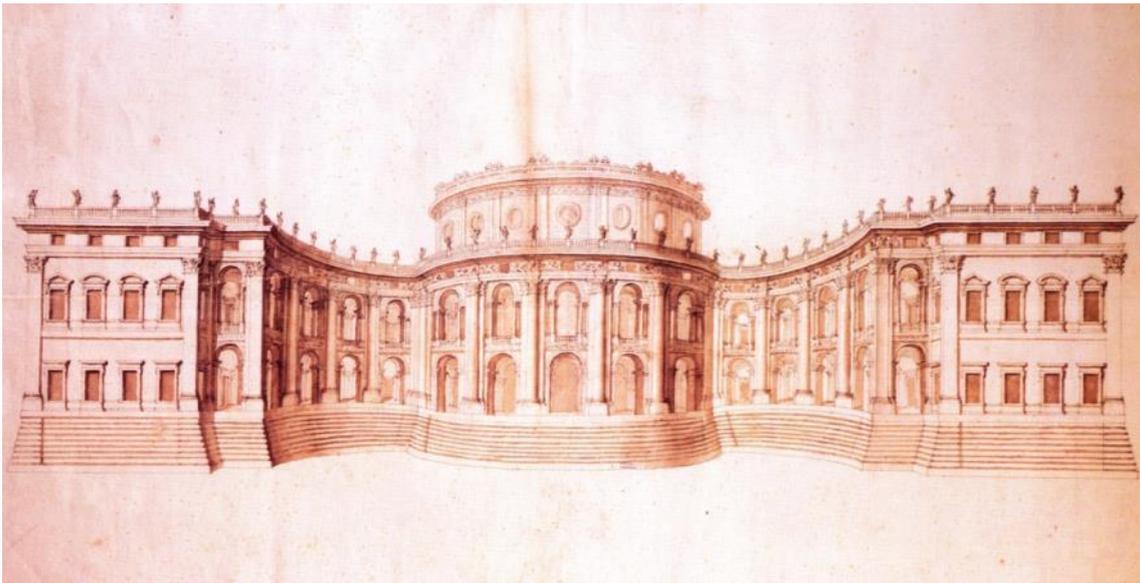
exigia: a concepção de um monumento dirigido à consagração terrena da figura onipotente do monarca.

Assim, como diria Arnold 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 compromissado com a realza 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 7 a 10), 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 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.

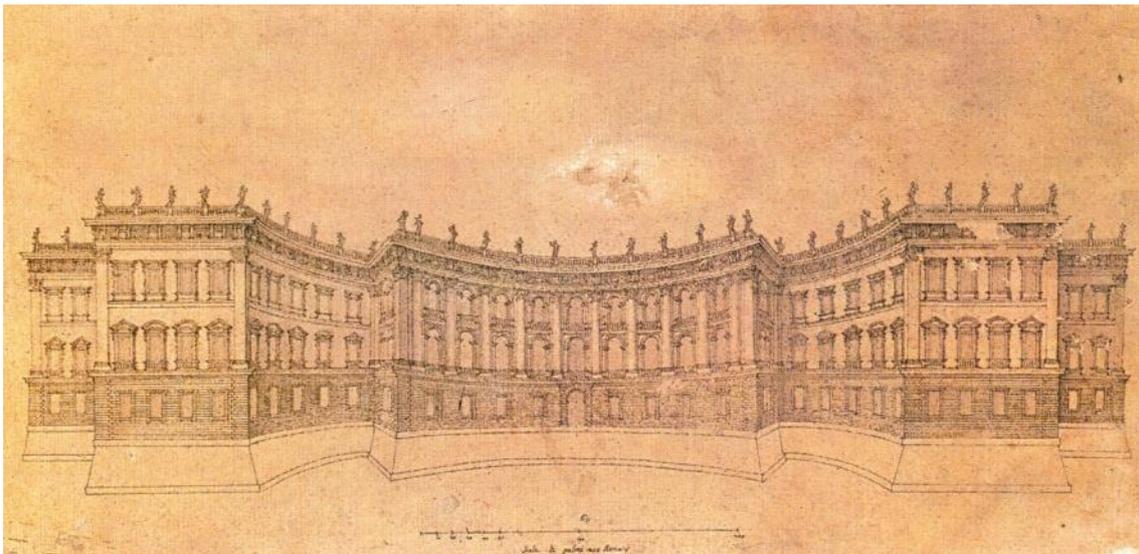
Na realidade, a crítica à autoridade histórica do passado greco-romano, um dos princípios essenciais da arte do século XVI, perderia totalmente a razão de ser quando as barreiras do uso canônico da linguagem formal do Classicismo seriam rompidas. A angústia insolúvel maneirista pela superação e contestação 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.

Figura 7: 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.



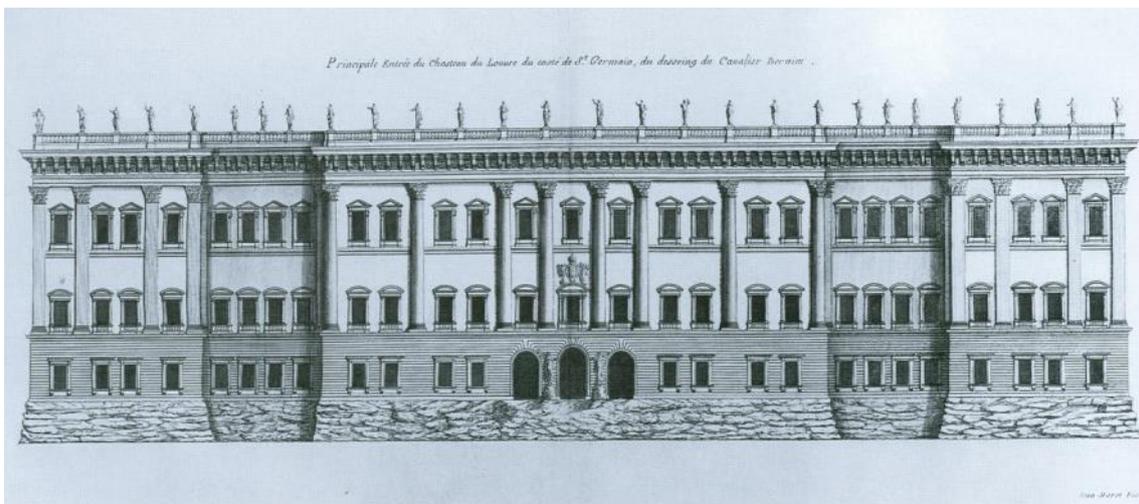
Fonte: Marder (1998, p. 265).

Figura 8: 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.



Fonte: Marder (1998, p. 266).

Figura 9: 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.



Fonte: Marder (1998, p. 268).

Figura 10: A fachada leste do Louvre efetivamente construída, projetada por Claude Perrault (1613-1688) e levantada a partir de 1667.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2006.

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, incentivando 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 revelaria um enorme apreço da poética barroca 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.

BERNINI X BORROMINI E A ARQUITETURA ROMANA DO SÉCULO XVII

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* (ARGAN, 1973), 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:

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.

O CLASSICISMO RETÓRICO E TEATRAL DE BERNINI

Na verdade, a arquitetura de Bernini demonstrariam como o apego do artista pelo 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 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 imaginação 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, sobre Bernini, 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 capacidade 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. 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 11 a 16), 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 (Figura 17); mas, especialmente, na sistematização da Piazza di San Pietro, iniciada em 1656, talvez a mais significativa entre todas as obras do Barroco (Figuras 18 a 19) – além, é claro, das dezenas, talvez centenas, de obras escultóricas que realizaria em seus 81 anos de vida.

Figura 11: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 12: Vigoroso frontispício clássico da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale apresentando seu elaborado jogo persuasivo de concavidades e convexidades. Notar a referência clássica impressa no poderoso frontão e seu entablamento apoiado por ordens de pilastras coríntias, bem como o pórtico convexo que marca o acesso – sustentado por duas colunas jônicas.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 13: Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Destaque, à esquerda, 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 do templo desenvolvida no sentido transversal ao seu eixo dominante.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 14: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Figura 15: 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 (transversal) da elipse.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 16: Roma. Imagem do presbitério e do altar-mor da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, projetada por Gian Lorenzo Bernini e construída entre 1658 e 1670.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 17: A Scala Regia foi edificada no século XVI por Antonio da Sangalo, mas foi amplamente alterada por Bernini entre 1664 e 1667. Ao projetar o espaço, Bernini aproveitaria o afunilamento natural do corredor para forçar a perspectiva longitudinal no sentido da distância, ampliando a sensação de monumentalidade. Os focos de luz seriam articulados no patamar central e no patamar ao final do primeiro lance, definindo um grande contraste entre estas áreas fortemente iluminadas e a escadaria em sombra profunda. A escada, por sua vez, possuiria muito mais degraus que o necessário, artifício conseguido através da redução da dimensão dos espelhos. A abóbada que a cobriria seria sustentada por colunas jônicas levemente soltas em relação às paredes laterais e assentadas diretamente sobre os degraus, aumentando substancialmente a sensação de largura do espaço. Antes do início da abóbada e da colonata, a área que coincidiria com a abertura do átrio da basílica (à esquerda) e com a estátua equestre de Constantino (à direita), esculpida pelo próprio Bernini, acolheria os primeiros degraus de convite da escadaria, que, plenamente livres no sentido transversal, ofereceriam a ideia de uma grande dimensão em largura, como se a escada “jorrasse” de cima para baixo sobre os transeuntes.



Figura 18: *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 entres 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 contida na grande massa contraída do domo, arremessando-o para toda a capital e, conseqüentemente, para o espaço infinito do mundo católico.



Fonte: Ficacci (2000, p. 751).

Figura 19: 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 (espaço livre à frente e no eixo da praça) e se deparar com a *piazza* 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

BORROMINI E A NOVA CONCEPÇÃO ESPACIAL DO BARROCO

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 San Pietro, 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)

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. 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 20 a 22); a sua fachada, edificada entre 1665 e 1667; a Igreja de Sant’Ivo alla Sapienza, construída no pátio interno da universidade entre 1642 e 1650 (Figuras 23 e 25); o Oratorio dei Filippini, obra que se estendeu, pelo menos, de 1637 e 1649, e que foi minuciosamente descrita em seu relato *Opus architectonicum*; 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 com seu inimigo Bernini, totalmente inserido no espírito de sua época.

Figura 20: 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 um oscilante e irregular entablamento com grande uma 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 exigua.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 21: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 22: Claustro da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, projetado por Borromini e construído entre 1634 e 1637. Notar como os chanfros convexos assentados onde deveriam estar os ângulos retos formados pelos encontros das quatro *loggie* do *cortile* provocam uma virtual contração de sua cavidade interna



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 objetiva 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 (Figuras 23 a 25).

Figura 23: Roma. Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, assentada no fundo do pátio principal da antiga universidade de Roma, La Sapienza. 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. Ou seja, a complicada trama que animaria a cavidade interna 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. Igreja projetada e construída por Francesco Borromini entre 1642 e 1650.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

Figura 24: Imagem do espaço centralizado da nave da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, com destaque para o altar-mor ao fundo.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2011.

Figura 25: Interior da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. Calota da cúpula formada por módulos espaciais que desenhariam uma espécie de estrela de seis pontas.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2007.

De Roma, o germe barroco se espalharia pela maioria dos países e colônias do mundo ocidental, absorvendo preceitos 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 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 desfacelamento 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, 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 26 a 40), 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 41 a 44). 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 26: Interior da Igreja da Abadia Beneditina de Ottobeuren, 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 27: Detalhe das abóbadas que compoariam o Cruzeiro da Igreja de Ottobeuren. O que mais impressiona 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 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 28: Hipnótico interior da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, Alemanha; templo construído a partir de 1747 – projetado por Balthasar Neumann (1687-1753). 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, locados 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, 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 pilastras, 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 29: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 30: Duas primeiras cúpulas que encerrariam a nave da Igreja de Neresheim. A tangência entre os arcos de dupla curvatura de sustentação das calotas promoveriam o sentimento de interpenetração entre os elementos componentes do espaço arquitetônico – bem como definiriam mais espaços sinuosos e pulsantes na sequência sincopada das cúpulas elípticas.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 31: A sucessão das cinco cúpulas elípticas que formariam a abóbada da nave e do presbitério da Igreja de Neresheim. 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 32 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 – vistos, nesta figura, acima e abaixo da cúpula.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 33: Belos afrescos das cúpulas que fechariam o presbitério da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim. Os afrescos, com pinturas *tromp l'oeil*, seriam executados pelo pintor austríaco Martin Knoller (1725-1804).



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



Figura 34: 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.

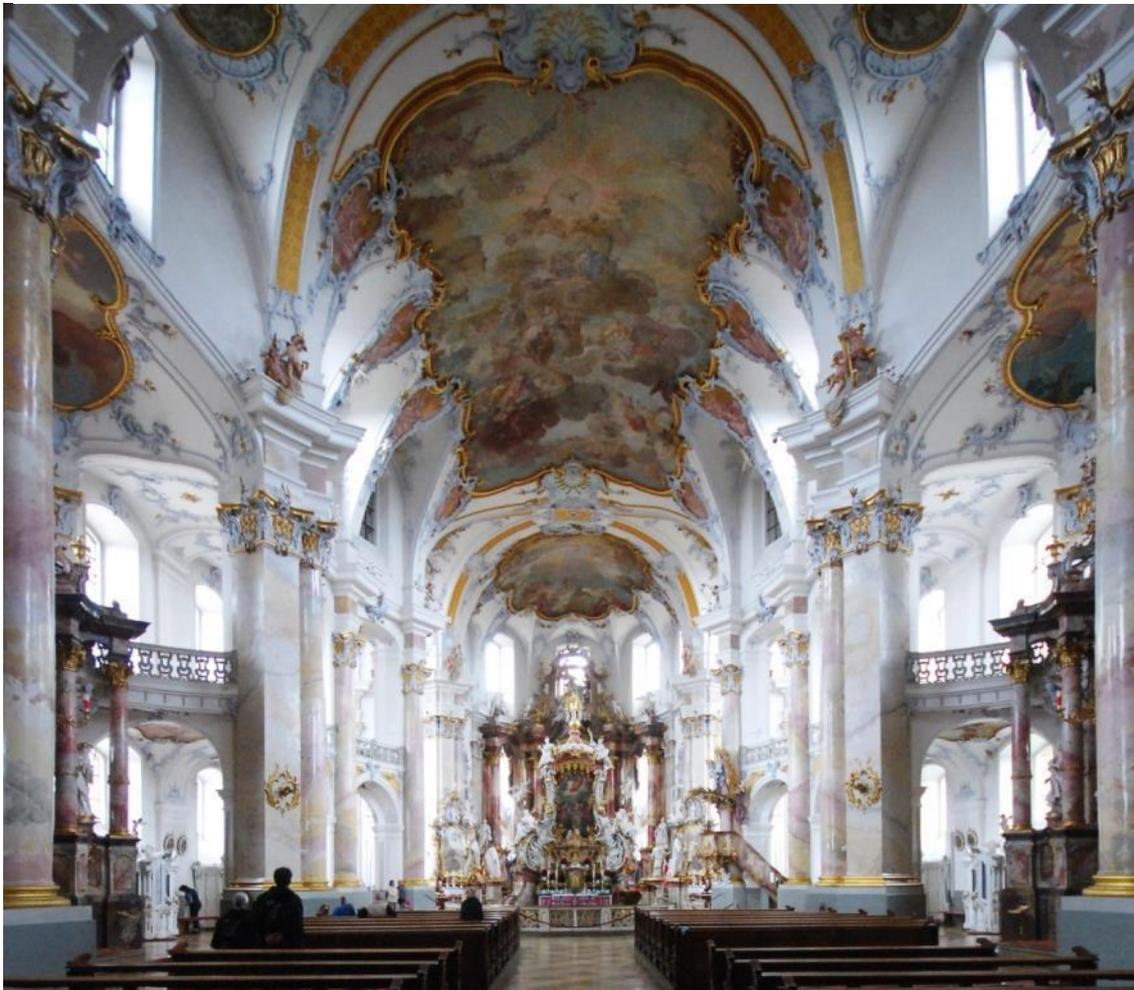
Figura 35: Imenso espaço formado pela grande cúpula que marcaria o cruzeiro no ponto central da extensão longitudinal da igreja. Em Neresheim, a trama arquitetônica proposta por Neumann suscitaria uma percepção irracional do espaço: a fascinação de assimilar um ambiente tão irradiante, mas ao mesmo tempo 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.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 36: Interior da Igreja do Santuário de Vierzehenheiligen (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 na Europa Central. 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, consequentemente, a descoberta gradativa da maravilha ilusionística do santuário como uma experiência diretamente ligada à esfera espiritual.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

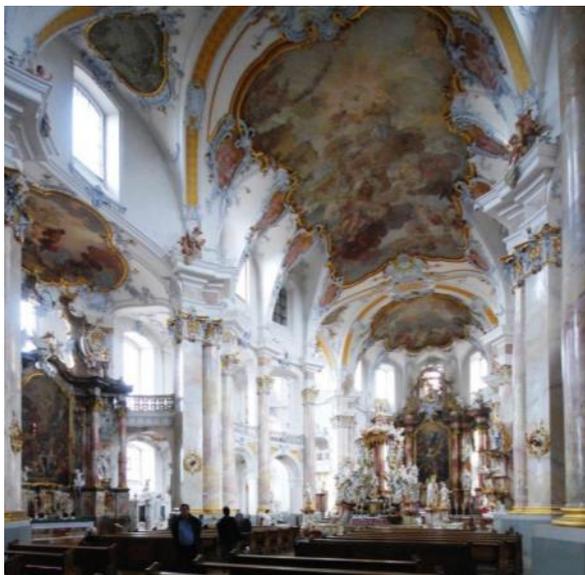
Figura 37: A obra de Balthasar Neumann, e particularmente Vierzehenheiligen, apontaria para o ápice do projeto borrominiano de dissolução de todo esquema compositivo dado a priori, principalmente a recusa incondicional do esquema de “composição espacial” humanista. Talvez o símbolo desta ruptura seja 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 e da Inglaterra. Na arquitetura gótica da França e da Europa Central 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 na imagem à esquerda – 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 e uma lanterna iluminando o eixo central da composição – em Vierzehenheiligen 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.

Figura 38: 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 39: A arquitetura religiosa da Europa Central ampliaria a ideia de síntese entre as experiências da arte contemporânea e as tradições edículas locais. 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. 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 irradiantes espaços modelados pela complicadíssima trama formal e o suntuoso aparelho decorativo rococó. O resultado não poderia ser mais sedutor: a conjunção de uma luz clara e brilhante com um ambiente “pulsante”, onde não seria possível distinguir ornamento de estrutura.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 40: O Santuário dos Quatorze Santos apareceria como uma estrutura justaposta à paisagem bucólica. A verticalidade da sua fachada ofereceria um caráter de leveza e elegância. Esta pontuação vertical no outeiro seria fruto da herança gótica, adaptada aos novos valores barrocos. 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 altos campanários com o eixo central convexo do edifício. As torres apresentar-se-iam soltas em relação ao pórtico de acesso, separadas por dois seguimentos recuados de paredes côncavas, definindo uma conformação sinuosa para o frontispício.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2012.

Figura 41: 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 (como foi analisado nas últimas figuras), 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.



Figura 42: A Igreja do Rosário de Ouro Preto seria composta 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 seria de planta quadrangular, fechada por um telhado em três águas. Os outros corpos usariam coberturas em duas águas em forma de quilha de navio invertido, com a cumeeira desenhando uma pronunciada curva convexa. Além disso, à frente da nave, duas torres cilíndricas tangenciariam a massa elíptica, definindo o enquadramento da fachada principal. Estes campanários 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 à diante.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

Figura 43: 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).



Fonte: Ferrez (1997, p. 352).

Figura 44: 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 rolarem 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.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor em 2008.

REFERÊNCIAS:

- 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, 3. v., 1994.
- BAETA, Rodrigo. **Teoria do Barroco**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BATTISTINI, Andrea. **Il Barocco**. Cultura, miti, immagini. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- BELLORI, Gian Pietro. **Le vite de' pittori, sultori et architetti moderni**. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.
- BIERMANN, Veronica (org.). **Teoria da Arquitectura**. Do Renascimento aos nossos dias. Köln: Taschen, 2003.
- BORROMINI, Francesco. **Opus Architectonicum**. Roma: De Rubeis Editore, 1993.
- CHANTELOU. Paul Fréart de. **Journal du voyage en France du Cavalier Bernin**. New York: Burt Franklin Reprints, 1972.
- D'ORS, Eugenio. **Du Baroque**. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- 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: IPHAN, n. 26, 1997.
- FICACCI, Luigi. **Piranesi**. The complete etchings. Köln: Taschen, 2000.
- FOCILLON, Henri. **Vie des formes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 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.
- TAPIÈ, Victor-Lucien. **Boroque et classicisme**. Paris: Librairie Générale Française, 1980.
- 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.