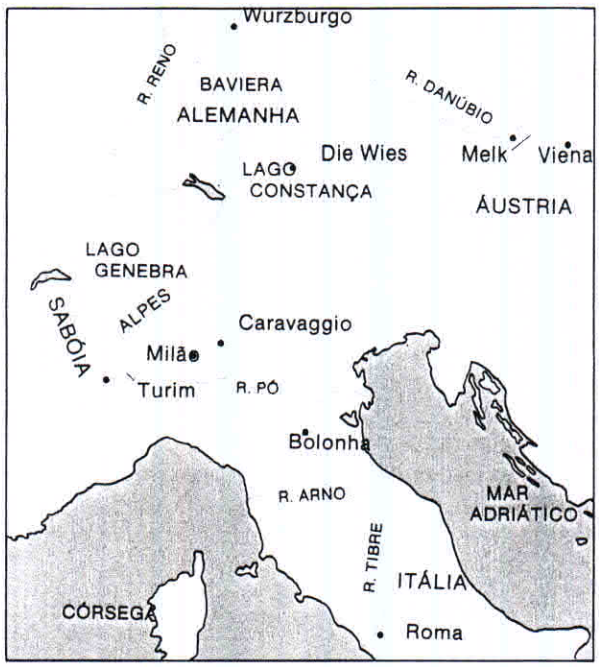
6
O BARROCO NA ITÁLIA E NA ALEMANHA



Barroco tem sido o termo usado pelos historiadores da arte durante quase um século para designar o estilo dominante no período 1600-1750. O seu significado original — "irregular, contorcido, grotesco" — está largamente ultrapassado. Hoje é opinião geral que o novo estilo nasceu em Roma nos últimos anos do século XVI. Mas discute-se ainda se o Barroco é a última fase do Renascimento, ou se constitui uma era distinta tanto do Renascimento como da época moderna. Decidimo-nos pela primeira alternativa, embora reconhecendo que há muito a dizer em favor da segunda. Adoptar uma ou outra talvez seja menos importante que chegar a uma boa compreensão dos factores que devem intervir na nossa escolha.

E aqui vamos cair numa série de paradoxos. Para uns, o Barroco exprime o espírito da Contra-Reforma; contudo, este movimento dinâmico de auto-renovação dentro da Igreja Católica já alcançara o seu propósito c. 1600: o Protestantismo estava na defensiva, alguns territórios importantes haviam sido recuperados para a fé tradicional, e nem Católicos nem Protestantes possuíam forças para alterar o novo equilíbrio. Os príncipes da Igreja que deram apoio ao crescimento da Arte Barroca foram conhecidos mais pelo esplendor mundano do que pelo fervor religioso. Além disso, o novo estilo penetrou tão rapidamente no Norte protestante que devemos guardar-nos de sublinhar excessivamente o seu aspecto anti-reformista.

Igualmente problemática é a afirmação de que o Barroco é o "estilo do Absolutismo", reflectindo o Estado centralizado, governado por um autocrata com poderes ilimitados. Embora

o Absolutismo atingisse o auge durante o reinado de Luís XIV, nos finais do século XVII, tinha vindo a formar-se desde a década de 1520 (sob Francisco I da França, e os Médici, duques da Toscana). Além disso, a Arte Barroca tanto floresceu na burguesa Holanda, como nas monarquias absolutas, e o estilo oficialmente patrocinado sob Luís XIV foi de um génio marcadamente comedido e classicista.

Deparamos com dificuldades semelhantes quando tentamos relacionar a arte barroca com a ciência e a filosofia do período. Uma tal ligação existiu de facto durante o Proto-Renascimento e o Renascimento Pleno: um artista podia então ser também um humanista e um homem da ciência. Mas durante o século XVII o pensamento científico e filosófico tornou-se demasiado complexo, abstracto e sistemático para que os artistas o pudessem acompanhar. A gravitação, o cálculo e o *Cogito, ergo sum* não podiam despertar-lhes a imaginação. Tudo isto significa que a Arte Barroca não é apenas o resultado de uma evolução religiosa, política ou intelectual. Houve muitas interligações, mas não as entendemos ainda muito bem. E até que elas sejam evidentes, devemos encarar o estilo barroco como uma das várias características fundamentais — um Catolicismo revigorado, o Estado absolutista, o novo papel da Ciência — que distinguem o período de 1600-1750 do que acontecera antes.

ROMA

Por volta de 1600, Roma tornou-se a fonte principal do Barroco, tal como o fora do Renascimento Pleno um século atrás, chamando a si artistas de outras regiões para a realização de novas e ousadas tarefas. O Papado patrocinava a arte em larga escala, com vista a fazer de Roma a mais bela cidade do mundo cristão, "para maior glória de Deus e da Igreja". Esta campanha tinha começado já em 1585, mas se os artistas então disponíveis eram maneiristas tardios de fraco talento, em breve seriam atraídos jovens mestres ambiciosos, especialmente do Norte da Itália. Foram estes homens de talento que criaram o novo estilo.

A Pintura

CARAVAGGIO. A todos excedeu um pintor de génio, Caravaggio, do nome da sua terra natal, perto de Milão (1571-1610), o qual pintou em 1599-1610 várias telas monumentais para a capela da Igreja de S. Luigi dei Francesi, entre elas *A Vocação de S. Mateus* (grav. 693, est. 94), obra extraordinária que está tão longe do Maneirismo como do Renascimento Pleno; o seu único antecedente possível é o "realismo do Norte da Itália", de artistas como Savoldo (grav. 651). Mas o realismo de Caravaggio é de tal espécie que se tornou necessário um novo termo, "naturalismo", para o distinguir.

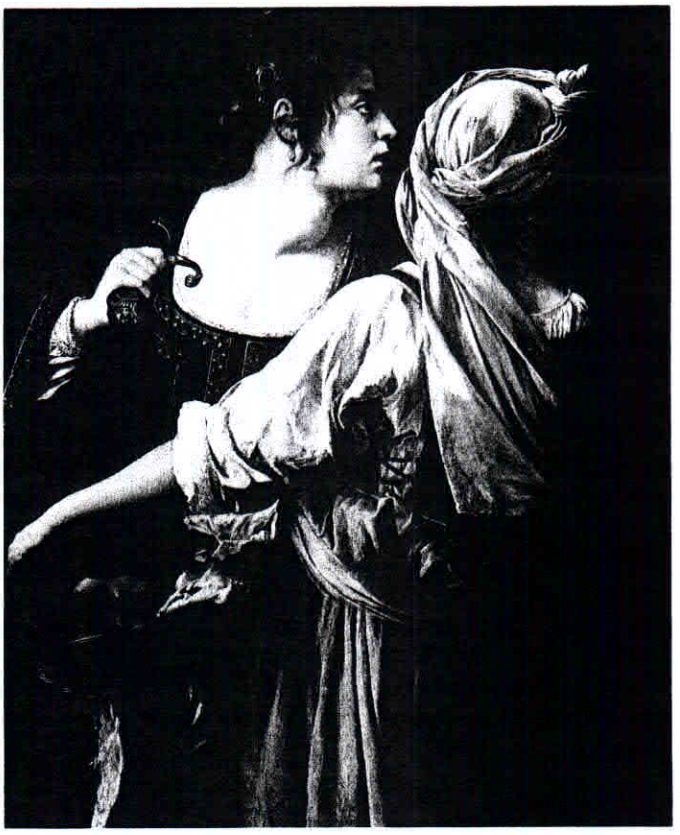
Nunca se vira antes um tema sagrado tratado assim, como um acontecimento contemporâneo entre gente humilde. S. Mateus, cobrador de impostos, está sentado com alguns homens armados — manifestamente seus agentes — no que parece ser uma vulgar taberna romana. Aponta interrogativamente para si mesmo, ao aproximarem-se as duas figuras da direita. Os que chegam são gente pobre, de pé descalço e vestes simples, contrastando marcadamente com a roupagem colorida de S. Mateus e dos seus companheiros. Porque pressentimos nesta cena uma qualidade religiosa? Porque não a tomamos por um acontecimento da vida quotidiana? O que identifica como Cristo uma das figuras? Não seguramente a auréola do Salvador (único traço sobrenatural no quadro), uma discreta banda dourada que bem poderia passar-nos despercebida. Os nossos olhos fixam-se sim no seu gesto imperioso, inspirado na *Criação de Adão* de Miguel Ângelo (grav. 616), que une os dois grupos.

Mais decisivo ainda é o forte raio de Sol que ilumina o rosto e a mão de Jesus no sombrio interior, assim levando o seu chamamento até S. Mateus. Sem esta luz — tão natural e contudo tão carregada de sentido simbólico — o quadro perderia a sua magia, o seu poder de nos fazer sentir a presença divina. Caravaggio dá aqui forma discreta e comovedora a uma atitude compartilhada por certos grandes santos da Contra-Reforma: a de que os mistérios da Fé são revelados, não por especulação intelectual, mas espontaneamente, por uma experiência interior, aberta a todos os homens. Os seus quadros contêm um "Cristianismo laico" isento de dogmas teológicos, que atrai os Protestantes tanto como os Católicos. Esta qualidade tornou possível uma influência profunda — se bem que indirecta — em Rembrandt, o maior artista religioso do Norte Protestante.

Na Itália, Caravaggio foi menos afortunado. A sua obra era aclamada por artistas e amadores, mas para o homem da rua, a quem ela se dirigia, faltava-lhe decoro e reverência. A gente simples não gostou de se ver retratada nos seus quadros; preferia imagens religiosas mais idealizadas e retóricas.

ARTEMÍSIA GENTILESCHI. Desde a Grécia (grav. 139) que não se nos depara uma artista, o que não quer dizer que não tivessem existido em todo esse tempo. Pelo contrário, Plínio faz referência, na sua *História Natural* (Lv. XXXV), aos nomes de artistas femininas na Grécia e em Roma, descre-

693. CARAVAGGIO. *A Vocação de S. Mateus* (pormenor; v. est. 94) Capela Contarelli, S. Luigi dei Francesi, Roma



694. ARTEMÍSIA GENTILESCHI. *Judite e a sua Criada*. c. 1610. 1,16 × 0,94 m. Palácio Pitti, Florença

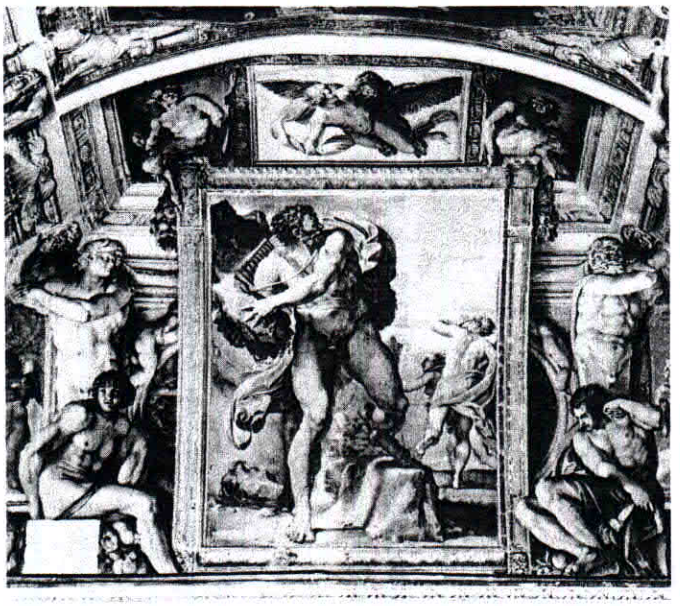
vendo as suas obras, e há registos das suas realizações durante a Idade Média. Não devemos esquecer que a grande maioria dos artistas, até ao período do "Gótico Final", era anónima, e por isso tem sido impossível identificar obras especificamente femininas. As mulheres começaram a surgir enquanto personalidades artísticas distintas por volta de 1550, mas até aos meados do século XIX só lhes era permitido pintar temas considerados delicados — retratos, cenas de género e naturezas-mortas e não temas mais exigentes de natureza narrativa. Dentro desta esfera mais modesta, no entanto, muitas construíram carreiras de sucesso, muitas vezes igualando ou superando os homens cujos estilos imitavam. Excepções a esta regra foram as mulheres italianas que pertenciam a famílias de artistas e que desempenharam um papel fulcral a partir do século XVII.

A primeira artista a ocupar uma posição importante foi Artemísia Gentileschi (1593-c. 1653). Filha do discípulo de Caravaggio, Orazio Gentileschi, nasceu em Roma e tornou-se numa das personalidades artísticas de maior destaque do seu tempo. Temas característicos da sua pintura são Betsabé, o desventurado objecto da paixão obsessiva do Rei David, e Judite, que salvou o seu povo decapitando o general assírio Holofernes. Qualquer destes temas era popular na época barroca, que se deleitava com cenas eróticas e violentas, mas as representações frequentes por parte de Artemísia destas trágicas heroínas bíblicas podem ter sido originadas pela sua violação, aos quinze anos, por um professor que foi absolvido do crime num julgamento que fez sensação.

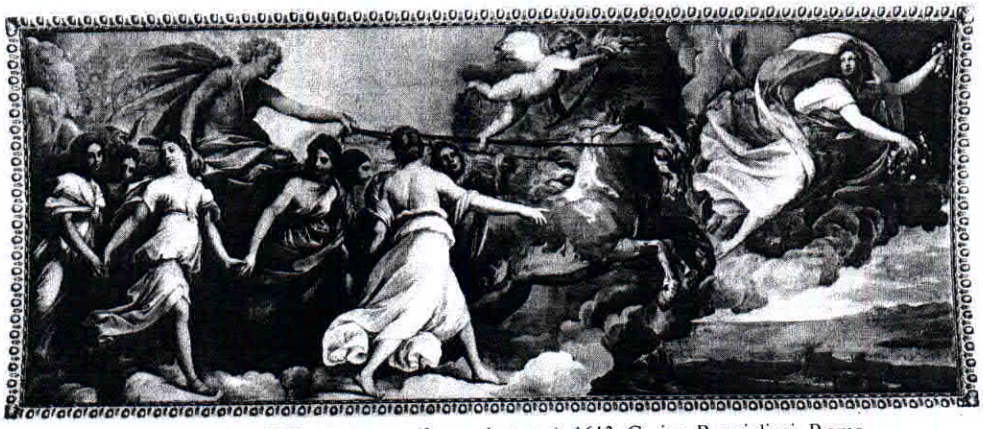
Ao longo de uma vida turbulenta, agitada e errante, a sua escolha de temas sugere muitas vezes uma ambivalência recorrente em relação aos homens. Um dos seus primeiros trabalhos, singularmente inquietante, *Judite e a sua Criada* (grav. 694), pode ser interpretado como imortalizando a coragem de Judite, mas talvez também como um símbolo de castração, exprimindo o desejo de vingança enraizada em Artemísia. Ao pai deve a composição do quadro e o tratamento Caravaggiano, mas o drama interior nele representado é unicamente seu, e, apesar de comedido, nada perde em intensidade. As tensões psicológicas de Artemísia permitiram-lhe representar os actos complexos de Judite com perfeita compreensão.

ANNIBALE CARRACCI. Ao encontro dos desejos conservadores da gente simples de Itália vieram artistas menos radicais — e de menor talento — que Caravaggio, os quais tomaram por modelo um outro dos novos pintores romanos, Annibale Carracci (1560-1609). Annibale era de Bolonha, onde, juntamente com outros dois membros da sua família, criou um estilo antimaneirista por volta de 1580. Entre 1597 e 1604, produziu a sua obra mais ambiciosa, o tecto a fresco na galeria do Palácio Farnese, que em breve se tornou quase tão famoso como os frescos de Miguel Ângelo e Rafael.

A importância histórica da Galeria Farnese é na realidade grande, embora, como obra de arte, a nossa adesão já não seja incondicional. O pormenor da grav. 695 mostra a concepção rica e intrincada de Annibale: as cenas narrativas, tal como as do tecto da Capela Sistina, estão emolduradas por elementos arquitectónicos pintados e rodeados por escultura simulada e jovens nus segurando grinaldas. Contudo, a Galeria Farnese não se limita a imitar a obra-prima de Miguel Ângelo. O estilo dos temas principais, os Amores dos Deuses Clássicos, lembra a *Galateia* de Rafael (grav. 631), e o que dá unidade ao todo é um esquema ilusionístico que reflecte o conhecimento indiscutível de Correggio e dos grandes



695. ANNIBALE CARRACCI. Fresco do tecto (pormenor). 1597-1601. Palácio Farnese, Roma



696. GUIDO RENI. *A Aurora* (fresco do tecto). 1613. Casino Rospigliosi, Roma

Venezianos. Cuidadosamente escorçados e iluminados por baixo (notar as sombras), os jovens nus e os elementos escultóricos e arquitectónicos simulados parecem reais. Contra este fundo, os assuntos mitológicos são apresentados como quadros de cavalete simulados. Cada um destes planos de realidade é tratado com habilidade consumada, e todo o tecto tem uma exuberância que o distingue igualmente da arte do Maneirismo e do Renascimento Pleno. Annibale Carracci foi um reformador mais que um revolucionário. Como Caravaggio, que, segundo parece, o admirava, sentiu que a arte tinha de regressar à Natureza, mas a sua atitude foi mais tolerante, combinando estudos do vivo com um ressurgimento dos clássicos (que para ele eram a arte da Antiguidade e a de Rafael, Miguel Ângelo, Ticiano e Correggio). Nas suas melhores obras, conseguiu fundir estes vários elementos, ainda que a união fosse sempre de algum modo precária.

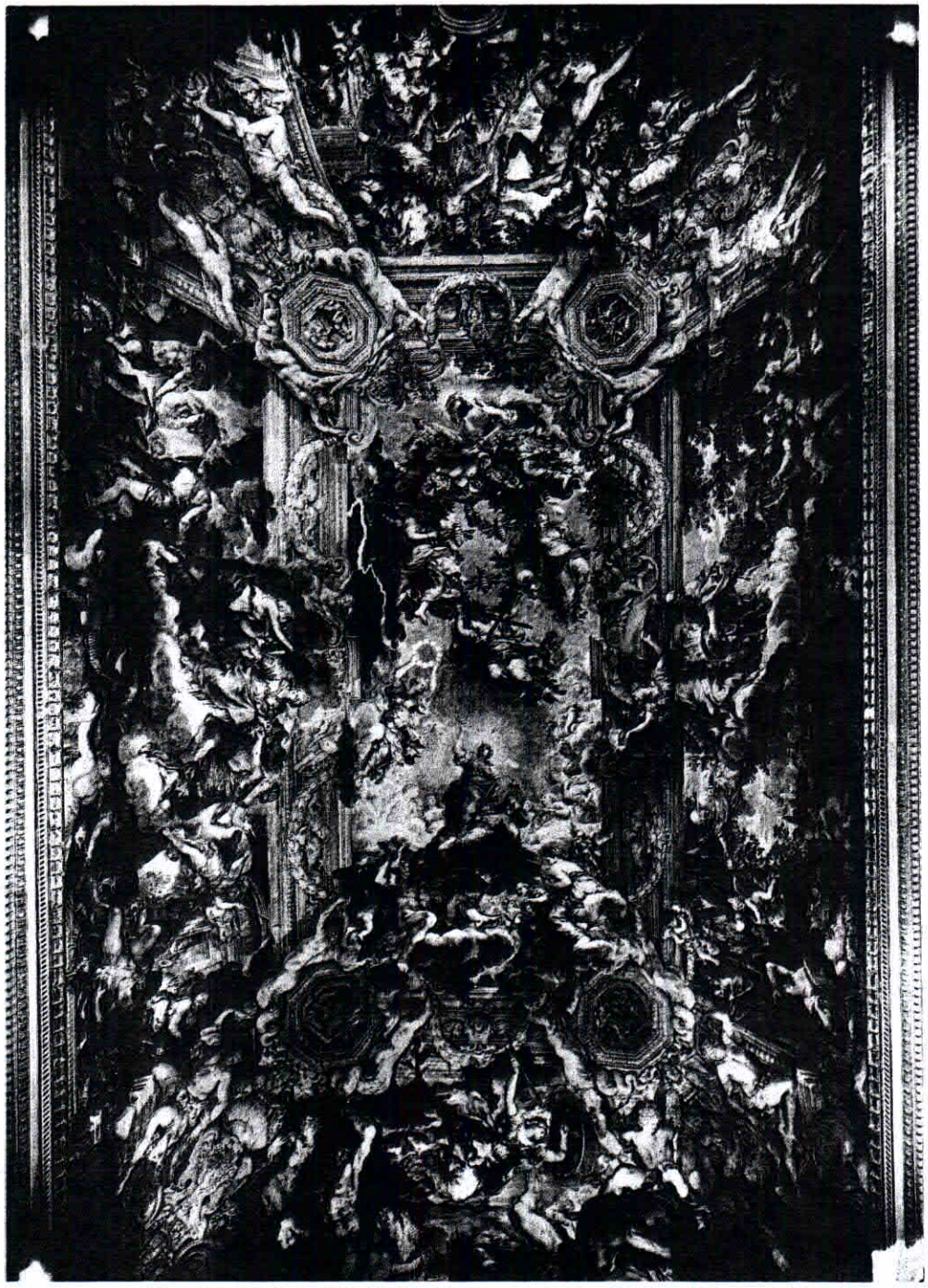
GUIDO RENI; GUERCINO. Aos seus discípulos, a Galeria Farnese parece oferecer duas alternativas: seguindo o estilo rafaelesco dos painéis mitológicos, podiam chegar a um classicismo deliberado e "oficial"; ou podiam regular-se pelo ilusionismo sensorial patente no enquadramento. A primeira escolha é exemplificada pela *Aurora* de Guido Reni (grav. 696), um tecto a fresco, mostrando Apolo no seu carro — o Sol — dirigido por Aurora. A despeito da sua graça rítmica, este traçado a modo de relevo pareceria pouco mais que um pálido reflexo da arte do Renascimento Pleno, não fora a brilhante e dramática luz que lhe dá um ímpeto emocional que as figuras só por si jamais poderiam alcançar.

Diametralmente oposto, temos o tecto *Aurora* de Guercino (grav. 697, est. 95). Aqui, a perspectiva arquitectónica, combinada com o ilusionismo pictórico de Correggio e a intensa luz e cor de Ticiano, convertem toda a superfície num espaço ilimitado. As figuras perpassam como que impelidas por ventos estratosféricos. Com esta obra, Guercino iniciou o que em breve se tornaria uma autêntica vaga de visões semelhantes pelos tectos das igrejas e palácios (grav. 706, 722).

PIETRO DA CORTONA. A mais impressionante destas imagens está no tecto a fresco de Pietro da Cortona (1596--1669), no grande átrio do Palácio Barberini, em Roma, a *Glorificação do Pontificado de Urbano VIII* (grav. 698, est. 96). Como na Galeria Farnese, a superfície do tecto está subdividida por uma moldura pintada simulando arquitectura e escultura, mas para além dele vê-se o espaço ilimitado do céu, como na *Aurora* de Guercino. Grupos de figuras, pousadas em nuvens ou esvoaçando livremente, rodopiam na parte superior e inferior da moldura, criando uma ilusão visual dupla: algumas delas parecem pairar mesmo dentro do átrio, perigosamente próximas das nossas cabeças, enquanto outras parecem estar mais recuadas na luminosidade do infinito. O seu dinamismo tem sobre nós um efeito quase físico, como se também nós estivéssemos prestes a levantar voo. O Barroco atinge aqui o seu apogeu.

AS PAISAGENS. A precisão escultural da Galeria Farnese não faz justiça ao importante elemento veneziano no estilo de Annibale Carracci, especialmente evidente nas suas paisagens, tais como a monumental *Paisagem com a Fuga para o Egipto* (grav. 699). A veia pastoral e a luz e atmosfera suaves remontam a Giorgione e Ticiano (grav. 633, 634, est. 79, 80). As figuras, porém, têm aqui um papel muito menos importante. São na verdade tão pequenas e secundárias como em qualquer paisagem setentrional (comp. grav. 682). Tão pouco

697. GUERCINO, *A Aurora* (pormenor; v. est. 95). Villa Ludovisi, Roma



698. PIETRO DA CORTONA. *Glorificação do Pontificado de Urbano VIII* (v. pormenor, est. 96). Palácio Barberini, Roma

o carácter do panorama sugere de modo algum a Fuga para o Egipto — serviria igualmente para qualquer outra história, sagrada ou profana. Tadavia, sente-se que as figuras não poderiam ser totalmente retiradas (embora pudessem ser substituídas por outras). Esta não é a Natureza selvagem das paisagens do Norte, mas sim uma "civilizada" e acolhedora vista de campo. O velho castelo, as estradas e campos, o rebanho de ovelhas, o barqueiro e o seu bote, tudo prova que o homem anda por aqui há muito. Daí que as figuras, embora minúsculas, não pareçam perdidas ou reduzidas à sua insignificância, uma vez que a sua presença está implícita no carácter ordenado e doméstico da cena. Esta "paisagem ideal", solidamente construída, evoca uma visão da natureza que é suave, embora austera, imponente mas não aterradora. Nos séculos seguintes encontraremos vezes sem conta sucessores seus.

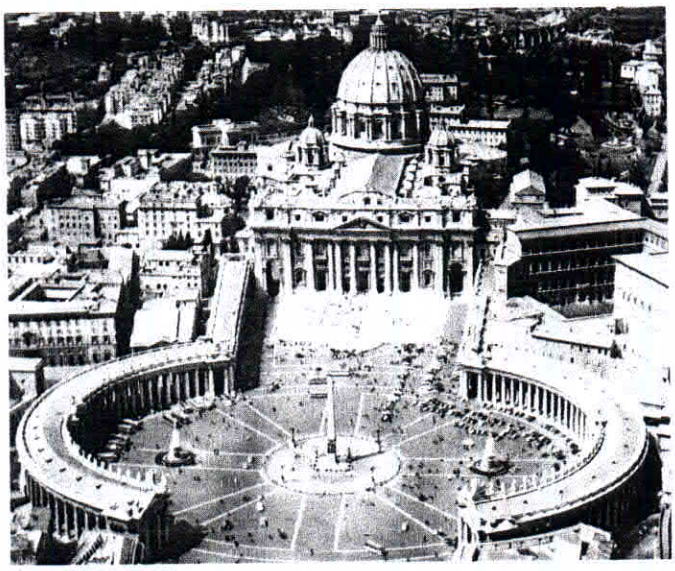
A Arquitectura e a Escultura

S. PEDRO DE ROMA. Na arquitectura, os começos do estilo barroco não podem ser definidos com tanta precisão como na pintura. No vasto programa eclesiástico de construção iniciado em Roma por volta dos finais do século XVI,

699. ANNIBALE CARRACCI. *Paisagem com a Fuga para o Egipto.*
c. 1603. 1,23 × 2,50 m. Galeria Doria, Roma

distinguiu-se o jovem arquitecto Carlo Maderno (1556-1629). Em 1603 foi-lhe confiada a tarefa de acabar a igreja de S. Pedro. O Papa decidira acrescentar uma nave ao edifício de Miguel Ângelo (grav. 626), convertendo-o numa basílica. A alteração do projecto, que deve ter sido sugerida pelo exemplo de *Il Gesù* (grav. 664, 665), tornou possível ligar S. Pedro ao Palácio do Vaticano (grav. 700, à direita). O traçado de Maderno para a fachada segue o esquema estabelecido por Miguel Ângelo para o exterior da Igreja — uma ordem colossal a sustentar um ático — mas com uma acentuação dramática dos portais. Há como que um efeito de *crescendo* a partir dos cantos para o centro: o espaço entre os suportes estreita-se, as pilastras transformam-se em colunas e a parede da fachada projecta-se a pouco e pouco.

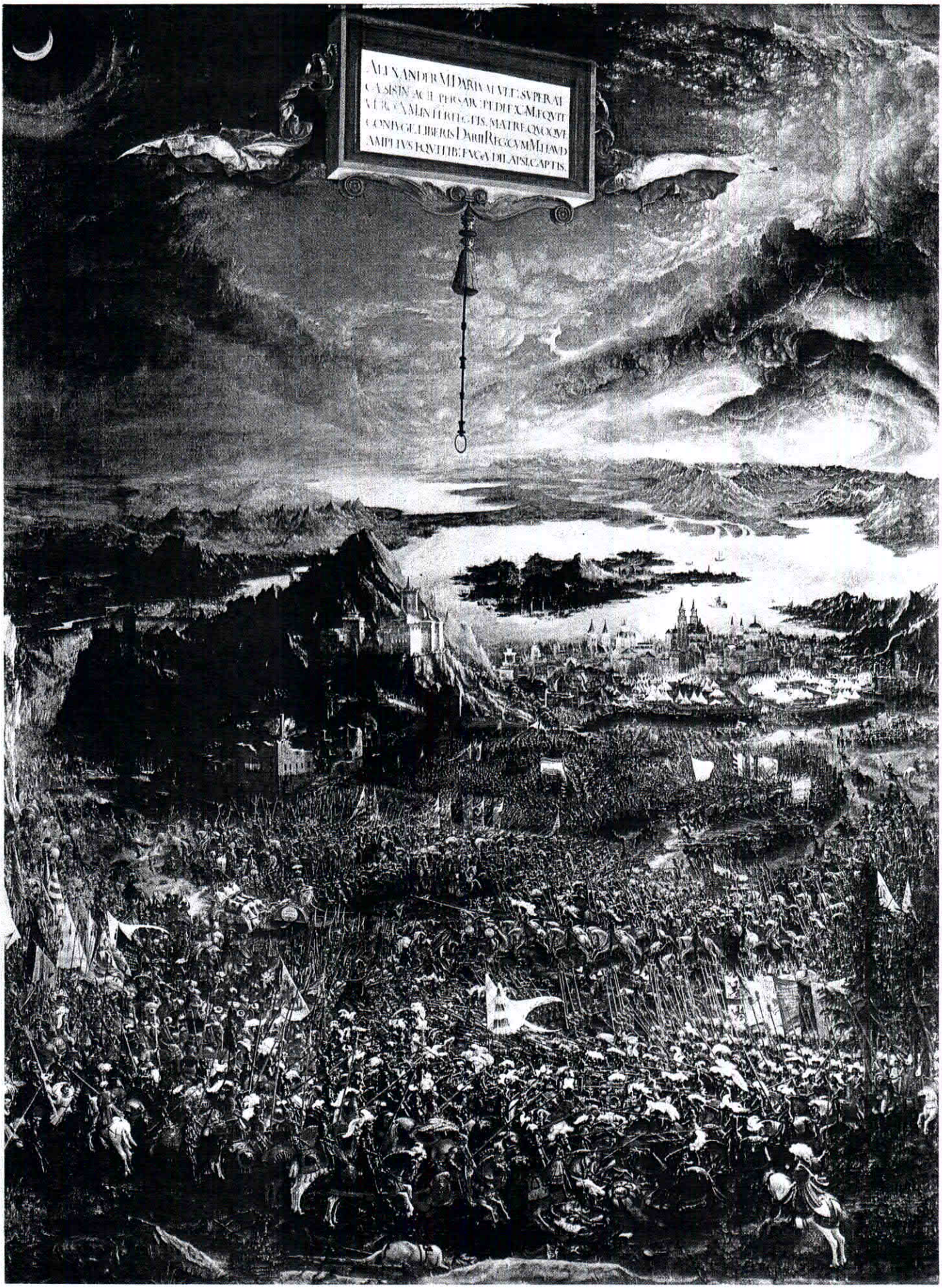
Este ritmo acelerado já fora sugerido, uma geração antes, na fachada de Giacomo della Porta para *Il Gesù* (grav. 664, est. 89). Maderno faz dele o princípio dominante dos seus projectos de fachada, não só para S. Pedro como também para outras igrejas mais pequenas, e ao fazê-lo, substituiu a noção tradicional da fachada de uma igreja como uma superfície contínua — conceito ainda não posto em causa pela fachada de *Il Gesù* — por uma "fachada-em-profundidade", em relação dinâmica com o espaço aberto à sua frente. As potencialidades deste novo conceito apenas um século mais tarde seriam levadas às suas últimas consequências.



700. Vista aérea de S. Pedro de Roma.
Nave e fachada de CARLO MADERNO, 1607-15;
colunata de GIANLORENZO BERNINI,
delineada em 1657

BERNINI. A dimensão ingente de S. Pedro tornou a decoração interior uma tarefa singularmente difícil — como se poderia conciliar a sua gélida vastidão com a escala humana e imbuí-la de algum calor emocional? Que o problema tenha sido resolvido, deve-se em grande parte ao mérito de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), o maior arquitecto-escultor do século. A Basílica de S. Pedro ocupou, com algumas interrupções, a maior parte da sua longa e prolífera carreira. Começou por desenhar o enorme dossel de bronze para o altar-mor sob a cúpula (grav. 701).

O tabernáculo é uma esplêndida fusão de arquitectura e escultura. Quatro colunas, salomónicas, profusamente decoradas, sustentam uma plataforma superior; nos cantos há estátuas de anjos e volutas acentuadas com vigor que erguem bem alto o símbolo da vitória do Cristianismo sobre o mundo pagão — uma cruz sobre um globo dourado. Todo o conjunto é tão cheio de vida e de energia expressiva que nos impressiona como a perfeita síntese do estilo barroco. Todavia, surpreendentes colunas torsas já tinham sido inventadas em finais da Antiguidade, e até empregadas, em escala muito menor, na velha Basílica de S. Pedro. Bernini podia invocar o melhor precedente possível para a sua utilização do motivo.



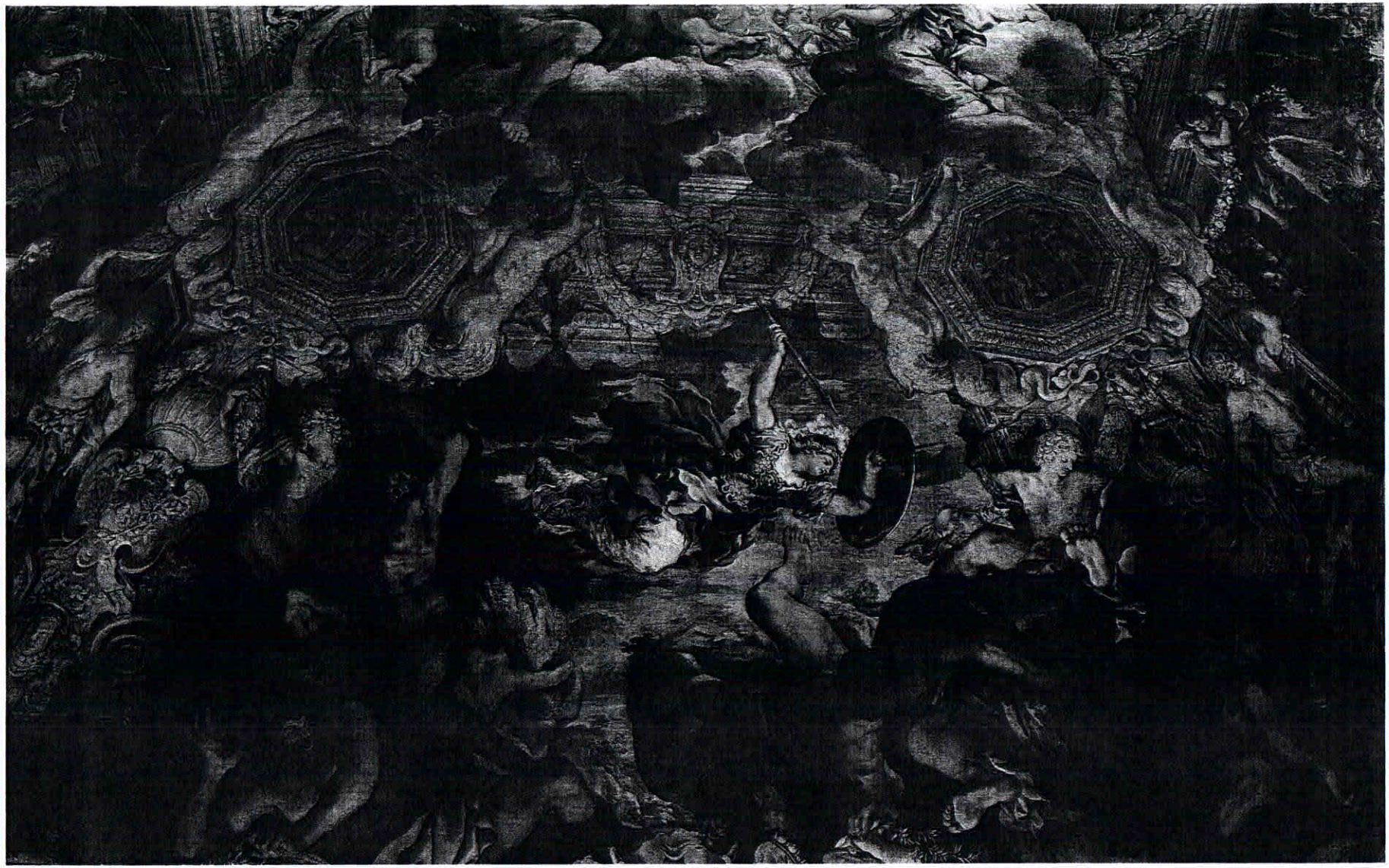
91. ALBRECHT DÜRER. *A batalha de Issus*. 1529. Painel, 1,575 × 1,194 m. Pinakothek, Munique

92. HANS HOLBEIN, O MOÇO. *Henrique VIII.* 1540. Painel, 0,80 × 0,74 m.
Galeria Nacional, Roma

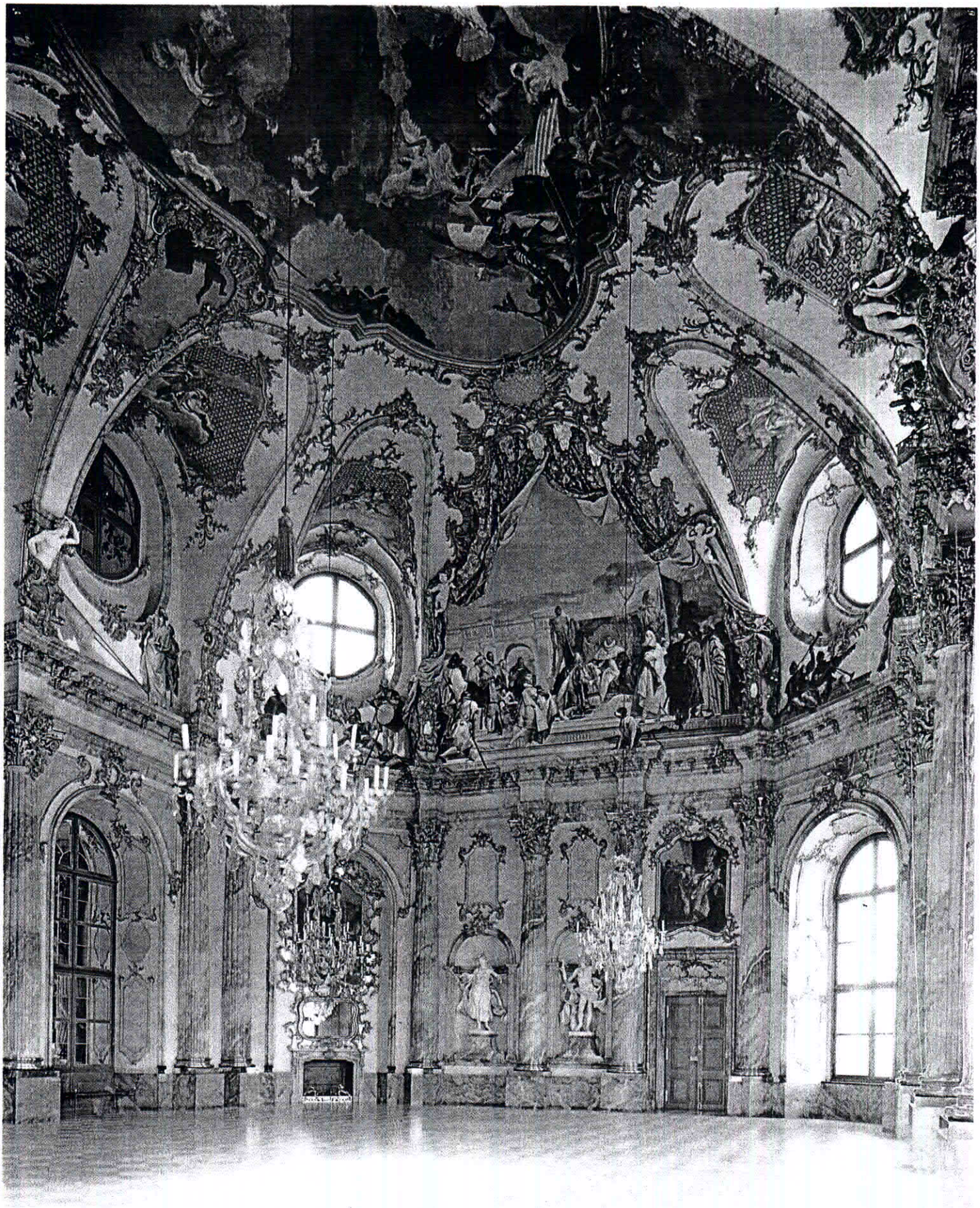
23 PETER BRUEGEL d. Ä. (1525/30–1569) Sammlung Lamberg, Inv.-Nr. 1565 Bild 1 140 x 128 cm Kunsthistorisches Museum Wien

94. CARAVAGGIO. *A vocação de S. Mateus*. De c. 1599-1602.
3,38 × 3,48 m. Capela Contarelli, S. Luigi dei Francesi, Roma

95. GUERCINO. *Aurora*. Fresco (tecto). 1621-23. Villa Ludovisi, Roma



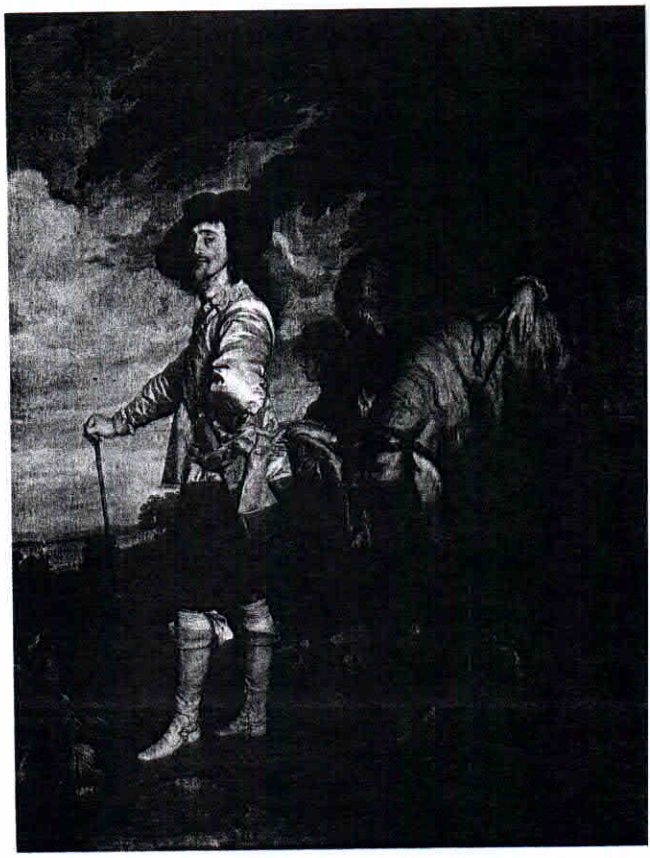
96. PIETRO DA CORTONA. *Glorificação do Pontificado de Urbano VIII* (pormenor).
Fresco do tecto. 1633-39. Palácio Barberini, Roma

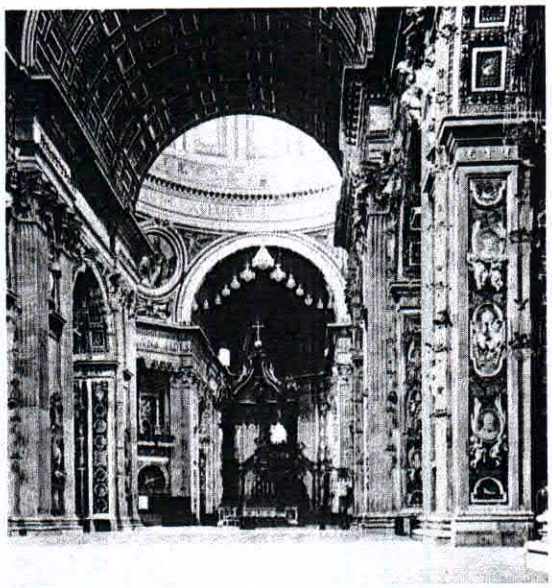


97. BALTHASAR NEUMANN. *Kaisersaal*, do Palácio Episcopal de Wurtzburgo. 1719-44 (frescos de GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, 1751)

98. PETER PAUL RUBENS. *O Jardim do Amor.*
De c. 1623-24. 1,98 × 2,83 m.
Museu do Prado, Madrid

99. ANTHONY VAN DYCK.
Retrato de Carlos I na Caça. c. 1635.
2,72 × 2,12 m. Museu do Louvre, Paris





701. S. Pedro de Roma: interior (com o Tabernáculo de Bernini, 1624-33)

nos apresentar com tanta frequência um "complemento invisível" (como o Golias do *David* de Bernini), a escultura barroca tem sido acusada de ser um *tour de force*, aspirando a efeitos essencialmente pictóricos que estão fora do seu campo. Esta acusação é ociosa, pois a ilusão é a base de toda a experiência artística, e nem há fundamento para considerar algumas espécies ou graus de ilusão menos legítimos que outros. É, no entanto, verdade que a arte barroca não reconhece uma fronteira nítida entre escultura e pintura. As duas podem entrar numa simbiose até então desconhecida ou, mais precisamente, ambas podem ser associadas à arquitectura para formar uma ilusão composta, como a do palco. Bernini, que tinha um interesse apaixonado pelo teatro, atingiu o máximo das suas possibilidades quando conseguiu fundir dessa maneira a arquitectura, a escultura e a pintura.

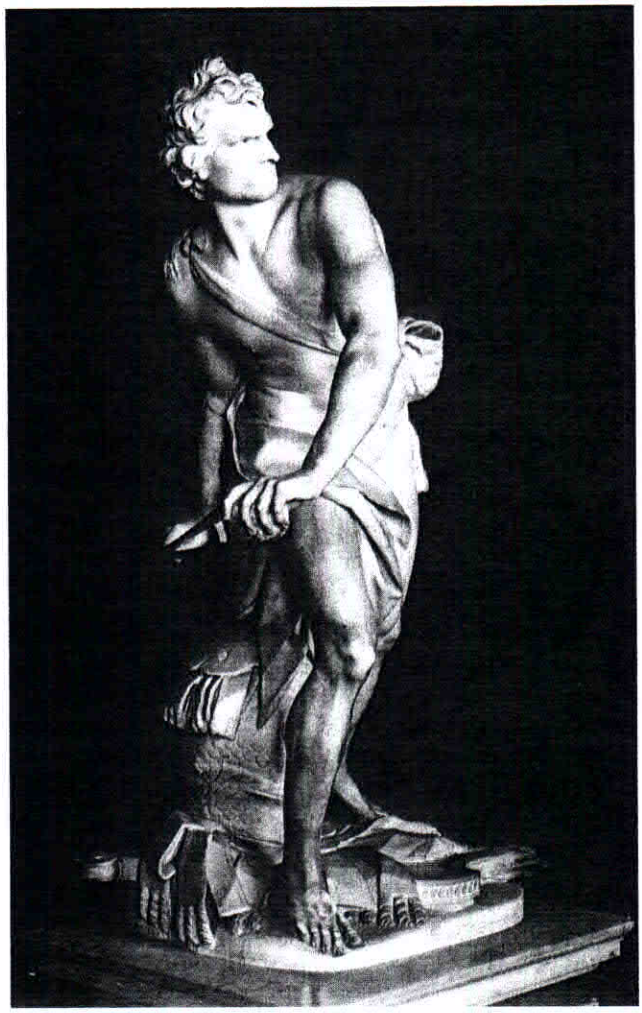
A sua obra-prima é a Capela Cornaro, que contém o famoso grupo *O Êxtase de Santa Teresa* (grav. 703), na Igreja de *Santa Maria della Vittoria*. Sta. Teresa de Ávila, uma das grandes santas da Contra-Reforma, contara que um anjo lhe trespassara o coração com uma seta de ouro flamejante: "A dor foi tão intensa que gritei; mas ao mesmo tempo, senti

Nem é este o único exemplo de uma afinidade entre o Barroco e a Arte Antiga: vários monumentos da arquitectura romana do segundo e terceiro séculos a.D. parecem antecipar o estilo do século XVII (grav. 249-52).

Uma relação semelhante pode ver-se entre a escultura helenística e a barroca. Se compararmos o *David* de Bernini (grav. 702) com o de Miguel Ângelo (grav. 611), e perguntarmos qual se aproxima mais do friso de Pérgamo ou dos *Laocoontes* (grav. 205, 207), o nosso voto terá de ir para Bernini. O seu *David* tem em comum com as obras helenísticas aquela união de corpo e espírito, de movimento e emoção, que Miguel Ângelo tão claramente evitou. Isto não significa que Bernini seja mais clássico que Miguel Ângelo: significa, sim, que tanto o Barroco como o Renascimento Pleno reconheceram a autoridade da Arte Antiga, embora cada período tenha ido buscar inspiração a aspectos diferentes da Antiguidade.

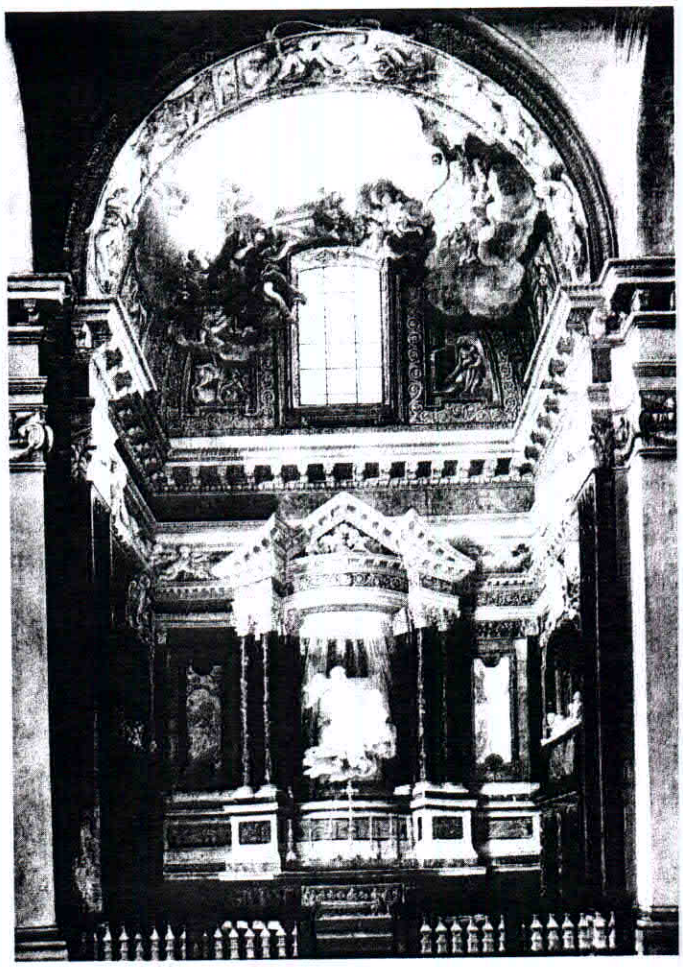
Mas o *David* de Bernini não é, de modo algum, um eco dos *Laocoontes*. O que lhe dá carácter barroco é a presença implícita de Golias: pela primeira vez uma estátua de David foi concebida não como uma figura autónoma, mas como "a metade de um par", de tal modo a sua acção está dirigida para o adversário. Teria Bernini planeado uma estátua de Golias para completar o grupo? Não o fez, pois o seu *David* diz-nos com toda a clareza onde *ele* vê o inimigo. Assim, o espaço entre *David* e o seu invisível adversário está carregado de energia: "pertence" à estátua. Se nos colocarmos directamente em frente deste temível lutador, o nosso primeiro impulso será sair da linha de arremesso da funda.

O *David* de Bernini mostra-nos o que distingue a escultura barroca da que fora produzida nos dois séculos precedentes — a sua nova e dinâmica relação com o espaço que ocupa. Renuncia à autonomia por uma ilusão — a de presenças ou forças que estão implícitas no comportamento da estátua. Por



702. GIANLORENZO BERNINI. *David*. 1623. Mármore; tamanho natural. Galeria Borghese, Roma

703. GIANLORENZO BERNINI.
O Êxtase de Santa Teresa. 1645-52. Mármore; tamanho natural.
Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma



704. A *Capela Cornaro*.
Pintura do séc. XVIII. Museu de Schwerin

uma tão infinita doçura que desejei que a dor jamais acabasse. Não foi uma dor física, mas mental, embora afectasse também, de alguma maneira, o corpo. Foi a mais doce carícia da alma por Deus".

Bernini tornou esta experiência visionária tão sensualmente real como a de *Júpiter e Io* de Correggio (grav. 650). Num contexto diferente, o anjo não se distinguiria de Cupido, e o êxtase da santa é manifestamente físico. Mas as duas figuras, na sua nuvem flutuante, são iluminadas (por uma janela escondida em cima) de tal forma que parecem quase incorpóreas na sua brilhante alvura. O observador sente-as como visões. Aqui, o "complemento invisível", menos específico, mas não menos importante que no *David*, é a força que arrebata as figuras em direcção ao céu, causando a agitação dos panejamentos. A natureza desta força é sugerida pelos raios dourados vindos de um ponto muito acima do altar: num fresco ilusionístico da abóbada da capela, a glória dos céus é revelada como uma explosão ofuscante de luz, da qual se desprendem nuvens de anjos jubilosos (grav. 704). É esta "explosão" celestial que dá força ao arremesso da seta do anjo e credibilidade ao êxtase da santa.

Para completar a ilusão, Bernini vai ao ponto de criar um público para o seu "palco": de cada lado da capela estão balcões como camarotes de teatro, onde figuras de mármore — membros da família Cornaro — também presencian o êxtase. O espaço destas figuras é o nosso e por isso é com se pertencessem à nossa realidade quotidiana, enquanto a Santa e o Anjo, dentro de um nicho monumental, ocupan um espaço real mas separado de nós, isolado pela moldur enorme. O fresco do tecto representa o espaço infinito impenetrável do Céu. Também no *Enterro do Conde d Orgaz* as figuras e o cenário formam um todo que com preende três planos de realidade (v. pág. 468). Comparand estas duas capelas, o leitor poderá analisar a profunda dife rença entre Barroco e Maneirismo.

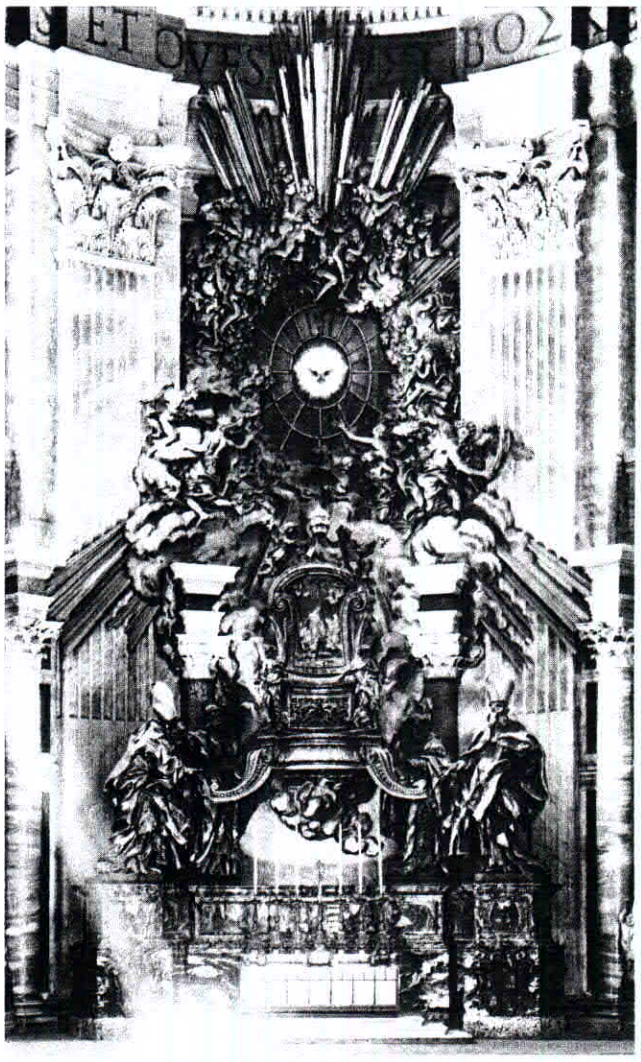
Bernini criaria outro conjunto, numa escala ainda mai grandiosa, na ábside de S. Pedro (grav. 701, ao fundo, grav. 705), sem dúvida, o ponto culminante da visita à igreja Uma explosão de luz simbolicamente celestial (entrando po uma janela autêntica com vitrais) parece impelir uma revoad de nuvens e anjos em direcção a nós. Estas nuvens envolver o *Trono de S. Pedro*, pairando no ar, quase imponderável vista, apenas assente nas mãos dos Quatro Doutores d Igreja.

Também a decoração interior de *Il Gesù* prova a audáci imaginativa de Bernini (grav. 706), embora neste caso o se

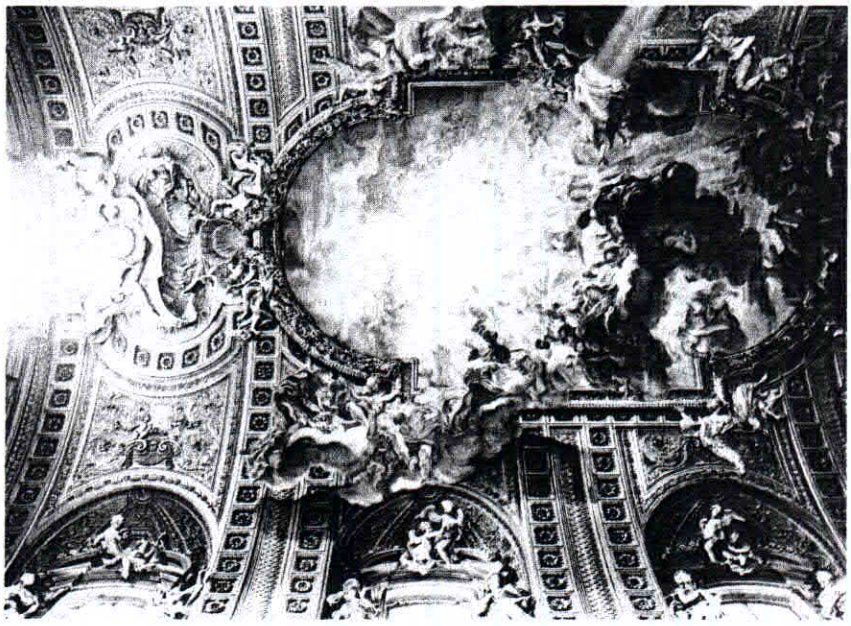
papel fosse unicamente consultivo. De facto, a pintura da abóbada seria confiada a Giovanni Battista Gaulli, seu jovem protegido, enquanto um talentoso ajudante, Antonio Raggi, tomaria a seu cargo os relevos de estuque. Ao vermos o fresco da nave transbordando tão dramaticamente para fora da sua moldura, até acabar nas figuras esculpidas, torna-se evidente que o plano foi concebido por Bernini: aqui, de novo, pressentimos o espírito da Capela Cornaro.

Quando desenhava o *Trono de S. Pedro*, Bernini delineou também, como "decoração exterior", a magnífica praça elíptica em frente de S. Pedro (grav. 700), à qual serve de imenso átrio, emoldurada por colunatas que o próprio artista comparou aos braços maternais da Igreja. A basílica, integrada num cenário grandioso de espaço "modelado", só pode ser comparada em importância ao antigo santuário romano de Palestrina (grav. 230-32).

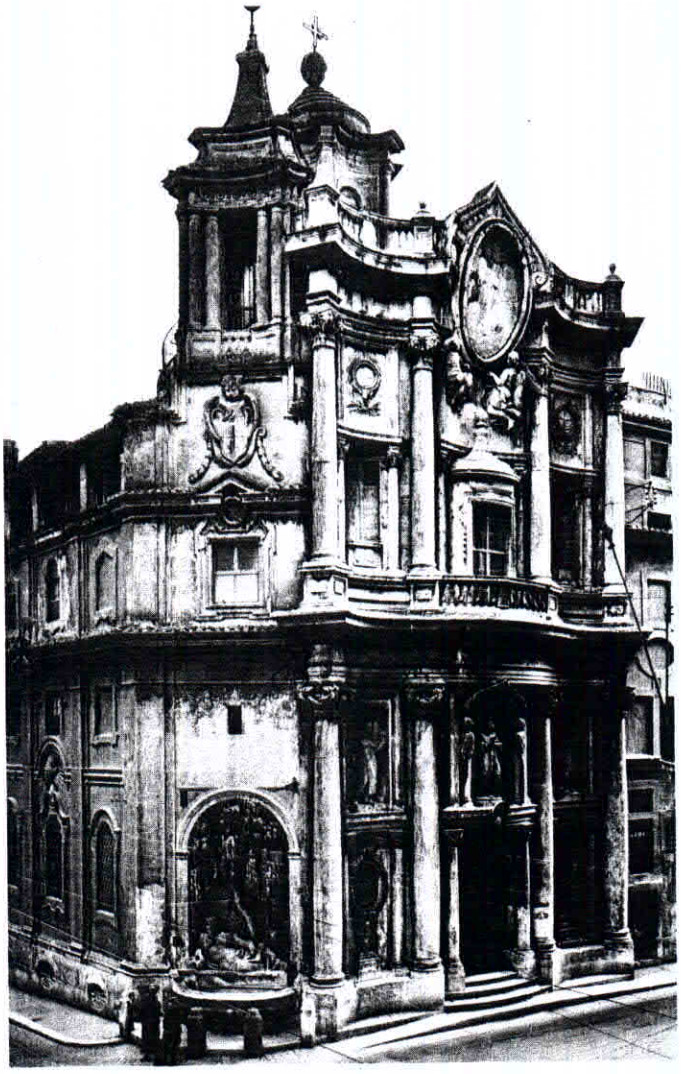
BORROMINI. Como personalidade, Bernini representa um tipo que já encontrámos entre os artistas do Proto-Renascimento — o homem do mundo, expansivo, e cheio de confiança em si próprio. O seu grande rival na arquitectura, Francesco Borromini (1599-1667), era do tipo oposto: génio reservado e emocionalmente instável, acabou por suicidar-se. O contraste entre os dois temperamentos ressaltaria das próprias obras, mesmo sem o depoimento de testemunhas contemporâneas. Ambas representam o apogeu da arquitectura barroca em Roma, mas enquanto o projecto de Bernini para a colunata de S. Pedro é de uma unidade impressionantemente simples, as estruturas de Borromini são extravagantemente complexas. O próprio Bernini estava de acordo com os que acusavam Borromini de flagrante desrespeito pela tradição clássica — consagrada na teoria e na prática do Renascimento — de que a arquitectura deve reflectir as proporções do corpo humano.



705. GIANLORENZO BERNINI. *Trono de S. Pedro*. 1657-66. Bronze dourado, mármore e estuque. Ábside de S. Pedro, Roma



706. GIOVANNI BATTISTA GAULLI. *Triunfo do Nome de Jesus* (fresco do tecto). 1672-85. *Il Gesù*, Roma



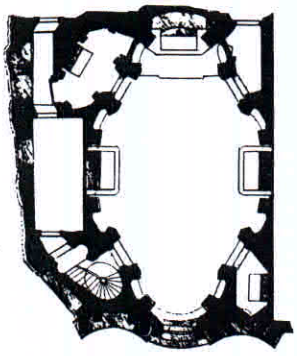
Compreendemos esta acusação quando vemos o primeiro grande projecto de Borromini, a Igreja de *S. Carlo alle Quattro Fontane* (grav. 707-9). O vocabulário não nos é estranho, mas a sintaxe é nova e inquietante; o jogo incessante de superfícies côncavas e convexas faz que toda a estrutura pareça elástica, "distorcida" por pressões que nenhuma construção anterior poderia ter suportado. O plano é uma elipse apertada nos extremos, sugerindo uma distorcida cruz grega, como se tivesse sido desenhada em borracha. Também o interior da cúpula parece "estirado" — se a tensão abrandasse, voltaria à forma primitiva. A fachada, onde as pressões e contra-pressões atingem a máxima intensidade, foi desenhada quase trinta anos depois. Borromini funde arquitectura e escultura de uma forma que deve ter escandalizado Bernini. Nunca tal fusão fora intentada desde a arte gótica.

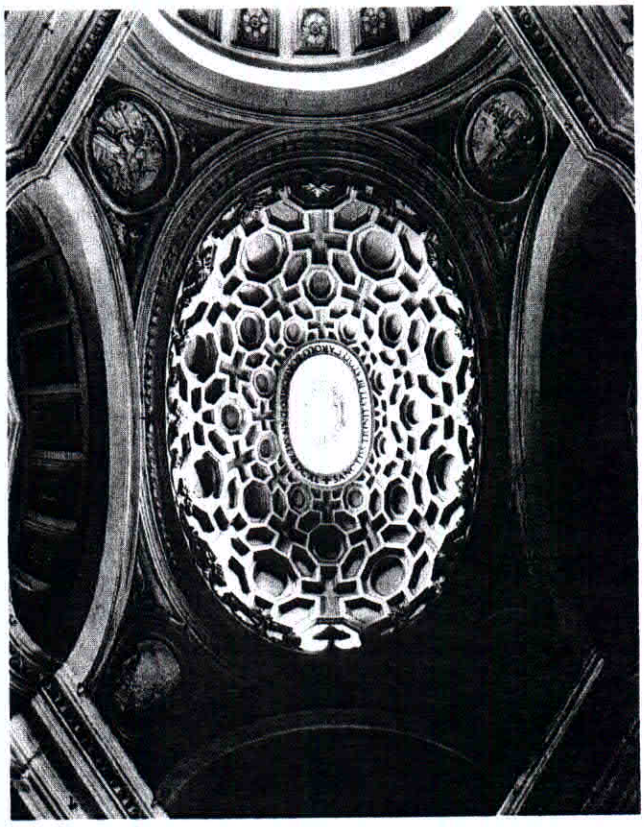
S. Carlo alle Quattro Fontane fez a reputação local e internacional de Borromini. "Nada semelhante", escreveu o chefe da ordem religiosa para que a igreja foi construída, "se pode encontrar em parte alguma do Mundo. Isto é atestado pelos estrangeiros... que tentam obter cópias da planta. Têm-nos sido pedidas por Alemães, Flamengos, Italianos, Espanhóis e até Indianos...". O projecto da igreja seguinte de Borromini, *S. Ivo* (grav. 710, 711), é mais compacto e igualmente ousado. A planta, uma estrela hexagonal, pertence inequivocamente ao tipo centrado. É possível que Borromini tivesse em mente estruturas octogonais como a de *S. Vitale de Ravena* (comp. grav. 306-9). Simplesmente, não subdividiu o espaço numa grande "nave" com cúpula, cercada por deambulatório ou capelas; cobriu-o todo com uma cúpula enorme, prolongando o esquema da estrela hexagonal até à base circular da lanterna. Uma vez mais, o ritmo côncavo-convexo domina

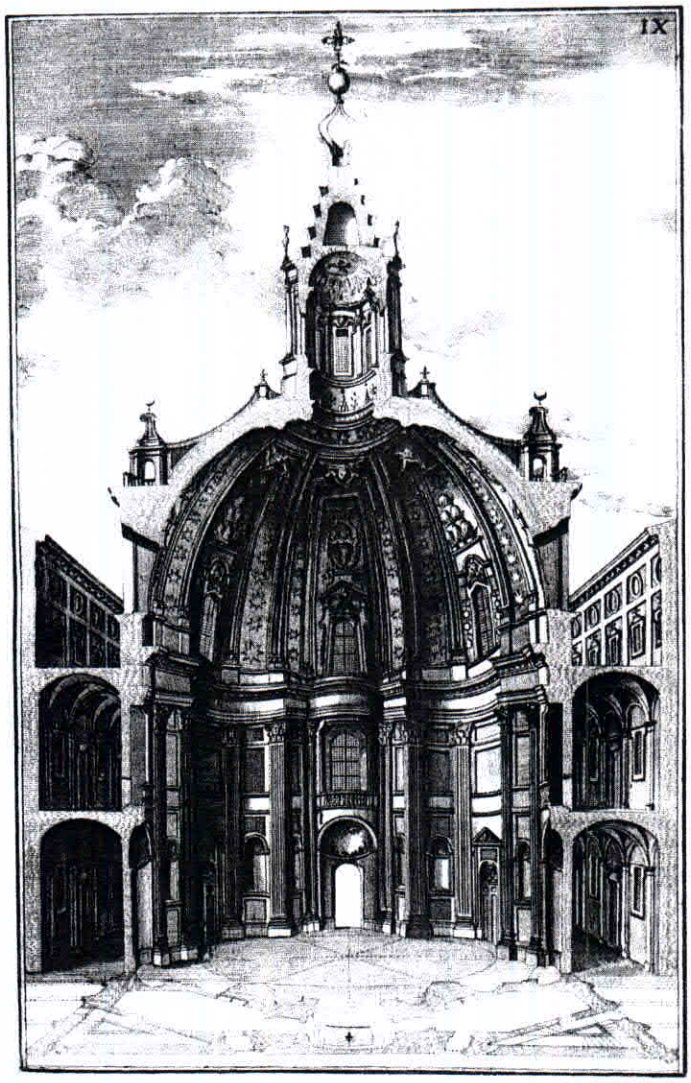
707. FRANCESCO BORROMINI. Fachada de S. Carlo alle Quattro Fontane, Roma 1665-67

708. Planta de S. Carlo alle Quattro Fontane, Ab. 1638

709. Cúpula de S. Carlo alle Quattro Fontane







710. FRANCESCO BORROMINI.
Corte de S. Ivo, Roma. Ab. 1642

todo o projecto — o edifício quase pode ser descrito como uma versão alargada e virada do avesso do *Templo de Vénus* em Baalbek (grav. 250, 251).

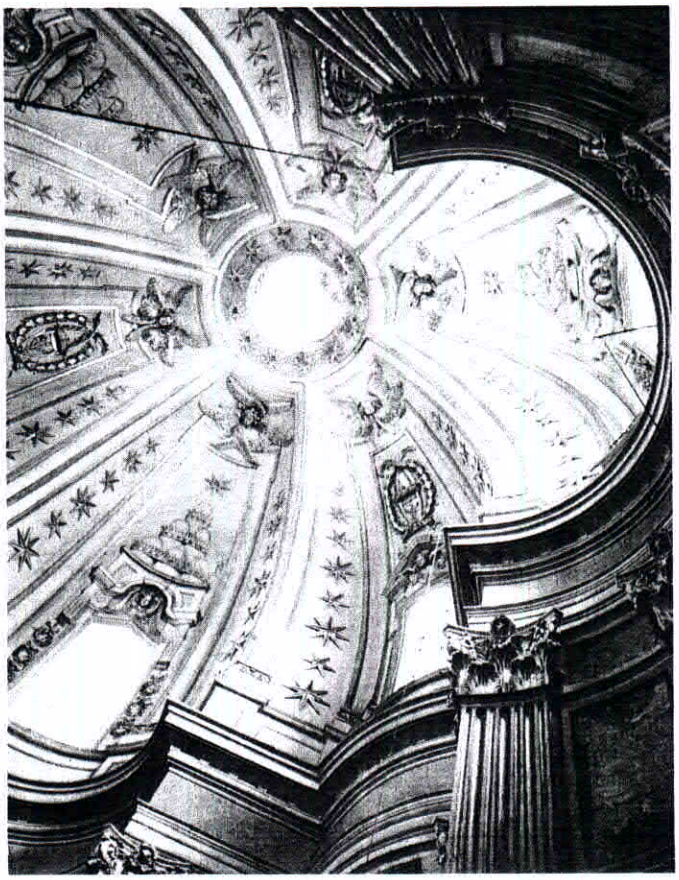
Um terceiro projecto de Borromini tem interesse como uma crítica do Barroco Pleno à basílica de S. Pedro. Maderno não resolvera um problema: embora a sua fachada, quando vista à distância, forme uma unidade impressionante com a cúpula de Miguel Ângelo, esta fica gradualmente escondida pela frontaria à medida que nos aproximamos da igreja. Borromini desenhou a fachada de *S. Agnese* na Praça Navona (grav. 712) tendo em mente este conflito. A parte inferior, adaptada da frontaria de S. Pedro, é encurvada para dentro, de tal maneira que a cúpula — uma versão esbelta da de Miguel Ângelo — faz as vezes da parte superior da fachada. A justaposição dramática de elementos côncavos e convexos, sempre característica de Borromini, é ainda acentuada pelas duas torres (semelhantes às que chegaram a estar planeadas para S. Pedro), as quais formam uma tríade monumental com a cúpula. Uma vez mais, Borromini associa elementos góticos e renascentistas — a fachada de duas torres e a cúpula — fundindo-os num todo notavelmente "elástico".

TURIM

A Arquitectura

GUARINI. A riqueza das ideias novas introduzidas por Borromini viria a ser explorada não em Roma mas em Turim, capital da Sabóia, que se tornou o centro criador da arquitectura barroca na Itália, nos finais do século XVII. Em 1666, a cidade atraiu a si o mais brilhante sucessor de Borromini, Guarino Guarini (1624-83), um frade teatino, cujo génio arquitectónico tinha sólidas bases filosóficas e matemáticas. O seu traçado para a fachada do Palácio *Carignano* (grav. 713, 714) repete em maior escala o movimento ondulante de *S. Carlo alle Quattro Fontane* (grav. 707), com um vocabulário altamente pessoal. Por incrível que pareça, o exterior do edifício, até ao mais pequeno pormenor ornamental, é inteiramente de tijolo.

Mais extraordinária ainda é a cúpula de Guarini para a capela do Santo Sudário — uma construção circular ligada à Catedral (grav. 715, 716). O alto cilindro, em que alternam janelas e nichos, é constituído por motivos à maneira de Borromini, já nossos conhecidos, mas, para além deles, penetramos num mundo de pura ilusão. A superfície interior da cúpula de *S. Carlo alle Quattro Fontane*, embora tornada imaterial pela luz e pelo jogo dos bizarros favos-caixotões, ainda era reconhecível (grav. 709); mas aqui a superfície desaparece por completo num labirinto de nervuras segmentadas



711. Cúpula de S. Ivo

712. FRANCESCO BORROMINI. S. Agnese na Praça Navona, Roma, 1653-63

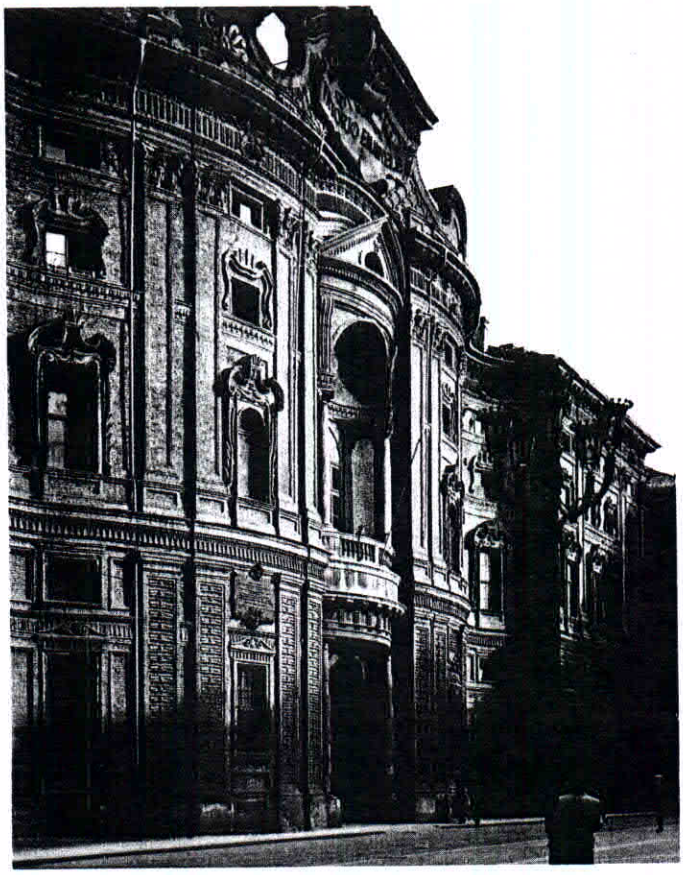
que transforma a cúpula num gigantesco caleidoscópio. Por cima deste espaço tubular que parece não ter fim, paira, dentro de uma estrela resplandecente, a pomba do Espírito Santo.

Ao que sabemos, só existe em todo o mundo uma cúpula semelhante: a da Mesquita de Ulu em Erzurum, na Arménia turca, construída c. 1150 (grav. 717). Como poderia Guarini conhecê-la? Ou conseguiu obter os mesmos efeitos por mera coincidência? A cúpula de Guarini tem um sentido simbólico antiquíssimo, o da cúpula do Céu (v. pág. 423, grav. 577-79). Mas a harmonia objectiva do Proto-Renascimento tornou-se aqui subjectiva, é uma experiência compulsiva do infinito. Se o traçado de Borromini sugere por vezes uma síntese de Gótico e Renascimento, é Guarini quem dá o passo seguinte e decisivo: nos seus escritos teóricos, põe em contraste a arquitectura "muscular" dos Antigos com o efeito oposto das igrejas góticas — tão frágeis que parecem sustentar-se unicamente por uma espécie de milagre — e manifesta igual admiração por ambos os estilos. Esta atitude corresponde exactamente à sua própria prática: graças ao emprego das mais avançadas técnicas matemáticas do seu tempo, Guarini conseguiu milagres arquitectónicos ainda maiores que os da aparente imponderabilidade das diversas estruturas góticas.

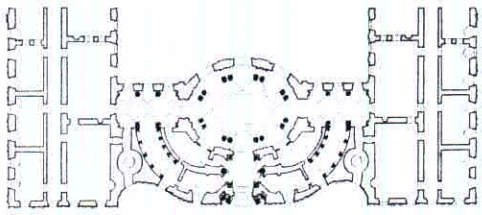
A Arquitectura

Não é de admirar que o estilo criado por Borromini e desenvolvido por Guarini viesse a alcançar o apogeu a Norte dos Alpes, na Áustria e no Sul da Alemanha, onde uma tal síntese de Gótico e Renascimento podia contar com uma recepção particularmente calorosa. Nestes países, assolados pela Guerra dos Trinta Anos, e onde pouco se construiu quase até ao fim do século XVII, o Barroco foi um estilo importado, trazido principalmente por visitantes italianos. Os arquitectos nacionais apenas ganhariam evidência na década de 1690, início de meio século de intensa actividade e durante o qual se ergueram algumas das mais imaginativas criações na história da arquitectura. Temos de nos contentar com uma pequena amostra destes monumentos, erigidos para glorificação de príncipes e prelados que, de um modo geral, apenas merecem ser lembrados como generosos patronos das artes.

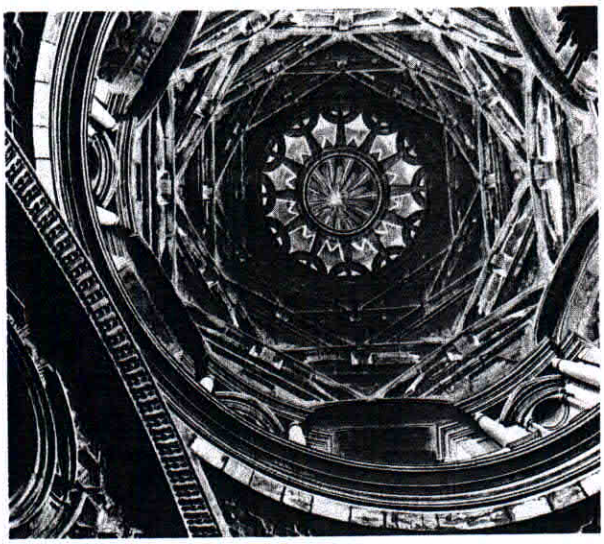
FISCHER VON ERLACH. Johann Fischer von Erlach (1656-1723), o primeiro grande arquitecto do Barroco Final no Centro da Europa, está directamente ligado à tradição italiana, como no traçado para a Igreja de S. Carlos Borromeu em Viena (grav. 718, 719), que combina a fachada de S. Agnese de Borromini e o pórtico do Panteão (grav. 212, 238) com um par de colunas gigantes, derivadas da Coluna de Trajano (grav. 265), substituindo as torres da fachada, transformadas em pavilhões laterais, reminiscentes do pátio do Louvre (comp. grav. 688). Através da integração destes elementos rígidos da arte romana imperial nas curvaturas flexíveis da sua igreja, Fischer von Erlach consegue exprimir,



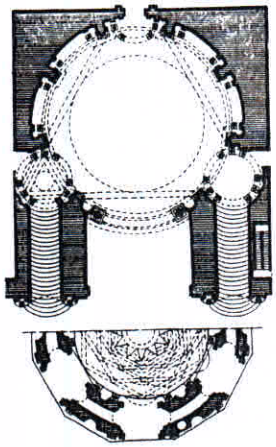
713. GUARINO GUARINI. Fachada do Palácio Carignano, Turim. Ab. 1679



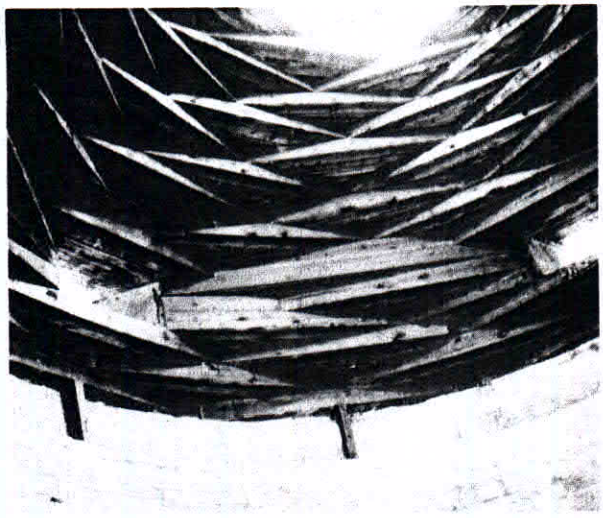
714. Planta do Palácio Carignano



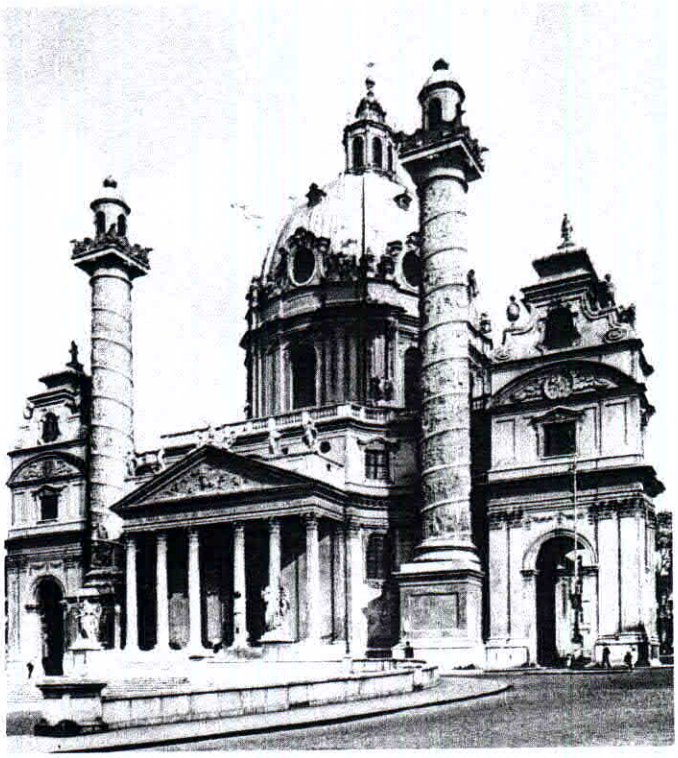
715. GUARINO GUARINI. Cúpula da Capela do Santo Sudário. Catedral de Turim. 1668-94



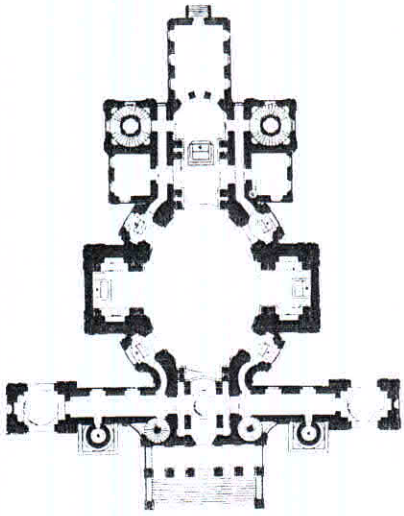
716. Planta da Capela do Santo Sudário e (em baixo) da cúpula



717. Cúpula de madeira da Mesquita de Ulu, Erzurum. Seldjúcida. c. 1150



718. JOHANN FISCHER VON ERLACH. Fachada de S. Carlos Borromeu. Viena. 1716-37



719. Planta de S. Carlos Borromeu

de forma mais arrojada do que qualquer outro arquitecto italiano do Barroco, a capacidade do Cristianismo de assimilar e recriar o esplendor da Antiguidade.

PRANDTAUER. Mais monumental ainda, graças à soberba situação, é o Mosteiro de Melk (grav. 720), de Jakob Prandtauer (1660-1726) cujos vários edifícios se ligam numa estreita unidade tendo por centro a igreja: ocupa a crista de um promontório sobre o Danúbio e ergue-se da rocha, não como uma fortaleza, mas como uma visão de glória celestial. O interior da igreja (grav. 721) reflecte ainda a planta de *Il Gesù*

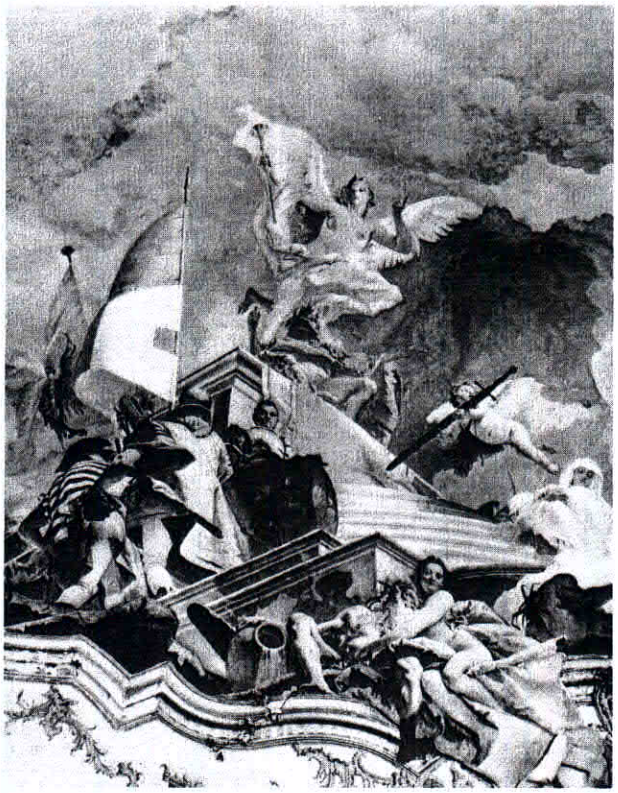
720. JAKOB PRANDTAUER. Mosteiro de Melk, Áustria. Ab. 1702

mas a iluminação abundante, o jogo de curvas e contracurvas e a graça imponderável da escultura em estuque dão-lhe uma leveza aérea bem distante do Barroco Romano. As paredes e as abóbadas parecem delgadas e maleáveis, como membranas que a força expansiva do espaço interior pode romper.

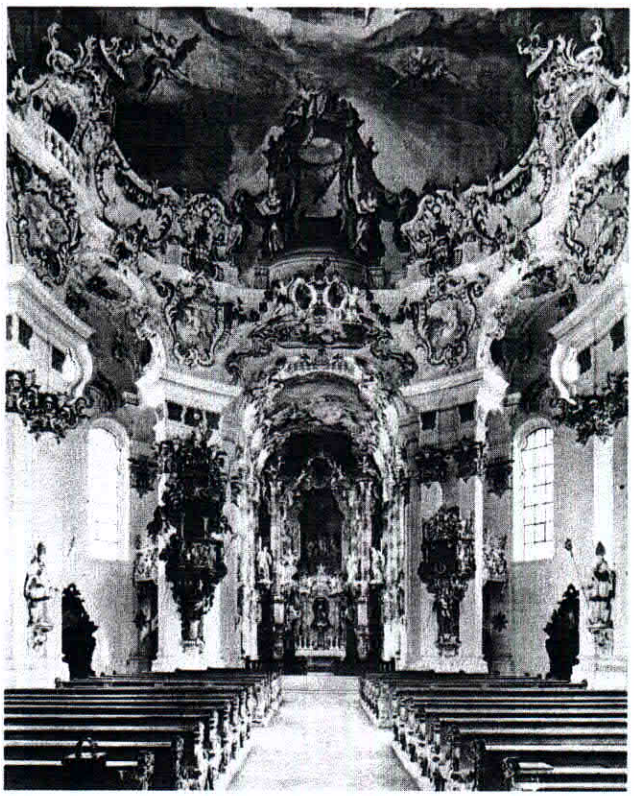
NEUMANN; TIEPOLO. É uma tendência que levarão ao máximo os arquitectos da geração seguinte, como Balthasar Neumann (1687-1753), o mais importante de todos. O seu maior projecto, o Palácio Episcopal de Wurzburgo, inclui a belíssima *Kaisersaal* (est. 97), um grande salão elíptico, decorado a branco, ouro e tons pastel — a combinação de cores preferida nos meados do século XVIII. Os elementos estruturais, como colunas, pilastras e arquitraves estão agora reduzidos ao mínimo. As janelas e segmentos de abóbada são enquadrados por molduras contínuas, a modo de fita, e as superfícies brancas totalmente cobertas por desenhos ornamentais irregulares. Este repertório de motivos rendilhados e ondulados, nascido em França c. 1700, é a marca característica do estilo Rococó (v. pág. 556), aqui combinado, com rara felicidade, com a arquitectura alemã do Barroco Final.

O tecto, como uma membrana, proporciona tantas aberturas ilusionísticas de toda a espécie que deixa de ser sentido

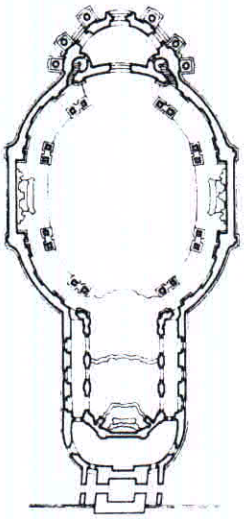
721. PRANDTAUER, BEDUZZI e MUNNGENAST. Interior da Igreja do Mosteiro de Melk. Acabada c. 1738



722. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO. Fresco do tecto da Kaisersaal (pormenor; v. est. 97). 1751. Palácio Episcopal de Würzburgo



723. DOMINIKUS ZIMMERMANN. Interior de Die Wies. Alta-Baviera. 1745-54



724. Planta de Die Wies

como um limite espacial. Nestas aberturas, todavia, não rompem avalanches de figuras impelidas por dramáticas explosões de luz, como nos tectos romanos (grav. 706), mas abre-se um céu azul e nuvens banhadas de sol, com uma ou outra criatura alada a vogar nessa vastidão sem limites, orlada por sólidos grupos de figuras (grav. 722). Aqui, a última e mais requintada fase da decoração ilusionística de tectos está representada pelo seu maior mestre, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Veneziano de nascimento e formação, Tiepolo combinou a tradição ilusionística do Barroco Pleno com a pompa de Veronese. O domínio da luz e da cor, a graça e rara felicidade da pincelada, levaram a sua fama muito para além da terra natal. Nos frescos de Würzburgo, as suas capacidades atingem o auge. Convidado a decorar o Palácio Real de Madrid, aí gastou os seus últimos anos.

ZIMMERMANN. Um contemporâneo de Balthasar Neumann, Dominikus Zimmermann (1685-1766), criou o que talvez seja o melhor traçado espacial dos meados do século XVIII, a igreja bávara popularmente chamada *Die Wies* (grav. 723, 724). A fachada é tão simples que a riqueza do interior ainda se torna mais impressionante. Tal como na *Kaisersaal*, a planta é elíptica, mas o tecto assenta em suportes emparelhados independentes, de modo que a configuração espacial se torna mais complexa e fluida; a despeito da jovial decoração Rococó, lembra uma *Hallenkirche* do Gótico Alemão (grav. 444). Aqui, finalmente, a profética revalorização da arquitectura gótica por Guarini tornou-se realidade.