

Considerações sobre a arquitetura
francesa dos séculos XVI e XVII
Considerations on the French architecture
of the XVIth and XVIIth centuries

Gustavo Schnoor

Mestre em História e Crítica da Arte pela EBA da UFRJ.

Professor Assistente no Curso de Licenciatura em Educação

Artística/ Habilitação História da Arte da Faculdade de Educação
da UERJ.

Resumo:

O ensaio critica o tradicional conceito de "Renascimento", para definir a arte e a arquitetura realizadas fora da Itália, nos finais do século XV e ao longo do século XVI, assim como o uso de "arquitetura renascentista francesa" e "classicismo francês do século XVII", tendo em vista as discussões das últimas décadas, ampliando ou restringindo o emprego dos termos "Maneirismo" e "Barroco".

Abstract:

The present essay criticizes the concept of "Renaissance" to describe the art and the architecture created out of Italy in the end of the XVth century and through most of the XVIth, as well as it criticizes the use of the terms "French Renaissance architecture" and "French Classicism of the XVIIth century" after the discussions in the last decades on the "uses and misuses" of the terms "Mannerism" and "Baroque".

Palavras-Chaves:

Arquitetura/Maneirismo/Barroco

Architecture/Mannerism/Baroque

I. Introdução

Em tese aprovada pelo Mestrado em História e Crítica da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ¹, exponho a constatação de que parte considerável da arquitetura neoclássica não tomou como modelo as obras-primas arquitetônicas gregas, romanas ou renascentistas.

Principalmente em sua fase inicial, ela se baseou na linguagem da arquitetura maneirista italiana, em seu vocabulário formal e em alguns de seus exemplos arquetípicos, o que me levou a reivindicar o uso do termo “arquitetura neomaneirista”.

Embora todos os grandes estilos tenham sido revisitados, dentro do vasto panorama historicista do Ecletismo arquitetônico dos séculos XVIII e XIX – gerando, portanto, todos os “neos” possíveis –, a historiografia jamais se refere, em suas subdivisões da arquitetura neoclássica, a uma tendência neomaneirista, como o faz em relação à neogrega (ou neo-helênica), à neo-romana e à neo-renascentista, nem quando trata das demais tendências românticas (ou historicistas ou ecléticas).

Para demonstrar a existência de uma arquitetura neomaneirista, era necessário enfrentar uma série de questões prévias, a começar pela própria conceituação de “Maneirismo”, um tema ainda extremamente polêmico, e de “arquitetura maneirista”, um termo talvez ainda mais vago e nebuloso, usado por pouquíssimos historiadores.

Por sua vez, o tema destas páginas – a arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII – deve-se às pesquisas que tiveram de ser efetuadas no sentido de tentar compreender as constantes referências historiográficas ao chamado “Classicismo francês do século XVII,” já que o estilo teria sido o partido básico para as experiências neoclássicas de Gabriel e de outros arquitetos franceses da segunda metade do XVIII².

Tal afirmação nos coloca frente a uma quinta fonte de que se teria servido a inspiração neoclássica e, deste fato, surgem necessariamente outros aspectos problemáticos. O primeiro deles logo se configura ao sairmos da esfera dos grandes termos histórico-estilísticos, já que podemos nos referir, sem problemas, às tendências neogrega, neo-romana, neo-renascentista e neomaneirista como divisões da arquitetura neoclássica, mas é impossível falarmos de um “neoclassicismo francês do século XVII”, sem causar, ao menos para o leigo, uma enorme confusão.

Além de tal inadequação, o próprio termo “Classicismo francês do século XVII” está longe de ser uma unanimidade, e outros rótulos – como “Classicismo barroco” ou “Barroco clássico” – foram igualmente empregados na tentativa de definir o estilo.

A presença de um gosto barroco, nesta arquitetura, evidenciada nestes outros termos, parece um sério impedimento para falarmos de um “Classicismo” ou para que possamos nos referir a ele como o “Classicismo francês do século XVII”. Além disto, nos defrontamos com a contradição de uma arquitetura barroca (mesmo que de um barroco discreto), ter sido modelo para a neoclássica.

Investigar os aspectos clássicos e barrocos desse estilo, em suas obras exponenciais, acabou por determinar a busca das raízes, das origens de tal classicismo, de sua postura frente à tradição imediata, o que definiria – ou não – sua originalidade, sua especificidade em relação à arquitetura francesa do século XVI.

Ao abordar este tema, outras questões se colocam, de imediato, pelas diferentes definições da historiografia sobre o que tenha sido o “Renascimento fora da Itália” e seus limites cronológicos com o Gótico e com o Maneirismo.

Assim, de todas as questões em que se desdobrou a tese sobre a arquitetura neomaneirista, estas páginas se propõem a fazer uma revisão e uma síntese do que foi pesquisado e pensado em relação à arquitetura francesa dos séculos XVI e XVII.

Pela extensão do assunto abordado, no entanto, tornou-se impositiva uma divisão temática, ficando, assim, o capítulo referente à arquitetura do século XVII, para o próximo número desta publicação.

A escolha do tema se deve ao interesse que possam despertar, no leitor, algumas informações não registradas em obras tradicionais e outras tantas considerações que estes dados provocam, além, é claro, da beleza – ora graciosa, ora grandiosa – de seus exemplares mais célebres e de sua importância como modelos para a arquitetura posterior.

Em nosso país, algumas construções ecléticas de vulto, que sobreviveram à sanha demolidora das últimas décadas, encontram-se essencialmente referenciadas – em especial, nos exteriores – à arquitetura francesa desses séculos. Isto pode ser atestado, no Rio de Janeiro, por exemplo, em duas obras de excepcional qualidade: o Palácio Laranjeiras, residência oficial do Governador do Estado, em Laranjeiras, e o Palacete dos Guinle, em esquina da Rua S. Clemente e Rua D. Mariana, em Botafogo.

II. Considerações sobre o Maneirismo:

As definições sobre o conceito histórico-estilístico – e sua maior ou menor aplicabilidade à arte e à arquitetura do século XVI (e parte do XVII) – são tantas quantos os autores

que se dedicaram ao tema, se bem que todos possam ser agrupados em algumas linhas básicas de interpretação.

Segundo Pais da Silva³, a obra de K. Buss, *Manierismus und Barockstil, ein Entwicklungsproblem der florentinischen seicentomalerei (...)*, de 1911, seria uma das primeiras a tratar o Maneirismo como um período artístico definido. As de Dvorák⁴ e Friedländer⁵, na década seguinte, colocavam o Maneirismo no centro das discussões, e vários dos maiores historiadores do século sentiram-se na obrigação de rever suas posições ou de colocar seus pontos de vista.

A direção analítica que me parece ter maior força – por ser a que realmente redimensiona o estilo – desenvolve-se a partir de Max Dvorák e, especialmente pela influência do mais difundido livro de Nikolaus Pevsner⁶, esta linha interpretativa do Maneirismo chegou a ser chamada de “pevsneriana”.

Ela se desenvolveria, na década de 1960, com a contribuição fundamental da interpretação sócio-psicológica de Hauser⁷.

É apenas a partir dela que se entende o Maneirismo como a crise do Renascimento que se expressaria, em toda a cultura da época, pela tentativa de conciliação entre valores paradoxais, antitéticos, e, especificamente na arte, entre classicismo e anticlassicismo.

Em outro pólo estão autores em uma rígida postura formalista, restringindo o conceito ao radical da palavra e exigindo, assim, que o termo Maneirismo seja considerado pertinente apenas à arte do século XVI, que tenha realizado bizarrices engenhosas e criações que expressem valores de sofisticação, de virtuosismo técnico, de afetação elegante, ou seja, apenas ao que John Shearman define como *the stylish style*.⁸

Dentro da mesma linha crítica formalista, embora ainda mais historicista, uma outra direção interpretativa propõe os ciclos da “vida das formas”, estabelecendo paralelos e encontrando características maneiristas em diversos períodos históricos.

Neste sentido, Gustav Hocke⁹, a partir de seu mestre Ernst Curtius, propõe o labirinto como uma das concepções centrais do Maneirismo e expõe como o experimentalismo de vários maneiristas se encontra em paralelo formal e iconográfico com várias pinturas modernas, especialmente obras de autores expressionistas, cubistas e surrealistas.

O autor, entretanto, ao identificar o estilo somente à idéia de uma reação anticlássica que se sucederia constantemente aos períodos clássicos, chega a definir como maneiristas obras decididamente barrocas, e acaba por substituir, apenas, um conceito pelo outro.

Leonardo Benevolo¹⁰ chegou a afirmar que o Maneirismo em arquitetura só se iniciaria após a morte de Michelangelo, em 1564 (!), enquanto John Bury¹¹, apoiando-se em Lotz¹², pretende identificar a produção arquitetônica maneirista tão-somente à primeira metade do século XVI, propondo o termo “Estilo da Contra-Reforma” como mais adequado para designar a arquitetura da segunda metade do Cinquecento.

A tradição historiográfica considerava o Gesù, de Vignola e Della Porta, como manifestação protobarroca ou “post-renascentista”¹³, mal conhecendo – ou literalmente ignorando – a existência de uma arquitetura maneirista.

A confusão torna-se esclarecedora quando se observa que Bruno Zevi¹⁴, por exemplo, considera Vignola como um renascentista. Até meados deste século, a historiografia tende a considerar o estilo maneirista apenas como uma escola decadente da pintura e da escultura renascentistas.

Desta forma, todos os grandes maneiristas foram empurrados para o Renascimento, para o Barroco ou para ambos – um fenômeno que referenda a visão hauseriana, ao testemunhar a ambivalência inerente ao Maneirismo.

Desde Wölfflin¹⁵, o Ocidente acostumou-se à idéia de uma oposição e de uma transposição, na História da Arte, do Renascimento ao Barroco, ignorando ou menosprezando uma inevitável terceira realidade, resultante do próprio conflito entre estes dois conceitos e seus respectivos estilos.

Quando exige que o termo “Maneirismo” se restrinja apenas às expressões artísticas que valorizam a maneira, rejeitando sua aplicação a tudo que denote esforço e violência ou simplicidade e clareza, Shearman não reconhece o caráter contraditório da arte do Cinquecento como espelho da crise de seu tempo, e chega a questionar a idéia de tal crise, ao lhe contrapor, em uma leitura superficial, o tom de graça e sofisticação dominante em seu maneirismo.

Desta forma, este importante autor inglês revela desconhecer a psicologia do narcisismo, e – em que pese sua brilhante contribuição à compreensão da linguagem formal de grande parte da arte maneirista – a visão que propõe torna claras as limitações do trabalho orientado por uma única metodologia para que se possa pretender uma compreensão mais aprofundada e mais abrangente da História da Arte.

Sua exigência (de nos restringirmos à relação íntima entre o conceito de maneira e o de Maneirismo) foi contestada, em uma coletânea de ensaios editada em 1968, por Pevsner¹⁶, invocando, entre outros argumentos, a impossibilidade de estabelecermos tal relação, por exemplo, entre conceitos como “godo” e “Gótico”.

Quanto à visão “pevsneriana” do Maneirismo, Bury afirma que um conceito tão vasto, ao abrigar toda a produção arquitetônica brasileira do século XVI aos inícios do XVIII, torna-se não-operacional, reunindo uma tal diversificação formal que colocaria em cheque a coerência e, portanto, o próprio sentido da existência do conceito¹⁷.

No entanto, o mesmo exemplo de Pevsner – o Gótico – pode ser usado para contestarmos este critério exclusivo de absoluto rigor formal.

É evidente, por exemplo, que há pouquíssima coerência formal entre estéticas tão diversas quanto as que produziram o Gótico Primitivo dos ingleses e o Flamejante dos franceses, ou a dos palácios góticos toscanos e a dos venezianos.

Entre tantos casos análogos, lembremos que não se encontra grande coerência formal entre as pinturas de Masaccio, de Botticelli e de Giorgione, que toda a historiografia reúne sob o conceito de “Renascimento”, ou entre o realismo tenebrista de Caravaggio, o colorismo de Rubens e a contenção classicista de Poussin, unidos pelo termo “Barroco”.

Se, nos exteriores da arquitetura da primeira metade do século XVI, predomina o gosto por um decorativismo plasticista, pelo horror vacui (do qual se desenvolveria, no século seguinte, a tendência propriamente barroca), e se o “Estilo da Contra-Reforma”, com sua disciplina e severidade externa, parece predominar no panorama da segunda metade, torna-se evidente que as duas tendências coexistiram ao longo de todo o século.

Além disto, os interiores devem ser considerados em suas relações contrastantes com os exteriores, e este é um aspecto da arquitetura quase ignorado pelos diversos autores, embora pareça caracterizar a maior parte das obras de todo o período em questão. Este contraste pode ser atestado em vários dos mais importantes empreendimentos da arquitetura maneirista.

Ao decorativismo da fachada do Palácio Real de Granada, projetado para o Imperador Carlos V, Pedro Machuca contrapôs uma colunata circular, delimitando o pátio interno, de um purismo formal rigoroso. Mesmo os elementos decorativos das paredes da galeria à volta são consideravelmente mais simples.

Os exteriores da Galeria de Francisco I, em Fontainebleau, não prenunciam o interior, dominado pelo luxo dos forros em caixilhos dourados e das superfícies pintadas e animadas pela vibração plástica dos estuques de Rosso.

Mal iniciado e nunca concluído, o projeto de decoração dos interiores do Escorial teria oposto uma grande sobrecarga visual à “ostensiva simplicidade” das superfícies externas. Aliás, John Bury chama a atenção para a contradição no uso do termo luso “estilo chão” para uma arquitetura que, plana, lisa, “chã” nos exteriores, cobria-se de talha dourada nos

interiores¹⁸.

Um termo calcado apenas no aspecto externo da arquitetura não pode ter a validade que se confere aos grandes conceitos estilísticos da História da Arte. Apesar disto, o grande historiador inglês da arte luso-brasileira não percebe que sua proposta do termo “Estilo da Contra-Reforma” também associa esta mesma arquitetura ao severo despojamento determinado pelo Concílio de Trento, mas que, como o próprio Bury destaca, só se verifica nos exteriores.

Dentro do extraordinário leque de soluções plásticas e espaciais da arquitetura do séc. XVI, nem o horror vacui maneirista chega a ter as características de naturalismo e dinamismo do Barroco nem o amor vacui maneirista chega a recuperar a pureza dos elementos e o equilíbrio compositivo, ou seja, a integridade da linguagem da arquitetura do Renascimento.

A necessidade de criarmos termos estilísticos específicos – por regiões, nações, ou, dentro de um mesmo país, pelos nomes dos soberanos¹⁹, justifica-se pela complexidade implícita na dimensão das grandes categorias, dos grandes estilos, dos grandes períodos.

Se é verdade que o “Estilo da Contra-Reforma” domina a segunda metade do século, ainda assim o termo só tem sentido enquanto uma subdivisão do conceito mais amplo de “Maneirismo”.

Atualmente, entendemos tal conceito como referente a uma hesitação entre duas (ou até mais) tradições construtivas e decorativas.

O termo abriga todos os hibridismos resultantes, toda a justaposição paradoxal destas tradições, que fez com que se elevasse a contradição à essência do fenômeno artístico.

Este é o elemento comum aos mais diversos resultados formais e espaciais, constituindo o caráter fundamental do estilo e permitindo nele reunir todas as incontáveis diferenças nacionais e regionais de sua arquitetura e de sua arte.

A idéia destes “renascimentos transalpinos”, dominante em toda a historiografia de arte editada em nosso século, tende a ser superada pela constatação de que pouquíssimas criações anteriores a 1520, realizadas por artistas não-italianos, poderiam ser definidas como realmente clássicas e, portanto, não chegariam a configurar um “Renascimento”.

Nesta linha de interpretação histórico-artística, os demais países europeus desenvolveram a cultura gótica até tal data, aproximadamente, e, a partir de então – absorvendo tanto a herança renascentista como já também as transformações operadas nesta herança pelo Maneirismo italiano – teriam realizado uma transposição direta do Gótico ao Maneirismo.

O Renascimento é considerado, conseqüentemente, como um fenômeno restrito

III. Considerações sobre a arquitetura francesa do século XVI

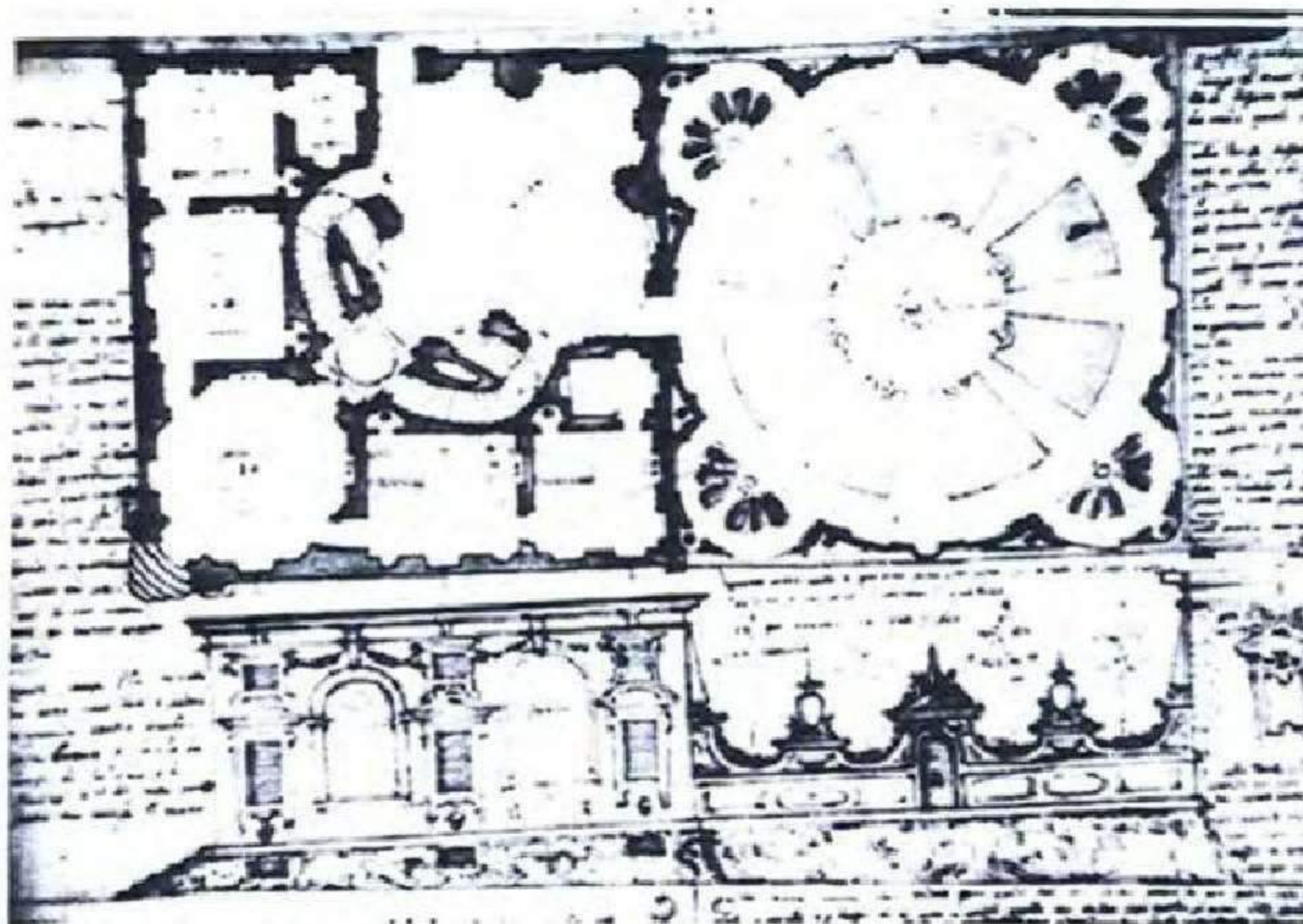
Um princípio metodológico fundamental para a definição do que seja o novo – do que seja um elemento próprio, um aspecto característico de um novo estilo – é o que se baseia na diferenciação entre um fato casual (ou um episódio construtivo, em arquitetura) e o tema de uma época²⁰.

O elemento precursoramente aparecido, tornando-se dominante apenas no período seguinte, não pode ser considerado próprio de sua época nem desmerece o estilo que o incorpora como um traço seu e definitivo.

Se julgássemos como próprias do Maneirismo todas as inovações que aparecem em caráter único ou em poucas obras de sua produção arquitetônica, teríamos de concluir que o Barroco pouco acrescentaria de realmente original a essas invenções.

Embora todos a vinculem ao gosto barroco, a elipse foi especialmente utilizada em molduras e vãos, por maneiristas como Sansovino, Castello, Vasari e Salviati.

Mesmo a planta elíptica, realizada por Bernini na Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, em Roma, e considerada um partido tipicamente barroco por sua elasticidade²¹, já pode ser atestada em criações maneiristas, como, por exemplo, em duas das últimas igrejas de Vignola (que a preconizara, em seu tratado, como ideal para o espaço religioso), e na forma do salão principal do Projeto para uma villa suburbana, de Giovanni Antonio Dosio.

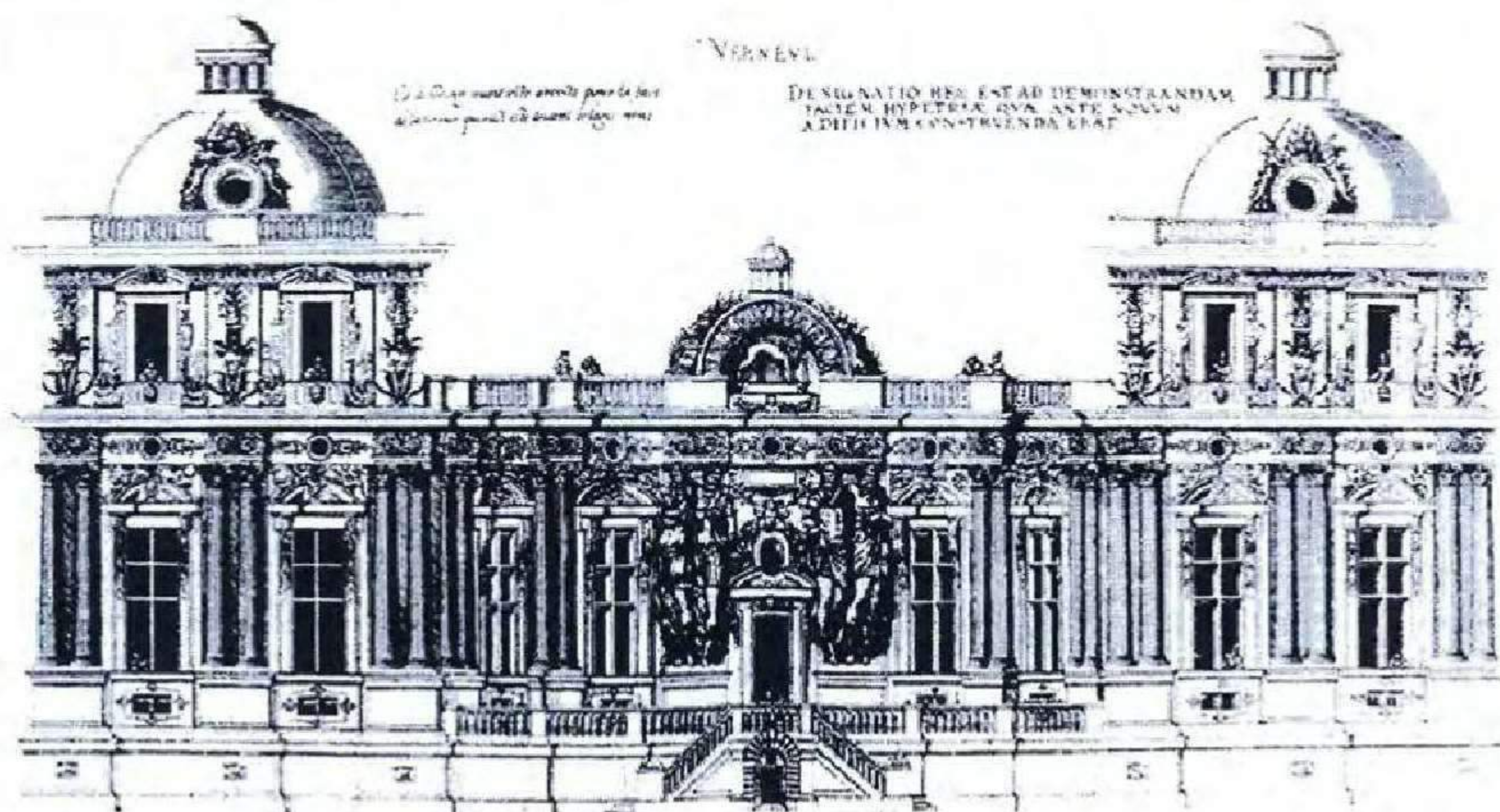


Dosio – Projeto para uma villa suburbana.

Neste projeto, Dosio antecipa a linguagem espacial barroca (como definida por Zevi²²), em mais de meio século, ao interpenetrar formas geométricas elementares na criação de uma realidade espacial complexa e dinâmica.

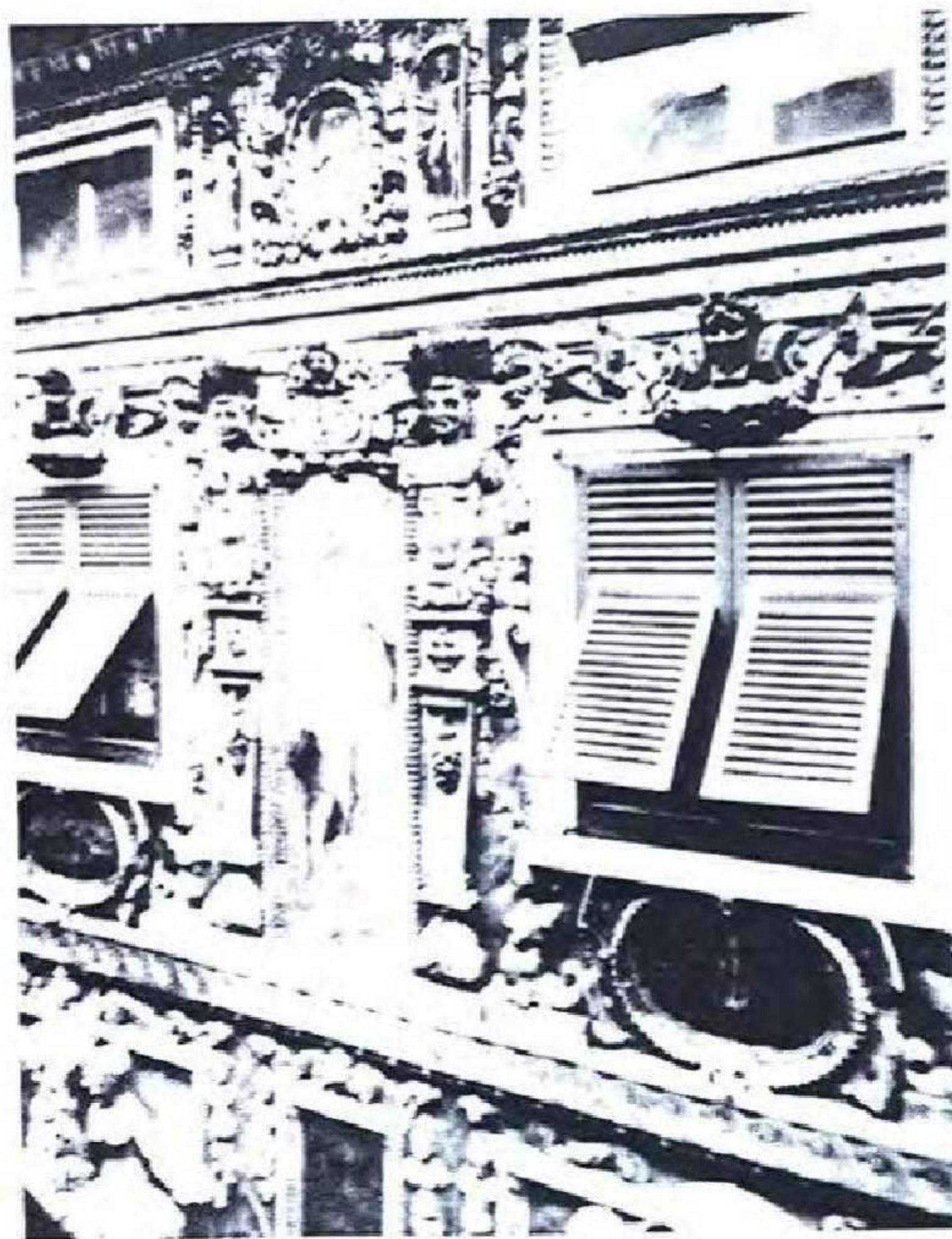
A elipse coroada por duas feiras de muguet aparece na ala maneirista do Louvre, edificada por Pierre Lescot, mas seria apenas na arquitetura francesa do século seguinte que o motivo decorativo se tornaria característico. Um frontão de arco segmentado, interrompido por uma elipse que o extravasa, surge sobre a porta central do Castelo de Verneuil, de Jacques Androuet Ducerceau, o velho.

Ducerceau foi o patriarca de uma longa linha de arquitetos e um dos maneiristas franceses mais influentes, inovando, como em Verneuil, muito antes das experiências afins de Borromini e Guarini – que iriam cristalizar todo um vocabulário de formas arquitetônicas do Barroco.



J.A. Ducerceau – O Castelo de Verneuil.

Também os elementos fitomorfos – a vegetalia que invadiria a decoração barroca, principalmente nos interiores – já permeia os elementos abstratos e os antropomorfos das decorações externas do Palazzo Negrone, em Gênova, do arquiteto maneirista G. B. Castello.



G. B. Castello – Palazzo Negrone.

Associa-se a pintura ilusionista, cobrindo tetos ou paredes inteiras, aos esquemas decorativos da arquitetura barroca. Relatos antigos, entretanto, e pinturas sobreviventes (como a obra-prima *A Introdução aos Mistérios de Baco*, na *Villa dos Mistérios*, em Pompéia) testemunham o desenvolvimento, no mundo helenístico-romano, desta concepção pictórico-arquitetônica ilusionista que seria retomada no Renascimento, por obra de Mantegna, e se tornaria comum nos interiores maneiristas, por todo o século XVI.

Um outro elemento que se vincula, de imediato, à iconografia barroca, a coluna torsa e roliça²³ já surge no início da arquitetura maneirista, com Giulio Romano, e é freqüente nas pinturas dos grandes mestres maneiristas venezianos, notadamente em Veronese.

O ensaio de uma dinamização da realidade espacial e o emprego de quase todos os novos elementos formais comentados são fatos casuais na arquitetura maneirista e só se

convertem em características estilísticas – porque constantes e específicas – da linguagem barroca.

Entre todos estes elementos típicos do Barroco e já presentes em criações maneiristas, provavelmente apenas o uso da pintura ilusionista, da coluna torsa, e o de formas elípticas em cartelas, molduras e lucarnas podem ser classificados como já pertinentes ao repertório maneirista – mas que o Barroco acentuou e perpetuou, adaptando-os à sua sensibilidade específica.



G. Romano – *Cortile della Cavalerizza* (Mântua)

Estas colocações são necessárias ao se enfrentar o difícil campo da periodização histórica dos estilos, o que nos faz dependentes intrinsecamente de sua conceitualização e nos obriga a trabalhar com as áreas “difusas” da História da Arte, com os momentos em que o gosto se transforma e em que traços de uma nova interpretação das linguagens artísticas ainda se encontram velados pelas formas tradicionais: os períodos de transição.

torilogia tradicional²⁴, vem sendo contestada a partir das revisões efetuadas acerca do conceito de Maneirismo.

A visão tradicional baseia-se no fato de que, ao final do século XV e durante os dez ou vinte primeiros anos do XVI (o período que produziu as incensadas obras-primas do Pleno Renascimento em Roma e Veneza), a recepção das formas renascentistas, por toda a Europa gótica, caracterizava-se como um fenômeno irreversível.

Após eventuais contatos com o que se passava na Itália do Quattrocento (como no caso de Jean Fouquet²⁵, por exemplo), somente ao final do século, quando Carlos VIII leva um grupo de artistas e artesãos de Nápoles para a França, é que se inicia realmente o processo de italianização da arte francesa.

Na arquitetura, este fenômeno se restringe, de início, à aplicação de formas decorativas derivadas de Roma Antiga – copiadas ou reelaboradas pelo Renascimento – às estruturas construtivas do Gótico²⁶; ou, então, à justaposição das decorações das duas culturas.

À época da campanha do rei francês em Nápoles, o brilhante decorativismo em baixo-relevo do quattrocento lombardo transbordava na fachada da Cartuxa de Pavia. Formas renascentistas transformadas em rendas policrômicas não representavam exatamente a linha mais propriamente clássica iniciada por Brunelleschi, mas seduziriam os franceses e toda a Europa, “por seu parentesco com a exibição de luxo do Gótico flamejante.”²⁷

Atualmente, parece um exagero, no mínimo, registrar sob o termo “Renascimento” esta primeira fase de absorção da linguagem clássica italiana – como se dá no início do Tudor e do Plateresco, e em uma das quatro tendências do Manuelino²⁸.

Ao receber o impacto da cultura renascentista, realiza-se uma superposição, em um hibridismo contraditório que se aproxima da concepção teórica do Maneirismo.

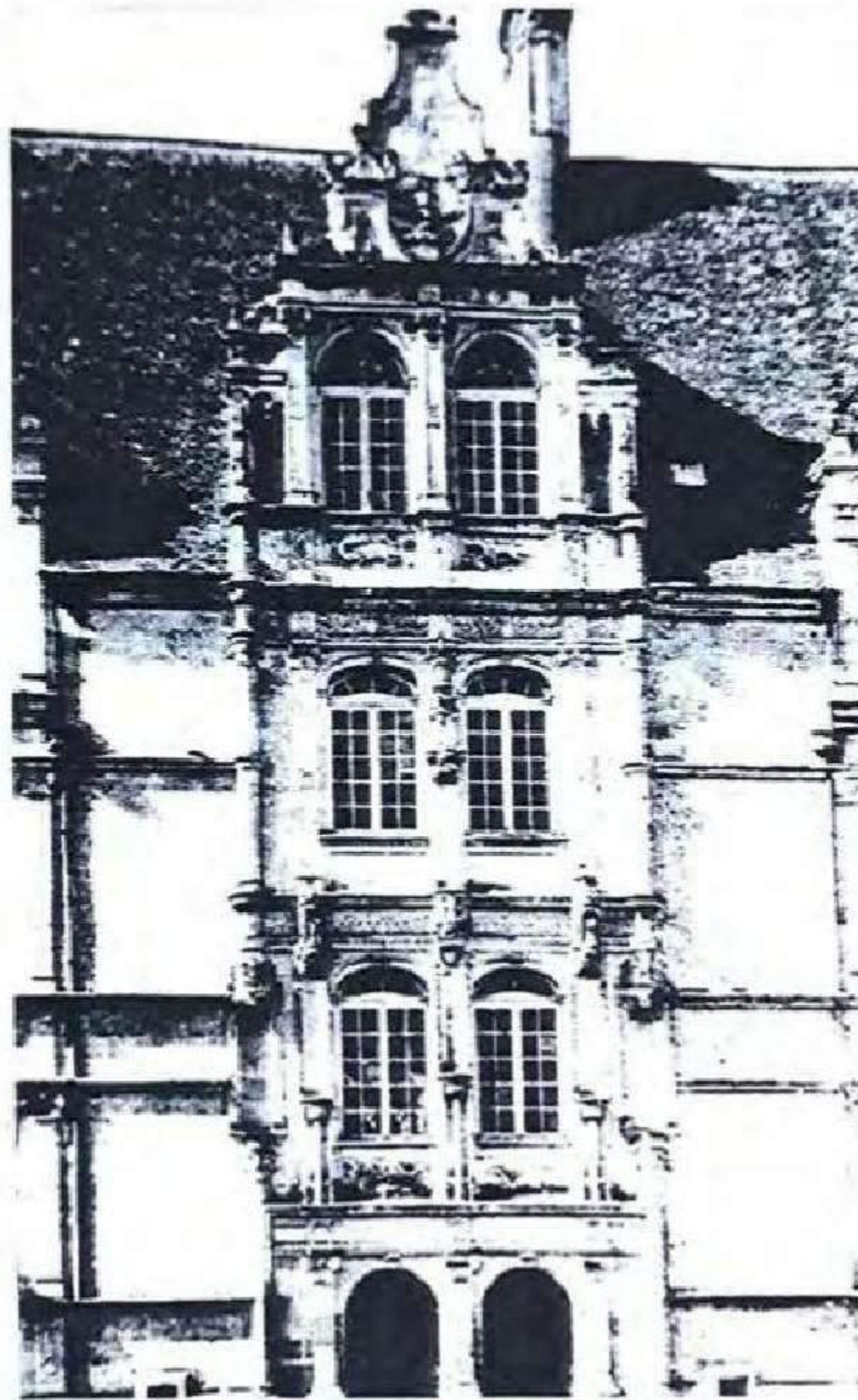
Aceitar que tal estilo já seja maneirista, entretanto, só aumentaria a grande confusão já existente, pois, ao coexistir com o Pleno Renascimento, este “Maneirismo” de vários países europeus antecederia o próprio Maneirismo italiano.

Este período, em que a última fase do Gótico mescla-se a um vocabulário renascentista, não pode ser descrito apenas como gótico, ou renascentista, ou maneirista.

Os períodos históricos e seus respectivos estilos, resultando híbridos por um processo de transformação, de adaptação de uma linguagem à outra, necessitam de mais do que apenas uma etiqueta para serem definidos.

Esta fase, na França, deveria ser descrita como uma transição entre o Gótico flamejante e o Maneirismo francês propriamente dito. Ela se inicia a partir de 1495, quando os artistas italianos trazidos por Carlos VIII trabalham na *Tour des Minimes*, em Amboise, e provavelmente se conclui com a construção da *Ala de Francisco I* do *Castelo de Blois*, quando o novo estilo se afirma (já que *Blois* se constituiria no protótipo dos demais “castelos do Loire”) e se dissemina (pois seriam construídos muito além do Loire, por quase todo o reino).

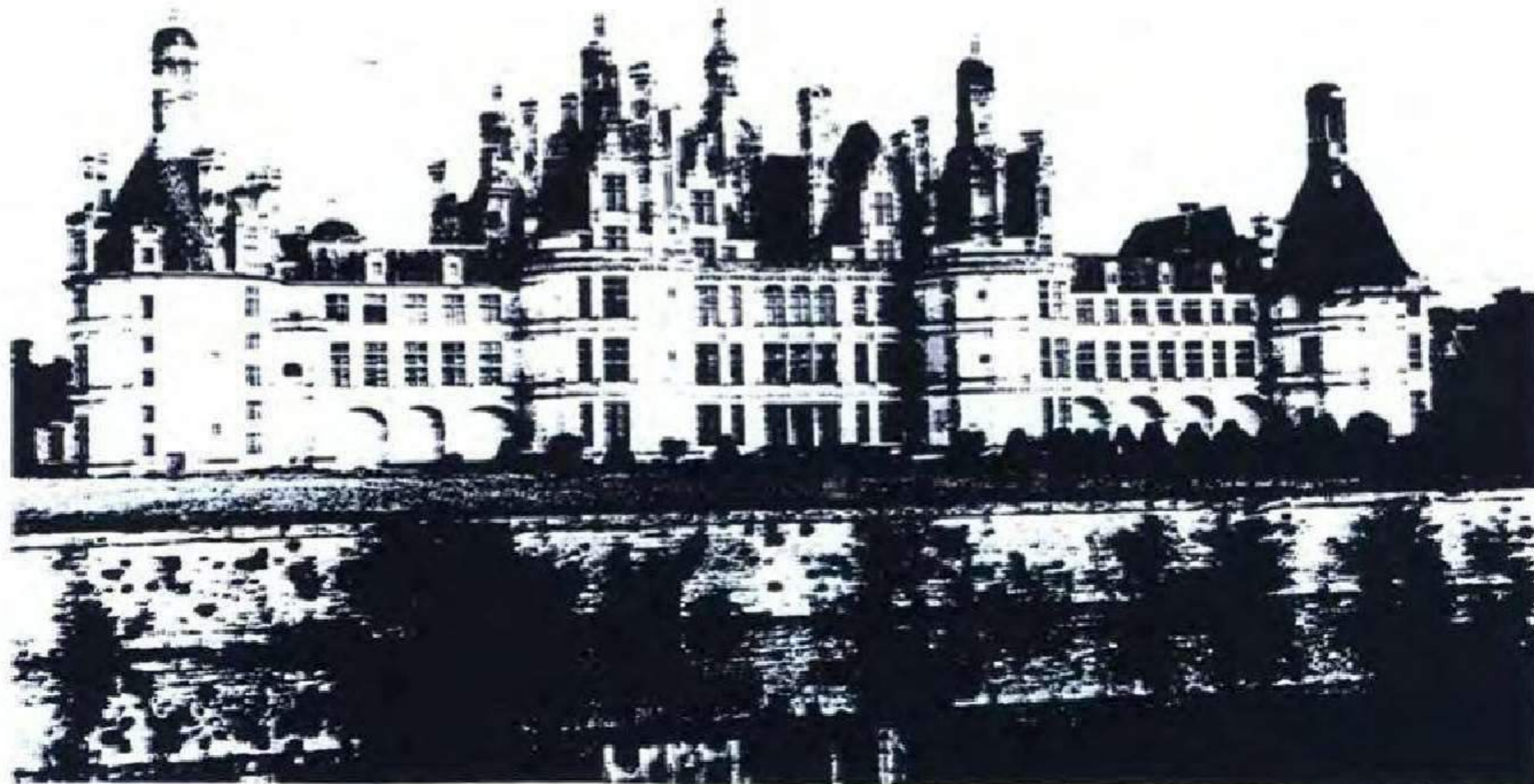
Em *Azay-le-Rideau*, edificado entre 1518 e 1524, o plano dos muros e o fuste das pilastras são desnudados da decoração carregada de seus antecessores e, acima dos capitéis destas pilastras, podem ser vistas seções de entablamentos (como na arquitetura de Brunelleschi).



O Castelo de Azay-le-Rideau

Gébelin²⁹ constata que este elemento não está presente em qualquer outro castelo do Loire e que só reapareceria, mais tarde, no *Castelo de Madrid*, próximo a Paris, obra de Girolamo della Robbia.

Embora este autor considere o *Castelo de Chambord*, construído entre 1514 e 1540, como a última etapa de absorção das influências renascentistas italianas, ele me parece constituir o exemplo, por excelência, não mais da justaposição, mas da fusão entre a linguagem clássica italiana e tradições e ideais góticos franceses.



○ *Castelo de Chambord*

Com a volta de Francisco I do cativeiro e o estabelecimento da corte na *Île-de-France*, intensifica-se tanto a atividade construtiva quanto a inclinação do gosto artístico em direção à *maniera italiana* – tendência ainda mais evidente após 1530, com a ida de Rosso Fiorentino à França, e “sacramentada” com a chegada de Serlio, em 1541.

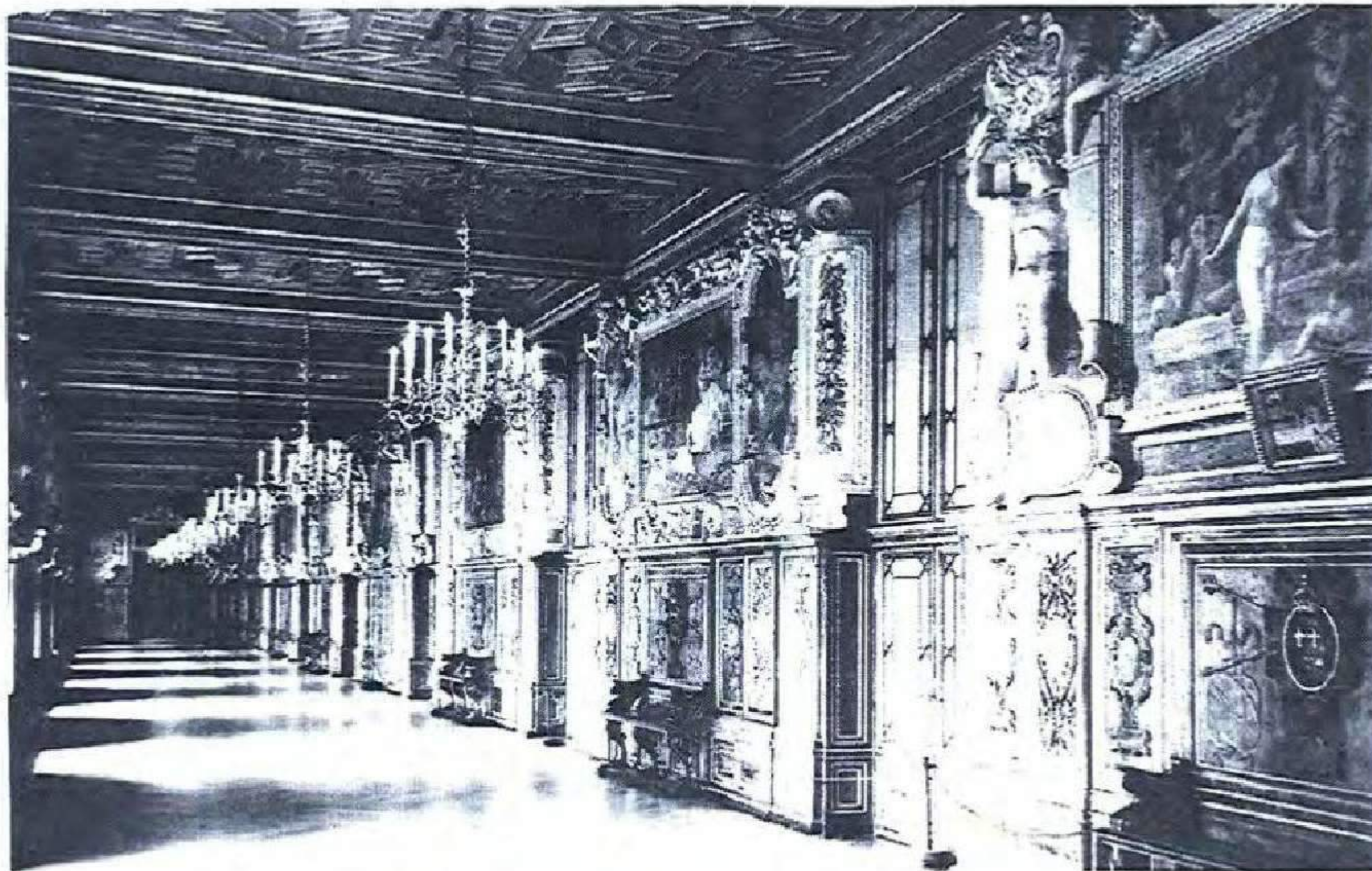
O novo estilo conserva algo do decorativismo rendilhado da herança gótica, apenas no espírito, já que as formas, mesmo lembrando entrelaçados ou vazados, são originariamente clássicas, e nenhum elemento próprio da decoração gótica sobrevive.

Além de Rosso e de Serlio, outros arquitetos e artistas italianos – como Cellini, Niccollò dell’Abatte e Primaticcio – foram convidados por Francisco I a se estabelecerem no país.

O resultado do trabalho que desenvolveram junto a seus colegas franceses, principalmente nas reformas e ampliações do *Palácio de Fontainebleau*, constitui o que a História registra como a Escola de Fontainebleau.

Os delicados relevos de derivação quatrocentista, dominantes à época de Carlos VIII, passam de moda. Os candelabros, ramicelos e medalhões de César são substituídos por um repertório de maior modelado: vasos de formas variadas, grinaldas de frutos opulentos, cariátides e atlantes, figuras mitológicas como harpias, faunos e esfinges, e um dos mais característicos motivos decorativos da arquitetura maneirista: os enrolamentos de couro.

Construída por Le Breton, a célebre *Galeria de Francisco I* foi decorada por Rosso Fiorentino, entre 1531 e 1540.

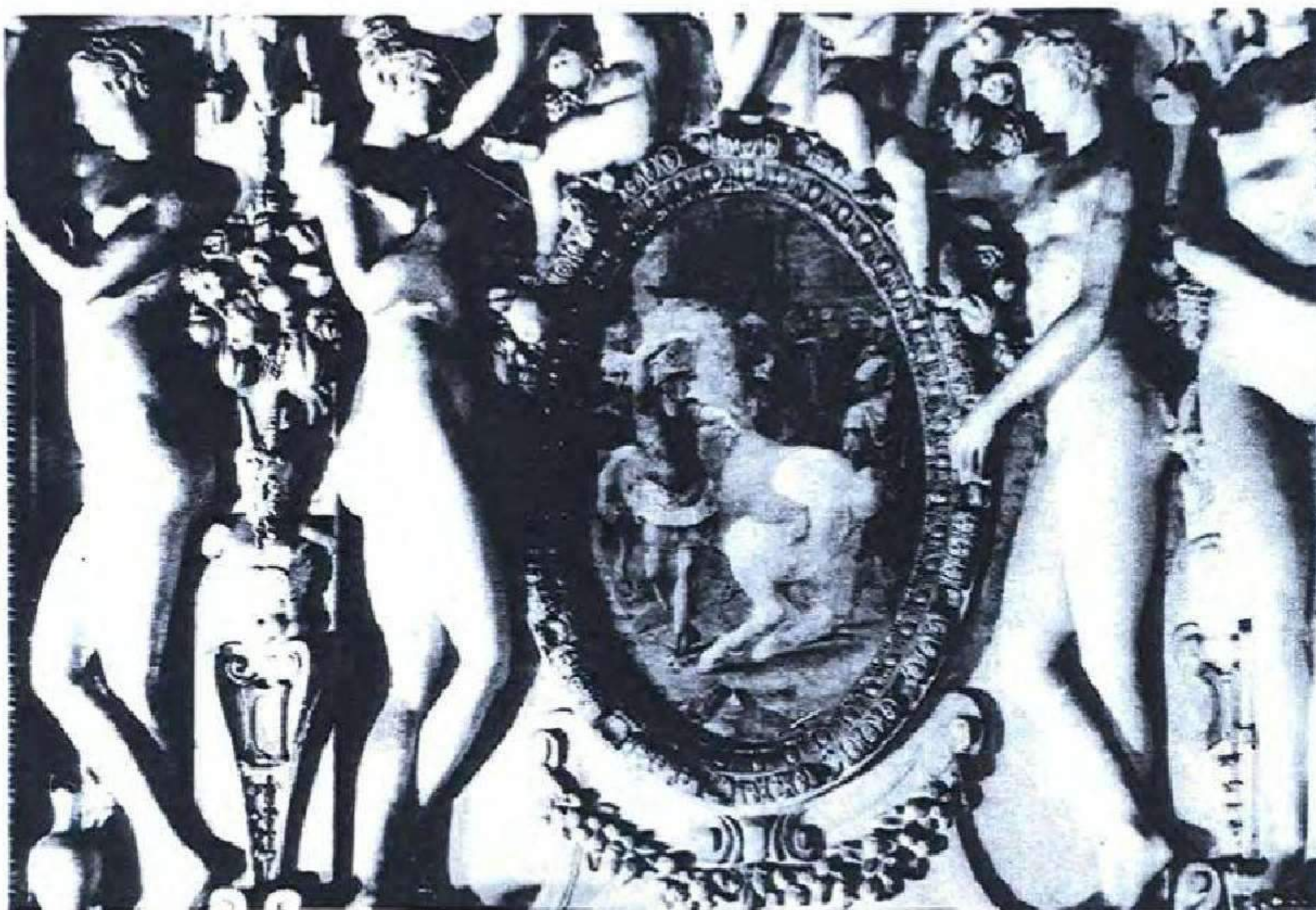


Rosso – A *Galeria de Francisco I*, em Fontainebleau.

A substituição da temática decorativa também é acompanhada de mudanças técnicas: dos baixos-relevos de pedra para os altos-relevos estucados. A técnica do estuque, usada em Roma Antiga, é redescoberta em torno a 1520, e caracterizaria grande parte das decorações internas maneiristas.

Rosso, entretanto, criaria uma fórmula nova, ao combinar estuques em alto-relevo com grandes pinturas retangulares e circulares, alternando-se, assim, massas e planos.

Após a morte trágica do artista italiano em Paris, em 1540, outro maneirista vindo da Itália, Primaticcio, continuaria o mesmo tipo de esquema decorativo, no *Quarto da Duquesa d'Étampes*, a favorita do Rei, combinando pinturas elípticas de sua autoria e de Niccollò dell'Abatte – sobre os amores de Alexandre Magno – a belíssimos estuques, muito semelhantes aos da *Galeria*.



Primaticcio – *Decoração do Quarto da Duquesa d'Étampes*.

Se estas imagens traduzem as idéias de refinamento luxuoso que se associa ao conceito de Maneirismo, como quer Shearman, a *Grotte des Pins*, também em *Fontainebleau*, e do mesmo Primaticcio, revela como o Maneirismo, dentro de suas contradições, pode expressar esforço, brutalidade, desequilíbrio e violência: os corpos dos atlantes – nos pilares entre os arcos da entrada – são formados por blocos de pedra rusticados que os parecem mutilar e deformar, além de nos dar a impressão de que o conjunto se trata de uma ruína prestes a desmoronar.



Primaticcio – A *Grotte des Pins*, em *Fontainebleau*.

Com o governo de Henrique II, entre 1549 e 1559, uma orientação menos italianizante – como fora a de Francisco I e de Fontainebleau – é imprimida à arte nacional, entregue a arquitetos e escultores franceses.

Phillibert Delorme e Jean Goujon tentaram evitar a pura imitação de modelos, para criar obras originais e capazes de rivalizar com a produção italiana da época³⁰.

Delorme reduziu os mestres canteiros, que resistiam às inovações classicizantes, a meros executores, e impôs uma orientação que – por mais nacional que pensasse ser – instaurou de forma definitiva a tradição clássica italiana na arquitetura francesa.

Embora o arquiteto tenha pretendido definir uma identidade nacional (chegando a criar a “ordem francesa”, em seu “tratado” *Premier tome de l'architecture*, editado em 1567), os elementos propriamente franceses – que diferenciam este Maneirismo do italiano – provêm essencialmente da herança medieval e são, portanto, anteriores a Delorme.

As coberturas, por exemplo, continuam empenadas como no Gótico, e são recortadas por lucarnas, mas os frontões e a modenatura mais ou menos clássica que as envolvem incorporam as águas-furtadas à ordenação dos andares inferiores.

O jogo movimentado das alas e torreões dos castelos medievais persiste na composição das alas e pavilhões dos palácios e castelos maneiristas franceses, criando-se fachadas recortadas

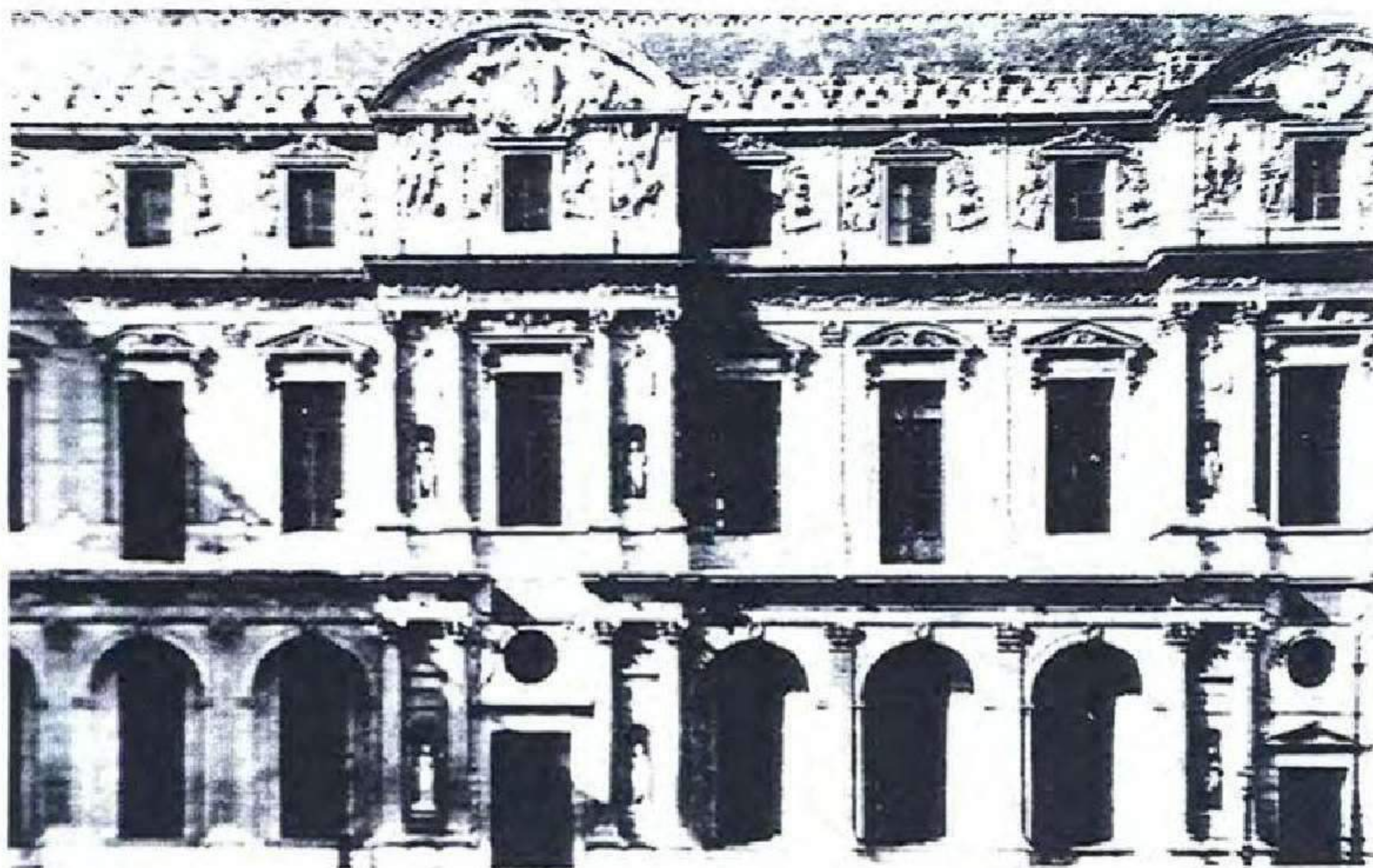
em mais de três massas, enquanto o mais comum, no Maneirismo italiano, é o desdobramento em apenas três planos e, no máximo, em três massas³¹.

Os pináculos, as chaminés, as pequenas torres, as cúpulas e seus lanternins são constantemente elaborados em perfis caprichosos.

Estas formas fantasiosas e a exploração do verticalismo inerente a suas formas e funções rompem o gosto clássico pelos volumes compactos da Itália renascentista e são mais abundantes e decorativos no Maneirismo francês do que no italiano, apesar de seu largo emprego nas obras de Palladio.

As mais conhecidas obras de Delorme, o *Castelo de Anet*, residência de Diane de Poitiers, e as *Tulherias* (cuja construção se iniciaria em 1564 e seria continuada, após a morte do arquiteto, por Jean Bullant, a serviço de Catarina dei Medici), assim como o *Louvre*, iniciado por Pierre Lescot, em 1546, aliam a algumas destas características um decorativismo de grande riqueza e graça, que podemos chamar, talvez, de francês.

Tudo mais está coordenado pelo ritmo metrificador do gosto clássico: os frontões triangulares e os segmentados, íntegros ou recortados, a emoldurar os vãos, e as ordens superpostas a esquadrihar os planos, a modular as superfícies (ou a ordem colossal a dinamizá-las), portanto, toda uma linguagem importada da arquitetura maneirista italiana.



Pierre Lescot – O Louvre.

que, a partir do colóquio³⁴ ocorrido em Roma, em 1960, “tornou-se comum apresentar, para o período que provém do Renascimento, uma cronologia em três etapas: o maneirismo, o barroco e o rococó”³⁵.

Constata-se, pelas diferentes datações e conceituações, como os anos que separam a edição da obra de Gébelin (1942) da edição citada da “Britannica” (1968) delimitam o período fundamental da historiografia da arte em que se opera a mudança no conceito e no emprego dos termos histórico-estilísticos “Maneirismo” e “arquitetura maneirista”.

Se os reinados de Carlos VIII e de Luís XII correspondem à fase de transição do Gótico ao Maneirismo, pelo menos desde Francisco I, já podemos falar de um caráter dominante do novo estilo na França, pois, como visto, a convite do Rei, a ação dos maneiristas italianos recriava a cultura artística do país.

Sob o governo de Henrique II e Carlos IX, o estilo continua a se desenvolver, a partir das fontes italianas da Escola de Fontainebleau, ora tentando melhor se adaptar à tradição medieval nacional, ora buscando uma forma francesa de ser mais classicista.

Os anos em torno da ascensão de Henrique III (1574) marcam as mortes de Delorme e Primaticcio (1570), as de Lescot e Bullant (1578). A crise política e religiosa se arrasta pelos anos oitenta até o assassinato do Rei e a coroação de Henrique IV. Não parece ser gratuita a idéia de uma decadência do estilo, mas há que se considerar a quase inexistência de um programa arquitetônico.

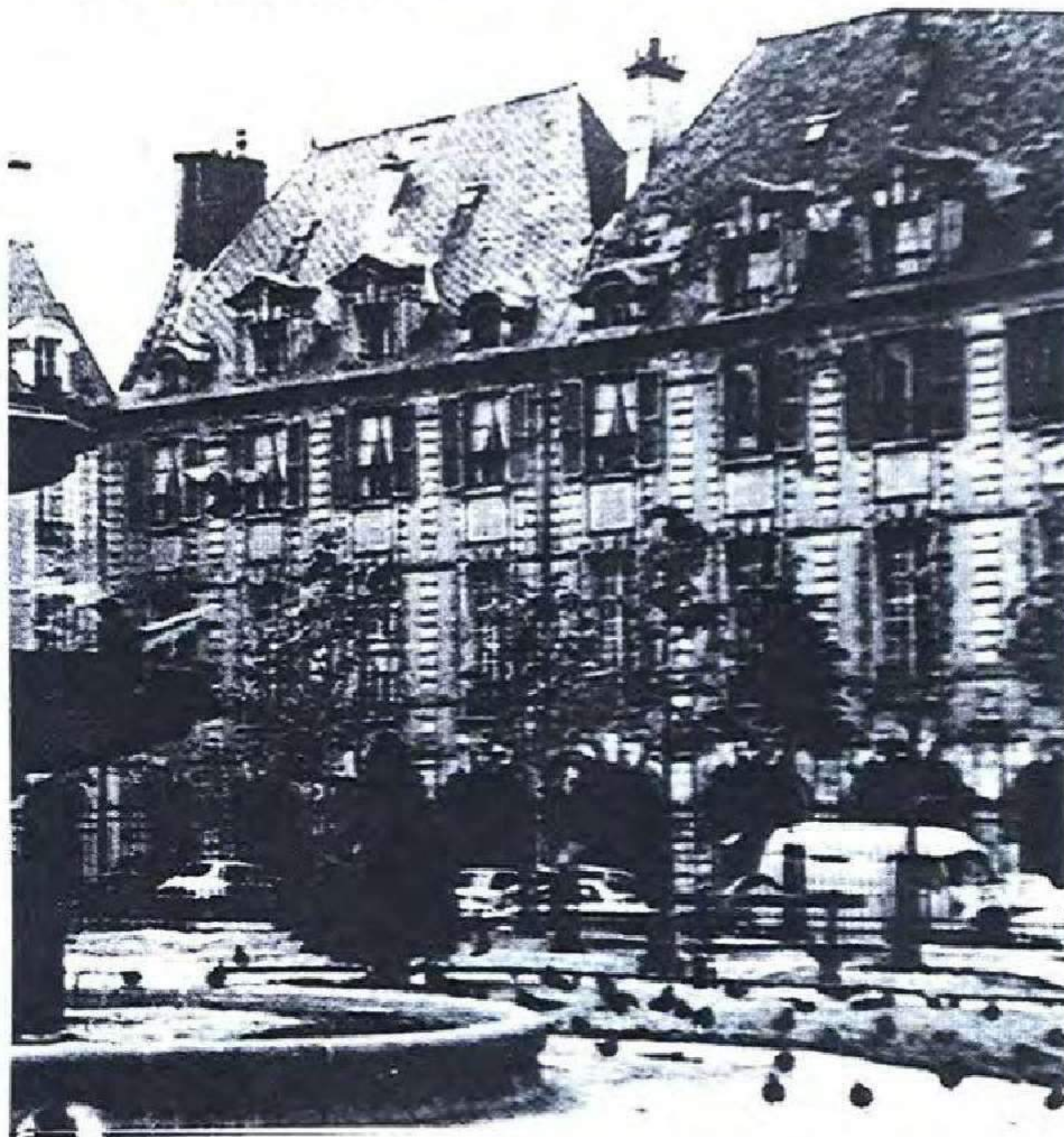
O final do século XVI e a primeira metade do século XVII vêem surgir o que tradicionalmente se designa pelo nome de “Estilo Luís XIII”.

Sob tal etiqueta estilística abriga-se a arte feita à época de Henrique IV, a da regência de Richelieu (durante a menoridade de Luís XIII), a de Luís XIII e a de Mazarin (não só até a maioridade de Luís XIV, aos treze anos, mas até a morte do Cardeal, em 1661), porque se convencionou começar “o Estilo Luís XIV”, apenas a partir da tomada pessoal do poder pelo rei e a partir da ditadura conjunta de Colbert e Le Brun sobre as artes³⁶.

Após a devastação da França pelas guerras religiosas do reinado de Henrique III (quando um milhão de indivíduos morreram e 180.000 imóveis foram destruídos), o projeto do governo de Henrique IV se fundamentava na reorganização do país.

Do programa arquitetônico e urbanístico da Paris da época, são testemunhos a Place Royale (hoje, Place des Vosges), e a Place Dauphine. Pont-Neuf e Pont-Marchant foram inauguradas em 1604 e 1608, respectivamente.

Do programa arquitetônico e urbanístico da Paris da época, são testemunhos a *Place Royale* (hoje, *Place des Vosges*), e a *Place Dauphine*. *Pont-Neuf* e *Pont-Marchant* foram inauguradas em 1604 e 1608, respectivamente.



Construções da *Place des Vosges*

Tomemos a arquitetura da *Place des Vosges*, como um dos exemplos mais característicos do estilo.

A arcada sobre o passeio apresenta a regularidade dos aditamentos de pilastras toscanas, que lembra a arquitetura de Bramante, mas as aduelas sobre os arcos ou as que extravasam os frontões das lucarnas são elementos típicos do Maneirismo, como se vê em Giulio Romano.

O fato de as fachadas dos prédios vazarem-se – em *loggie* – para o passeio, deriva-se de exemplos da arquitetura civil do Maneirismo italiano, como os *Palácios Capitolinos*, em Roma, de Michelangelo, e o *Palácio Chiericati*, em Vicenza, de Palladio.

As pilastras rusticadas (que metrificam o segundo e terceiro pavimentos), as molduras das janelas e os cunhais apresentam um perfil serreado pela alternância dos tamanhos das pedras.

Nos cunhais, este serreado já surgira na Idade Média, mas integrado ao desenho das fachadas, como um partido estético; constitui um dos elementos mais característicos da arquitetura maneirista.

As janelas das construções da *Place des Vosges*, em sua forma retangular, alta e estreita, e na armação dos vidros em cruz latina, lembram a tradição gótica. Por sua vez, a disposição metrificada das aberturas, e o tratamento rusticado das molduras contribuem com valores clássicos para a síntese maneirista.

O uso constante de pedra clara, rusticada em serreados (quase sempre nos cunhais, nas pilastras e nas molduras das janelas), combinando-se ao rosado ou acastanhado dos tijolos e ao azul cinzento ou enegrecido dos telhados de ardósia, configura a maior parte da arquitetura de Henrique IV. Entretanto, ao avançar sobre o período seguinte, acabou por identificar um genérico “Estilo Luís XIII”.

Isto acarreta uma contradição, já que toda a produção arquitetônica do reinado de Henrique IV se enquadra como maneirista, enquanto parte da arquitetura realizada sob Luís XIII já começa a ceder a uma ou outra idéia barroca ou a seus adjetivos decorativos.

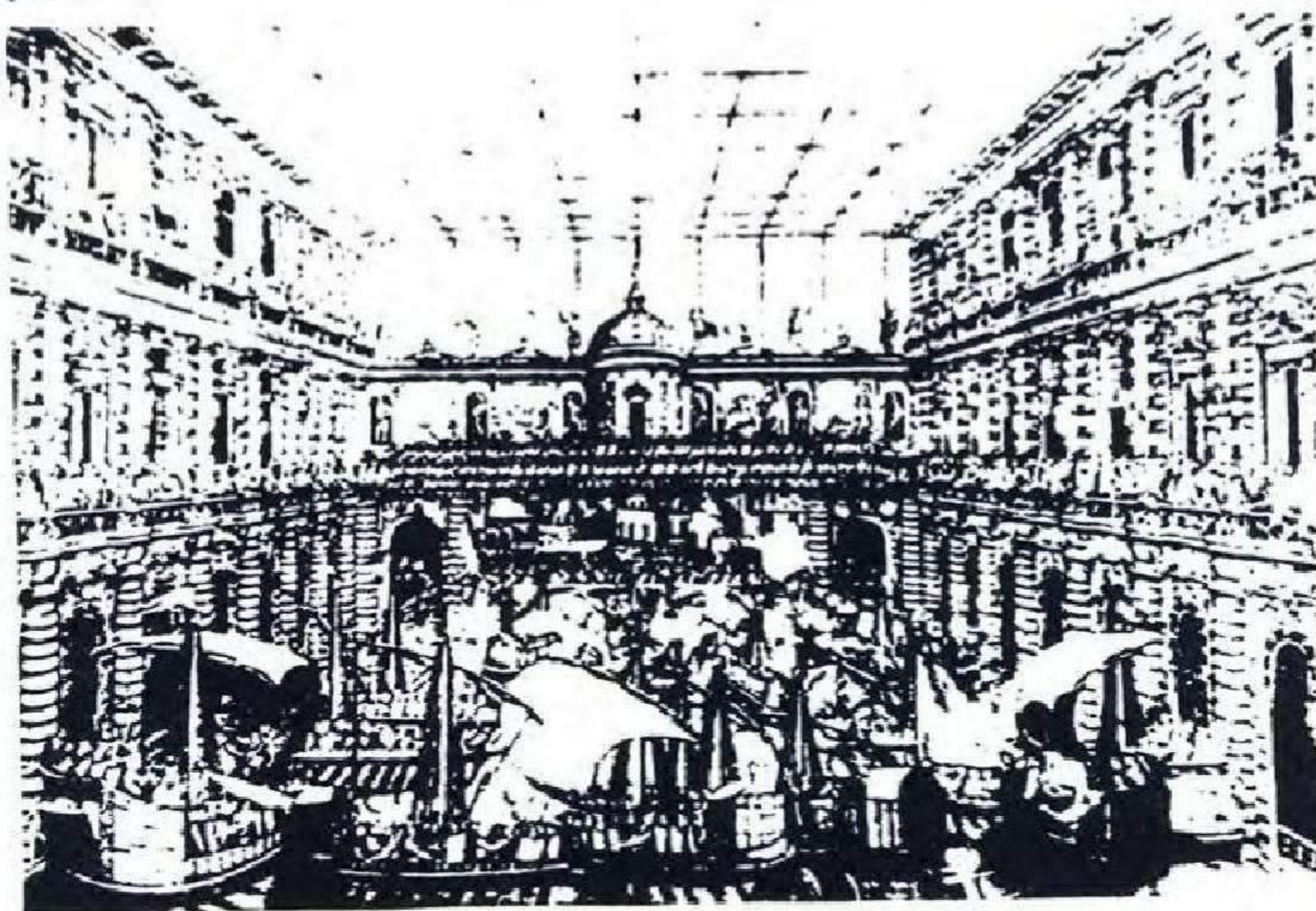


Fachada do *Luxembourg*

Salomon Debrosse, o maior arquiteto do início do reinado de Luís XIII, é o autor do *Palais du Luxembourg*, concluído em 1620, e que deveria se inspirar no *Palazzo Pitti*, segundo o desejo de sua cliente, a Rainha Maria dei Medici, mulher de Henrique IV.

Pierre du Colombier não reconhece mais do que o tratamento rusticado das superfícies como resultante da inspiração no palácio florentino, comparando a diversidade entre a fachada maciça do *Pitti* e a galeria de um único andar (funcionando como simples acesso) da fachada do *Luxembourg*³⁷.

As reformas maneiristas, empreendidas por Ammanati, no palácio renascentista, além de distenderem a largura da fachada e revestirem os pátios internos com as ordens superpostas, rusticadas, e adossadas às paredes, criaram uma galeria, como lateral de um pátio interno, com dois andares apenas, e um pavilhão central coroado por cúpula. Esta ala funcionava como um passeio ou como cenário e camarins para as performances teatrais e naumaquias.



Orazio Scarabelli – *Naumaquia no Palazzo Pitti.*

Além da rusticação das paredes, portanto, o próprio esquema compositivo do *Luxembourg* tinha parentesco com o *Pitti*, e, em tudo isso, como também no uso de colunas geminadas sob a cúpula ou na rusticação de seus fustes em duas diferentes formas, o que vemos é ainda a contínua aproximação do Maneirismo francês das tradições mais clássicas do Maneirismo italiano.

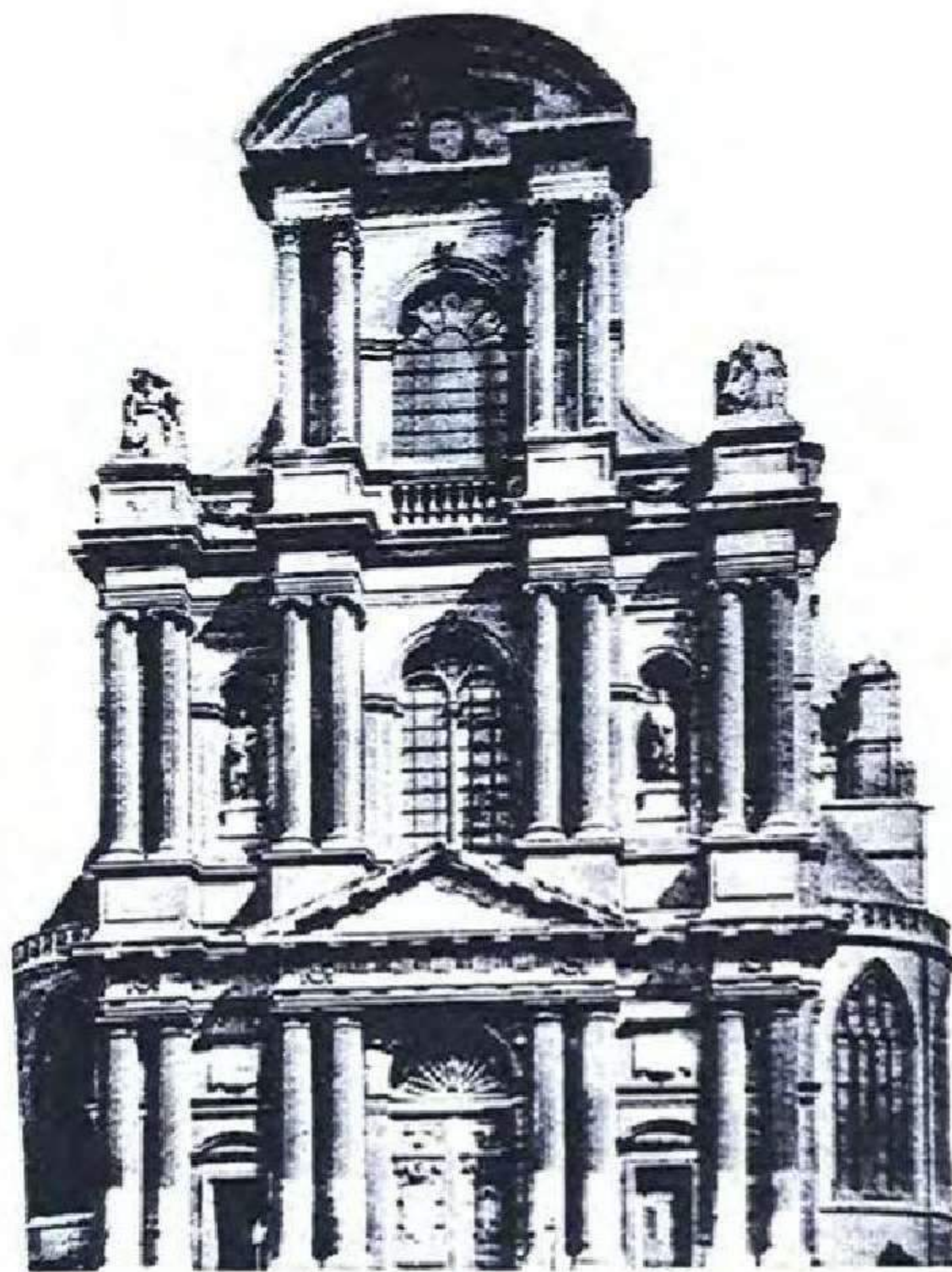
Além disso, o esquema de se dispor os aposentos em três alas, unidas na fachada por uma simples galeria de acesso com entrada monumental, era freqüente nos castelos maneiristas franceses, como *Écouen*, iniciado por Bullant, em 1555, *Anet*, construído por Delorme, entre 1547 e 1552, e *Verneuil*, de Ducerceau.

A propósito, Colombier³⁸ chega a supor uma influência direta de *Verneuil* sobre o *Luxembourg*, devido ao parentesco entre seus autores.

Se há uma espécie de peso geral, na obra de Debrosse, em relação à elegância dominante das grandes obras do Maneirismo francês, não há nada exatamente novo e que fale uma linguagem que possamos denominar por Barroco – estilo que, aliás, ainda iria se definir, em Roma³⁹, alguns anos após a conclusão do *Luxembourg*.

Também não seria o caso de empregarmos apenas o termo “Classicismo”, que se encontra presente, como vimos, em quase toda a arquitetura ocidental, mas que só é usado incontestavelmente para definir parte da cultura grega do século V a. C. e a dos finais da República e inícios do Império Romano.

Atribuída a Debrosse, a fachada da *Igreja de Saint-Gervais*, cria uma terceira ordem sob o frontão da fachada, um esquema que teve grande aceitação, tornando-se característico de várias igrejas francesas do século XVII.



S. Debrosse – Igreja de Saint-Gervais.

elementos, apenas as vedações das portas apresentam uma fluidez decorativa que se identifica ao Barroco – o que é muito pouco para que se classifique Saint-Gervais dentro deste estilo (além da possibilidade de as vedações serem posteriores ao risco da fachada).

No novo século, apesar de – ao contrário do período precedente – nenhum artista italiano notável ter-se estabelecido na França até 1646 (quando Romanelli, Grimaldi e Borzoni, discípulos de Pietro da Cortona, trabalham para Mazarin e Ana d'Áustria), a Itália continuava a ser o modelo incontestado⁴¹.

Mesmo na marcante influência de Flandres sobre o Estilo Luís XIII, presente através de uma considerável imigração de artistas flamengos, teríamos de considerar a forte formação “barroca” desses mesmos artistas – nas palavras de Colombier⁴² – com os discípulos de Michelangelo (que, çá va sans dire, eram todos maneiristas).

Se, entretanto, podemos começar a pensar no Barroco, a respeito da produção de artes aplicadas e decorativas, constata-se que a resistência ao estilo torna-se maior e gradativamente mais acirrada, na produção pictórica, escultórica e arquitetônica.

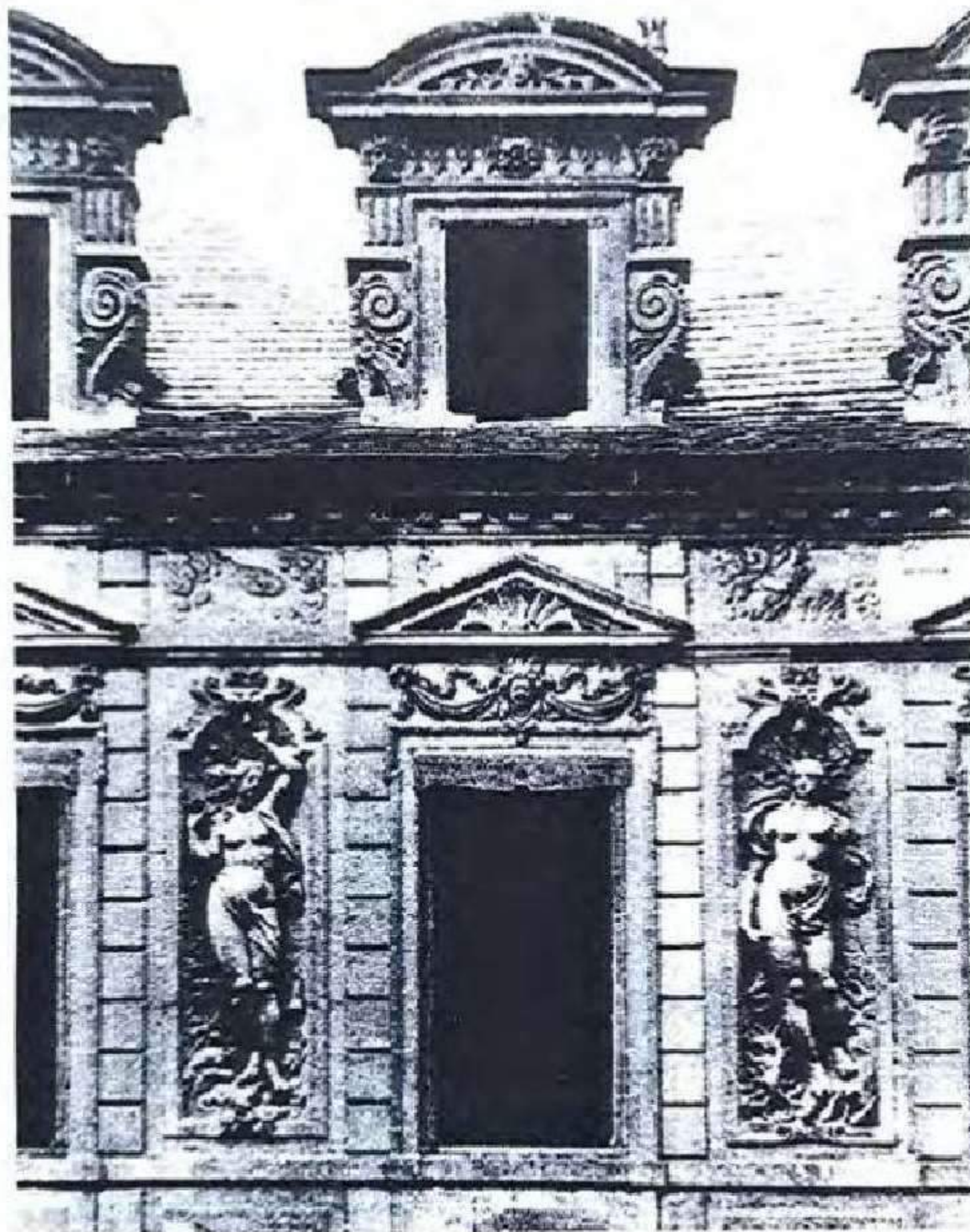
As influências flamengas, espanholas, alemãs e portuguesas não se exerciam tanto sobre a arquitetura, que continuava, mais do que qualquer arte, a depender dos modelos italianos “nacionalizados” e da teoria clássica – fundamentada no tratado de Vitrúvio e nos dos maneiristas italianos.

Em obras realizadas a partir da década de 1620, começam a surgir elementos decorativos do gosto barroco ou, até mesmo, algum movimento espacial.

No Hôtel Sully, de Jean Ducerceau, terminado em 1624, se não fossem os arcos dos nichos entre as janelas e os das padieiras das lucarnas (onde as mísulas laterais parecem volutas invertidas, como nos capitéis “coríntios” de Borromini) e se não fossem os pequenos painéis sobre os nichos e as folhagens que os penetram (e aos frontões e mísulas), teríamos uma simples continuação do Maneirismo francês e uma terceira geração maneirista da família Ducerceau.

Podemos questionar se isto é o bastante para que se fale de Barroco, e é verdade que, se colocarmos em termos quantitativos – e mesmo qualitativos – o que é realmente barroco e o que permanece de maneirista, em inúmeros casos, mesmo no Hôtel de Sully, a balança penderá para a tradição.

Jean Ducerceau e Debrosse eram netos de Jacques Androuet Ducerceau, cuja enorme influência sobre a arquitetura francesa do século XVII pode ser inferida das palavras de Colombier: “É ele exatamente o principal intermediário para a transmissão do estilo de



J. Ducerceau – *Hôtel de Sully*.

Podemos questionar se isto é o bastante para que se fale de Barroco, e é verdade que, se colocarmos em termos quantitativos – e mesmo qualitativos – o que é realmente barroco e o que permanece de maneirista, em inúmeros casos, mesmo no *Hôtel de Sully*, a balança penderá para a tradição.

Jean Ducerceau e Debrosse eram netos de Jacques Androuet Ducerceau, cuja enorme influência sobre a arquitetura francesa do século XVII pode ser inferida das palavras de Colombier: “É ele exatamente o principal intermediário para a transmissão do estilo de Fontainebleau ao século seguinte.”⁴³

O autor que nos serve como referência básica para o período Henrique IV-Luís XIII, ainda que ignore o conceito de Maneirismo, reforça a idéia de uma permanência do estilo, quando nos diz que, ao tornar os motivos de Ducerceau mais pesados, chega-se ao Estilo Luís XIII, e ao se referir à independência da arquitetura em relação ao antigo: “Continua-se a utilizar os elementos essenciais da arquitetura e da decoração antigas, que são, entretanto,

que vai da extrema secura à extrema opulência, e subdivide-a em três estilos: o severo, o livre, e o das ordens antigas.

O “estilo severo” se justificaria pelo caráter utilitarista e militar dos engenheiros ou dos temas por eles construídos, estendendo-se da Place des Vosges e da Place Dauphine, a obras de Le Muet e Lemercier e à Salpêtrière de Libéral Bruand. A tendência corresponderia, portanto, à continuidade da vertente mais despojada, a do amor vacui da arquitetura maneirista.

O “estilo livre” enquadraria as obras que mais se aproximam do gosto propriamente decorativista do Barroco, mas o autor menciona apenas duas ou três obras muito pouco conhecidas, além do Hôtel de Sully e do Castelo de Cheverny.

Das obras de Debrosse às de François Mansart e às de Louis Le Vau, quase toda a grande arquitetura do reinado de Luís XIII é classificada como pertencente ao estilo dominante, o “estilo das ordens antigas”, e a própria categoria criada pelo autor parece referendar a idéia do “Classicismo francês do século XVII”.

Sem a ocorrência de movimentações espaciais e de formas decorativas dinâmicas ou explosivas, torna-se impossível falarmos de Barroco, puramente, e melhor seria tratarmos estas obras como expressões de um compromisso entre Maneirismo e Barroco (ou de um Barroco discreto, ou mesmo de um Barroco classicista), do que aludirmos ao termo “Classicismo francês do século XVII”, tão insuficiente e impreciso para explicar esta arquitetura quanto o uso, simplesmente, do termo “Barroco”.

Se a historiografia acentua a resistência da França ao Barroco italiano, falando desse “Classicismo francês do século XVII” e se, como em Tapié e Colombier, também se reconhece a outra vertente que aceita o Barroco, mesmo que com restrições (o Barroco francês, o “estilo livre”), o que não se encontra entre os autores é a percepção de que este “classicismo” não é outro senão que o maneirista e que a base do “estilo livre” também o é.

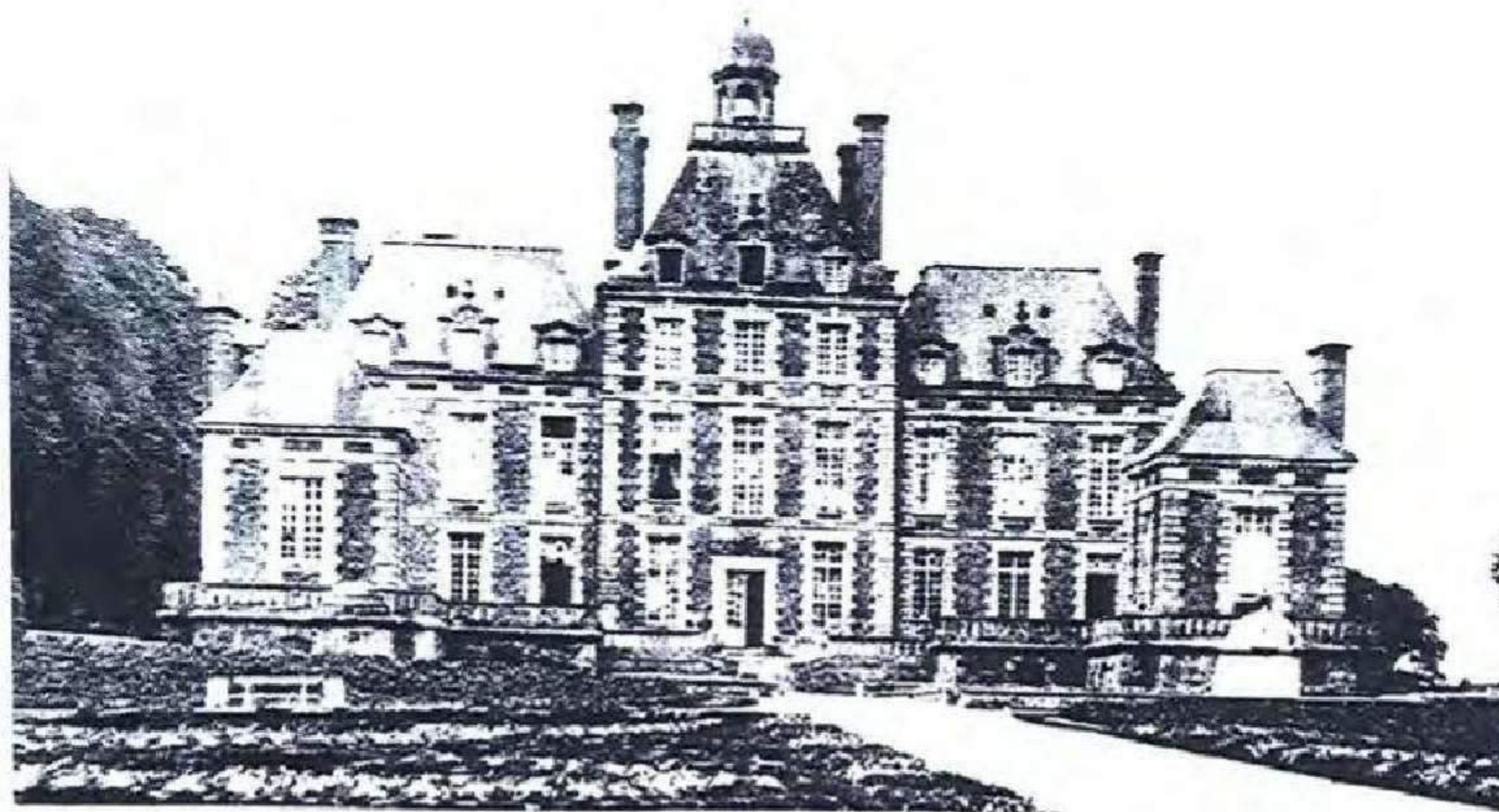
O que se assiste na arquitetura francesa da primeira metade do século XVII é a transposição de um Maneirismo mais livre e mais afrancesado para um maneirismo mais austero e, neste sentido, mais italiano, devendo a Ammanati, Sansovino e aos tratadistas do século XVI, e concedendo, por vezes, ao gosto barroco.

Como uma forma de conclusão para estas páginas (já que, como foi comentado, elas só se concluem em uma próxima edição), vejamos como esta idéia se evidencia na análise de dois castelos realizados nas décadas de 1630 e 1640, quando a influência do novo gosto desenvolvido na corte papal começa a se exercer sobre os demais centros da cultura européia.

O que se assiste na arquitetura francesa da primeira metade do século XVII é a transposição de um Maneirismo mais livre e mais afrancesado para um maneirismo mais austero e, neste sentido, mais italiano, devendo a Ammanati, Sansovino e aos tratadistas do século XVI, e concedendo, por vezes, ao gosto barroco.

Como uma forma de conclusão para estas páginas (já que, como foi comentado, elas só se concluem em uma próxima edição), vejamos como esta idéia se evidencia na análise de dois castelos realizados nas décadas de 1630 e 1640, quando a influência do novo gosto desenvolvido na corte papal começa a se exercer sobre os demais centros da cultura européia.

Atribuído (embora, segundo Colombier, sem fundamentos) a François Mansart, considerado o maior dos arquitetos ligados ao estilo Luís XIII, e realizado entre 1626 e 1636, o *Castelo de Balleroy* ainda conservaria o esquema gótico e maneirista da vedação (em cruz latina) das janelas altas e estreitas, e dos vários corpos destacados por coberturas individuais e altamente empenadas.



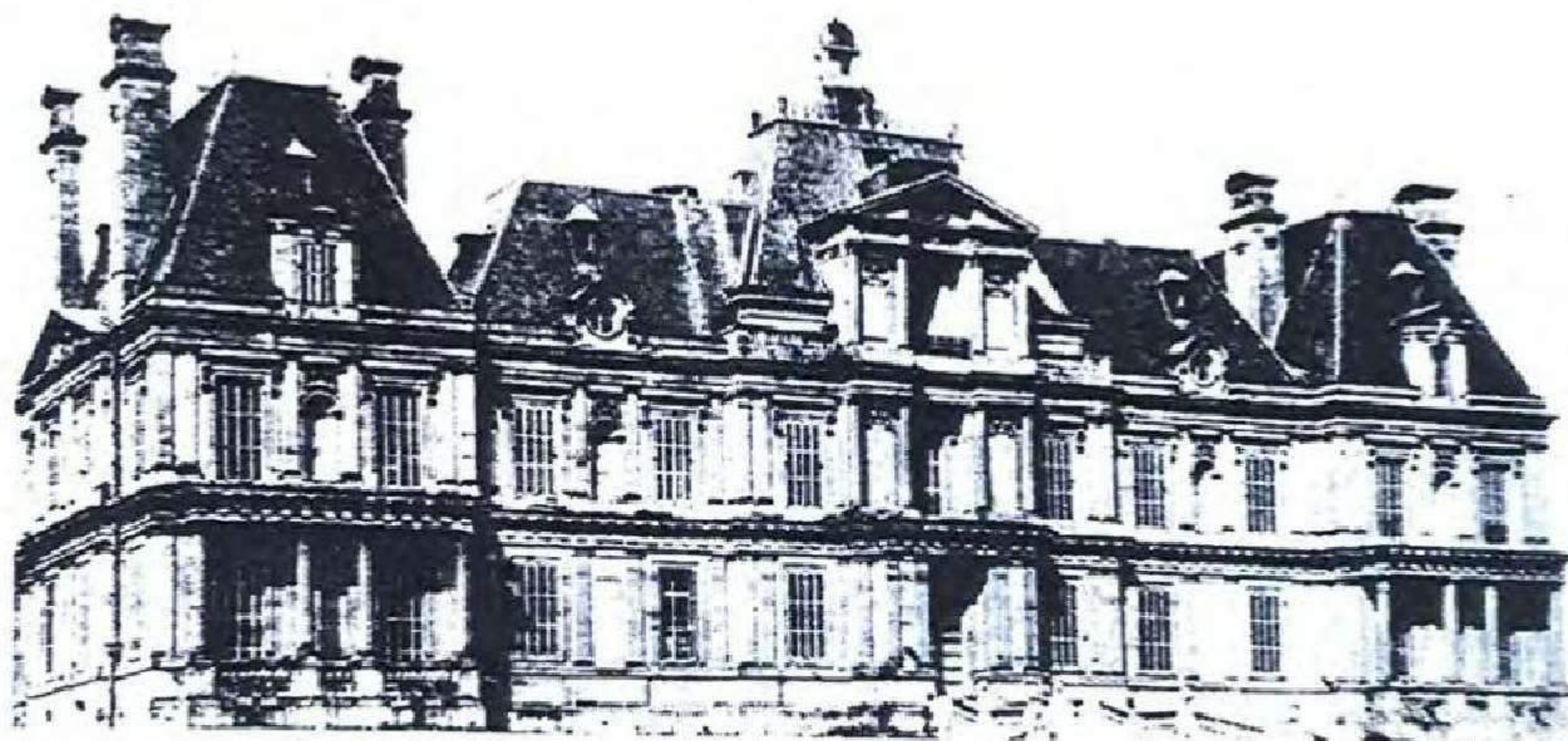
○ *Castelo de Balleroy*

A métrificação exata das superfícies e o serreado de pedras rusticadas em torno de cunhais e vãos (um dos elementos, como visto, característicos do estilo Henrique IV-Luís XIII) evidenciam sua estrutura essencialmente maneirista.

Dois novos aspectos, entretanto, começam a revelar a aceitação de um novo gosto. O primeiro pode ser visto na forma dos frontões das lucarnas – um meio círculo ou um segmento

de círculo que se continua, em cada extremidade, por um segmento de reta –, uma das mais típicas criações do Barroco. O segundo se evidencia na projeção dos pavilhões laterais da fachada principal, um aspecto do qual parecem se desenvolver as alas laterais estendidas, comum nos grandes palácios barrocos, e que expressa seu dinamismo espacial, seu ímpeto de integração ao espaço exterior, sua preferência por formas e composições abertas.

Em sua mais célebre obra civil, o *Castelo Maisons-Lafitte*, datado da década seguinte, Mansart conserva os altos tetos individuais da tradição maneirista francesa e as fachadas principais desdobradas em cinco segmentos.



F. Mansart – O Castelo Maisons-Lafitte.

As chaminés são arrematadas por frontões de arco segmentado, as lucarnas por frontões triangulares e as janelas têm simples sobrevergas retilíneas. Um grande frontão triangular, sustentado por colunas destacadas, coroa o pavilhão central, no terceiro pavimento, e pilastras geminadas guarnecem os cunhais. Uma escadaria em lances quebrados dá acesso à entrada e há óculos no embasamento para a aeração e iluminação dos porões. O que se vê, portanto, são elementos típicos – todos eles – da arquitetura maneirista francesa e italiana.

Dois óculos com molduras recurvadas, dispostos nas alas intermediárias, poderiam parecer formas mais abarrocadas – não fossem tantos os precedentes semelhantes nas cúpulas maneiristas italianas. Duas pequenas áreas côncavas nas laterais e o avanço decidido destas alas laterais sobre uma das fachadas principais, entretanto, acrescentam elementos barrocos ao aspecto predominantemente maneirista do conjunto.

alas que as interligam, realizando o desdobramento em cinco planos ou massas (segundo o menor ou maior destaque plástico dos três pavilhões).

O avanço mais decidido dessas extremidades, no entanto, projetando-se como verdadeiros braços a se distender sobre o espaço exterior, iria se tornar um esquema característico apenas no Barroco.

Embora Colombier se refira a Balleroy como um dos exemplos do “estilo severo”, este castelo, como visto, ao avançar seus pavilhões laterais (um pouco mais corajosamente do que no Maneirismo) e ao absorver uma das mais típicas formas de moldura arquitetônica do Barroco, já nos permite que se fale dos inícios de uma arquitetura barroca francesa, que se desenvolveria com o Lafitte – a despeito de seu aparente classicismo maneirista.

A continuidade do “Estilo Luís XIII” e a criação do “Estilo Luís XIV”, sua maior aproximação ou resistência ao Barroco e a questão referente: o “Classicismo francês do século XVII” – por sua extensão, como já foi dito – serão temas desenvolvidos no próximo número de Concinnitas.

Notas

1. G. Schnoor. Maneirismo e Neomaneirismo. Duas questões e cinco séculos de arquitetura. Um exemplar da tese encontra-se na Biblioteca do Mestrado.
2. Pierre Verlet. Le Style Louis XV. (Collection Arts, Styles et Techniques). p. 20-21 e 28.
3. Estudos sobre o Maneirismo, p. 138.
4. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (1924).
5. Die Entstehung des anticlassischen in der italienischen Malerei um 1520 (1925).
6. Panorama da Arquitetura Ocidental.
7. O Maneirismo.
8. Mannerism.
9. Maneirismo. O Mundo como Labirinto.
10. Introdução à Arquitetura, p.159.
11. Arquitetura e Arte no Brasil Colonial, p.197.
12. Mannerism in Architecture. In: The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art.
13. Paulo F. Santos. O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil, p. 89-90.
14. Saber ver a arquitetura, p. 82.
15. Conceitos fundamentais da História da Arte, p.14.
16. From Mannerism to Romanticism (Studies in Art, Architecture and Design). v. I, p. 12.

17. Op. cit., p. 196-197.
 18. Op. cit., p. 198.
 19. Como se faz, tradicionalmente, na História do Mobiliário e da Moda.
 20. Bruno Zevi, op. cit., p. 53.
 21. Bruno Zevi, op. cit., p. 83. Embora o autor não se refira ao fato, a elasticidade específica da elipse barroca está na disposição da entrada e do altar nas extremidades do eixo menor, enquanto nas plantas elípticas maneiristas ocupam as do eixo maior.
 22. Id., p. 81-86.
 23. Colunas muito finas, com fustes retorcidos, foram utilizadas no Românico e no Gótico, principalmente na Itália. Os fustes roliços e com caneluras parecem ser uma recriação de Giulio Romano, no Maneirismo, a partir de formas helenístico-romanas. A partir destas tradições, seriam criadas as versões barrocas: a salomônica, com o fuste entremeado por cordéis de flores, e a berniniana, com caneluras na parte inferior e ramicelos cobrindo as superfícies do fuste torso.
 24. Por exemplo, Glück. Arte del Renacimiento, fuera de Italia, v. X. (Historia del Arte Labor).
 25. Sabe-se que Fouquet esteve na Itália antes de 1447, mas, embora tivesse contato com as obras de Masaccio, Fra Angelico e Piero della Francesca, sua pintura revela uma influência muito mais profunda dos flamengos, em especial de Van Eyck.
 26. Gébelin, Le Style Renaissance en France, p. 5-10.
 27. Id., p. 9.
 28. Mario Chicó. A arquitetura gótica em Portugal, p. 193.
 29. Op. cit., p. 17.
 30. Gébelin, op. cit., p. 13.
 31. A Villa Barbaro, de Palladio, e a Villa d'Este, de Pirro Ligorio, são exceções, desdobrando suas fachadas, respectivamente, em cinco planos e em cinco massas.
 32. Op. cit., p. 9
 33. V. 19, p.133-135.
 34. Os trabalhos foram publicados em 1962: "Manierismo, Barocco, concetti e termini."
 35. Barroco e Classicismo, p. 33.
 36. Pierre du Colombier. Le Style Henri IV - Louis XIII, p. 5.
 37. Pierre du Colombier. op. cit., p. 31-32.
 38. Id., p. 32 e 113.
 39. John Bury, op. cit., p. 199. O autor se baseia em Sir Anthony Blunt, Some uses and misuses of the terms Baroque and Rococo as applied to architecture, para quem o Barroco se inicia com a ascensão ao trono papal de Urbano VIII, em 1623.
 40. Já que apenas a fachada teria sido da responsabilidade de Debrosse, é possível que este janelão já fizesse parte da igreja, assim como os janelões ogivais das capelas laterais.
-

41. Colombier, op. cit., p. 16.
42. Id., p. 15, 17 e 18.
43. Op. cit., p. 15.
44. Colombier, op. cit., p. 13.

Lista das Ilustrações:

1. Dosio – Projeto para uma villa suburbana
2. J. A. Ducerceau – O Castelo de Verneuil
3. G. B. Castello – Palazzo Negrone
4. G. Romano – Cortile della Cavalerizza (Mântua)
5. O Castelo de Azay-le-Rideau
6. O Castelo de Chambord
7. Rosso – A Galeria de Francisco I, em Fontainebleau
8. Primaticcio – Decoração do Quarto da Duquesa d'Étampes
9. Primaticcio – Grotte des Pins
10. Pierre Lescot – O Louvre
11. Construções da Place des Vosges
12. Fachada do Luxembourg
13. Orazio Scarabelli – Naumaquia no Palazzo Pitti
14. S. Debrosse – Igreja de Saint-Gervais
15. J. Ducerceau – Hôtel de Sully
16. O Castelo de Balleroy
17. F. Mansart – O Castelo Maisons-Lafitte

Bibliografia

- BURCKHARDT, Jacob. *The Architecture of the Italian Renaissance*, org. por Peter Murray. Harmondsworth, Pelican Books, 1987.
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil Colonial* (org. por Myriam Ribeiro de Oliveira). São Paulo, Livraria Nobel, 1991.
- CHICÓ, Mario T. *A Arquitetura gótica em Portugal*. Lisboa, Editorial Gleba, 1968.
- COLOMBIER, Pierre du. *Le Style Henri IV et Louis XIII*. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1941.
- GÉBELIN, F. *Le Style Renaissance en France*. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.
-

- GLUCK, Gustav. Arte del Renacimiento fuera de Italia. v. X (Col. Historia del Arte Labor). Madrid, Labor, 1936.
- HAUSER, Arnold. Maneirismo, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- HOCKE, Gustav René. Maneirismo: o mundo como labirinto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. Estudos sobre o Maneirismo. Lisboa, Editorial Estampa, 1986.
- PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1988.
- _____. From Mannerism to Romanticism. In: Studies in Art, Architecture and Design. v. I. Londres, Thames & Hudson, 1968.
- SANTOS, Paulo F. O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil. Rio de Janeiro, Editora Kosmos, 1951.
- SHEARMAN, John. Mannerism. Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- SUMMERSON, John. The Classical Language of Architecture. Londres, Thames & Hudson, 1980.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. Barroco e Classicismo. 2 v. Mafra, Martins Fontes, 1974.
- VERLET, Pierre. Le Style Louis XV. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.
- VITRUVIUS. The Ten Books on Architecture. N. York, Dover Publs., 1960.
- ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. Lisboa, Editora Arcádia, 1977.
- VERLET, Pierre. Le Style Louis XV. (Col. Arts, Styles et Techniques). Paris, Lib. Larousse, 1942.