

**CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARQUITETURA FRANCESA
DOS SÉCULOS XVI E XVII (CONCLUSÃO)**

Considerations on the French architecture of the XVIth and XVIIth centuries
(conclusion)

Mestre em História e Crítica de Arte, EBA/UFRJ.

Professor do Curso de Educação Artística/História da Arte, UERJ.

Resumo

O ensaio discute o uso dos conceitos de “Barroco” e de “Classicismo”, para definir a arte e especialmente a arquitetura realizadas na França, ao longo do século XVII, assim como o uso dos termos “Estilo Luis XIII” e “Estilo Luis XIV”, como conclusão ao tema iniciado no ensaio anterior, centrado na arquitetura francesa do século XVI.

Abstract

The present essay criticizes the uses of the concepts of “Baroque” and “Classicism” as well as the uses of the terms “Louis XIII style” and “Louis XIV Style” to describe the art and particularly the architecture made in France during the XVIIth century, as a conclusion to the previous essay on the French architecture of the XVIth century issued in Concinnitas, n. zero.

Palavras-chaves: Arquitetura; Classicismo; Barroco

Key-words: Architecture; Classicism; Baroque

I. Introdução.

Estas páginas se propõem a concluir as considerações sobre a arquitetura francesa dos séc. XVI e XVII, iniciadas no primeiro número desta revista¹.

As questões levantadas se referem, essencialmente, às controvérsias quanto à classificação estilística - o que se deve, em grande parte, a seu próprio ecletismo, ou seja, às diferentes tendências que coexistem, se justapõem ou mesmo se alternam, ao longo do período.

Como foi comentado, a discussão sobre o conceito "Maneirismo" envolveu, no séc. XX, vários dos mais importantes historiadores da arte ocidental, sem que se tenha chegado a grandes consensos, a não ser - se tanto - o de uma datação: em torno a 1520, para o início da implantação do estilo, superando o Renascimento, na Itália (e o Gótico, no resto da Europa), e cerca de cem anos depois, para o início de sua dissolução, com a afirmação do Barroco.

A complexidade extraordinária da arte européia, na primeira metade do séc. XVI, desafia as tentativas dos historiadores de submeter os artistas e as obras realizadas a um rígido enquadramento dentro dos grandes conceitos histórico-estilísticos.

Entre 1495 e 1520, enquanto se realizava, em quase toda a Europa, algumas das formas mais rendilhadas e rebuscadas do Gótico flamejante, em Roma e Veneza, a arte se inspirava nos ideais de perfeição moral e física do classicismo greco-

romano, abandonando aspectos da tradição medieval que ainda se conservavam, eventualmente, nas realizações renascentistas do *Quattrocento*.

Ao mesmo tempo, em várias regiões europeias, iniciava-se o processo de absorção do novo estilo italiano.

Grande parte da historiografia considera este período como uma primeira fase do Renascimento fora da Itália e um autor como Pais da Silva² estabelece a duração de um "Primeiro renascimento português" entre datas próximas.

Como foi comentado, esta fase deveria ser melhor descrita como uma transição do Gótico ao Maneirismo³.

A superação da longa tradição gótica seria intensificada, entre 1520 e 1540, pela ação direta dos artistas vindos da Itália para trabalhar nas cortes estrangeiras, especialmente os do círculo de Rafael, que se dispersaram após o Saque a Roma, em 1527.

O Maneirismo na França, embora empreendido por italianos, criava soluções originais⁴, de grande influência para a arquitetura posterior, e a tentativa dos arquitetos franceses, em meados do século, de recriar o classicismo importado da Itália, sob uma ótica nacional, acabou por aproximá-los ainda mais dos modelos e da linguagem do Maneirismo italiano, contribuindo de forma definitiva para a superação das tradições góticas.

A arquitetura do reinado de Henrique IV (entre 1589 e 1610), caracteriza-se pelos altos telhados "à francesa", em ardósia azul-cinza ou enegrecida pelo tempo,

que, embora fossem usados desde a Idade Média, agora combinavam-se ao emprego sistemático da pedra calcárea esbranquiçada, rusticada em denteados (quase sempre e exclusivamente nos cunhais, nas pilastras e nas molduras das janelas retangulares ou das portas) e aos enchimentos de tijolo rosado ou acastanhado.

No artigo anterior, o texto questionava um rótulo que abriga tanto a produção maneirista da arquitetura de Henrique IV e obras ainda maneiristas de Luís XIII quanto outras, erigidas sob este monarca, entre a década de 1620 e a de 1640, em que já se evidencia a adoção de certos elementos da linguagem barroca, como o Castelo de Balleroy e o Maisons-Lafitte.

Este artigo pretende analisar a maior ou menor evidência do Barroco nesta arquitetura, o que se faz acompanhar de considerações críticas às referências da historiografia ao chamado "Classicismo francês do séc. XVII".

Este termo e os alternativos "Barroco clássico" e "Classicismo barroco" não definem em qual classicismo, em que fontes clássicas específicas, a arquitetura francesa do séc. XVII se inspira.

Quando muito, as referências a esta inspiração se voltam para Fontainebleau, para o que ainda é chamado de "Renascimento francês", e justamente o que se quer demonstrar é como esses elementos clássicos estão diretamente ligados à tradição maneirista italiana e francesa.

Como quase todos os historiadores da arte, até meados do séc. XX, não operam com o conceito de Maneirismo (a não ser em sua visão tradicional, como uma escola decadente do Renascimento e geralmente restrito à pintura e às artes decorativas), suas análises do que tenham sido o Renascimento e o Barroco nos parecem, hoje, esquemáticas e confusas, já que todas as obras em que reconhecemos a linguagem essencial da crise da cultura renascentista foram incorporadas a um ou a outro dos dois estilos, ou a ambos - uma das mais claras evidências da conciliação entre valores antitéticos que caracteriza o Maneirismo. Não podemos, entretanto, prescindir dessas análises, e algumas das obras escritas até a década de 1950, ainda que registrem certas visões "datadas" ou erros de datações e registros⁵, constituem o ponto-de-partida para as atuais investigações e um contraponto, fundamental para o processo dialético em que cada geração elabora sua própria perspectiva de conhecimento.

No caso da arquitetura francesa do séc. XVII, a obra de Victor-Lucien Tapié⁶, editada pela primeira vez há mais de quarenta anos, ainda é considerada um clássico, uma referência obrigatória, a que, portanto, temos de nos dirigir.

A partir dele e de outros autores que abordaram o tema e baseando-se na análise formal - especialmente das superfícies e volumes externos - de algumas das mais célebres edificações dos estilos Luís XIII e Luís XIV, este artigo pretende tecer considerações sobre os aspectos clássicos e barrocos desta arquitetura, e sobre como classificar, dentro dos grandes estilos históricos, uma produção que parece

oscilar, constantemente e em diferentes aspectos, entre várias fontes de inspiração e entre, pelo menos, duas tendências opostas do gosto seiscentista.

2. Barroco e Classicismo.

No prefácio da segunda edição de seu livro, em 1968, Tapié reporta sua participação no colóquio ocorrido em Roma (cujo tema era o Maneirismo e o Barroco), em 1960. A partir deste colóquio e da publicação das comunicações, em 1962, tornou-se comum apresentar uma divisão em três etapas para o período posterior ao Renascimento: o Maneirismo, o Barroco e o Rococó.

O autor constata a dificuldade em traçar fronteiras e afirma que o pior erro “é deixar-se seduzir pelo prestígio das etiquetas e torturar-se para saber se uma determinada obra merece ser chamada de maneirista, em razão das formas que apresenta, ou barroca, porque pertence ao período em que as grandes obras primas do barroco já tinham surgido”⁷.

O que Tapié considera ser “o pior erro” me parece ser, ao contrário, uma das ocupações primordiais de um historiador da arte. Reconhecer a recorrência de um determinado conjunto de formas e de suas estruturas sintáticas - o estilo -, dando-lhe uma etiqueta, e “torturar-se” com a descontinuidade histórica e com a infinita riqueza da realidade (que nunca se ajustará plenamente a essas etiquetas, a nossos esquemas ideais) são pressupostos indissociáveis de nossa tentativa de

decifrar as relações entre o estilo e seu tempo, entre inovação e tradição, entre ser e sociedade, e, conseqüentemente, entre arte e história.

Tomando em conta que suas palavras prefaciam a segunda edição de seu livro, parece que o autor quer abrandar os efeitos que o redimensionamento do conceito "Maneirismo" - ocorrido justamente antes desta reedição - já teriam causado, ou iriam causar, sobre sua obra fundamental.

É verdade que o desconhecimento de uma concepção mais atualizada sobre o estilo, como foi comentado, compromete parte de suas questões sobre esta arquitetura - entre o Maneirismo e o Barroco - que a França desenvolveu ao longo do Seiscentos; mas isto não lhe tira o valor da informação erudita nem o mérito de reconhecer a existência do Barroco francês e de suas correlações com uma vertente mais austera, mais classicista.

O próprio Tapié considera que o termo "Classicismo" é tão ou mais impreciso do que o termo "Barroco"⁸, e que colocamos em pontos extremos um classicismo intransigente e um barroco estonteante:

"Esses são inconciliáveis. Mas, entre os dois? Mesmo em França, onde o classicismo atingiu sem dúvida a sua perfeição, o paradoxo não é verificar a existência de um barroco francês, mas negá-lo, como se temesse fazer mal ao classicismo. Contudo, esse barroco conservou maior equilíbrio e medida por ser francês. Chegado da Itália,

principalmente de Roma, amorteceu, quando noutras regiões se desenvolvia até a vertigem.”⁹

Na história da arquitetura do Mundo Ocidental, há toda uma tradição fundamentada no Classicismo, praticamente ininterrupta, que vai de sua sobrevivência nos diferentes estilos medievais e de sua reinterpretação pelo Renascimento, passando por sua implantação na Era Moderna por obra do Maneirismo e por sua relativa dissolução através do Barroco e do Rococó, até sua recuperação pelo Neoclassicismo do séc. XVIII.

Esta tradição continua subjacente ao Ecletismo arquitetônico do séc. XIX, está na essência dos fundamentos de Le Corbusier e de todo o Racionalismo dominante na arquitetura moderna, e volta a ser a fonte de referência (mesmo que por razões totalmente diversas) para uma das mais fortes vertentes da Pós-modernidade.

Tapié não chega a definir uma concepção pessoal de “Classicismo” nem desenvolve as acepções possíveis do termo.

Sua definição do Barroco francês como um estilo entre os inconciliáveis “classicismo intransigente” e “barroco estonteante” parece ocupar, teoricamente, o espaço “entre os dois” (entre Renascimento e Barroco) do Maneirismo.

Sem dúvida, há barroco - ora mais evidente, ora menos - em quase toda a arquitetura francesa do séc. XVII, pois, mesmo nos exemplos exaltados como as mais perfeitas expressões deste dito “Classicismo francês do séc. XVII”, os

elementos clássicos nunca se encontram absolutamente imunes a uma "contaminação" por uma idéia nova, por um movimento qualquer, por uma linha que se quebra e se torce ou, ao menos, por um ou outro dos elementos decorativos próprios do Barroco.

Ao afirmar que o Classicismo atingiu a sua perfeição na França, Tapié parece ignorar que - no que se refere ao vocabulário, à sintaxe, e ao repertório dos modelos clássicos - pouco se acrescenta, no decorrer do séc. XVII, ao que fora herdado do classicismo maneirista do XVI e inícios do XVII. Por sua vez, a afirmativa exprime uma terrível contradição, porque, se este classicismo, segundo o autor, é algo "entre os dois", ou seja, se não é "intransigente", como poderia ser "perfeito"?

Além de infundada historicamente, a idéia de perfeição clássica atingida pela arquitetura francesa do séc. XVII parece resultar de um mero nacionalismo de Tapié (e, em geral, dos franceses).

Este caráter ideológico é reforçado por sua justificativa idealista do arrefecer das tendências barrocas, na França, por uma espécie de espírito racionalista e comedido, que seria próprio do francês.

A idéia da existência do caráter, da personalidade ou do espírito de um povo - constituído por valores e aspectos particulares a uma determinada cultura e que transcendam as diferenças de classe - domina a concepção da História de inúmeros historiadores e também da maioria dos integrantes destas populações,

levadas a crer, pela eficácia dos mecanismos de propaganda ideológica, em uma peculiaridade de suas identidades nacionais.

Toda uma tendência na História da Arte, de Alois Riegl e da “Escola de Viena”, passando por Worringer, aos nossos dias, centra-se em um “*ethos* popular”, nas diferenças culturais como resultantes das relações dos povos com meio-ambientes acolhedores ou hostis¹⁰.

Embora seja constantemente deformada - tornando-se deformadora ao se traduzir em xenofobia e racismo ou quando tomada como o elemento determinante da História -, tal idéia não é, em si, absurda, pois talvez seja possível isolar tais particularidades nacionais, em culturas sedimentadas após vários séculos de realizações e vivências coletivas. Curiosamente, os mesmos historiadores que justificam, pelo “espírito francês”, o racionalismo artístico do séc. XVII, quando tratam de estilos franceses acentuadamente anti-racionalistas, como o Gótico Flamejante, o Rococó ou o Romantismo, nunca lembram de explicar aonde foi parar - ou “baixar” - o referido espírito.

Ao analisar o Barroco, como o novo estilo artístico do séc. XVII europeu, Hauser o separa em duas vertentes, que correspondem a duas realidades culturais diversas, constantemente opostas em seus aspectos político-econômicos, sociais e religiosos: o “Barroco católico e cortesão” e o “Barroco protestante e burguês”¹¹.

O primeiro expressaria o triunfo da Contra-reforma sobre a Reforma - durante e esp. após a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), quando partes importantes da Alemanha e da Europa central foram reconquistadas ao catolicismo.

Também as vitórias do absolutismo sobre o poder feudal e sobre a autonomia republicana e o conseqüente predomínio de sua economia mercantilista - tanto sobre a economia feudal quanto sobre o capitalismo fundamentado na livre iniciativa - estariam diretamente relacionados à criação do novo gosto.

Justamente a partir de meados do século, o estilo se afirmaria pelos países e regiões ligados a Roma, que cobrem-se de igrejas e mosteiros, mas também de palácios, já que as monarquias absolutistas fundamentavam-se no “direito divino” e a aliança entre o Estado e a Igreja representava uma identidade de interesses e propósitos, de estratégias éticas e estéticas.

A riqueza e o dinamismo do Barroco - evidentes nas grandes obras de pintura e escultura, no decorativismo explosivo de palácios e igrejas, e no fausto das festas e rituais das cortes absolutistas - encontram-se em analogia direta com a acumulação material e com a intensidade e a diversidade do comércio marítimo, realizado agora em escala mundial e desenvolvido, pelo sistema mercantilista, a um nível que superava (pela primeira vez, desde a Antiguidade) o atingido pelo mundo helenístico e romano.

Também inerente ao estilo, a dramaticidade se explica pela necessidade de propaganda da fé, pela carga de emoção que a arte deveria despertar nos fiéis -

fosse para reconquistá-los à ortodoxia católica fosse para alimentar o rebanho com seu envolvimento direto na experiência mística, concretizada pelo ilusionismo artístico.

A mesma dramaticidade serviria aos propósitos de celebração do absolutismo, especialmente em grandes cenas de batalhas vencidas ao inimigo - pela ação heróica do monarca ou dos grandes da corte a seu serviço - e que assegurava a paz e a prosperidade do reino.

Em oposição ao transcendentalismo e à grandiloquência da estética católica, a visão materialista e imediatista das médias e pequenas burguesias se exprimiria, particularmente na Holanda, no "Barroco protestante e burguês".

Esta outra tendência barroca estaria representada principalmente pela pintura e por seu intenso realismo técnico e temático.

As cenas celebram a vida urbana e doméstica dos holandeses, o mundo cívico e o privado, seus pequenos prazeres, seus vícios e virtudes, e a fugacidade do momento que se eterniza em "instantâneos", nos retratos individuais e coletivos, ou na concretude sensualista das paisagens e naturezas-mortas (cujas demandas, em um mercado burguês de arte, superaria a de qualquer outro lugar).

Além dessas duas vertentes opostas do gosto barroco, Hauser admite a existência da tendência ao Classicismo, que, por seu caráter normativo, com seus valores de ordem e rigor, sempre seria útil à afirmação do absolutismo

monárquico, sendo mais evidente na segunda metade do século XVII, especialmente na França de Luís XIV e na Inglaterra.

É verdade que o realismo predomina na pintura holandesa do séc. XVII, mas ele também está presente em grande parte da arte realizada nas cortes católicas.

Ele se encontra, como um elemento subjacente, em obras propriamente barrocas - o que se constata no ilusionismo dos tetos; nos tipos de Caravaggio e de todos os seus seguidores, dos italianos a Ribera, Zurbarán e Velázquez; na retratística em geral - e até mesmo como expressão dominante do gosto, como se atesta em certas obras de Murillo e principalmente no mundo camponês que se vê nos quadros dos Le Nain, em que uma atmosfera de passividade triste parece antecipar o caráter de denúncia social do Realismo de dois séculos depois - o que vai de Millet e Daumier aos "Comedores de batata" de Van Gogh.

No sentido inverso, também pode-se encontrar excesso, luxo e opulência, dinamismo e dramaticidade, no "Barroco protestante e burguês".

Não tanto, evidentemente, em Vermeer e Pieter de Hooch (ou de Hoogh), mas certamente em Hals e Rembrandt, e em obras de Ruysdael que prenunciam, em mais de um século, o clima misterioso da paisagem romântica.

Por sua vez, o Classicismo recém-absorvido pela Europa, em suas fórmulas maneiristas, convertera-se em apanágio essencial do mundo erudito, uma espécie de substrato da própria cultura, indispensável à formação individual do artista ou à expressão simbólica do papel racionalizador e ordenador do Estado. Todo o

período barroco e sua arte, portanto, não poderiam estar isentos de uma contínua referência a essa herança, reconhecida, desde o séc. XVI, como fonte fundamental da cultura do Ocidente.

Antes da segunda metade do século, há classicismo na pintura de Poussin, na literatura de Corneille, na arquitetura de Mansart, como depois, na Colunata do Louvre e mesmo em Versailles ou na arquitetura de Wren e Vanbrugh.

Mas além do que se convencionou tratar por "Classicismo francês do séc. XVII", também podemos isolar valores clássicos na contenção dos gestos e na centralização e equilíbrio da composição, que vemos em pinturas de gênios barrocos como Velázquez e Zurbarán ou Rembrandt e Vermeer, ou ainda na temática e na perfeição física dos corpos, em obras consideradas simplesmente barrocas, como o "Apolo e Dafne", de Bernini.

No eclético e altamente complexo quadro da arquitetura europeia posterior à Reforma¹², podemos tentar isolar os elementos constantes e identificar o caráter de uma ou outra tendência que assuma um papel dominante, em uma determinada região ou época, mas a realidade de um mundo intercambiante, em processo de expansão acelerada, dificilmente se expressará de forma unívoca, dentro de um rígido sistema que resista à "contaminação" pelo "outro" ou à "canibalização" do estrangeiro.

Assim como as múltiplas tendências artísticas englobadas pelo conceito "Maneirismo" têm, em comum, a tentativa de conciliar classicismo e

anticlassicismo, assim, nas três vertentes do Barroco, haveria um mesmo e novo elemento, ao menos, um único aspecto compartilhado, sem o qual seria impossível falarmos de um só estilo.

Este aspecto se evidenciaria em uma nova concepção do espaço como algo infinito e dinâmico, como um processo mais do que uma realidade estática - uma intuição do espaço-tempo da física de nossa época, mais do que a concepção de espaço-volume que, apesar de todo o progresso da ciência, ainda domina o entendimento comum.

O espaço abstrato e simbólico da pintura medieval fora substituído, a partir de Brunelleschi, pela representação em perspectiva; mas, comparado ao espaço dos quadros e afrescos barrocos, o das pinturas renascentistas parecem cenários pintados em telões de teatro, com as personagens expostas em exíguo proscênio. Nas obras maneiristas, o espaço é geralmente artificial e abstrato, mas, mesmo quando se faz representar de forma absolutamente naturalista, os enquadramentos "cinematográficos", inusitados, ou a recuperação da composição por adição (da pintura medieval) acabam por deformar ou fragmentar a realidade espacial.

Opondo-se ao Maneirismo, a espacialidade da pintura barroca encontra sua originalidade e especificidade em seu ilusionismo perfeito - com suas qualidades aéreas e luminosas, absorvidas dos próprios maneiristas venezianos, ou com a profundidade do tenebrismo caravaggiesco.

Os horizontes baixos das paisagens, a massa dos arvoredos, a dinâmica das nuvens na vastidão dos céus; a altura dos ambientes internos, os grandes vazios das sombras e penumbras ou a profusão de objetos, a riqueza de detalhes e pormenores; os jogos de espelho, os extravazamentos, as interpenetrações da obra de arte com o real - todos estes aspectos falam da grandeza, da vastidão, do gigantesco espaço do mundo.

Na concepção barroca, pode ser vista a infinitude do vazio pós-copernicano, que Pascal tenta preencher com um Deus onipresente e reconfortante e que os protestantes enfrentaram com o espírito prático e ávido do capitalismo, como algo a ser preenchido e explorado, ou seja, como *business*.

Esta nova percepção do espaço não está restrita, evidentemente, à pintura barroca, expressando-se de forma magnífica em algumas das esculturas de Bernini, ou no complexo desenvolvimento da arquitetura de um Borromini e um Guarino Guarini, ou ainda no rococó de Neumann ou do Aleijadinho.

Como não há, em termos de linguagem arquitetônica, uma tradução do realismo pictórico do "Barroco protestante e burguês", as tendências estilísticas da arquitetura do séc. XVII ficam restritas à oposição entre Classicismo e Barroco; mas, para além das questões formais, também cabe questionar, nesta dicotomia, o quanto a arquitetura francesa absorveu da nova concepção de espacialidade.

3. Barroco e classicismo no estilo Luís XIII.

Foi comentado, no artigo anterior¹³, que o novo estilo começa a surgir, a partir da década de 1620, com a absorção de algumas formas decorativas - como nos painéis do Hôtel de Sully e nas molduras das lucarnas do Castelo de Balleroy - e com o início de uma dinamização da composição volumétrica, pelo avanço mais decidido dos pavilhões dos cantos (no mesmo castelo) ou na concavidade das laterais do Maisons-Lafitte, de Mansart.

O Barroco, na arquitetura francesa, se insinua no movimento espacial dos volumes, ao se abrirem e se integrarem aos pátios e jardins. Raramente são movimentos curvilíneos e interpenetrações espaciais como no barroco italiano, mas movimento em ângulos, em quebras, em braços que se distendem e avançam.

Esta é uma retórica particular de quase toda a arquitetura barroca, que nos convida à penetração, ao abrigo.

Na Ala Orléans do Castelo de Blois, realizada entre 1635 e 1638, Mansart articula os três andares por pilastras geminadas, como faria depois no Lafitte, entre 1642 e 1650.

O denteado em pedra rusticada desaparece, em ambas as composições, mas os altos tetos à francesa e pequenas variações na disposição das ordens clássicas continuam a expressar a linguagem predominantemente maneirista do maior dos arquitetos ligados ao “estilo Luís XIII”.

Sendo posterior, o Lafitte é, surpreendentemente, muito mais austero. Estaria a diferença explicada não pela evolução estilística do arquiteto, mas pela clientela, com a aristocracia resistindo ao barroco da realeza?¹⁴

Na Ala Orléans, entretanto, Mansart rompe a cornija com um meio-círculo central, envolvendo decorações que parecem fitomorfas e em fluidez orgânica. Além desta única introdução de motivos barrocos na estrutura maneirista, o autor avança as alas laterais sobre o pátio e as unifica ao pavilhão, que se destaca da ala central, por uma colunata curvilínea, que cobre apenas o nível do andar térreo.

FIG. 1. F. Mansart. Ala Orléans do Castelo de Blois

Além do motivo decorativo, é especialmente neste jogo dos volumes - com o avanço do pavilhão e das alas e o recuo, o côncavo, da colunata - que se evidencia inquestionavelmente a aceitação, pela arquitetura francesa, do movimento espacial barroco, em uma obra referencial de um dos arquitetos mais tradicionalmente vinculados ao dito "Classicismo francês do séc. XVII".

Em Val-de-Grâce, a mais célebre igreja de Mansart e do estilo Luís XIII, o autor continua a tradição renascentista e maneirista da cúpula sobre cruz grega, enquanto acrescenta um pórtico, com colunas coríntias sustentando um frontão triangular íntegro, à fachada inspirada no arquétipo da arquitetura religiosa maneirista - o Gesù, em Roma, de Vignola e Della Porta.

FIG. 2. F. Mansart. A Igreja de Val-de-Grâce

Todo este repertório - evidentemente classicista e eminentemente maneirista - parece referendar a resistência francesa ao Barroco; mas isto seria ignorar os novos elementos, por mais discretos que pareçam: as palmas no tímpano do frontão e os degraus curvilíneos nas escadas laterais do pórtico; os elementos fitomorfos que serpenteiam por entre as volutas; as pequenas coberturas bulbosas sobre os quatro tabernáculos que envolvem o tambor da cúpula; o jogo dos volumes que recuam a partir do pórtico.

Alguns desses elementos podem eventualmente surgir em poucas obras maneiristas, mas são essencialmente barrocos em espírito e em termos de recorrência. Assim também, embora a nave central e única repita o esquema do Gesù, a planta elíptica das capelas laterais (em vez de octogonais, como no modelo) substitui a herança predominantemente estática do Maneirismo, pela elasticidade, pelo dinamismo espacial do Barroco.

A influência de Mansart seria enorme sobre os arquitetos posteriores, como Le Muet e Lemercier (que terminariam a igreja do mestre, inacabada à época de sua morte) e se estenderia sobre Le Vau, principalmente, e outros dos mais importantes criadores da segunda metade do século.

Embora se conservassem os altos telhados e as janelas retangulares, freqüentemente em armações de cruz latina (como no Gótico e no Maneirismo),

com o desaparecimento dos denteados de pedra e o aumento do uso das ordens clássicas na modenatura (e especialmente em pórticos e colunatas), as superfícies, a plástica e os volumes arquitetônicos ganhavam um aspecto geral de imponente classicismo.

Este classicismo, como já comentado, entretanto, nada mais é do que o classicismo dos arquitetos e tratadistas maneiristas italianos e franceses; mas são justamente as novas concepções espaciais e os novos elementos decorativos barrocos que nos impedem de considerar tais obras de Mansart como ainda maneiristas.

À clássica estrutura maneirista, confere-se peso e imponência, mas também algumas dinamizações espaciais e pequenas concentrações de decorações barrocas - irradiadas, explosivas, ou contorcidas e derramadas, em pontos estratégicos da geometria construtiva.

O que François Mansart concretizou, nestas obras, deu origem ao que poderia ser descrito como o mais puro estilo Luís XIII, e, paradoxalmente, ao criar o discreto Barroco francês sobre a base de um imponente Maneirismo, sua arquitetura iniciou toda uma tendência sobre a qual se formularia o mito do "Classicismo francês do séc. XVII".

Segundo Pierre du Colombier, na arquitetura francesa, o Barroco se encontraria especialmente na vida que ganha o ornamento¹⁵. Aos enrolamentos de couro, aos

círculos e elipses mameiristas, somam-se as formas cartilaginosas e os aurículos propriamente barrocos.

Aos festões e grinaldas da tradição romano-renascentista-maneirista adere-se a vegetália barroca das palmas, dos ramos de louro e de oliveira, de vários ramícelos florais, com um ímpeto sinuoso que faz vibrar, com encrespamentos, as superfícies.

Outras formas barrocas - o arco (ou cada lado de um frontão) combinado, nas extremidades, a segmentos horizontais; as molduras recurvadas; os troféus de armas e bandeiras - aparecem com uma certa constância.

No Castelo de Cheverny, elementos como os painéis das escadas e a lareira do quarto do rei revelam o desenvolvimento do Barroco francês, paralelo ou sobreposto à linguagem maneirista dominante.

FIG. 3. Painel da escada do Castelo de Cheverny.

Esta permanência das tradições maneiristas é atestada, entre outros exemplos ou aspectos, pela enorme influência do arquiteto e gravador Jacques Androuet Ducerceau.

Nas palavras de Colombier, seria "ele exatamente o principal intermediário para a transmissão do primeiro estilo de Fontainebleau ao século seguinte", pois se teria chegado ao estilo Luís XIII, ao tornar os motivos de Ducerceau mais pesados.¹⁶

Em um salão do estilo Luís XIII, em Fontainebleau, os estuques entre os quadros não apresentam os festões maneiristas de Rosso e Primaticcio, mas cachos de frutas, e as cartelas acima não estão emolduradas exatamente por enrolamentos de couro, mas começam a extravazar-se sobre as molduras retilíneas das pinturas.

Estes detalhes decorativos e o chanframento nos cantos do salão são os únicos elementos propriamente barrocos, já que o esquema do teto, com pinturas marrufladas, provém do Maneirismo veneziano, e os lambris pintados com painéis geométricos e com grotescos, embora sejam caracteristicamente Luís XIII, estão diretamente ligados às tradições decorativas maneiristas, que, havia mais de um século, eram absorvidas da Itália.

FIG. 4. Salão Luís XIII do Palácio de Fontainebleau.

A hesitação dos arquitetos franceses entre a manutenção da vertente mais classicista do Maneirismo e a aceitação de alguns dos valores barrocos de dinamismo espacial ou decorativo pode ser exemplarmente demonstrada na análise de quatro obras dos dois maiores arquitetos de todo o século. O Lafitte e a Ala Orléans, de Mansart, já comentados, e o Castelo de Vaux-le-Vicomte, de Louis Le Vau, se prendem ao estilo Luís XIII; o quarto, Versailles, é o representante, por excelência, do estilo Luís XIV.

Louis Le Vau, entre 1657 e 1661, realizou o Castelo de Vaux-le-Vicomte e, de 1661 até sua morte, em 1670, trabalhou em Versailles.

Em Vaux, a tradição maneirista continua nos altos telhados e chaminés esguias, e na fachada dividida em cinco partes, com o segmento central e os extremos ligeiramente projetados à frente, como pavilhões.

As janelas retangulares e estreitas, apenas rasgadas na superfície dos muros; a ordem colossal em pilastras de baixíssimo-relevo; os óculos das lucarnas; as estátuas e jarrões como acrotérios ou pináculos; a rusticação do primeiro dos três pavimentos e o frontão triangular sobre o corpo central - tudo revela a contínua absorção da linguagem maneirista italiana pela arquitetura francesa.

FIG.5. Louis Le Vau. Castelo de Vaux-le-Vicomte.

Outras características, no entanto, transformam o Castelo de Vaux em uma das mais importantes criações do Barroco francês.

O pavilhão central e sua cúpula se desenvolvem sobre um plano elíptico que oferece o eixo menor por entrada, como Sant'Andrea al Quirinale (em que Bernini, com o mesmo partido, aumenta a elasticidade espacial em relação às plantas elípticas longitudinais, preconizadas no Maneirismo, por Vignola).

O lanternim é arrematado por uma forma nova de pináculo, mais fino e proporcionalmente mais alto do que qualquer forma análoga da arquitetura gótica ou da maneirista, assemelhando-se a um elemento oriental.

Na fachada oposta à dos jardins, os corpos laterais avançam decididamente e o corpo central é envolvido por muros côncavos.

Sem apresentar, externamente, qualquer fluidez decorativa, Vaux realiza o mais característico do Barroco, na essência da linguagem arquitetônica - o espaço.

FIG. 6. Louis Le Vau. Planta do Castelo de Vaux-le-Vicomte.

Lilian Châtelet-Lange¹⁷ afirma que a compactação e o peso barrocos de Vaux seriam brevemente substituídos pelas mais elegantes formas cúbicas de Versailles.

Compactação e peso são valores que podem igualmente ser encontrados em um palácio maneirista, assim como “elegantes formas cúbicas”. O Barroco em Vaux, encontra-se em algo mais definido e efetivo para que o caracterizemos como tal : o movimento espacial.

4. Barroco e classicismo no estilo Luís XIV.

Na história política da França, o ano de 1661 assinala a morte de Mazarin e a decisão de Luís XIV de tomar às mãos os negócios do Estado. Paralelamente, na história da arquitetura, registra-se a conclusão do Castelo de Vaux e o início da construção do Palácio de Versailles, o fim do estilo Luís XIII e a gestação do estilo Luís XIV.

Em grande parte laica, a arquitetura da segunda metade do séc. XVII é dominada pela figura do rei e está representada, principalmente, pelo acabamento de seu palácio no Louvre e pelo empreendimento de Versailles¹⁸.

A transformação plástica mais evidente é a substituição dos tradicionais telhados altos (e das chaminés esguias e proeminentes) por cornijas apoiando balaustradas e/ou platibandas, a que se sobrepõem os troféus de armas ou pináculos, jarrões e estátuas.

Após séculos de existência no período medieval e depois de sobreviver, durante o Maneirismo francês, por mais de cem anos, a tradição dos "altos tetos à francesa" cedia, enfim, à solução dominante no Maneirismo italiano.

fig. 7. Pierre Patel, o velho. O Castelo de Versailles de Luís XIII.

O Castelo de Versailles fora criado para Luís XIII, em torno a 1624, por Le Roy, que projetou dois pequenos pavilhões avançados nos cantos de trás do corpo central e duas alas à frente, quebrando-se nas extremidades, além de duas outras alas independentes mais à frente, criando uma planta aberta e dinâmica, ou seja, já espacialmente barroca.

Le Vau preservou a estrutura do castelo, mas o envolveu com o triplo da área anteriormente construída, abrindo dois pátios internos para a aeração e insolação dos novos aposentos (depois transformados em quatro, pelas intervenções de Jules Mansart, como se vê em plantas e gravuras).

FIG. 8. Versailles. Planta parcial e do conjunto.

FIG. 9. Versailles. Vista das construções em torno ao Pátio de Mármore.

O arquiteto também respeitou as soluções formais do estilo Luís XIII, segundo a vontade de Luís XIV¹⁹, mas redesenhou e reformou todo o conjunto, ampliando o avanço das alas e unindo-as aos corpos independentes - que seriam depois totalmente modificados, o do norte por Gabriel, no século XVIII, e o do sul, seguindo os mesmos planos, no Oitocentos²⁰.

Gabriel iria se basear na fachada oriental do Louvre (que ainda será discutida) e no que Le Vau e J. Mansart realizaram em torno ao castelo primitivo de Versailles; ou seja, introduziu o estilo Luís XIV na área dos pátios que Le Vau, o maior arquiteto deste estilo, preservara no estilo Luís XIII.

Jules Mansart também reformou a parte central da fachada principal criada por Le Roy, com janelões em arcos envidraçados, emoldurados por ordens geminadas - a mesma solução que ele e Le Vau usaram à volta do palácio.

Ao criar um terceiro pavimento, coroado por um medalhão cercado de folhagens, e colocado contra as altas coberturas, Mansart teve de modificar a forma, o tamanho e o posicionamento das lucarnas.

Por um lado, se o conjunto perde em harmonia, por outro, adquire um acento maior de riqueza ornamental e de centralização do foco arquitetônico, ou seja, torna-se um pouco mais barroco.

A fachada voltada para os jardins de Versailles desdobra-se em sete ou nove áreas.

Três segmentos levemente projetados à frente ostentam colunatas ao nível do *piano nobile*, vazado por janelas em arcadas, separadas pelo aditamento de pilastras jônicas.

O primeiro pavimento, rusticado e aberto em arcadas, e o terceiro, metrificado por janelas retangulares e pilastras coríntias, complementam a sobriedade clássica da obra essencial de Le Vau.

Ao construir a célebre Galeria dos Espelhos, que corresponde exatamente aos três módulos centrais, Jules Mansart uniu as duas extremidades, projetadas, por Le Vau, bem à frente da caixa construtiva (e também compostas por três módulos, com os pares de colunas geminadas como o módulo do meio).

Assim podemos ler esta fachada como composta por nove áreas, embora as duas áreas laterais à grande colunata central - ao articularem-se às de Le Vau, no mesmo plano e com o mesmo tratamento parietal - pareçam fundir-se, possibilitando uma leitura do conjunto em sete, em vez de nove áreas.

O uso das arcadas no *piano nobile*, com portas feitas por pequenos vidros, divididos por pinázios que acompanham a forma dos arcos, é uma novidade na arquitetura francesa e marca o estilo Luís XIV.

FIG. 10. Louis Le Vau e Jules Mansart. Versailles. Fachada para os jardins.

Le Vau não apenas concluíra, com o Castelo de Vaux-le-Vicomte, o ciclo criador do estilo Luís XIII, mas com a nova concepção de Versailles, tornava-se também o grande iniciador do estilo Luís XIV.

De todo o perímetro, apenas a parte central da fachada ocidental (a dos jardins) e a parte também central da fachada ocidental, que dá para o Pátio de Mármore, como já comentado, foram edificadas por J. Mansart, que respeitou quase integralmente as soluções de Le Vau.

O estilo da arquitetura externa de Versailles, o próprio estilo Luís XIV, conseqüentemente, deve muito mais a Louis Le Vau, embora Jules Hardouin Mansart tenha sido o construtor da Capela e das duas vastas extensões do palácio para o norte e para o sul e, assim, tenha-se tornado o arquiteto responsável pela maior parte, em metragem quadrada, de todo o conjunto.

Os elementos aqui descritos, no entanto, não parecem acrescentar qualquer grande novidade às tradições do Maneirismo italiano, especialmente o veneziano, e especificamente o de Sansovino - a não ser os desdobramentos da fachada em mais de três segmentos, típico do Maneirismo francês.

Com a eliminação dos altos tetos e a adoção de uma volumetria e de uma plástica essencialmente venezianas, Versailles parece adotar definitivamente o caráter mais clássico do Maneirismo italiano.

Assim descrito, o Barroco francês de François Mansart, na Ala Orléans de Blois, e do próprio Le Vau, em Vaux-le-Vicomte, parece desaparecer - o que justificaria o rótulo "Classicismo francês do séc. XVII" -, mas outra realidade, entretanto, se revela por trás dessas aparências.

O motivo decorativo do troféu de armas coroa os cantos dos pórticos do *piano nobile* e também a balaustrada - a intervalos determinados pelos módulos ou áreas em que a fachada para os jardins e as fachadas laterais se desdobram. A rigor, este é o único elemento plástico propriamente barroco, em toda a decoração externa, mas, por menos que isto pareça representar, sua simples presença nos comunica, de imediato, a marca do Barroco, a "datação" da obra e a impossibilidade, assim, de a classificarmos puramente como clássica, maneirista ou renascentista.

O Barroco, entretanto, não se revela apenas em um elemento plástico das fachadas, mas em uma série de outros aspectos: na imensidão e inserção do palácio no espetacular de todo o conjunto, no movimento espacial das alas que se abrem para o espaço exterior dos pátios, e no rasgamento dos janelões em arcada para os jardins monumentais de Le Nôtre.

O acordo orquestral entre arquitetura, escultura, pintura, artes decorativas, paisagismo e hidráulica - um dos aspectos essenciais dos grandes palácios barrocos - tem, em Versailles, o seu próprio paradigma. Isto deveria nos impedir, definitivamente, de usar o termo "Classicismo francês do séc. XVII" para definir seu estilo, pois, embora o Barroco busque, como o Classicismo, a integração entre as partes, ele o faz pela acumulação de recursos, enquanto o Classicismo preconiza a restrição, a simplicidade e a economia de meios.

Além disso, como foi comentado no artigo anterior, um juízo sobre os estilos arquitetônicos não pode se basear exclusivamente em seus aspectos exteriores ou interiores.

A despeito de suas temáticas, geralmente classicistas, as pinturas que cobrem os tetos dos grandes aposentos e da Galeria dos Espelhos têm um caráter ilusionista e grandiloqüente, tipicamente barroco, como também são barrocas as formas e decorações de muitas das molduras.

Entre os *Grands appartements de réception du Roi*, o Salão de Vênus tem, em seu forro, uma grande pintura em elipse (sobre a influência do amor sobre os reis), que se articula a duas outras circulares, parecendo apoiar-se nas demais, que, por sua vez, sustentam-se, arqueadas, sobre a cornija.

FIG. 11. Le Vau e Le Brun. O Salão de Vênus. Versailles.

O ilusionismo do esquema, com o vazamento para o céu, no rasgamento dos cantos, na pintura da elipse central e na fantástica galeria pintada na parede (na parte inferior da foto, à direita); as molduras fitomorfas que envolvem, em alto-relevo, as pinturas do forro; a forma dos jarrões “colocados” nos cantos e parecendo apoiar-se na cornija; o efeito de luxo e opulência dado pela variedade de materiais, cores e texturas usados nas superfícies do aposento - todos estes elementos conferem um aspecto definitivamente barroco à tradição maneirista do salão cúbico ou prismático, coberto por abóbada de barrete-de-clérigo truncada. Imagine-se o efeito geral, com os armários e mesas marchetados (com placas de tartaruga embutidas e adornos de bronze dourado, de Boulle), as banquetas forradas de veludo ou de tapeçaria e os candelabros de bronze dourado que compunham a mobília. O salão tem forma e ordenação clássicas, é dedicado a uma divindade greco-romana, e também é clássica a temática das pinturas, mas o gosto barroco recobre quase tudo.

Mesmo na ordem arquitetônica, aparentemente clássica, o capitel, com seus pingentes vegetais, é uma invenção barroca (a partir da compósita dos tratados maneiristas) e a colocação, no friso, de uma banda fitomorfa é um uso típico também do novo gosto.

Provavelmente criados pelos venezianos, pequenos espelhos podem ser vistos na pintura flamenga do séc. XV e em toda a maneirista, mas a produção de lâminas de vidro espelhado, de tamanho grande, só se realiza no séc. XVII, e sua

aplicação à arquitetura - seu primeiro registro de importância na história da arquitetura - acontece apenas com Luís XIV, em Versailles.

Com as lâminas espelhadas forrando as paredes e formando arcos paralelos aos das janelas que dão para o parque, a grande galeria central do palácio foi denominada a partir deste material - a Galeria dos Espelhos (*Galerie des Glâces*). Ela contribui decisivamente, com o ilusionismo espacial perfeito do novo recurso e com sua exuberância decorativa, para o contraste entre o gosto acentuadamente barroco dos interiores e o dominante classicismo maneirista dos exteriores da caixa construtiva.

FIG. 12. Le Brun e J. Mansart. A Galeria dos Espelhos. Versailles.

Para terminar estas considerações sobre o Barroco e o Classicismo em Versailles, lembremos que todo o conjunto foi concebido, por Le Vau, segundo os pontos cardeais.

A idéia foi concebida para que o aposento privado do Rei-Sol fosse banhado pelo nascer do astro e que o poente incidisse exatamente, a partir da janela central da fachada para o parque, sobre a fonte em que a estátua de Apolo conduz o carro, mergulhando sobre as águas do lago (como o deus, que, para os gregos, a cada dia desaparecia sob as águas do oeste do Mediterrâneo).

A metáfora é clássica, em si mesma, já que retira seus componentes essenciais da mitologia.

Uma retórica arquitetônica que integra todas as artes, o paisagismo, o rei e a própria natureza (a “passagem” do Sol), entretanto, é inquestionavelmente barroca, e só tem antecedentes no Egito²¹, mas jamais no Classicismo.

Châtelet-Lange afirma que os princípios que se desenvolveram a partir da Ala Oriental do Louvre (a “Colunata do Louvre” ou “Colunata de Perrault”) iriam se tornar fundamentais para a arquitetura europeia do séc. XVIII: aderência a formas estereométricas essencialmente puras, renúncia a elementos centrais dominantes, sujeição à integridade do plano²².

Além de serem basicamente genéricos, o segundo destes princípios é, no máximo, uma meia-verdade, pois o pavilhão central se destaca pelo frontão triangular e pelos cheios do piano nobile, deixando um acento menor para os pavilhões das extremidades.

As três massas unem-se por alas vazadas pela colunata, um esquema que continuava o desdobramento em cinco das fachadas maneiristas francesas, com um aspecto mais italiano - tanto pelo desaparecimento dos altos tetos à francesa quanto pela relativa “sujeição ao plano” (já que tal princípio, tomado a rigor, só pode ser encontrado em palácios renascentistas e em raras obras maneiristas italianas).

A tradição francesa dos desdobramentos e movimentação das fachadas apenas se apazigua, já que, na fachada oriental do Louvre, as três massas dos pavilhões parecem fazer recuar as *loggie* que as interligam.

De certa forma, este é o inverso do esquema da fachada para o jardim, em Versailles, em que são as colunas dos três pórticos que se projetam à frente do plano, fazendo recuar, conseqüentemente, a massa construtiva.

A obra mais severa do estilo Luís XIV se constitui em uma das maiores “novelas” da arquitetura francesa, e provavelmente deve este seu caráter classicista tanto a Colbert quanto aos vários arquitetos que contribuíram de alguma forma para o resultado final do conjunto.

Como ministro plenipotenciário de Luís XIV, ele deu novos estatutos à Academia Real de Pintura e de Escultura, organizando-a segundo cuidadosa hierarquia e conferindo-lhe o monopólio do ensino e das encomendas oficiais. A criação da Academia de França, em Roma, no ano de 1666, e da Academia de Arquitetura, em 1671, completavam o programa de controle oficial das artes, exigido pelo rei e idealizado por Colbert.

O próprio Luís XIV nomeava os membros da Academia de Arquitetura, que tinham, por missão, dirigir um seminário de jovens arquitetos e atender às encomendas reais, fosse na concepção e execução fosse no aconselhamento e acompanhamento das obras²³.

As aulas de geometria, aritmética, mecânica, hidráulica, perspectiva e clivagem de pedras visavam facilitar a compreensão dos preceitos intocáveis dos grandes mestres.

“Vitruvius figurava como Oráculo. Entretanto, só era conhecido através de seus discípulos italianos, Vignola, Palladio e Scamozzi, para citar apenas os mais freqüentemente nomeados.”²⁴

A academização do Maneirismo italiano implicava a tolerância, apenas, dos elementos preconizados pelos tratadistas, e “(...) acrescentar a suas invenções seria uma audácia criticável (...)”.²⁵

Academizar uma arquitetura que se define pela contradição entre seu discurso classicista, acadêmico, e suas práticas anticlássicas parece a contradição da contradição, o maneirismo do maneirismo.

A propósito, o uso de geminadas na colunata do Louvre, atribuída a Perrault, foi visto com reservas severas.

O curioso é que Bramante introduzira as geminadas no Palácio Caprini e quase todos os mestres do séc. XVI as usaram - freqüentemente adossadas ou apenas encostadas ao plano - o que as torna uma das mais características formas da arquitetura maneirista.

Tratadas como ordem colossal (uso que a partir de Michelangelo se expande por toda a arquitetura ocidental), as geminadas do Louvre adquirem um novo sentido, principalmente por se colocarem contra o vazamento das *loggie* que dominam o segundo e um aparente terceiro pavimento.

John Summerson, em sua obra mais conhecida²⁶, analisa magistralmente a Ala Oriental, acentuando o papel da ordem clássica no controle sobre toda a

composição, mas, não chega a definir quais seriam seus aspectos particularmente barrocos, embora acentue a novidade sintática das geminadas contra o vazio e comente os discretos “encrespamentos” decorativos, como peculiarmente franceses.

Este novo arranjo sintático, combinado a um primeiro pavimento rusticado e em arcadas, será a base do estilo neoclássico de Gabriel, em meados do séc. XVIII - como pode ser visto no Ministério da Marinha, em Paris, na Place de la Concorde, e em suas reformas, já citadas, para as alas avançadas do pátio, na entrada de Versailles.

Na Ala Oriental do Louvre, o primeiro pavimento é rasgado por janelas em arco segmentado, com a sobreverga acompanhando a forma do arco, sem a corda.

A partir da arquitetura maneirista italiana, o frontão em arco segmentado e o frontão triangular foram usados, freqüentemente em alternância, sobre as janelas²⁶, como padieiras ou em edículas (sustentados por pequenas colunas), íntegros ou corrompidos (com a retirada de partes do arco ou da corda, do ângulo central ou da base do triângulo).

A retirada total da corda do arco segmentado ou de toda a base do frontão triangular seriam efetivados apenas pela arquitetura barroca, tornando-se um de seus elementos mais característicos.

Além desta arcada do primeiro pavimento poder ser definida, portanto, como barroca, apenas um outro elemento formal se identifica ao estilo: as elipses

emolduradas por feiras de *muguet*, sobre os frontões das portas das *loggie*, que Lescot usara no próprio Louvre maneirista, mas que só se tornaria recorrente no Barroco (como foi comentado, no artigo anterior).

FIG. 13. F. Mansart, Louis Le Vau, Perrault e F. D'Orbay. A Ala Oriental do Louvre.

Assim, a Ala Oriental, com sua célebre colunata, constitui o exemplo mais classicista do estilo Luís XIV, mas, embora crie uma solução original em sua sintaxe compositiva, esse classicismo deve ainda ao Maneirismo francês e muito mais ao Maneirismo italiano.

Os planos para sua construção desenvolveram-se em inúmeros projetos de alguns dos maiores arquitetos franceses da época, além dos de Bernini, que, embora fossem aprovados, nunca se alçaram além dos embasamentos.

As construções iniciadas logo eram derrubadas e seus materiais reaproveitados, quando possível, na execução de novos projetos novamente interrompidos e reprojitados.

As escavações do embasamento do pavilhão meridional, a partir de 1964, e as pesquisas de documentação que se tornaram necessárias, sem chegar a esclarecer toda a história do processo de construção, contribuíram com uma série de descobertas²⁷.

As obras foram iniciadas a cargo de Louis Le Vau. A proteção de Mazarin o tornara arquiteto oficial do reino e o empregara em Vincennes, na Salpêtrière e em sua obra principal: o acabamento da Cour Carré do Louvre.

Com a morte do cardeal, em 1661, Le Vau foi incumbido do Collège-des-Quatre-Nations e, terminando a Ala Sul do Louvre, se ocupava do pavilhão do ângulo - o que determinaria a concepção da Ala Oriental.

Seu segundo projeto para esta ala, entretanto, foi interrompido por um misterioso antagonismo com Colbert²⁸.

Este projeto incluía, além de um grande pórtico central, dois outros menores, ao meio das alas.

Somados aos pavilhões dos cantos, que apresentavam um recorte em sua projeção, esta fachada desdobrava-se em nove áreas (ou onze, considerando-se as partes reentrantes dos pavilhões).

Tanto no terceiro, como no quarto e na primeira versão do quinto projeto de Le Vau, os pórticos menores desaparecem e a fachada restringe-se aos cinco desdobramentos tradicionais do Maneirismo francês.

Em todos os projetos, entretanto, a planta do pórtico central combina recortes angulosos a outros côncavos e convexos e o saguão da entrada apresenta-se, sempre, desenhado em uma elipse que se abre pelo eixo menor.

Estas constantes barrocas nos projetos de Le Vau para a Ala Oriental ligam sua concepção ao Castelo de Vaux, que ele acabara de concluir, sobretudo no partido do salão elíptico e da cúpula se desenvolvendo sobre esta forma.

Os projetos de François Mansart - que não chegaram a ser construídos - iriam demolir o que Le Vau construía e transformar radicalmente a concepção da parte central (que antecipa a Capela dos Inválidos, de seu sobrinho-neto, Jules) e os pavilhões das extremidades, todos dotados de cúpulas.

Após o início da construção do embasamento²⁹, segundo o projeto de Bernini, e de seu rápido abandono (todo um capítulo na história da obra e da própria arquitetura francesa, como já foi dito), Colbert esperava que Mansart executasse seu projeto, o que se frustrou pela morte do arquiteto, em 1666.

Somente Le Vau poderia ser encarregado do empreendimento, mas a desconfiança em relação a ele, por parte de Colbert, fez com que o ministro o reconduzisse à obra, embora na condição de membro, apenas, de uma equipe integrada por Perrault e Le Brun.³⁰

A atribuição tradicional a Perrault do que foi definitivamente edificado fica seriamente abalada pela descoberta³¹ do projeto de Le Vau, datado de 1667, em que aparecem, pela primeira vez, as janelas em arco segmentado do primeiro andar e a colonata de coríntias geminadas e colossais (no projeto de F. Mansart, a colonata era constituída por colunas isoladas).

Ao fundo dos intercolúnios, as aberturas retangulares das *loggie* aparecem coroadas pelas elipses emolduradas com as feiras de muguet.

Com esses novos dados (e já se passaram 30 anos!), parece que temos de reescrever a história tradicional, já que os elementos formais mais característicos da Ala Oriental, inclusive sua colunata inovadora, não foram criação de Perrault, mas de Le Vau.

Perrault talvez tenha sido o responsável pela ampliação dos pavilhões e do pórtico central. No projeto de Le Vau, as colunatas constituem, cada uma, nove intercolúnios, e os pavilhões possuem duas aberturas. Os intercolúnios reduziram-se a sete e ampliou-se o número de aberturas dos pavilhões para três. O pórtico central de Le Vau era emoldurado por dois pares de colunas em intercolúnio sistilo. Em sua forma definitiva, sua largura quase foi dobrada e sua superfície metrificada por quatro pares de colunas.

Esta modificação acentua a fluidez horizontal, parecendo unir as duas colunatas das *loggie* - o que quase faz desaparecer qualquer ênfase centralizadora (não fosse especialmente o frontão, como já comentado, e as três massas dos pavilhões).

Provavelmente esse efeito terá moldado o termo pelo qual a Ala Oriental é mais conhecida: "A Colunata do Louvre" ou "a Colunata de Perrault" - assim, no singular.

Foram eliminados os nichos com estátuas que se alternavam aos vãos envidraçados, com padieiras em frontões triangulares (ficando apenas este tratamento para todo o vazamento das *loggie*).

Eliminaram-se também os troféus sobre a balaustrada, as coberturas dos áticos, os festões que emolduravam o arco de entrada e o tratamento rusticado dos cunhais - que constam do projeto de Le Vau.

Estas mudanças conferem, à ala, aquela severidade compositiva e o purismo decorativo que criaram o mito do "Classicismo francês do séc. XVII" na arquitetura, e aos quais Le Vau combinara um número maior de tradições do Maneirismo francês e as novas idéias espaciais italianas do Barroco (ou algum comentário, um elemento formal, ao menos, do estilo).

Os autores consultados quanto a estas escavações do Louvre consideram - apesar de todas as evidências apresentadas - que não se pode saber em que medida Le Vau foi responsável pelo aspecto final da obra.³²

O que acaba de ser descrito sobre a Ala Oriental resulta da simples comparação entre o último projeto do arquiteto e o que acabou sendo edificado, e isso é o bastante para se atestar que os elementos fundamentais foram concebidos por Le Vau.

Considerando que não se pode descartar a possibilidade de uma intervenção de Perrault no efeito de horizontalidade do conjunto, como foi defendido por Louis Hautecoeur³³, Whitheley e Braham nos dão conta da identificação de projetos,

para a ampliação dos pavilhões dos ângulos, da autoria de François D'Orbay, o principal assistente de Le Vau³⁴.

Enfim, a expressão "Colunata de Perrault" pode ter-se derivado apenas de sua sugestão a Colbert, em 1664, de uma colunata para a Ala Oriental, já que as intervenções, em 1668, quando a fachada foi alongada nos ângulos³⁵ e as geminadas colocadas no pórtico central, podem ter sido obra de D'Orbay.

Para concluir estas considerações sobre o quanto de classicismo ou de barroco pode ser encontrado na arquitetura de Luís XIV, são necessários alguns comentários sobre as mais destacadas obras religiosas edificadas diretamente por desejo do monarca: a Capela dos Inválidos e a de Versailles. Ambas foram concebidas por Jules Hardouin Mansart e terminadas por Robert de Cotte - os últimos grandes criadores da arquitetura francesa do século e, conseqüentemente, do próprio estilo Luís XIV.

No interior da Capela de Versailles, a colunata colossal, sobreposta à arcada e vazada por uma galeria contínua, lembra, em essência, o esquema da colunata do Louvre. As decorações dos pilares das arcadas e das chaves dos arcos, as abóbadas ilusionistas e a fluidez elíptica do espaço sobrepõem-se, com seus valores barrocos, à impositação clássica do estilo Luís XIV.

FIG. 14. J. Mansart e Robert de Cotte. Interior da Capela de Versailles.

A Capela dos Inválidos tem a planta em cruz grega coroada por cúpula absorvida do Maneirismo italiano e que se tornaria comum em algumas das mais importantes construções religiosas da França, a partir do séc. XVII.

A fachada apresenta um severo pórtico palladiano em dois andares³⁶, que superpõe a ordem coríntia à dórica e que "sustenta", com extrema elegância, o tambor michelangeliano e a cúpula, que, levemente, se abarroca.

Apenas as decorações dos enchimentos, o alto pináculo sobre o lanternim e o ímpeto vertical desta cúpula e de todo o monumento - uma das aludidas características da arquitetura religiosa barroca - possibilitam a inserção da obra de J. Mansart dentro do estilo, de tal forma nos parece clássica a sua concepção geral e sua imponência.

Para além destes poucos elementos formais barrocos e de sua aparência classicista (que deve ao maneirismo de Michelangelo e de Palladio), repare-se o movimento dos planos e massas retrocedendo em direção à cúpula e como a vibração visual das colunas do pórtico ascende, pelas geminadas do tambor e pelo tambor menor, para atingir uma espécie de catarse nos espigões geminados da cúpula e na fluidez decorativa dos enchimentos fitomorfos entre eles.

O Barroco dificilmente propõe uma fachada em tela como o Maneirismo, um grande painel pictórico que nos esconde a plástica e a volumetria da construção.

O sentido de movimento e drama entre as massas que compõem o conjunto nos falam de uma expressão escultórica que não está de todo ausente da arquitetura

maneirista, mas que somente se converte em linguagem essencial da plástica arquitetônica, com o Barroco, mesmo que concretizado por meios e instrumentos fundamentalmente classicistas.

Todo o efeito de acentuada verticalidade é basicamente atingido com o alongamento da cúpula pelo duplo tambor, que retira definitivamente a solidez do modelo clássico.

Assim, o que há por trás de toda a imponência do monumento centralizado e classicamente ordenado, é um ímpeto ascensional que não é apenas barroco, mas que parece preparar - com sua opção pela leveza e elegância - os valores que norteariam a cultura do período seguinte: o Rococó.

FIG. 15. J. Mansart e Robert de Cotte. A Capela dos Inválidos.

5. Conclusão.

Considerações sobre qualquer tema não pretendem necessariamente exaurir, concluir ou fechar questões, mas tecer comentários, revelar algum aspecto desconhecido ou mal percebido, levantar problemas e, na tentativa de resolvê-los, apontar possíveis caminhos de pesquisa.

Estas considerações sobre as questões estilísticas que envolvem a arquitetura francesa dos sécs. XVI e XVII, entretanto, apresentadas em dois números

consecutivos de *Concinnitas*, por sua extensão e fragmentação, demandam algumas sínteses à guisa de conclusão.

Para enfrentar o conceito de “Classicismo francês do séc. XVII”, uma das questões centrais destas páginas, era necessário analisar em que medida este classicismo acrescentaria algo de original, de peculiar, ao classicismo de que ele mesmo procedera, ou seja, o francês e o italiano do século anterior.

Vimos como a arquitetura maneirista francesa aproxima-se continuamente da italiana, mesmo quando tenta ser original, com Delorme, Ducerceau e Lescot, na segunda metade do século.

No início do século XVII, Debrosse se aproximaria ainda mais do Maneirismo italiano e, embora a arquitetura francesa concedesse discretamente ao novo gosto da arquitetura barroca, principalmente em obras de F. Mansart e de Le Vau, ela voltaria a se render aos mestres maneiristas italianos, na compactação da caixa construtiva de Versailles e da Ala Oriental do Louvre.

Se podemos, no entanto, traçar uma linha evolutiva classicista da arquitetura francesa, ao longo dos sécs. XVI e XVII, partindo da fragmentação dos volumes e da apologia do ornamento para o purismo volumétrico e decorativo dos exteriores, a primeira conclusão a que se chega é a de que as fontes que inspiram este processo não procedem diretamente dos gregos, dos romanos ou dos arquitetos do *Quattrocento*, mas dos maneiristas italianos.

O processo deveria ser visto como um desenvolvimento ou uma continuidade do próprio Maneirismo francês e, assim como a evolução de uma tendência clássica, essencialmente maneirista, pode ser traçada, a segunda conclusão a que se chega é a de que o processo de aceitação do gosto barroco também pode ser acompanhado, passo a passo.

Este gosto pode ser mais evidente nas partes externas - desde as decorações fitomorfas do Hôtel de Sully ou de Val-de-Grâce à entrada côncava da Ala Orléans ou à sinuosa do Hôtel des Invalides, de Libéral-Bruant, ou às movimentações das massas em Vaux ou Versailles - ou se revelar timidamente, desde os painéis de Cheverny, ou plenamente, como nos interiores ilusionistas e espetaculares de Le Brun.

Outra conclusão, decorrente de ambas, é que esta arquitetura só pode ser compreendida nesta inter-relação de duas tendências e na constância com que dominam os interiores ou os exteriores, ao longo de quase todo o "Grand Siècle", dentro do mesmo estilo, o Barroco francês, seja o de Luís XIII ou o de Luís XIV. Este fenômeno de justaposição constante das duas tendências fez nascer expressões como "Barroco clássico" e "Classicismo barroco".

Não estranho a justaposição dos conceitos, já que a contradição está no próprio estilo, nos exemplos concretos. O problema é que estes termos não têm a propriedade de esclarecer que este classicismo está referido a uma fonte

fundamental, o Maneirismo italiano, e é isto que acredito poder ter demonstrado ao longo destas considerações e análises.

O interesse no tema, além de justificável por si mesmo, vem de uma necessidade imperiosa de revisão histórica de conceitos impróprios, fossilizados pela mera repetição - já que não os vemos submetidos normalmente à análise crítica, como se todos temessem questionar “as categorias fundamentais” que o tempo cristalizou por toda uma longa historiografia.

Em nosso próprio panorama cultural e especificamente arquitetônico, este interesse se explica pela importância das obras-primas da arquitetura francesa aqui comentadas - e de seus elementos formais, sintáticos e decorativos - como modelos para toda uma série de construções realizadas em nosso país, aproximadamente entre 1870 e 1930 (e, talvez, mesmo já bem antes ou até bem depois destas datas).

A crítica tem tratado genericamente esta arquitetura, como historicista, romântica ou eclética, e, quando se detém em algum comentário propriamente estilístico, sobre os modelos que lhe serviram de inspiração, os termos não vão além dos velhos “Renascimento francês” e “Classicismo francês do séc. XVII”, ou, eventualmente, encontraremos a referência a um simples “estilo francês” ou poderemos ler, ainda, sobre “um ar versalhesco”, um “à la Fontainebleau”, e, no máximo, um “estilo Luís XIII” ou “Luís XIV”.

Como já foi comentado, alguns destes rótulos podem ser de alguma utilidade, tornam-se operacionais em certas circunstâncias, mas não definem a quais dos grandes estilos históricos estas obras se filiam.

Esta definição torna-se imperiosa e inevitável, especialmente após as discussões travadas, ao longo deste século que agora se termina, sobre alguns destes conceitos e termos histórico-estilísticos.

Após a destruição sistemática de uma arquitetura criticada por sua falta de personalidade estilística, por ser um contínuo pastiche de culturas alheias à nossa realidade, no tempo e no espaço, a arquitetura moderna - que a substituiu - transformou as grandes cidades de nosso país e de todo o mundo atual, em pastiches de si mesmas, em monstruosos amálgamas de concreto, vidro, aço e asfalto, povoados por postes, fiações, sinais, anúncios, carros, e seres robotizados ou estressados ou miseráveis ou violentos.

Nem Chaplin nem Fritz Lang imaginaram Metrópolis como estas!

Frente a uma Av. Chile, no Rio de Janeiro, nosso interesse se volta para o estudo e a recuperação de um urbanismo que se pautava no ser humano, em um espaço arborizado e confortável - quando não envolvente ou mesmo aconchegante -, com a pequena praça, a padaria a um canto, a farmácia logo ali, a igreja, o correio.

Isto não significa um mero saudosismo ou uma atitude em si mesma romântica ou historicista, mas uma reflexão gerada pela necessidade de se tentar refrear o

desastre urbano contemporâneo e, reaprender, com a tradição, sim, novas soluções para um melhor agenciamento do espaço público e da vida cívica. A especulação imobiliária não conseguiu destruir todos os mais significativos exemplos da arquitetura surgida com as reformas do centro da cidade do Rio de Janeiro, no início do século - como os prédios do Teatro Municipal, o da Biblioteca Nacional e o do Museu Nacional de Belas-Artes -, fosse por sua grandiosidade arquitetônica fosse por sua dimensão institucional e histórica. Sempre definidos como vagamente ecléticos, estes edifícios reinterpretem formas e sintaxes essencialmente referenciadas à arquitetura dos séculos XVI e XVII. Nosso belo Museu, por exemplo, com suas altas coberturas truncadas, sua rusticação à francesa, suas cariátides, frontões e colunatas, deriva-se diretamente de obras como o Louvre de Lescot, o Lafitte de F. Mansart e a Ala Oriental do Louvre, de Le Vau.

Assim sendo, foi com a intenção de tentar esclarecer as confusas referências aos estilos destes modelos que estas páginas foram escritas. Que elas possam servir de alguma utilidade para tantos estudantes e pesquisadores - que começam a se voltar para esta arquitetura e este urbanismo tão ameaçados e que se interessam em tentar conhecer e preservar os testemunhos históricos e artísticos de uma época, em que a cultura brasileira estava dirigida para outras fontes, para diferentes modelos, e não apenas para a estética massificada, consumista e internacionalizada do sonho hollywoodiano.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

- fig. 1. F. Mansart. Ala Orléans do Castelo de Blois
- fig. 2. F. Mansart. A Igreja de Val-de-Grâce
- fig.3. Painel da escada do Castelo de Cheverny.
- fig.4. Salão Luís XIII do Palácio de Fontainebleau.
- fig.5. Louis Le Vau. Castelo de Vaux-le-Vicomte.
- fig.6. Louis Le Vau. Planta do Castelo de Vaux-le-Vicomte.
- fig.7. Pierre Patel, o velho. O Castelo de Versailles de Luís XIII.
- fig.8. Versailles. Planta parcial e do conjunto.
- fig.9. Versailles. Vista das construções em torno ao Pátio de Mármore.
- fig.10. Louis Le Vau e Jules Mansart. Versailles. Fachada para os jardins.
- fig. 11. Le Vau e Le Brun. O Salão de Vênus. Versailles.
- fig. 12. Le Brun e J. Mansart. A Galeria dos Espelhos. Versailles.
- fig. 13. F. Mansart, Louis Le Vau, Perrault e F. D'Orbay. A Ala Oriental do Louvre.
- fig. 14. J. Mansart e Robert de Cotte. Interior da Capela de Versailles.
- fig. 15. J. Mansart e Robert de Cotte. A Capela dos Inválidos.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitetura*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.
- 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.
- CHÂTELET-LANGE, Lilian. "The Baroque Age" in *The Styles of European Art*. Londres, Thames and Hudson, 1965.
- COLOMBIER, Pierre du. *Le Style Henri IV et Louis XIII*, col. "Art, Styles et Techniques", Paris, Librairie Larousse, 1941.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, v. II. Madri, Ed. Guadarrama, 1972.
- _____. *Maneirismo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- KITSON, Michael. *O Barroco*, col. "O Mundo da Arte". São Paulo, Ed. Expressão e Cultura, 1966.
- MAINSTONE, Madeleine e Rowland. *O século XVII*, "Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge". Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1984.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. *Estudos sobre o Maneirismo*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986.
- PATETTA, Luciano. *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madri, Hermann Blume, 1984.
- PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1988.
- _____. *From Mannerism to Romanticism*, "Studies in Art, Architecture and Design", v. 1. Londres, Thames and Hudson, 1968.

- SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro, 1951.
- SCHNOOR, G. "Considerações sobre a arquitetura francesa dos sécs. XVI e XVII" (primeira parte), *Concinnitas*, n.0, v. 0, DEART/UERJ, 1997.
- _____. "A arquitetura maneirista italiana: ensaio de definição de uma linguagem." in *Barroco*. n.17, UFOP, 1996.
- SUMMERSON, John. *The Classical Language of Architecture*. Londres, Thames and 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*. Nova York, Dover Publs., 1960.
- WEIGERT, R.-A. Le Style Louis XIV, col. "Arts, Styles et Techniques". Paris, Lib. Larousse, 1941.
- WHITELEY, Mary e BRAHAM, Allan. "Les soubassements de l'aile oriental du Louvre", *Revue d'Art*, n.4, Paris, Flammarion, 1969.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Lisboa, Ed. Arcádia, 1977.

NOTAS

1. Schnoor, 1997: p.33.
2. *Estudos sobre o Maneirismo*, p. 256.
3. Schnoor, *op.cit.*, p. 43.
4. Schnoor, *Id.*, p. 45.
5. Como é o caso, p.ex., da obra de P. Santos, *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*, e a de G. Bazin, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. A propósito, o próprio Bazin, em sua participação no II Congresso Internacional do Barroco em Ouro Preto, em 1989, espantou-se com o fato de ainda a tomarmos como referência fundamental.
6. *Barroco e Classicismo*.
7. *Op. cit.*, p.33.
8. *Op. cit.*, p. 35.
9. *Id.*, p. 12.
10. Argan, 1988: p.149.
11. *Historia social de la literatura y el arte*, v. II.
12. Patetta. *Historia de la arquitectura. Una antología crítica*. p. 234. Para James Fergusson (*History of the Modern Styles of Architecture*, Londres, 1862), não haveria uma obra arquitetônica de alguma pretensão, realizada na Europa, após a Reforma, que não fosse, de alguma forma, uma cópia do passado.
13. Schnoor, *op. cit.*, pp. 53 a 57.
14. Tapié, *op. cit.*, p. 150, reporta a opinião - em certo sentido, oposta - de Hartung e Mounier, respaldados em René Huyghe, de que o barroco de alguns artistas e escritores estaria em oposição ao classicismo da monarquia absoluta, com o que não concorda.
15. *Le style Henri IV et Louis XIII*, p. 14.
16. *Id.*, p.15.

17. *The Styles of European Art*, p.348.
18. Weigert. *Le Style Louis XIV*, p.20.
19. Weigert. Op. cit., p. 25.
20. Kitson, 1966: p. 39.
21. O direito divino dos reis sempre se associa ao esplendor e ao cerimonial, mas, embora o caráter teocrático da realeza, na cultura ocidental, provenha diretamente dos imperadores bizantinos e romanos e dos faraós, é apenas com Luís XIV, desde o Egito Antigo, que esta total integração entre o deus, o rei e a arquitetura parece ocorrer.
22. Op.cit., p.348.
23. Weigert, op.cit., pp.12-13.
24. Weigert, op.cit., pp.22.
25. Weigert. lb.
26. *The Classical Language of Architecture*, pp. 69-70
26. Schnoor, 1996.
27. Whitheley & Braham, 1969.
28. Idem, p.30.
29. Todo o embasamento era cercado por um fosso que está soterrado, sob as calçadas e ruas que circundam o monumento. Sua forma, tronco-piramidal e rusticada à francesa, lembra o partido adotado para o embasamento da Biblioteca Nacional, na Av. Rio Branco, no Rio de Janeiro.
30. Whitheley & Braham, op.cit., p.40.
31. Mary Whitheley e Allan Braham. Op.cit., p.41.
32. Idem, p.42.
33. Idem, p.42, se referem ao artigo de Hauteceur, "L'auteur de la colonnade du Louvre", in *Gazette des Beaux-Arts*, v.1., p.167.
34. lb.
35. lb., p.43.

36. Este tipo de fachada, com um pórtico em dois andares dominando a concepção central, surge também na Catedral de S. Paulo, em Londres, de Christopher Wren, que é mais ou menos contemporânea à Capela dos Inválidos. A fórmula se inspira nas inúmeras obras de arquitetura civil de Palladio, mas por duplicar o piso e a colunata, por tornar-se monumental e ser us. em fachadas de igrejas, este novo sistema, como tal, parece configurar uma sintaxe barroca.