

O lugar da arquitetura religiosa mineira da segunda metade do século XVIII no contexto da arte barroca

The place of minas gerais religious architecture from the second half of the 18th century in the context of baroque art

*Rodrigo Espinha Baeta*¹

RESUMO

Na primeira metade do século XVII é possível apontar, no âmago da alta cultura barroca romana, duas formas opostas de concepção espacial: a poética de Bernini aparece como a retomada do Classicismo reerguido através de um apaixonante esforço da retórica persuasiva, dramática e teatral; em oposição, Borromini inaugura uma concepção moderna de arquitetura, rompendo com os sistemas compositivos tradicionais e propondo uma atitude revolucionária: o objeto arquitetônico passa por um extenso processo de modelagem plástica, onde o espaço é agitado em profunda tensão, num alucinante movimento de contração e dilatação. A partir de Borromini, o sentido de ruptura e inovação alcança grande fortuna para muito além de Roma. Seu último suspiro revolucionário acontecerá na distante Capitania das Minas Gerais. Na segunda metade do século XVIII, algumas igrejas mineiras subverterão o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação curvilínea e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência na inovadora arquitetura setecentista produzida no sul da Alemanha. O uso das curvas e contracurvas, das formas elípticas, das sinuosidades das paredes, da pulsante interpenetração espacial, está agora voltado para a disposição da volumetria exterior dos edifícios, na qual o movimento e a agitação dos muros, dos telhados ondulados, das torres cilíndricas, invadem o espaço urbano, expandindo-se por todos os lados.

Palavras chave: Barroco, Inovação, Minas Gerais.

¹ Professor de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia –UFBA; Doutor em Conservação e Restauro pela Universidade Federal da Bahia –UFBA. <https://orcid.org/0000-0002-8530-6150> / rodrigo.espinha.baeta@gmail.com

ABSTRACT

In the first half of the 17th century, it is possible to identify two opposing forms of spatial conception at the heart of Roman Baroque high culture: Bernini's poetic appears as the revival of Classicism rebuilt through a passionate effort of persuasive, dramatic and theatrical rhetoric; in contrast, Borromini inaugurates a modern conception of architecture, breaking with traditional compositional systems and proposing a revolutionary attitude: the architectural object undergoes an extensive process of plastic modelling, where space is agitated in deep tension, in a hallucinatory movement of contraction and expansion. From Borromini onwards, the sense of rupture and innovation reaches great fortune far beyond Rome. Its last revolutionary breath will take place in the distant Captaincy of Minas Gerais. In the second half of the 18th century, some churches in Minas Gerais subvert the contemporary compositional scheme that shifted the interest of curvilinear radiation and spatial interpenetration to the interior of the building – a system evident in the innovative 18th-century architecture produced in southern Germany. The use of curves and counter-curves, elliptical shapes, sinuosities of walls, and pulsating spatial interpenetration is now directed toward the arrangement of the exterior volumetry of buildings, in which the movement and agitation of walls, undulating roofs, and cylindrical towers invade the urban space, expanding on all sides.

Keywords: Baroque, Innovation, Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

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

O Barroco foi caracterizado por muito tempo, desde os primeiros juízos pejorativos expressos durante os séculos XVIII e XIX, como a antítese do espírito clássico. Não só nas palavras condenatórias dos críticos iluministas estavam explícitas as subversões que a poética barroca teria gerado no sentimento de

equilíbrio, na beleza plena, na simplicidade desejada, na harmonia, na simetria, nas proporções naturalistas – ou seja, em todos aqueles princípios formais que deveriam compor a arte a ser classificada como clássica. Praticamente todos os teóricos que participaram, posteriormente, da cruzada para a redenção do fenômeno barroco – Jacob Burckhardt, *Der Cicerone - Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (BURCKHARDT, 1994), publicado em 1855²; Heinrich Wölfflin, *Renaissance un Barock - Eine untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstil* (WÖLFFLIN-b, 1989), publicado em 1888³ e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das problem der stilentwicklung in der neuren kunst* (WÖLFFLIN-a, 1989), publicado em 1915⁴; Eugenio D'ors, *Du Barroque* (D'ORS, 1968), publicado em 1935; entre outros –, praticamente todos os investigadores que contribuíram para a construção das primeiras qualificações positivas sobre o Barroco entenderam o fenômeno como uma oposição inevitável e necessária ao Classicismo.

Alguns historiadores da arte, como o próprio Heinrich Wölfflin, chegaram a antecipar a aparição do fenômeno para meados do século XVI – e até para antes, se for considerada a maior parte da obra de Michelangelo Buonarroti (WÖLFFLIN, 1989b). Contudo, para a crítica atual, esta suposta fase prematura da composição do “estilo”, momento marcado por um movimento de enérgica contestação da ordem naturalista pregada pela Renascença, estaria solidamente assentado na etapa maneirista da história da arte – época de superação do primeiro ensaio humanista do Renascimento, e que promoveria a transição, em algumas décadas, à experimentação do Barroco. Logo, suas motivações e sua poética difeririam largamente daquilo que seria constituído em finais do Cinquecento e que poderia ser caracterizado como a cultura barroca – apesar de que o anticlassicismo transgressor da maioria das obras maneiristas significativas

² Aqui foi contemplada a edição de 1994, tradução para o italiano de Paolo Mingazzini e Frederico Pfister, denominada *Il cicerone – Guida al godimento dell'arte in Italia*.

³ Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. Versão para o português de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen, 1989.

⁴ Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução para o português de João Azenha Junior, 1989.

frequentemente se faria presente nas manifestações artísticas, e mesmo nas concepções estéticas do Seicento e do Settecento.

Entretanto, se para o Maneirismo a oposição ao naturalismo clássico era uma regra (ou uma antirregra), uma avaliação superficial de muitas obras, e até mesmo de inúmeras das tendências individuais e regionais provenientes das realizações artísticas dos séculos XVII e XVIII, revelaria facilmente a frequente postura de aberto acolhimento do espírito clássico, como idealizavam muitos teóricos da época – entre eles, o escritor e biógrafo italiano Giovanni Pietro Bellori, que em seu livro publicado em 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (BELLORI, 2006), exigia o estudo dos antigos como meio para se alcançar a consolidação da arte “moderna”. Portanto, é possível encontrar as provas de um real Classicismo nas mais diversas manifestações – arquitetura, urbanística, pintura, escultura, literatura, poesia, decoração, música –, muitas vezes coexistindo (em mesmos contextos geográficos, nas mesmas cidades, em um mesmo artista) com enfrentamentos declarados à autoridade histórica da herança clássica; convivendo com intensos desvios frente ao legado greco-romano resgatado após o Renascimento.

Mas Wölfflin e seus seguidores só conseguiam vislumbrar ações de contestação à ordem humanista no período barroco, ignorando muitos artistas essenciais para a história e para o desenvolvimento das artes que explicitamente abraçaram a estética mais pura, segura e precisa do Classicismo – que produziram inúmeras obras que poderiam certamente estar enquadradas nas realizações mais plenas da cultura clássica.

Na realidade, a crítica à autoridade histórica do passado greco-romano, um dos princípios essenciais da arte do século XVI, perderia totalmente a razão de ser quando as barreiras do uso canônico da linguagem formal do Classicismo seriam rompidas. A angústia insolúvel maneirista pela superação e contestação do naturalismo clássico seria substituída pela renovação constante deste espírito, pela ampliação das suas possibilidades de representação em nome da exaltação das grandes estruturas do poder absoluto. Por isso, o Classicismo do primeiro Barroco, e o que se espalharia por quase todo ocidente, seria substancialmente diferente

daquele em formação no período renascentista. Como diria Argan: “Aquilo que se chamará Classicismo barroco não será imitação, mas desenvolvimento, extensão, reinvenção da cultura clássica.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

A linguagem barroca ofereceria dinâmica, movimento e drama à forma clássica estática da Renascença. Seria um ingrediente fundamental para o abandono da erudição excessiva do projeto cultural do Quattrocento, pois era essencial que o Classicismo, reinventado em nome da revelação do caráter divino do mundo cristão, e também em nome da expressão da legitimidade histórica das monarquias absolutas, fosse acessível a todos; fosse exposto de forma sedutora para as mais distintas camadas sociais, incentivando a participação. A devoção à Igreja e ao Estado era, desta forma, o único caminho pertinente para o encontro da felicidade e da salvação; e neste sentido Argan afirmaria que: “A cultura é um caminho para a salvação, mas toda a humanidade deve salvar-se, não só os doutos. É necessário que cada atividade humana, mesmo a mais humilde, possua uma origem cultural e um fim religioso.” (ARGAN, 1994, v. 3, p. 222, tradução nossa)

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

Entretanto, se não seria coerente insistir na ideia da necessária oposição da cultura barroca à clássica – se definitivamente muitas das realizações barrocas exoriam uma clara filiação a um espírito clássico reinterpretado –, outras manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII revelariam ações que se proporiam a ir além da ampliação das possibilidades de experimentação do legado greco-romano, ações que superariam o redirecionamento do Classicismo à instauração das tramas persuasivas e ao apelo à dimensão infinita da imaginação humana. Na verdade, a cultura barroca também incentivaria, frequentemente (e paradoxalmente), o descobrimento de novas formas de expressão em prol da renúncia à estrutura da arte e da arquitetura desenvolvida desde então; ou seja, estimularia o afastamento em relação às tipologias e a linguagem tradicional

visando a revelação de adiantados processos de concepção artística – situação que revelaria um enorme apreço da poética barroca pela novidade.

Assim, sempre houve a coexistência, no seio da cultura barroca, de manifestações que perseguiriam a exaltação monumental do sistema clássico greco-romano e de outras que se recusariam a contemplá-lo; que abdicariam do Classicismo na busca por uma absoluta liberdade de expressão – e certamente seriam estas realizações que teriam levado os críticos iluministas à condenação irrestrita do fenômeno barroco⁵.

BERNINI X BORROMINI: A ARQUITETURA BARROCA ROMANA DO SÉCULO XVII

Esta dialética seria detectável em inúmeros cenários da cultura ocidental nos séculos XVII e XVIII. Contudo, o mais forte confronto aconteceu em Roma, a capital barroca por excelência; a cidade que veria nascer o fenômeno. No livro, editado originalmente em espanhol em 1973, e intitulado *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*, fruto de um curso ministrado por Argan em 1961 para o Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura de Tucumán (Argentina), o historiador da arte italiano demonstraria como, já na primeira metade dos anos mil e seiscentos, seria possível apontar, no âmago da alta cultura artística romana, duas formas opostas de concepção espacial: a poética barroca do grande mestre Bernini aparece como o fechamento monumental do

⁵ O arqueólogo francês, e crítico de filiação neoclássica, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, preencheria o verbete *Baroque* de seu *Dictionnaire historique d'architecture*, publicado em 1832, com a condenação implacável ao Barroco e aos seus dois arquitetos mais revolucionários – uma reprodução quase literal da definição que daria ao vocábulo mais de quatro décadas antes (em 1788) na *Encyclopédie Méthodique*: “*Barroco, adjetivo. O Barroco em arquitetura é uma nuance do bizarro. Ele é, se se quer, o refinamento (sic), ou se fosse possível dizer, o abuso. A austeridade está para o refinamento do gosto assim como o barroco está para o bizarro, do qual é o superlativo. A ideia de Barroco carrega consigo a ideia de ridículo, levada ao extremo. Borromini ofereceu os maiores modelos de bizarrice. Guarini pode passar pelo mestre do Barroco. A capela da Santissima Sindome em Torino, construída por este arquiteto, é o exemplo mais chocante deste citado gosto.*” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 2001, tomo 1, p. 159 – tradução nossa)

projeto cultural humanista – a retomada do Classicismo reerguido através de um apaixonante esforço da retórica persuasiva; em oposição, Borromini inaugura uma nova forma de conceber a arquitetura, rompendo com a autoridade dos sistemas compositivos tradicionais, propondo uma atitude revolucionária – a invenção de soluções inéditas de articulação do espaço edificado.

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

No século XVII, ou seja, em plena época barroca, existe esta antítese muito claramente expressada: a antítese entre Bernini e Borromini. Bernini é o homem que aceita plenamente o sistema, e cuja grande originalidade consiste em “agrupá-lo”, em torná-lo magnífico, em encontrar novas maneiras de expressar plenamente na forma o valor ideal ou ideológico do sistema. Com Borromini, ao contrário, começa a “crítica” e a eliminação gradual do sistema, a busca de uma experiência direta e, portanto, de um método da experiência; e não é casual que os antecedentes da concepção do espaço da arquitetura moderna se encontrem na arquitetura de Borromini ou de seus sucessores, em toda esta arquitetura que vem da tradição de Borromini, enquanto nada de similar se pôde encontrar na arquitetura de Bernini. (ARGAN, 1973, p. 20, tradução nossa)

Bernini foi o artista escolhido para expressar o momento da retomada da segurança política da Igreja após a superação da crise quinhentista – da libertação das censuras doutrinárias e moralistas impostas pela Contrarreforma: traduzia, através das suntuosas imagens emanadas pelas suas obras (escultura, arquitetura, urbanística), a necessidade da Igreja em confirmar seu poder sobrenatural e agir sobre as mentes dos fiéis que frequentavam a Cidade Eterna – e agitar seus corações para a devoção e para a ação. Foi a personalidade encarregada de compor a nova e triunfante imagem do Estado católico e particularmente da sua capital.

Para isso, Bernini promoveria a elevação do Classicismo à dimensão interminável da imaginação; e para isso, a fantasia deveria fundamentar-se no uso de todos os artifícios retóricos possíveis para a simulação da verdade – simulação centrada nas possibilidades infinitas de representação abertas pela mente humana, máquina muito superior, no que se refere ao processo de comunicação, se comparada à contemplação objetiva da natureza. O artista transformaria a realidade em imaginação e, por conseguinte, em alegoria, promovendo uma adulteração visual dos sistemas dominantes para torná-los ainda mais poderosos no que concerne à sua apreciação por parte dos espectadores.

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

Na pequena Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, a expressão de um Classicismo deslumbrante e teatral se faz claramente presente. Os muros côncavos da fachada produzem uma forte sensação de acolhimento no recuo gerado na estreita Via del Quirinale (antiga Strada Pia) e atraem o fiel para o espaço interno do templo através da escadaria que invade, categoricamente, o espaço restrito do logradouro. Para além disso, a concavidade dos muros entra em oposição com a convexidade da escadaria e do pórtico de acesso semicircular, mas também com a poderosa fachada clássica e com a própria forma elíptica do edifício – que tangencia os muros côncavos por detrás (Fig.1). O vigoroso frontispício da igreja, por sua vez, apresenta suas referências clássicas impressas no poderoso frontão com seu entablamento apoiado por duas ordens de pilastras coríntias, bem como no pórtico convexo que marca o acesso – sustentado por duas colunas jônicas (Fig. 2).

Internamente, a igreja é uma rotunda elíptica com seu eixo maior desenvolvido transversalmente, o que rompe com as tradicionais soluções das igrejas elípticas levantadas desde o século XVI – nas quais se buscava a conciliação das formas centralizadas com as formas longitudinais basilicais, com o eixo maior da elipse apontando para o presbitério. Contudo, apesar da cúpula elíptica ter seu eixo maior desenvolvido perpendicularmente em relação à ligação do acesso ao altar-mor, o eixo dominante do templo é marcado, paradoxalmente, pelo linha diagonal menor da forma elíptica, apontando para a capela-mor – seguindo a tradição cristã (Fig. 3-4).

Na verdade, o eixo dominante se configura desde o exterior da igreja, ao ser sublinhado pela escadaria de acesso que, acolhida pelos muros côncavos laterais, conclamam o fiel a ingressar na rotunda; a partir do ingresso à nave elíptica, o percurso longitudinal prossegue, buscando o altar-mor posicionado no nicho côncavo do presbitério – que age como o negativo da forma convexa da escadaria disposta na Via del Quirinale (Fig. 5-6).



Figura 1: Vigoroso frontispício clássico da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale apresentando seu elaborado jogo persuasivo de concavidades e convexidades. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 2: Fachada clássica da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 3: Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Destaque para o acesso ao templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 4: Imagem do presbitério e do altar-mor da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 5: Imagem do Interior da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale feita a partir de um dos lados da elipse que forma a nave. Destaque, à esquerda, para presbitério, onde se encontra o altar-mor e, à direita, para o acesso ao templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.

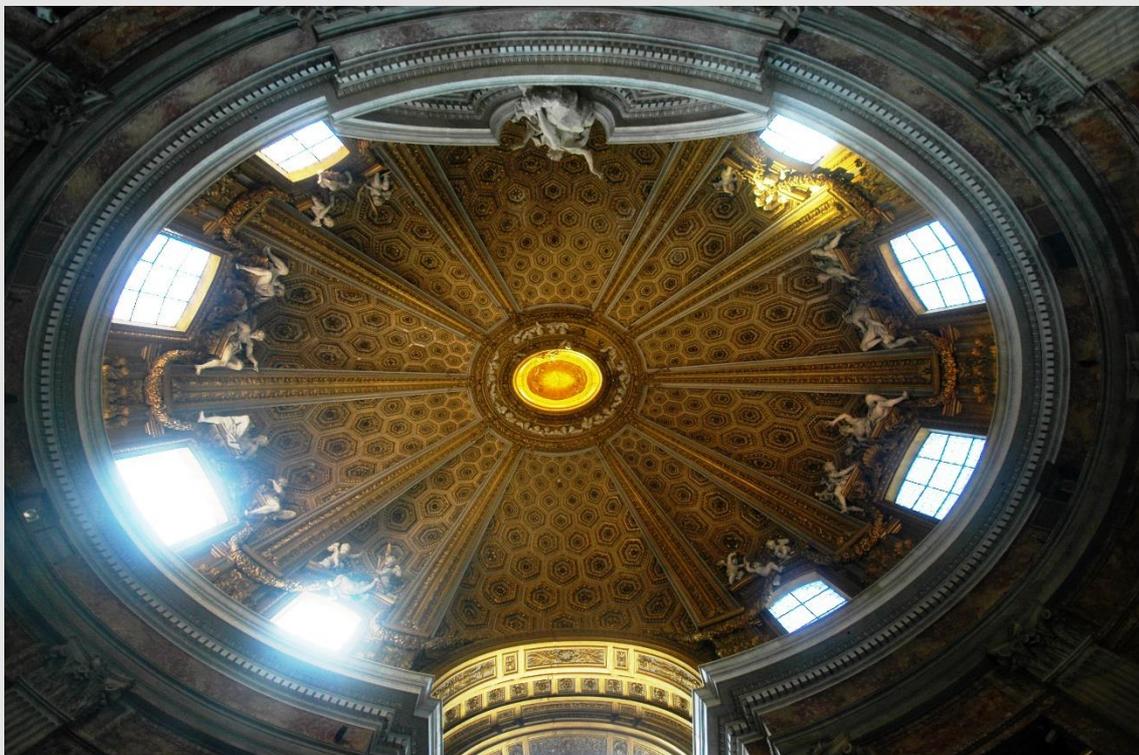


Figura 6: Cúpula elíptica da Igreja de Sant'Andrea al Quirinale. O eixo dominante do templo se desenvolve, paradoxalmente, no encaminhamento transversal à forma elíptica. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

Bernini, em Santa Andrea al Quirinale, desenvolve uma solução arquitetônica inédita ao justapor o direcionamento transversal natural da forma elíptica da rotunda com o eixo longitudinal dominante, direcionamento forçado a partir da captura do espectador de fora para dentro da igreja. Contudo, o volume, a linguagem e o espaço arquitetônicos são comedidos e controlados, concebidos a partir de processos de composição espacial – claramente compreensíveis aos olhos do fiel em sua forma de rotunda elíptica.

Muito diferente será a atitude de Borromini. O controverso arquiteto não aceitaria os rumos ditados pelo projeto esboçado pelo Classicismo humanista, resgatado no período Barroco em nome da consagração das grandes estruturas de poder do século XVII, objetivo essencial da técnica gestual de seu arquirrival Bernini. O objeto arquitetônico que concebia, de uma referência tipológica ou simbólica tradicional, passaria por um extenso processo de modelagem plástica, onde o espaço se complica, se transforma, até ser estremecido em tensão de máximo movimento de sístole e diástole, de contração e dilatação, de interpenetração espacial – alcançando um patamar de absoluto senso de ruptura e inovação. Para Andrea Battistini, esta era uma tendência comum para grande parte das manifestações barrocas, uma vez que:

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

Ou seja, a ideia da arte como *mimesis*, como imitação (composição), seria enterrada de vez, abrindo caminho para o deslocamento da composição artística à “definição espacial”, conseqüentemente a um sentido revolucionário de invenção de novas formas e espaços. Não obstante, a busca pela inovação, tão característica da cultura barroca, também estaria diretamente vinculada à finalidade da persuasão, o que demonstrava como Borromini encontrava-se, juntamente com seu inimigo Bernini, totalmente inserido no espírito de sua época. Segundo José Antonio Maravall:

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

Confirmando o seu legado de inovação, Borromini afirmaria, em 1656, em seu livro *Opus architectonicum* (que viria a ser publicado em 1725), a sua recusa em ser um mero imitador do Classicismo; a sua busca acirrada pela instauração de uma concepção moderna para a produção arquitetônica:

E eu ao certo não assumi esta profissão com o fim de ser somente um copista, mesmo que saiba que quando se inventam coisas novas não é possível receber os frutos deste esforço se não tarde demais. (BORROMINI, 1993, p. 30 – tradução nossa)

A poética revolucionária de Borromini poderia ser apreciada em tantas obras concebidas pelo mestre: o interior da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, levantado entre 1638 e 1641; a sua fachada, edificada entre 1665 e 1667; a Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, construída no pátio interno da universidade entre 1642 e 1650; o Oratorio dei Filippini, obra que se estendeu, pelo menos, de 1637 e 1649, e que foi minuciosamente descrita em seu relato *Opus architectonicum*; entre outras realizações fascinantes do gênio arquiteto.

A inusitada configuração espacial da Igreja de San Carla alle Quattro Fontane, uma das obras mais importantes e perturbadoras do Barroco, seria gerada pela interpenetração de pelo menos cinco estruturas espaciais distintas: uma cúpula elíptica centralizada, desenvolvida no sentido longitudinal da igreja; duas meias cúpulas elípticas que invadem os dois lados curvilíneos maiores da calota dominante, produzindo um movimento de dilatação do espaço em seu sentido transversal; duas absides justapostas às curvas menores da forma elíptica dominante – uma meia cúpula apontando o acesso ao templo e o seu coro e a outra abside marcando, no fundo da capela, o presbitério da igreja, formas que se expandem virtualmente na direção longitudinal no interior do templo.

Para dar sentido de unidade a esta trama arquitetônica tão complexa e fragmentada, o arquiteto uniu e suturou todas estas cinco estruturas espaciais por meio de um vigoroso entablamento, orientado em intensos movimentos de sístole e diástole por todo o perímetro do templo: a dilatação do espaço obtida através das

quatro estruturas côncavas que interpenetram a cúpula elíptica dominante; e a contração marcada pelos quatro seguimentos de entablamento que unem as formas expansivas curvilíneas (Fig. 7).

Portanto, em San Carlino Borromini concebe uma complicadíssima estrutura arquitetônica unificada por este oscilante e irregular entablamento, que se expande e se contrai a todo o momento – e que dá o tom da ruptura deste edifício com qualquer padrão de composição espacial elaborado até então; uma criação francamente revolucionária. De fato, nunca antes havia sido elaborado um interior tão complexo em uma extensão espacial tão exígua (Fig. 8).

No caso da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, um dos destaques seria dado à calota da cúpula que, mais uma vez, acolheria a complexa interpenetração de estruturas curvilíneas – módulos espaciais que desenhariam uma espécie de estrela de seis pontas formada por elementos côncavos expansivos, em oposição a setores espaciais convexos em forte esforço de contração. A complicada forma que anima a cavidade interna segue regida por esforços de contração e dilatação: parte da base do piso e, na altura da cúpula, se transforma gradativamente em um perfeito círculo plano aberto à luz que penetra no ambiente pelo lanternim (Fig. 9-10).

A partir de Borromini, este sentido de ruptura e inovação alcançaria grande fortuna para além da cidade de Roma, em cenários tão dispares como na cidade de Turim, no norte da Itália, na obra do arquiteto Guarino-Guarini; na arquitetura do final do século XVII até meados do século XVIII na Europa Central – na Áustria, na Boêmia e no sul da Alemanha.



Figura 7: Dinâmica e movimentada abóbada que cobre a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane em Roma. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 8: Vista da nave da Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, em Roma, com destaque para o presbitério do pequeno templo. Fotografia elaborada pelo autor, 2011.



Figura 9: Interior da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza. A calota da cúpula acolhe a complexa interpenetração de estruturas côncavas e convexas. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

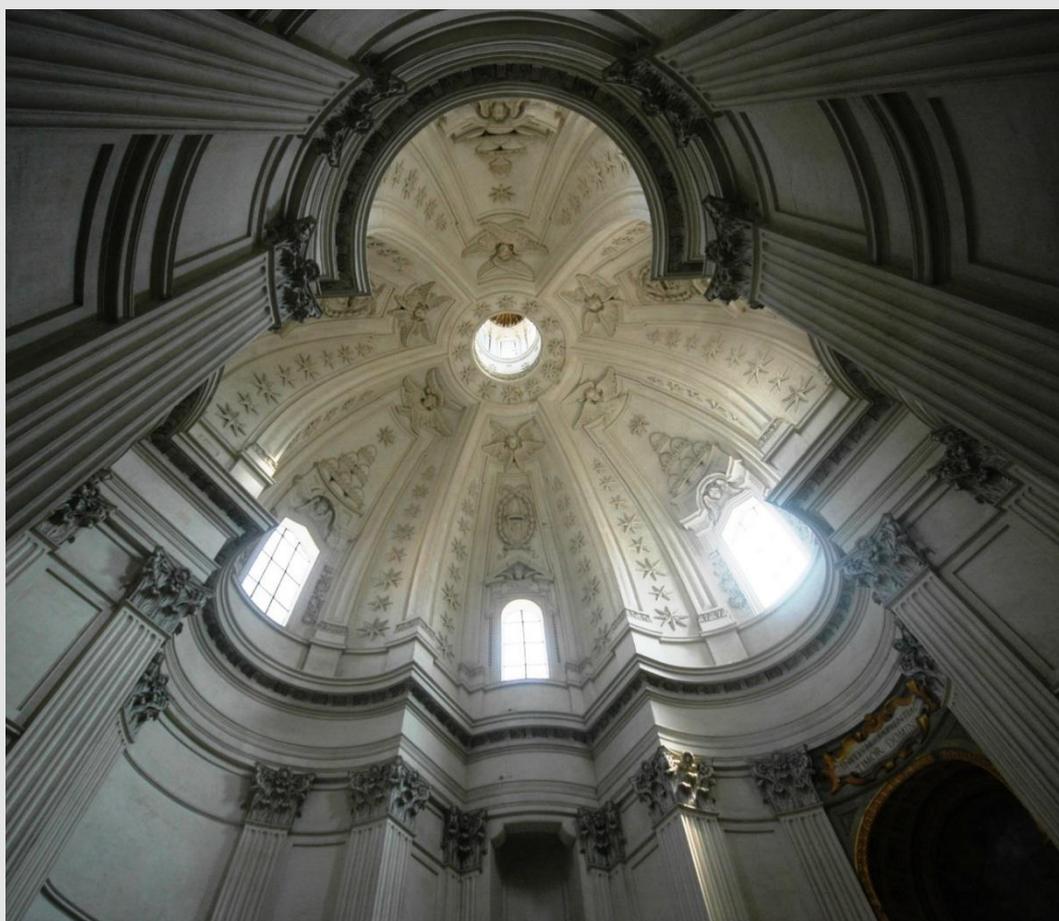


Figura 10: Cúpula da Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, em Roma. Uma das configurações mais complexas concebidas em toda a história da arquitetura se transforma, gradativamente, na medida em que se eleva o olhar, na forma mais simples do universo – o círculo, marcado pela abertura central da lanterna. Fotografia elaborada pelo autor, 2007.

O BARROCO TARDIO NO SUL DA ALEMANHA

O Barroco Tardio no sul da Alemanha representa as últimas manifestações relevantes da arte do período na Europa. Em oposição à nascente era iluminista, muitos dos maiores arquitetos dos setecentos elevariam a extremos as tendências de libertação frente ao restrito espaço humanista, o que também acabaria deflagrando um enfrentamento radical da arte frente à nascente estética neoclássica do Iluminismo.

De uma maneira mais explícita, o esforço de interpenetração espacial – promovido por alguns gênios da arquitetura que se inspiraram nas experiências seiscentistas de Borromini e Guarino-Guarini – viria a se aliar à tradição radiante das hallenkirchen do gótico germânico, que por sua vez abriria o caminho para a cintilante proposta rococó, que emergiria através da luminosidade e da decoração exuberante dos interiores dos santuários e igrejas monásticas do sul da Alemanha. Este uso intenso do aparato ornamental e de soluções espaciais derivadas do Estilo Luis XV, transformaria os movimentados e diáfanos interiores sacros: na experimentação do ambiente sagrado das igrejas não é possível a percepção dos limites entre os amplos e irradiantes espaços modelados pela complicadíssima trama formal e o suntuoso aparelho decorativo Rococó; a sensualidade dos adereços pictóricos e escultóricos, dos entalhes, do estuque e dos douramentos em estilo *rocaille*, rompem sinuosamente as superfícies ocas das abóbadas, cúpulas, baldaquinos, não assumindo, na maioria das vezes, o contorno plástico destas estruturas interpenetrantes. O resultado não poderia ser mais sedutor: a conjunção de uma luz clara e brilhante com um ambiente “pulsante”, onde não é possível distinguir ornamento de estrutura.

Mas é claro que não é concebível para a compreensão artística dos edifícios a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico, já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda sua complexidade pelo fruidor. Logo, seria um equívoco chamar a arquitetura do sul da Alemanha de Rococó exclusivamente em função dela estar povoada de elementos decorativos oriundos deste léxico, não levando em consideração o efeito

que este aparelho ornamental provoca na percepção de toda a sua máquina arquitetônica; na conjugação dos elementos decorativos com os outros mecanismos espaciais que ela absorve. Na verdade, no Barroco Tardio alemão o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fiel despertam a sua imaginação e apoiam a apreciação de um cenário que não é desvelado objetivamente, mas que preenche a mente com experiências “fantásticas”. Contrariando a frivolidade” expressa no Rococó, a pura cenografia arquitetônica dos templos desvela uma rede envolvente fundamentada no apelo “propagandístico”, no discurso persuasivo barroco, onde a convincente retórica católica provoca a ruptura com os princípios de “composição espacial” procedentes do Classicismo humanista.

É possível perceber a busca obstinada pela persuasão barroca no hipnótico e radiante interior teatral da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha – templo construído a partir de 1747, projetado pelo arquiteto Balthasar Neumann. Para além disso, um sentido de inovação é claramente perceptível na utilização de soluções de fechamento da abóbada a partir da sucessão de diversas cúpulas apoiadas por um mecanismo estrutural independente, no qual os arcos de dupla curvatura de sustentação, locados no encontro tangencial entre as cúpulas, não seguem perpendicularmente o eixo longitudinal da nave, e sim acompanham a sinuosidade do desenho convexo das estruturas elípticas transversais. Em consequência, sequências de dois arcos tridimensionais se tangenciam para dar apoio às cúpulas adjacentes, definindo espaços intermediários, contraídos no encontro das várias calotas. Em função disto, as pilastras modelam as paredes entre os apoios com superfícies côncavas sucessivas – soluções construtivas e espaciais totalmente fora dos padrões tradicionais (Fig. 11-15).

Já a igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos), na Francônia, maior criação de Balthasar Neumann, construída entre 1743 e 1763, marca o auge da arquitetura religiosa no sul da Alemanha. O peregrino que irrompe na Igreja dos Quatorze Santos se perde na profusão de imagens cintilantes que se expandem em direção às naves laterais, galerias, transeptos, capelas. A permeabilidade gerada pela estrutura autônoma de sustentação das abóbadas

promove este percurso livre em que o transeunte não consegue absorver a lógica estática e compositiva do ambiente, encarando, conseqüentemente, a descoberta gradativa da maravilha ilusionística do santuário como uma experiência diretamente ligada à esfera espiritual (Fig. 16-17).

A obra de Balthasar Neumann, e particularmente a Igreja de Vierzehnheiligen, aponta para o ápice do projeto borrominiano de dissolução de todo esquema compositivo dado *a priori*, principalmente a recusa do esquema de “composição espacial” humanista. Talvez o símbolo maior desta ruptura seja a estranha conformação do cruzeiro do santuário, que é reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras dos transeptos. O que para a composição humanista seria, obrigatoriamente, o coroamento central do monumento – provavelmente uma grande cúpula com seu tambor sustentado por poderosos pilares – em Vierzehnheiligen aparece como um contraponto espacial; um elemento de transição ofuscado pela disposição do altar dos Quatorze Santos no centro geométrico da nave e pelo altar-mor aplicado, naturalmente, na terminação absidal (Fig. 18).

Toda tipologia planimétrica perde seu valor, como ocorre também na arquitetura piemontesa do Settecento. A melhor prova é a planta da igreja dos Quatorze Santos de Neumann; uma planta longitudinal, na qual um corpo central não está inscrito, e sim quase insensivelmente desenvolvido na solução trilobulada do transepto; não obstante, vemos que, inclusive os elementos de sustentação – os pilares da nave central –, no lugar de se alinharem, determinam três esquemas elípticos sucessivos, de distinta amplitude, quase sugerindo na planta longitudinal expansões espaciais com sentido centralizador. Trata-se de uma planta que demonstra claramente independência e superação com respeito a toda tipologia compositiva. O interior nos permite ver de que maneira esta igreja está muito além de todo esquema tipológico até o ponto de realizar não só uma síntese, mas inclusive uma mescla dos esquemas central e longitudinal; mesmo elementos da tradição gótica são retomados para criar contínuas subdivisões e divergências de direcionamentos espaciais. Trata-se de criar um espaço que tende a expandir-se em todas as direções, já não mais objetivado por planos e volumes plásticos, mas um espaço em que o olho possa recorrer livremente; espaços praticáveis nos quais seja possível mover-se, onde surjam continuamente novas vistas que a decoração torne interessante. (ARGAN, 1973, p. 145-146 – tradução nossa).



Figura 11: Hipnótico interior da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, em Baden-Württemberg, Alemanha. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 12: Cruzeiro da Igreja da Abadia Beneditina de Neresheim, Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 13: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 14: Detalhe dos pilares de sustentação da abóbada da Igreja de Neresheim. Devido ao uso dos arcos estruturais de dupla curvatura é possível perceber como os apoios estruturais não conformam uma sequência linear de pilares, mas modelam os sucessivos espaços elípticos que compoariam o interior do edifício. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 15: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação, formando a abóbada da Igreja de Neresheim. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 16: Interior da Igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos). Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 17: Detalhe das cúpulas elípticas com seus arcos de dupla curvatura de sustentação formando a abóbada da Igreja do Santuário de Vierzehnheiligen (Quatorze Santos). Fotografia elaborada pelo autor, 2012.



Figura 18: O cruzeiro do Santuário de Vierzehnheiligen foi reduzido a um ponto de interseção entre quatro abóbadas – duas estruturas elípticas oriundas da nave longitudinal e duas cúpulas hemisféricas conformadoras dos transeptos. Fotografia elaborada pelo autor, 2012.

Esta ruptura prevê o amadurecimento de uma arquitetura que marca o epílogo do projeto cultural barroco. Seu legado será, finalmente, o de revolucionar a noção do espaço arquitetônico:

Onde por muito tempo a crítica, e ainda agora vastos setores da opinião pública, se detêm é exatamente quando o barroco não se limita a comentar com novo gosto esquemas antigos, mas cria uma nova concepção espacial, isto é, precisamente quando é maior. Borromini e Neumann: cruzaram-se as espadas sobre estes nomes máximos do barroco internacional. Ainda hoje, entender a arquitetura barroca não significa apenas libertar-se do conformismo classicista, aceitar a ousadia, a coragem, a fantasia, a mutabilidade, a intolerância dos cânones formalistas, a multiplicidade de efeitos cenográficos, a desordem, o acordo orquestral da arquitetura, escultura, pintura, jardinagem, jogos de água, para criar uma expressão artística unitária – significa isto sem dúvida, isto é, aceitar o gosto mas principalmente entender o espaço.” (ZEVI, 1978, p. 84)

Contudo, o último suspiro de inovação e de ruptura com os padrões compositivo e espaciais clássicos derivado da poética barroca aconteceria longe do contexto Europeu, na Colônia portuguesa nas Américas – mais especificamente na Capitania das Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, e início do XIX⁶. A partir de meados dos anos mil e setecentos, importantes mestres portugueses (como Antônio de Souza Calheiros) e brasileiros (como Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho) conceberam templos com uma enérgica dinâmica espacial e movimentados jogos de massas e volumes, artifícios comuns a muitas expressões do período Barroco que seguiram os caminhos abertos por Borromini no século anterior, se afastando dos esquemas compositivos tradicionais em prol de um sentido maior de inovação.

A ARQUITETURA RELIGIOSA MINEIRA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

⁶ “Enfim, a persistência das formas de vida colonial até a Independência, mesmo além dela, explica a duração tenaz do barroco até o século XIX e que um dos artistas mais expressivos de todo o barroco, o mulato brasileiro Aleijadinho (1738-1814), tenha sido contemporâneo de Napoleão.” (TAPIÊ, 1983, p. 84). “As igrejas de Ouro Preto reproduzem com atraso os organismos geometricamente articulados dos santuários germânicos de meados do setecentos, e o cenário que precede a igreja do Bom Jesus é a última grande composição barroca, datada em pleno século XIX.” (BENEVOLO, v. 2, p. 1981, tradução nossa)

O processo de consolidação e crescimento pelo qual as urbanizações mineiras passaram no século XVIII, baseado em um controle “conveniente” (BASTOS, 2014) e racional da expansão urbana a partir da “estrada tronco – a via que ligava os primeiros arraiais de extração aurífera, cujo processo de adensamento acabaria gerando a configuração linear da maioria dos núcleos urbanos da região –, permitiu a valorização ímpar da arquitetura religiosa, que se coligaria ao relevo montanhoso típico da região para, conjuntamente, conquistar o protagonismo da expressão barroca no ambiente urbano.

De fato, a condição de assentamento dos monumentos em situações de destaque – a partir do aproveitamento das características naturais dos sítios, especialmente de suas condições orográficas – possibilitou a busca por soluções profundamente dramáticas, teatrais. Geralmente, as primeiras capelas levantadas nos remotos povoados – muitas das quais seriam promovidas a igrejas matrizes (sedes de freguesias) – seriam edificadas nas proximidades dos vales, nas partes mais baixas dos assentamentos urbanos, onde se formaram os arraiais mais antigos. Com o tempo, a “estrada tronco” iria se adensando em altitudes mais elevadas e outras igrejas apareceriam acima das primeiras capelas e matrizes. Finalmente, com a vila já consolidada – com os novos caminhos abertos, os largos e as praças em rápida configuração –, os templos buscariam as partes altas nas colinas em destaque no cenário urbano, coincidentes com os últimos pontos da ocupação urbana, ou mesmo em áreas que ficariam desoladas, apenas marcadas pela imagem imponente da igreja acima do morro.

Para além disso, ao não existir um plano previamente elaborado que determinasse o crescimento urbano e a ordenação viária, situação na qual os organismos religiosos tivessem que se acomodar à estrutura geométrica regular do desenho dos logradouros e dos quarteirões, agregando-se quase sempre a outras edificações, as igrejas construídas nas povoações mineradoras puderam ser implantadas de forma isolada, buscando a orientação mais adequada para a sua expressão dramática.

Esta prática incomum tem a gênese em um sistema de apropriação fundiária diferente do esquema aplicado na implantação da arquitetura religiosa nas mais

importantes vilas e cidades do litoral brasileiro, onde os edifícios eram inseridos, amiúde, em lotes remanescentes, adjacentes a outras construções de caráter leigo, oficial ou religioso. Por isso, as igrejas raramente se encontravam soltas, desimpedidas, apresentando repetidamente só a fachada principal à mostra.

Mas em Minas, os terrenos destinados às construções dos templos apareceriam em áreas ainda desocupadas: entre duas vias que corriam paralelas; no meio de algum caminho que se abria em um grande largo; nos outeiros que cercavam e conformam o núcleo urbano; em áreas privilegiadas no entorno dos caminhos (geralmente sinuosos) que delineavam as povoações (Fig. 19-22). Segundo Murillo Marx:

Localidades ainda hoje modestas, como Santa Bárbara e Santa Rita Durão, ou mesmo Nossa Senhora do Ó, em Sabará, mostram em suas pequenas capelas, ou em suas igrejas mais rústicas, como a arquitetura compreendeu e tirou partido desses edifícios que puderam ser erguidos e permanecer isolados dos vizinhos. Quanto não deverá a arquitetura a essa possibilidade generosa de exibir não só uma fachada bem elaborada, como toda a volumetria do templo? De expor as laterais e os fundos, a raiar as beiras da sensualidade que o barroco encorajou? De conceber, entre outras, uma igreja como a de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto? (MARX, 1991, p. 23)

Para alcançar uma configuração volumétrica a se destacar cenograficamente nos recintos nos quais as igrejas seriam assentadas, a partir da condição de isolamento que conquistaram nas Minas Gerais (libertas de construções adjacentes ou mesmo próximas), a arquitetura desenvolvida na segunda metade do século XVIII ofereceria experiências arquitetônicas singulares e renovadoras. O exterior das construções se complica substancialmente, ao mesmo tempo em que o interior se torna mais delicado e elegante: a cavidade interna ganha iluminação efusiva, conjugada com uma decoração rococó pontual, bem mais suave e frívola que a pesada talha dourada dos primeiros templos – assim como aconteceu na arquitetura de meados do século XVIII desenvolvida no sul da Alemanha.



Figura 19: Panorama do Bairro do Rosário em Ouro Preto, em 1875. Nota-se a relação entre as manchas edificadas da “estrada tronco” (abaixo), do Largo do Rosário (ao meio) e do “caminho novo” (acima), que rasgam a encosta; os monumentos religiosos isolados; e a paisagem natural. Destaque para a Igreja do Rosário (abaixo); a Igreja de São Francisco de Paula (acima); a Igreja de São José (à direita). Acervo IFAC/UFOP.



Figura 20: Vista de cerca de 1870 de Ouro Preto. Como fundo cenográfico aparece a Serra e o Pico do Itacolomi. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia estão assentadas, isoladas, no Morro de Santa Quitéria. Acervo IFAC/UFOP.



Figura 21: Igreja e Largo de São Francisco de Assis de Ouro Preto, com destaque para o antigo Mercado de Tropeiros (não mais existente). Ao fundo – como moldura da composição – a Serra e o Pico do Itacolomi. Fotografia de Marc Ferrez, 1880. Ferrez (1997, p. 352).



Figura 22: Panorama da Freguesia de Antônio Dias em Ouro Preto, capturada a partir do Caminho das Lages. As quatro igrejas isoladas visíveis neste panorama possuem orientações diversas, sempre em prol de sua maior expressão no sítio urbano: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (abaixo, à esquerda); a Igreja das Mercês de Baixo (acima, à esquerda); a Igreja de São Francisco de Assis (acima, ao centro); a Igreja de Nossa Senhora do Carmo (acima, na extrema direita). Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Consequentemente, a dramática experiência de se penetrar no cenário dourado das igrejas, comum à arquitetura das matrizes e das primeiras capelas, é diminuída em função da busca por outras diretrizes de exacerbação da imagem persuasiva barroca. Por um lado, a elaborada e original articulação dos exteriores propõe ao edifício uma participação urbana muito mais ativa ao inseri-lo na paisagem como uma grande referência monumental pontual. Por outro lado, a irradiação intensa dos interiores, somada à elegante decoração rococó, determina o afastamento em relação ao sentimento de “opressão” das antigas igrejas paroquiais.

Esta forte luminosidade que os interiores adquirem será conseguida através da eliminação dos corredores laterais que partiam das torres das igrejas e davam acesso direto à sacristia (no pavimento inferior do templo), e das tribunas da nave, que ligavam o coro ao consistório (no pavimento superior dos monumentos) – mantendo, deste modo, apenas os corredores laterais e as tribunas que flanqueavam o presbitério (a capela-mor). Ao romper com o esquema tipológico tradicional que perdurava ainda no litoral, a eliminação destas passagens inferiores e superiores permitiria a entrada direta da iluminação natural, luz que antes irrompia na nave de forma indireta, difusa e escassa através das tribunas (deixando o ambiente mais escuro – muitas vezes na penumbra).

Contudo, a meta mais significativa perseguida ao se abolirem os corredores laterais e as tribunas da nave foi a conquista de uma total independência entre as duas torres que marcavam o enquadramento do frontispício e o corpo das igrejas. Em consequência, tanto os campanários, como os volumes da nave e da capela-mor, que até então – aprisionados entre si – eram inevitavelmente ortogonais, puderam assumir formas movimentadas e sensuais. Deste modo, as curvas aparecerão, frequentemente, na configuração dos exteriores, a partir do uso incomum de peculiares artifícios de composição volumétrica: no uso de torres cilíndricas; no movimento rotacional dos campanários cilíndricos para trás da frontaria das igrejas; na sinuosidade da fachada principal e do corpo da nave; no jogo de curvas côncavas e convexas na frontaria; na configuração elíptica da nave e da capela-mor; nas formas convexas de telhados da nave e da capela-mor.

A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DE OURO PRETO

Mais do que qualquer outro edifício do Brasil colonial, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Ouro Preto – projetada pelo mestre português, Antônio de Souza Calheiros, e levantada a partir da década de 1750 –, se notabiliza enquanto agente de uma poderosa dinâmica espacial e volumétrica, comum a muitas expressões do período Barroco. Seu arrojado jogo de volumes curvilíneos expõe uma clara filiação à movimentada disposição ondulante das mais importantes manifestações edilícias desenvolvidas na Itália e na Europa Central nos séculos XVII e XVIII. Contudo, no Rosário o interesse de arquiteto volta-se para a disposição da volumetria exterior, que contamina o espaço urbano adjacente com sua forma obcecadamente bombada, na qual seus muros convexos se expandem para o ambiente da cidade. Segundo John Bury:

A igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto representa o resultado final e mais avançado de todas as experiências já feitas em Portugal e no Brasil com plantas poligonais e curvilíneas. É uma estrutura autenticamente barroca não apenas na decoração. Tem a fachada arqueada, torres redondas e a nave e a capela-mor elípticas, só a sacristia permanecendo retangular. Foi igualmente projetada para ser vista pelos lados como de frente. (BURY, 1991, p. 176)

A Igreja é composta, basicamente, por duas elipses que se interpenetram: o volume maior e mais alto contém a nave e o menor acolhe a capela-mor. Por trás da capela-mor aparece justaposto o volume que acolhe a sacristia e o consistório – um paralelepípedo que secciona as paredes elípticas da capela-mor, encerrado por um telhado em três águas. Os outros dois corpos tridimensionais elípticos usam coberturas em duas águas em forma de quilha de navio invertido, com a cumeeira desenhando uma pronunciada curva convexa proveniente do rico trabalho de carpintaria que fecharia os dois espaços ovalados. Ou seja, também o telhado contribui para o efeito expansivo geral que os volumes elípticos promovem em relação ao espaço exterior.

Mas, não são só estes elementos vão participar do intenso processo de interpenetração volumétrica. À frente da nave, duas torres cilíndricas cobertas por bulbos em forma de sino tangenciam a massa elíptica da nave, definindo o enquadramento da fachada principal. Estes campanários invadem o espaço de outra massa curvilínea semielíptica que nasce a partir de um sugerido movimento centrífugo que parte da nave principal – formando o volume convexo do frontispício que se coloca diante de toda a composição, justapondo um terceiro volume de configuração elíptica à complexa forma da igreja (Fig. 23).

Desta maneira, em todas as visadas que o espectador captura sempre é inevitável a absorção da força dinâmica das curvas que se mesclam abruptamente, sem a intermediação de superfícies côncavas, como se existisse uma pressão interna querendo explodir, mas inibida por estar amarrada por linhas de força presentes na volumetria exterior do edifício. Estas linhas verticais, que abafam e aprisionam setorialmente o processo de dilatação da forma, se encontram na interseção da nave com a capela-mor, na junção da capela-mor com a sacristia – que na sua conformação ortogonal estática serve como pano de fundo e elemento de contraste à diástole radical dos outros volumes –, na tangência das torres (os contrapontos verticais da composição) com a nave, na interpenetração dos torreões cilíndricos no corpo convexo da frontaria (Fig. 24).

Este frontispício convexo, por sua vez, projetado perspectivamente para o adro da igreja pelas torres cilíndricas recuadas, está dividido em três tramos por ordens toscanas colossais que sustentam um entablamento contínuo, encimado por um complicado frontão curvilíneo trilobado. No pavimento inferior, a frontaria é aberta ao adro por três vãos em arco pleno de acesso a uma galilé – e acima destes vãos, janelas rasgadas por inteiro aparecem na altura do coro. O resultado é elegante e vigoroso, mas enquanto tratamento de superfície não deixa de ser simples e estático, não entrando em competição com a dinâmica incomum do corpo da igreja (Fig. 25).



Figura 23: Adro e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos visto da chegada ao largo por baixo. Com seus volumes elípticos interpenetrantes e suas torres cilíndricas, sua forma dinâmica se expande dramaticamente para o espaço urbano. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.



Figura 24: Os três volumes elípticos interpenetrantes da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.



Figura 25: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto vista de frente e em escorço no Largo do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.

Esta concentração intensa de curvaturas expansivas que a igreja apresenta diminui o efeito surpresa da descoberta do ambiente interior – até então ocultado, nas primeiras matrizes mineiras, pelo singelo invólucro de taipa ou adobe. Porém, seguindo o caminho inverso, a articulação interior do Rosário é mais simples, sendo uma consequência meramente formal da arquitetura exterior (Fig. 26-27). Todo o interesse é transferido para o ambiente externo através do desejo de expandir a magia cenográfica dos espaços interiores reluzentes das igrejas douradas mais antigas para o ambiente urbano, contaminando os panoramas abertos através do movimento oscilatório do edifício.

Por isso, o jogo de volumes curvilíneos e elípticos da Igrejas do Rosário dos Pretos em Ouro Preto, plenamente apreciável de todos os lados pelo fato da igreja estar isolada no terreno, é tão atraente em sua elevação frontal, como em sua visão em escorço – mas também nos panoramas capturados pelos flancos, ou nas visadas que apresentam o edifício por cima e por baixo.

E, de fato, sem a cuidadosa preparação do terreno no qual o edifício viria a se assentar não seria possível a evidência deste jogo volumétrico nas inúmeras imagens absorvidas nos mais diversos caminhos que cortam a cidade. Para isso, foi imprescindível a construção de um elevado platô que receberia a igreja e formaria o seu adro, pois o sítio possuía uma significativa declividade em relação às faces laterais do edifício. Desta maneira, a Igreja da Irmandade dos Pretos assumiria uma posição proeminente que contribuiria para a sua exposição majestosa, oferecendo a imagem sedutora das suas quatro fachadas desimpedidas (Fig. 28).



Figura 26: Teto elíptico da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Fotografia elaborada pelo autor, 2024.



Figura 27: Arco do cruzeiro de dupla curvatura. Marca a interpenetração dos espaços ovalados da nave e da capela-mor do Rosário. Fotografia elaborada pelo autor, 2024.



Figura 28: Imagem posterior da Igreja do Rosário de Ouro Preto, vista pela descida do Morro das Cabeças. Fotografia elaborada pelo autor, 2024.

A IGREJA DA IRMANDADE DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO PRETO

Efeitos semelhantes de dissolução com os padrões tipológicos, espaciais, volumétricos e compositivos tradicionais despontariam nas igrejas da última fase do Barroco mineiro (projetadas ou influenciadas pelo Aleijadinho, na segunda metade do século XVIII), com seus corpos libertos nos quais se destacavam suas frontarias assinaladas por elementos côncavos e convexos, por sinuosidades marcantes, por torres cilíndricas recuadas: em Ouro Preto, as Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco de Assis; em São João del Rei, as Igrejas do Carmo e São Francisco – cujo projeto do Aleijadinho foi alterado pelo mestre português Francisco de Lima Cerqueira, que acrescentou à sua fachada, torres cilíndricas, e redesenhou as paredes laterais da nave com intensos movimentos curvilíneos; em Mariana, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo; além de outras igrejas de rica composição volumétrica levantadas na região.

A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, projetada por Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) e construída a partir de 1766, é outro grande símbolo da expressão arquitetônica madura e arrojada do Barroco mineiro – edifício concebido, mais uma vez, para contaminar dramaticamente, com sua trama volumétrica agitada, o cenário urbano adjacente, se apropriando das potencialidades oferecidas pelo ambiente montanhoso e pala topografia acidentada. O monumento pode ser considerado não só uma das obras primas do Barroco em Minas Gerais, como também a síntese conclusiva de todo o período, uma das realizações mais significativas do Barroco no cenário mundial; um exemplo legítimo da última fase do Barroco no território minerador, fase em que os esforços de ruptura com a tradição construtiva portuguesa, atingem o ápice, o maior patamar de maturidade. Segundo André Dangelo e Vanessa Borges Brasileiro:

Consideramos que o ponto de partida para a concepção desse polêmico projeto certamente foi a influência exercida sobre Antônio Francisco Lisboa pelos valores da planimetria da arquitetura barroca, utilizados anteriormente, com excelente resultado, na Igreja do Rosário em Ouro Preto de 1753 e São Pedro dos Cléricos em Mariana. Se voltarmos ao projeto de São Francisco de Ouro Preto, podemos verificar que a idéia

das torres redondas e o bombeamento do frontispício são releituras de soluções que já tinham sido experimentadas naquele primeiro projeto do Doutor Antônio Pereira de Souza Calheiros. Dentro deste contexto, é preciso compreender a importância desses dois edifícios para a construção da segunda fase da obra arquitetônica do Aleijadinho, que aparece bastante influenciada pelos cânones do repertório do Barroco italiano, sob a influência dos modelos de Borromini e Pozzo. (DANGELO; BRASILEIRO, 2008, p. 118-119)

Mesmo apresentando uma volumetria extremamente atraente, a Igreja de São Francisco não assume a agitação expansiva deflagrada pela estrutura pujante e bombeada da sede da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da mesma cidade, apesar da influência exercida por ela. Não obstante, o tratamento plástico derivado da interpenetração dos três grandes organismos que formam o “partido” do templo – a nave, a capela-mor e a sacristia – juntamente com a presença marcante das duas torres cilíndricas e do frontispício proeminente, proporcionam, para o espaço urbano de Ouro Preto, um acontecimento de forte apelo cenográfico. Contudo, enquanto na Igreja da Irmandade dos Pretos – que também possui os três volumes bem definidos – o caráter volumétrico é elástico, orgânico, exaltado, no edifício franciscano é elegante, solene, requintado.

Inicialmente, o jogo de massas é oferecido na diferente dimensão e no sistema de cobertura que cada volume adquire: o volume da nave é mais estreito, porém mais alto que a capela-mor, recebendo uma cobertura proeminente em quatro águas, com a cumeeira desenvolvida no sentido longitudinal do edifício; o invólucro posterior, que contém a sacristia e o consistório, é bem curto, mas atinge a mesma altura da nave, recebendo um telhado em quatro águas articulado no sentido oposto, transversal ao eixo principal da igreja – solução raríssima na arquitetura barroca no Brasil; finalmente, o organismo central apresenta uma cobertura baixa, em duas águas, que literalmente penetra os volumes da nave e da sacristia, avançando pelos caimentos dos telhados de quatro águas que se voltam para este organismo plástico que acolhe a capela-mor – espaço que adquire a mesma largura da sacristia, possuindo corredores laterais de circulação e, acima destes, *loggie* abertas para o exterior, o que confere um ar de leveza ao volume, solução contrastante com os outros organismos plásticos, muito cerrados:

As qualidades formais do projeto de São Francisco podem ser notadas de maneira mais fácil para o leigo principalmente quando olhamos a igreja de perfil. Nesse plano, vê-se mais ainda o esforço que o arquiteto teve para dispor de maneira diferenciada as partes volumétricas do edifício de forma que elas tivessem identidade formal própria, mas também um sentido de unidade. Para a construção desse efeito, foi preciso, principalmente, tirar partido da utilização da inversão e diferenciação de leituras das linhas das cumeeiras, como também do estudo cuidadoso da inserção volumétrica entre os telhados. A complexidade dessa elaboração dos planos de telhado, preferindo o arquiteto trabalhar com mais beirais e tacaniças, utilizando a empena tradicional somente na frente do edifício e de maneira também inédita e complexa, torna essa solução de cobertura definitivamente mais um elemento que rompe com as tradições portuguesa e brasileira. [...] Neste sentido, temos, pela primeira vez dentro da tradição da cultura arquitetônica luso-brasileira, um edifício que aparece tratado por inteiro, arquitetonicamente falando, e não mais como uma edificação de volumetria tradicional, onde o frontispício era modernizado com aplicações escultóricas de ordem apenas ornamental. (DANGELO, BRASILEIRO, 2008, p. 125-126)

Esta elegante trama volumétrica formada (Fig. 29), é bem verdade, por superfícies planas – ao contrário da dinâmica incomparável da Igreja do Rosário dos Pretos – se justifica como uma preparação mais sóbria para o evento prioritário da composição: a fachada principal.

Não é fácil encontrar na história da arquitetura uma solução para a frontaria que absorva um caráter tridimensional tão intenso como no caso de São Francisco de Assis de Ouro Preto – trama volumétrica expressa principalmente na relação dos campanários cilíndricos com o frontispício. De fato, várias são as igrejas em Minas Gerais que romperam com o esquema tradicional da arquitetura colonial, onde as torres estavam presas ao corpo da nave pelos corredores laterais que delas partiam. Quando são eliminados os corredores laterais da nave, os campanários passam a assumir uma independência total em relação ao organismo, podendo se modelar em formas complexas, como acontece na configuração cilíndrica típica da arquitetura mineira da segunda metade do século XVIII: Igrejas do Rosário dos Pretos e Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto; Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco de Assis de São João del Rei; Ordem Terceira do Carmo de Mariana;

entre outras. Mas em nenhum outro templo as torres assumem uma posição de destaque comparável a São Francisco de Assis da antiga Vila Rica.



Figura 29: Vista lateral da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. É possível apreciar a inusitada volumetria anunciada pelo jogo dos caimentos dos telhados que fecham a nave, a capela-mor e o consistório da Igreja. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Os campanários do templo franciscano aparecem recuados em relação à fachada. Mas, ao contrário dos torreões da Igreja do Rosário dos Pretos e da irmandade rival de Nossa Senhora do Carmo, colocados tangentes às paredes exteriores da nave, em São Francisco as torres invadem abertamente o espaço interior; o ponto central da forma cilíndrica coincide com os eixos dos muros que fecham o edifício em suas faces laterais. Por outro lado, segmentos de paredes côncavas partem adjacentes às linhas que marcam, em elevação, o eixo central dos torreões cilíndricos, fazendo a união entre os volumes recuados dos campanários e o frontispício plano colocado mais à frente. Para receber as superfícies cavadas que partem das torres, são engastadas, diagonalmente à fachada, duas elegantes colunas jônicas que, por sua vez, fazem o enquadramento dinâmico da parede do frontispício (Fig. 30).



Figura 30: Torres e frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Todo este mecanismo compositivo é articulado para dar a impressão virtual de que as torres de São Francisco de Assis assumem, a partir da superfície plana da fachada, um movimento rotatório ao rolarem para a parte posterior da frontaria. Deste modo, é possível explicar as curvaturas côncavas e convexas celebradas pelas paredes que unem a elevação principal do templo aos volumes cilíndricos dos campanários, bem como a invasão do espaço interior do edifício por parte dos torreões. Confirmando ainda mais esta oscilação giratória, os campanários não estão emoldurados pela marcação da arquitetura, como acontece na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto; pelo contrário, as pilastras aparecem no eixo central das torres, jogando para a visão em escorço os vãos dos sinos, que olham diagonalmente para fora da igreja. É claro que este fato reforça o movimento giratório dos torreões, pois gera a impressão de que a sua imagem foi capturada em um instante desta rotação e que a agitação prosseguirá (Fig. 31).



Figura 31: Adro e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Os vãos dos sinos das torres “olham em diagonal” para o ambiente urbano, reforçando a ideia do movimento rotatório dos campanários. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

Além disso, o movimento rotatório que as torres recuadas apresentam contribui para promover uma participação urbana mais ativa para a Igreja de São Francisco de Assis. Este mecanismo projeta sistematicamente o frontispício para o espaço do adro, pois a proeminência da parte central da fachada vai ocultar, em parte, a imagem dos dois organismos verticais, ampliando a noção de que a frontaria avança à frente do corpo da igreja. Mesmo quando o transeunte busca o abarcamento visual incondicional das torres, se deslocando para um dos lados do edifício, é impossível a sua percepção conjunta: quanto mais um campanário se expõe plenamente e revela seu complexo movimento de contração e expansão, menos o observador consegue visualizar a outra torre, exigindo a sua movimentação para a apreensão da face oposta do edifício – sendo obrigado a contemplar, mais uma vez, a proeminente fachada principal (Fig. 32).

Por outro lado, quando analisados os desenhos projetivos da fachada principal, os campanários revelam uma dimensão exagerada, pesada e grosseira, ao serem confrontados com as proporções delicadas do frontispício. Porém, este peso exagerado dos torreões nunca é declarado ao transeunte, já que nas imagens aproximadas retiradas da igreja, as torres recuadas se apresentam virtualmente menores por efeito perspectivo, harmonizando-se perfeitamente à elegância da fachada (Fig. 33-34). Este fato confirma o conceito barroco da proeminência da imagem sobre o desenho, já que não interessaria a concepção objetiva do edifício, e sim a percepção das imagens que dele são emanadas. Ou seja, mais uma vez, é delatada a importância fatal do plano central da frontaria, que afirmará a sua notoriedade na complexa e dinâmica articulação.

Além da disposição dos elementos arquitetônicos na articulação do frontispício, impressiona a maneira como os trabalhos de escultura invadem o espaço da portada, atingindo o medalhão em alto relevo que fecha o óculo. Conseqüentemente, a integração entre arquitetura e escultura é total no plano central da frontaria; além disso, as torres recuadas e a complexa volumetria do edifício não podem ser entendidas desassociadas da fachada principal, gerando um organismo coeso, onde o frontispício é hierarquicamente o elemento prioritário (Fig. 35).



Figura 32: O caráter tridimensional da fachada da Igreja de São Francisco. Neste panorama percebe-se como as formas côncavas, em oposição às convexas, sugerem um movimento rotatório das torres para trás, dando destaque ao frontispício. Fotografia elaborada pelo autor, 2017.



Figura 33: Elevação principal da Igreja de São Francisco. Dangelo, Brasileiro (2008, p. 200).



Figura 34: Fachada de São Francisco de Assis. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 35: Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

A Igreja da Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei

Outro monumento de destaque, que se alia ao sentido de ruptura com os padrões tipológicos, volumétricos, espaciais e compositivos tradicionais – perseguindo os princípios de inovação inaugurados, ainda no século XVII, por Francesco Borromini no contexto da alta cultura do Barroco –, é a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del Rei, concebida por Antônio Francisco Lisboa na década de 1770, mas tendo seu projeto alterado pelo mestre construtor português, Francisco de Lima Cerqueira.

A elevação principal da igreja segue o sentido contemporâneo de inovação na composição de fachadas tridimensionais desenvolvidas pelo Aleijadinho – apesar de profundamente revista por Francisco de Lima Cerqueira em muitos aspectos fundamentais, como a concepção e construção das torres em formato cilíndrico. Destaca-se, mais uma vez, a disposição do frontispício à frente das torres cilíndricas recuadas, gerando, um potencial movimento rotatório dos torreões para trás da frontaria. Este expediente volumétrico é reforçado pela disposição das pilastras coríntias no eixo central das torres, deixando os vãos dos sinos abertos em diagonal, reforçando a ideia do movimento rotacional dos campanários – solução que Lima Cerqueira replica do projeto para São Francisco de Assis de Ouro Preto concebido pelo próprio Aleijadinho (Fig. 36-37).

Contudo, ao contrário da igreja da irmandade franciscana na antiga Vila Rica, as torres de São Francisco de São João del Rei aparecem tangentes à nave. Este expediente, também concebido por Francisco de Lima Cerqueira, permite o desenvolvimento de um dos artifícios de maior destaque na arquitetura da igreja: a configuração curvilínea e sinuosa que marca as paredes laterais e o telhado da nave principal do edifício. Na verdade, a tangência dos campanários solta o corpo da nave e permite que o seu volume assuma uma forma ondulante comandada por movimentos sutis de expansão e dilatação – que interferem tanto no interior do edifício como no exterior, agitando o contexto urbano adjacente (Fig. 38-39).



Figura 36: Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 37: Detalhe do frontão e das torres recuadas da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 38: Panorama da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei, com destaque para sua nave curvilínea. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.



Figura 39: Entablamento sinuoso que marca a parede ondulada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2008.

A imponência da igreja é também sublinhada pelo fato de a frontaria ter sido emoldurada com poderosas pilastras coríntias e robusto entablamento de cantaria – que se rompe ao acompanhar a abertura do óculo circular central. O frontispício, por sua vez, é animado por esculturas em pedra sabão aplicadas nas ombreiras e sobrevergas da portada principal e das duas janelas do coro (solução recorrente nas igrejas projetadas ou influenciadas por Antônio Francisco Lisboa).

A conjugação das paredes onduladas da nave, com as torres cilíndricas, e com o frontispício monumental e exuberante, ligeiramente projetado à frente, geram um partido arquitetônico profundamente dinâmico e elegante, celebrado através do isolamento da igreja em sua locação especial, em um sítio um pouco mais periférico no antigo centro urbano (Fig. 40).



Figura 40: Tetos da capela-mor e da nave, separados pelo arco do cruzeiro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em São João del Rei. Fotografia elaborada pelo autor, 2021.

CONCLUSÃO

Ao provocar a dissolução do sistema tipológico, volumétrico, compositivo e espacial da arquitetura religiosa oriundo da metrópole e do litoral brasileiro – mas também ao perseguir à remodelagem plástica e compositiva das tipologias padronizadas das primeiras capelas e matrizes mineiras –, a arquitetura da segunda metade do século XVIII em Minas Gerais revela um desenvolvimento semelhante ao processo empreendido por Borromini mais de cem anos antes no âmago da Roma barroca. Na região aurífera, a tipologia básica da igreja brasileira é transformada aos poucos até o afastamento radical dos padrões tradicionais, determinando composições muito mais complexas e movimentadas. O jogo de curvas e contracurvas, bem como a interpenetração de volumes, dariam o tom da articulação exterior da arquitetura mineira desta fase, atitude que segundo Paolo Portoghesi, definiria um movimento ilimitado do templo e uma virtual projeção de suas sinuosidades em direção ao ambiente urbano:

Quando porém, a curva deságua diretamente no espaço urbano, a sua força envolve o espaço circunstante e se torna fragmento aberto de uma oscilação contínua, momento em que se revela a verdadeira natureza do espaço como mobilidade e transformação. (PORTOGHESI, 1973, v. 1, p. 11)

Deste modo, as igrejas mineiras também subverteriam o esquema compositivo das manifestações mais significativas da arquitetura religiosa barroca europeia do século XVIII, que jogava o interesse da irradiação curvilínea e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência, sobretudo, na arquitetura produzida no sul da Alemanha, com seus interiores irradiantes e dinâmicos, formados pela interpenetração de cúpulas elípticas sucessivas, mas com seus exteriores tradicionais basilicais geralmente estáticos e controlados. O empenho do uso das curvas, das formas elípticas, das sinuosidades das paredes, da pulsante interpenetração espacial, estaria agora voltado para a disposição da volumetria exterior dos edifícios, na qual o abalo e a agitação das paredes, dos telhados ondulados, das torres cilíndricas, invadiriam, virtualmente, o espaço urbano, expandindo-se por todos os lados.

Recebido em: 25/07/24 - Aceito em: 30/08/24

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 3. v., 1994.

BASTOS, Rodrigo. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BATTISTINI, Andrea. *Il Barocco*. Cultura, miti, immagini. Roma: Salerno Editrice, 2002.

BELLORI, Gian Pietro. *Le vite de' pittori, sultori et architetti moderni*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2006.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2. v., 1981.

BORROMINI, Francesco. *Opus Architectonicum*. Roma: De Rubeis Editore, 1993.

BURCKHARDT, Jacob. *Il cicerone*. Guida al godimento dell'arte in Italia. Milano: Biblioteca Universali Rizzoli, 2. v, 1994.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.

FERREZ, Gilberto. *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 26, p. 294-355, 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2007.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil terra de quem?* São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

PORTOGHESE, Paolo. *Roma Barocca*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2. v., 1973.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Dictionnaire historique d'architecture*. Comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art. Yarmouth: Elibron, 2 tomos, 2001.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1983.

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

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

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978